

указывающею принадлежность ея Константину Великому. Еще болѣе жаль, что онъ тратилъ время и трудъ для доказательства ея подлинности и кончилъ тѣмъ, что призналъ чашу за итальянскую поддѣлку. Этому приложенію не должно было бы отводить мѣста въ книгѣ. Сравненіе типа Христа съ изображеніемъ Его на слоновой кости изъ собранія Масперо ни къ чему не ведетъ, такъ какъ послѣдній памятникъ, хотя и найденъ въ Египтѣ, но не можетъ быть причисленъ къ числу африканскихъ. Ясныя черты индійскаго стиля заставляютъ признать въ немъ одинъ изъ тѣхъ памятниковъ, которые извѣстны были еще патриарху Фотию: *τοιαῦτα τῶν εἰκόνων Χριστοῦ ἀληθῆς, πότερον ἢ παρὰ Ῥωμαίους, ἢ ἤνπερ Ἰουδοὶ γράφουσιν.* (Dobschütz. *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende.* Приложенія 112).

Весьма интересная, изобилующая новыми матеріалами, книга Стржиговскаго составлена довольно поспѣшно. Она хороша, однако, тѣмъ, что вводитъ изданный имъ матеріалъ въ кругъ научнаго знанія, хотя и не всегда съ достаточной научной основательностью.

Интересующіи насъ вопросъ объ источникахъ древне-христіанскаго и византійскаго искусства получаетъ болѣе ясное освѣщеніе изъ матеріаловъ, приведенныхъ въ систему и обнародованныхъ Я. И. Смирновымъ въ посмертномъ изданіи трудовъ покойнаго В. Г. Бока, представляющемъ замѣчательное богатство неизвѣстныхъ еще и нигдѣ неизданныхъ памятниковъ живописи и архитектуры, изслѣдованныхъ В. Г. Бокомъ въ верхнемъ Египтѣ. Обзорѣнію этихъ матеріаловъ я посвящаю нижеслѣдующую замѣтку.

Д. Айяловъ.

В. Г. Бокъ. *Матеріалы по археологій христіанскаго Египта.* Посмертное изданіе. Съ XXXIII фототипическими таблицами и 100 рисунками въ текстѣ. СПб. 1901. (W. de Bock. *Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne.* Edition posthume. S. Pétersbourg).

Это изданіе, напечатанное на веленовой бумагѣ въ формѣ продолговатаго 4^о на русскомъ и французскомъ языкахъ, представляетъ прекрасную поминку, достойную трудовъ неутомимаго изслѣдователя христіанскаго Египта В. Г. Бока.

Текстъ съ рисунками и атласъ фототипій, безукоризненно исполненныхъ, оставляютъ въ читателѣ чувство полного удовлетворенія. Рисунки и чертежи въ текстѣ, четкая, хотя и не крупная печать, правильный въ корректурномъ отношеніи текстъ, очевидно, были предметомъ заботъ издателей, чтобы сдѣлать книгу вполне приличной съ внѣшней стороны и чтобы достоинству внутренняго содержанія соотвѣтствовала скромная, но изящная внѣшность. Въ этомъ они вполне успѣли.

Дальнѣйшія строки, посвященныя разбору научнаго значенія нѣкоторыхъ сторонъ матеріаловъ, вывезенныхъ В. Г. Бокомъ изъ Египта, пусть послужатъ и съ моей стороны данью уваженія къ памяти почив-

шаго ученаго, обогатившаго науку чрезвычайно важными фактами въ области археологiи христіанскаго Египта. Эта область въ настоящее время все болѣе обращаетъ на себя вниманіе ученаго міра, и въ вопросѣ объ источникахъ древнехристіанскаго и византійскаго искусства и иконографіи выдвигается на первый планъ.

I.

Изъ краткаго предисловія, предпосланнаго тексту изданія, видно, что трудъ составленія этого текста принадлежитъ не самому В. Г. Боку, а выполненъ двумя издателями, обозначившими свои имена инициалами Я. С. и В. Г. «Описательный текстъ», сказано въ Предисловіи, «основанъ на краткихъ черновыхъ замѣткахъ самаго В. Г. Бока», изъ чего слѣдуетъ, что этотъ текстъ является ответственнымъ передъ тѣмъ, кто пожелалъ бы опереться на него для своихъ научныхъ изысканій, равно какъ и передъ критикой.

Преждевременная смерть помѣшала В. Г. Боку самому издать въ обработанномъ видѣ какую либо часть собранныхъ имъ матеріаловъ, и издателямъ «казалось наилучшимъ представить *все* имъ собранное въ формѣ матеріаловъ, предоставляя объясненіе и научную разработку ихъ всѣмъ занимающимся христіанской археологiей» (Пред. I). Однако, по словамъ тѣхъ-же издателей въ первыхъ строкахъ предисловія, не *все*, собранное В. Г. Бокомъ, вошло въ изданіе. «Предлагаемое изданіе», сказано здѣсь, «содержитъ *выборъ* изъ фотографій различныхъ христіанскихъ памятниковъ Египта и относящихся къ нимъ замѣтокъ, привезенныхъ покойнымъ Бокомъ изъ двухъ его поѣздокъ въ Египетъ въ 1888/9 и 1897/8 годахъ» (Ibid.). Итакъ, если сдѣланъ былъ выборъ, значить не все вошло въ изданіе и предисловіе даетъ поводъ думать, что еще остались въ неизданномъ видѣ какъ фотографіи, такъ и замѣтки къ нимъ. Дѣйствительно, изъ нѣкоторыхъ мѣстъ текста видно, что въ изданіе не вошли нѣкоторыя фотографіи съ памятниковъ и сооружений, равно какъ и серія фотографій съ надгробныхъ стелъ Гезехскаго и Александрійскаго музеевъ (стр. 69). Какія фотографіи кромѣ указанныхъ не вошли въ изданіе, въ текстѣ не выяснено.

Разъ неизвѣстенъ оставшійся неизданнымъ матеріалъ, нѣтъ никакого повода дѣлать предположенія объ удачномъ или неудачномъ выборѣ того матеріала, который составилъ изданіе, однако, можно думать, что издатели не погрѣшили бы ни противъ обычныхъ правилъ посмертныхъ изданій, ни противъ требованій вообще научнаго изданія, если бы подробно остановились на обозначеніи матеріаловъ, вывезенныхъ В. Г. Бокомъ изъ Египта, раскрыли бы свой пріемъ, которымъ руководствовались при выборѣ издаваемыхъ фотографій¹⁾ и относящихся къ нимъ

1) Въ одномъ случаѣ (стр. 5) фотографія не вошла въ изданіе по причинѣ неудачнаго снимка. Это — фотографія двухъ-этажной «часовни или церкви», весьма интересной, судя по описанію.

замѣтокъ, и затѣмъ точно указали размѣры своего участія въ составленіи описательнаго текста при пользованіи черновыми замѣтками. Такъ обыкновенно поступаютъ при изданіи матеріаловъ, публикуемыхъ послѣ смерти лицъ, оставившихъ свои труды въ неоконченномъ видѣ, въ видѣ матеріаловъ, замѣтокъ, рисунковъ и проч. Тѣмъ болѣе это было прилично сдѣлать въ данномъ случаѣ. Изданіемъ, о которомъ мы говоримъ, «завершается рядъ трудовъ В. Г. Бока», и дальнѣйшихъ выпусковъ матеріаловъ не будетъ.

Текстъ открывается описаніемъ развалинъ крѣпости, неправильно называемой теперь арабами «Эль-Дейръ», т. е. монастырь. Мы не будемъ останавливаться надъ этимъ описаніемъ, такъ какъ оно выходитъ за предѣлы, намѣченные для нашей статьи: дать отчетъ о памятникахъ древнехристіанскаго искусства, составившихъ большую часть настоящаго изданія. Притомъ нѣтъ положительныхъ данныхъ относить крѣпость къ числу памятниковъ христіанскаго, а не мусульманскаго періода. Интересно для насъ описаніе развалинъ двухъ-этажной часовни, или скорѣе церкви, находящейся въ разстояніи версты отъ Эль-Дейра въ направленіи В. С. В. Къ сожалѣнію, фотографія этой часовни вышла неудачно, и потому неиздана. Въ текстѣ она описывается слѣдующими словами: «развалины большой, построенной изъ сырца, двухъ-этажной часовни, или скорѣе церкви, довольно сложнаго устройства, съ коробовыми сводами и нишами» (стр. 5). Къ С. отъ крѣпости описана часовня въ 300 — 400 метрахъ отъ нея. На таблицахъ I и II изображены внѣшній видъ ея и задней стѣны, испещренной надписями. Планъ часовни представляетъ двѣ комнаты и паперть (?) (рис. 6). Дверь, ведущая въ заднюю комнату часовни, интересна тѣмъ, что верхній наличникъ ея имѣетъ форму, столь обычную для входовъ въ египетской архитектурѣ (рис. 7). Въ развалинахъ часовни валяется известковая плита отъ карниза другой двери, сохранившая валикъ съ вертикальными полосами бѣлаго, краснаго и чернаго цвѣтовъ (рис. 8). На задней стѣнѣ среди многочисленныхъ надписей на греческомъ, коптскомъ и арабскомъ языкахъ, справа отъ зрителя изображенъ крестъ въ формѣ голго夫скаго четырехконечнаго креста съ надписью **IC. XC. NI. KA.** въ типѣ IV — VI и позднѣе вѣковъ. Съ наличника двери египетскаго стиля, затѣмъ раскрашеннаго карниза плиты и этого креста, присоединяя сюда и коробовые своды часовни, мы вступаемъ въ характерную область древне-христіанскаго искусства Египта. Нигдѣ до сихъ поръ это искусство не было представлено въ такихъ исторически важныхъ памятникахъ, какъ въ настоящемъ изданіи. Первое мѣсто несомнѣнно принадлежитъ некрополю Эль-Багаута, къ которому мы и обращаемся.

Вторая глава даетъ общее описаніе замѣчательнаго и обширнаго некрополя Эль-Багаута, находящагося въ 5 километрахъ отъ города Эль-Харга. Фотографіи и рисунки въ текстѣ развертываютъ передъ зрителемъ поразительную картину этого кладбища. Виду этого надземнаго

некрополя *sub divo* нельзя ничего противопоставить на западъ съ его подземными катакомбами, по которымъ до сихъ поръ изучается древне-христіанское искусство, а отчасти и архитектура. Догматическое изложенеіе началъ христіанскаго искусства почти всецѣло покоится на ученіи объ искусствѣ катакомбъ, при чемъ римскія и неапольскія подземныя погребенія начинаютъ собою эту исторію. Некрополи Кирены, Малой Азіи только описываются для полноты обзорѣній, а между тѣмъ они могутъ хоть отчасти сдѣлать переходъ къ формамъ сооружений кладбища Эль-Багауата. По крайней мѣрѣ тамъ мы встрѣчаемъ цѣльныя зданія, усыпальницы съ хорошо отдѣланными фасадами, встрѣчаемся съ отдѣльными, быть можетъ, частными усыпальницами *sub divo*. Кладбище Эль-Багауата съ его улицами, разстояніемъ въ цѣлый километръ представляетъ весьма важное данное въ археологіи христіанскаго искусства, на которое, несомнѣнно, будетъ обращено серьезное вниманіе въ наукѣ.

«Находящійся, какъ и все древніе некрополи Египта, на краю пустыни, некрополь (Эль-Багауатъ) красиво раскинулся вѣеромъ на возвышенности, представляющей одинъ изъ послѣднихъ отроговъ Гебель-Эль-Тэръ (табл. III). Сѣвернымъ краемъ своимъ некрополь занимаетъ довольно высокое плоскогорье и оттуда спускается къ Ю. по двумъ отрогамъ этой возвышенности, раздѣленнымъ ложбиной. Изъ двухъ группъ надгробныхъ часовенъ, находящихся на этихъ отрогахъ, особенно поражаетъ взоръ западная — рядомъ украшенныхъ фасадовъ (табл. IV), хотя по числу гробницъ она уступаетъ восточной группѣ, занимающей гребень. Надгробныя часовни въ ложбинѣ расположены въ двѣ линіи и образуютъ подобіе улицы (табл. V). Другая улица гробницъ находится у подошвы восточнаго ската плоскогорья. На возвышенности, гдѣ соединяются вмѣстѣ оба, засыпанные пескомъ пустыни, отрога, поднимается самое большое во всемъ некрополѣ зданіе, сѣвернѣе разбросаны крайнія погребальныя часовни некрополя. Здѣсь вся поверхность плоскогорья, состоящаго изъ песчаника и крупныхъ гольшей, изрыта могилами. Длина съ сѣвера на югъ всего некрополя превосходитъ километръ, ширина же вдвое меньше. Общее число погребальныхъ часовенъ некрополя доходитъ до 180 или 200» (стр. 7 — 8).

Таковъ общій видъ некрополя въ настоящее время послѣ протекшихъ надъ нимъ около полуторы тысячи лѣтъ. Если общій видъ его представляетъ полную противоположность катакомбамъ, то тѣмъ болѣе интереса представляетъ внутреннее устройство, украшенія и живопись отдѣльныхъ усыпальницъ. Во многихъ случаяхъ отдѣльныя усыпальницы съ ихъ типическими архитектурными особенностями, украшеніями фасадовъ, росписями стѣнъ близко напоминаютъ общезвѣстныя формы искусства, господствующаго въ Европѣ, особенно въ Италіи въ IV, V—VI столѣтіяхъ. Это общее впечатлѣніе подтверждается рядомъ поразительныхъ совпаденій въ искусствѣ христіанскаго Египта съ искусствомъ Европы и такимъ близкимъ родствомъ формъ, которое не можетъ быть

объяснено иначе, какъ преемствомъ и переносомъ этихъ формъ изъ одной страны въ другую въ опредѣленную историческую эпоху. Наиболѣе ясны данныя въ этомъ отношеніи представляютъ архитектурныя формы и росписи съ ихъ сложной системой декораціи. По содержанію, по общимъ чертамъ полихромической живописи, наконецъ, по соблюденію правилъ декоративной системы, состоящей въ расчлененіи пространствъ стѣнъ и купола на отдѣльныя части и въ употребленіи архитектурныхъ мотивовъ, росписи Эль-Багаута примыкаютъ къ тѣмъ, которыя извѣстны въ римскихъ и неапольскихъ катакомбахъ, частью въ Равеннѣ уже въ мозаикахъ, хотя и отличаются извѣстной бѣдностью и скудостью художества и особенностями мѣстнаго характера. Въ указанныхъ отношеніяхъ росписи усыпальницъ Эль-Багаута настолько богаты и важны, настолько измѣняютъ общіе взгляды на составъ и происхожденіе искусства римскихъ катакомбъ, что должны быть считаемы важнѣйшими памятниками, ставшими достояніемъ науки за послѣднее время. Русская наука можетъ съ гордостью указать на то, что эти памятники впервые были оцѣнены взглядомъ русскаго изслѣдователя и изданы въ Россіи, не смотря на существованіе цѣлой французской миссіи на территоріи самого Египта. Но прежде чѣмъ перейти къ подробному обзору живописи Эль-Багаута, — нѣсколько словъ объ архитектурѣ его усыпальницъ.

Общій очеркъ, въ которомъ описывается расположеніе усыпальницъ Эль-Багаута и ихъ типы, былъ бы весьма важнымъ и полезнымъ подспорьемъ для специалистовъ, если бы каждый типъ погребальнаго сооруженія былъ точно очерченъ со стороны главнѣйшихъ особенностей. Къ сожалѣнію этого нѣтъ и общій очеркъ вызываетъ много сомнѣній.

Первый типъ «надгробныхъ построекъ» или «гробницъ», встрѣчающійся въ некрополѣ Эль-Багаута, представляетъ форму античнаго саркофага. «Это—прямоугольный ящикъ, покрытый коробовымъ сводомъ, украшенный четырьмя акротеріями или выступами по угламъ» (стр. 8). Въ виду того, что этотъ типъ гробницы названъ «надгробной постройкой», можно было бы думать, что эта форма аналогична по своему внутреннему устройству съ одной стороны съ древне-египетской «мастаба», или съ поздне-христіанскимъ типомъ гробницъ, находимыхъ и теперь, напр., въ Болгаріи (Софійская усыпальница), въ Сиракузахъ и въ другихъ мѣстахъ¹⁾, представлявшихъ дѣйствительно «надгробное сооруженіе». Въ текстѣ, однако, ничего не сказано ни относительно существованія входовъ въ эти сооруженія, ни относительно ихъ внутренняго устройства, т. е. относительно существованія крипты или колодца, нишъ и арко-солевъ или лежанокъ для помѣщенія тѣла. При томъ такія выраженія какъ «ящикъ» (caisse), похожій на «античный саркофагъ», даютъ впечатлѣніе того, что въ Эль-Багаутѣ встрѣчается просто форма саркофага для помѣщенія въ немъ тѣла, для котораго не подходитъ названіе «над-

1) Ср. эту форму въ Byz. Zeitschr., 1899 (VIII), p. 616.

гробная постройка». И французскій переводъ словъ «надгробная постройка» вовсе не отвѣчаетъ этому опредѣленію. Здѣсь этотъ типъ сооруженія названъ—«type de bâtisses funéraires», что собственно означаетъ типъ «погребальнаго сооруженія», а не «надгробнаго».

Другой типъ — продолговатый четырехугольникъ — родъ надгробной часовни съ погребеніемъ въ вырытомъ подъ нимъ склепѣ. Такія гробницы покрыты коробовымъ сводомъ, имѣютъ сбоку дверь, а иногда и окно. Въ одной гробницѣ указано окно въ два пролета съ арками стрѣлчатой формы, опирающимися на колонку посрединѣ.

Большинство надгробныхъ часовень—квадратныя въ планѣ, имѣютъ дверь и куполъ, лежащій на подпружныхъ аркахъ, примыкающихъ къ четыремъ стѣнамъ. Этотъ типъ, какъ и предыдущій, остаются безъ точной характеристики. Дѣло въ томъ, что подпружныя арки бываютъ въ этихъ часовняхъ или приплюснутыя, или полукруглыя (центральныя), или даже стрѣлчатыя. Ни на рисункахъ въ текстѣ, ни на фототипіяхъ нѣтъ ни одного примѣра приплюснутой или стрѣлчатой арки, а въ текстѣ нѣтъ указаній на то, какія изъ числа изображенныхъ часовень имѣютъ внутри подобныя арки. По характеру фасадовъ и по внутреннему устройству самихъ часовень можно было бы судить, соединяются-ли стрѣлчатыя арки съ основными особенностями греко-римской и египетской архитектуры въ сооруженіяхъ Эль-Багауата. Элементы греко-римской и египетской архитектуры внѣ всякаго сомнѣнія соединились здѣсь, существуютъ рядомъ, а иногда и въ полномъ смѣшеніи, что само по себѣ является важнымъ до крайности фактомъ, съ такой поразительной ясностью рисуемымъ сооруженіями Эль-Багауата. Относительно стрѣлчатой арки, столь важной для началъ арабскаго стиля, котораго первыми создателями были копты¹⁾, какъ это видно изъ историческихъ данныхъ, въ текстѣ нѣтъ указаній ни на ея конструктивныя особенности, ни на ея соединеніе съ элементами обычныхъ строительныхъ формъ коптской архитектуры. Правда, въ дальнѣйшемъ изложеніи находимъ опять упоминаніе о гробницѣ «съ двойнымъ окномъ», очевидно, стрѣлчатымъ. Внутри ея сохранилась на правой отъ входа сторонѣ, близъ задней стѣны, часть росписи. Въ срединѣ разводовъ виноградной лозы изображенъ мальчикъ или юноша въ короткой туникѣ, украшенной двумя кругами на плечахъ, двумя у подола туники и двумя узкими вертикальными полосами на груди, а также оторочками на воротникѣ, на рукавахъ и на подолѣ. Юноша стоитъ, положивъ лѣвую руку себѣ на поясъ и протянувъ правую, которая упирается въ уголъ часовни. Подъ этимъ изображеніемъ находится большой египетскій крестъ (анхъ) (стр. 12). Это изображеніе характерно даже въ описаніи. Виноградная лоза, крестъ, фигура въ туникѣ, расшитой узорами, которые такъ часто встрѣчаются среди вышивокъ на коптскихъ одеждахъ, доказываютъ, что эта

1) Al. Gayet, L'art arabe. Paris, p. 39 — 42.

часть росписи аналогична и современна другимъ подобнымъ и принадлежитъ коптскому искусству, но для полнаго убѣжденія, для того, чтобы имѣть непоколебимый фактъ, надо прямое указаніе, рисунокъ, наконецъ, не разрозненныя и разбросанныя по книгѣ описанія по частямъ, а описаніе цѣльное и методичное. Итакъ, благодаря косвенному указанію на живопись часовни съ «двойнымъ окномъ», равнѣ описаннымъ подъ именемъ «стрѣльчатаго», можно думать, что стрѣльчатая арка окна находится въ часовнѣ съ росписью коптскаго христіанскаго содержанія и коптскаго стиля и что, слѣдовательно, она, быть можетъ, современна этой живописи. Но этотъ единичный фактъ стоитъ не твердо, а относительно другихъ случаевъ употребленія стрѣльчатой арки читатель остается въ полномъ невѣдѣніи. Понятно само по себѣ, съ какимъ удовольствіемъ можно было бы привѣтствовать всякое точное данное въ этомъ отношеніи ¹⁾.

Кромѣ этихъ типовъ надгробныхъ часовень есть еще четырехугольныя часовни безъ куполовъ и безъ подпружныхъ арокъ. Эти часовни «должны были быть покрыты плоскими крышами, поддерживаемыми балками, гнѣзда для которыхъ видны въ верхнихъ частяхъ стѣнъ» (стр. 9). У одной квадратной часовни встрѣчена съ восточной стороны абсида, «придающая зданію видъ настоящей церкви».

Далѣе встрѣчаются часовни круглыя, крытыя куполомъ и представляющія обычный типъ мавзолея. Встрѣчается, затѣмъ, типъ болѣе сложный — съ восьмиугольнымъ основаніемъ и купольнымъ покрытіемъ, съ окнами, сведенными вверху полукруглыми арками.

Наконецъ, встрѣчается весьма важный также типъ усыпальницъ, которыя «подобно погребальнымъ пещерамъ древнихъ Египтянъ, вырублены въ скалѣ по склонамъ возвышенности (табл. IV). Въ этомъ случаѣ къ скалѣ пристроенъ порталъ изъ сырцовыхъ кирпичей, отъ котораго горизонтальный ходъ ведетъ къ погребальной пещерѣ, находящейся уже въ цѣльной скалѣ» (стр. 8). Этотъ послѣдній типъ усыпальницъ является *господствующимъ* въ Киренѣ ²⁾.

Фасады всѣхъ часовень въ древности были покрыты штукатуркой и сохранили украшенія въ видѣ пилястровъ или же ложныхъ колоннъ по сторонамъ двери или по краямъ фасада. Тѣ и другія одинаково повторяютъ формы египетскаго зодчества, что особенно сказывается въ сохраненіи формъ лотосовыхъ капителей (рис. 14). Черты египетскаго архитектурнаго стиля сказываются и въ отклоненіи стѣнъ назадъ, равно какъ и въ широкихъ и высокихъ наличникахъ дверей, какъ было указано ранѣе (см. особенно рис. 13). Относительно отклоненія стѣнъ фасадовъ назадъ сказано, что эта особенность встрѣчается «у большей части

1) См. изображеніе стрѣльчатой арки въ развалинахъ христіанскаго города въ Киренѣ: Smith and Porcher, History of the recent discoveries at Cyrene, 1864, tab. 29, что можно сопоставить съ изображеніемъ такой-же арки на фасадѣ одной гробницы Эль-Багаута, табл. V слѣва.

2) Smith and Porcher, o. c., tab. 13, 16, 21 и др.

построекъ» (стр. 10), но было бы любопытно знать, встрѣчается-ли эта черта въ постройкахъ, фасады которыхъ украшены рядами аркадъ. Объ этомъ нѣтъ свѣдѣній въ текстѣ, но фототипіи разрѣшаютъ этотъ вопросъ въ положительномъ смыслѣ. Отклоненная стѣна часовни украшена во многихъ случаяхъ аркой надъ входомъ, вмѣсто наличника, а иногда три и болѣе арки украшаютъ самую стѣну. Нѣтъ сомнѣній, въ постройкахъ Эль-Багаута наблюдается соединеніе формъ египетской и греко-римской архитектуры (табл. III, IV, V): отклоненныя стѣны, украшенныя въ египетскомъ вкусѣ, соединяются не только съ арками и аркадами, но и съ куполами внутри часовень, съ лѣпными нишами античнаго типа, съ колончатыми портиками съ аркой и пилястрами египетскаго характера. Это смѣшеніе формъ продолжается и въ росписяхъ, гдѣ мы находимъ въ однѣхъ и тѣхъ же часовняхъ и египетскій крестъ (анхъ), и коринѣскую капитель, и подражаніе штучной инкрустаціи стѣнъ мраморами, а наряду удержанный древне-египетскій способъ расположенія сюжетовъ на ровномъ фонѣ купола съ фигурами, то близко напоминающими профили египетскаго силуэта, то изобрѣтенными въ духѣ античнаго искусства. Эти росписи заслуживаютъ подробнаго разбора.

Нѣкоторыя части большого зданія Эль-Багаута сохранили, хотя и незначительныя, но весьма интересные остатки стѣнныхъ росписей. Бѣдность художественныхъ украшеній здѣсь сама по себѣ весьма поучительна. Такъ, въ помѣщеніи II коробовые своды и южная стѣна гладко выштукатурены, но не имѣютъ никакихъ украшеній кромѣ лѣпной рамы ниши. Сѣверная-же украшена только тремя крестообразными знаками «анхъ» (табл. VI). Надъ восточною аркою другого помѣщенія (III), огибающею абсиду, красной краской изображенъ знакъ анхъ, кольцо котораго украшено кружками, какъ бы вставками драгоценныхъ камней, а по сторонамъ его двѣ желтыя монограммы Христа съ подобными же украшениями. Сводъ конхи и коробовый сводъ передней части абсиды росписаны пестрымъ геометрическимъ орнаментомъ (табл. VII). Чередующіяся разноцвѣтныя поля раздѣляются бѣлыми линиями. Схема этого орнамента представлена на рисункѣ 30, гдѣ указаны и цвѣта этой интересной ковровой росписи, сдѣланной тщательно и правильно и требовавшей значительнаго труда для исполненія. Здѣсь указаны: пурпуръ, желтая, бѣлая, сѣрая краски. Если подъ пурпуромъ разумѣть лиловую краску, то получится гамма египетскаго ковра.

Форма монограммъ или хризмъ та-же, что и въ римскихъ катакомбахъ Спріи, Понта, Малой Азіи. Знакъ анхъ, или собственно форма этого знака изрѣдка встрѣчается и въ искусствѣ запада, что представляетъ уже извѣстный интересъ въ смыслѣ заимствованія формъ египетскаго искусства и въ христіанское время, какъ и ранѣе, наканунѣ распространенія христіанства.

Особенно важно ясное воспоминаніе объ этой формѣ креста въ мозаикѣ V столѣтія въ крещальнѣ св. Януарія въ Неаполѣ, гдѣ золотой

крестъ имѣеть овальный зеленый ободокъ вокругъ верхней части, образуя какъ бы форму овальной петли знака анхъ¹⁾ (табл. VII). Кромѣ этой росписи абсиды, краски употреблены были для украшенія архивольта сѣверной двери, ведущей въ V помѣщеніе большого зданія. Сводчатые выступы этой двери украшены одинъ черными лавровыми листьями, т. е. длинной вѣтвью лавра, а два другіе выкрашены въ красный цвѣтъ, столь употребительный въ античной и болѣе поздней полихроміи внутреннихъ и внѣшнихъ частей зданій, какъ то для большихъ полей, поколей, антаблементовъ, дверныхъ косяковъ, какъ и въ данномъ случаѣ, колоннъ. Вѣтвь лавра — обычный, извѣстный еще въ античномъ искусствѣ, мотивъ украшенія, употребительный какъ въ катакомбахъ, такъ и въ мозаическихъ росписяхъ, гдѣ онъ занимаетъ иногда мѣсто внутри арки и стелется гирляндой въ видѣ ленты.

Бѣдность украшеній этой часовни тѣмъ болѣе интересна, что рядомъ, войдя черезъ только что описанную дверь въ помѣщеніе V, находимъ полную роспись, выдержанную согласно основнымъ традиціоннымъ правиламъ полихромическихъ росписей, встрѣчаемыхъ на западѣ въ V, VI вѣкахъ. До сихъ поръ еще никѣмъ подробно не были описаны на востокѣ подобныя росписи. Ихъ существованіе можно было лишь предполагать въ общемъ, отчасти на основаніи изученія мозаикъ Италіи, Солуни, Кипра, Виолеема, отчасти на основаніи показаній древнихъ и новыхъ авторовъ.

Въ помѣщеніи V надъ одной изъ трехъ нишъ (восточной) написанъ египетскій крестъ желтый съ краснымъ контуромъ. Западная стѣна расписана была фресками, теперь сильно попорченными и сбитыми, повидимому, нарочно. Вверху стѣны подъ коробовымъ сводомъ также написанъ египетскій крестъ, а ниже различаются остатки желтыхъ фигуръ и относящіяся къ нимъ надписи. Здѣсь изображены Авраамъ съ ножомъ, Исаакъ рядомъ съ нимъ. Слѣва отъ него дерево и надпись Ависоръ (ΑΒ-ΡΑΑΜ, ΙΣΑΚ, [Α]ΒΙΣΩΡ). Эта роспись, описанная такъ кратко, за неимѣніемъ, по всей вѣроятности, болѣе точныхъ указаній въ замѣткахъ В. Г. Бока, не издана и въ рисункахъ, такъ что ближайшее опредѣленіе ея невозможно. Тѣмъ не менѣе самое существованіе композиціи, въ которой являются Авраамъ, Исаакъ и дерево, заставляють думать, что здѣсь изображено Жертвоприношеніе Исаака, столь часто встрѣчаемое въ живописи римскихъ катакомбъ, на саркофагахъ — сюжетъ, входящій какъ необходимый членъ въ составъ росписей погребальныхъ камеръ. Не менѣе интересенъ и куполъ. Внутри его вписанъ кругъ, занятый сплош-

1) Мозаики IV и V вѣковъ, стр. 137—8, рис. 18. Фрикенъ, Римскія катакомбы II, стр. 148, увѣряеть, что видѣлъ на колоссальномъ порфировомъ саркофагѣ при церкви св. Ирины въ К-полѣ крестъ въ видѣ «сгux ansata» (въ формѣ египетскаго знака анхъ) съ хризмой внутри петли. Онъ заключилъ поэтому, что саркофагъ — египетскаго происхожденія.

нымъ перистымъ чешуйчатымъ орнаментомъ, весьма близко напоминающимъ чешуйчатую поверхность нѣкоторыхъ равненскихъ и галльскихъ саркофаговъ. Каждая чешуйка дѣлится на свѣтлую и темную половины. Вѣнокъ, составленный изъ растений и цвѣтовъ (?), обгибаетъ этотъ кругъ. Широкія полосы краснаго цвѣта служатъ контурами для вѣнка. Четыре розетки, напоминающія цвѣтокъ гвоздики, посажены въ равномъ разстояніи другъ отъ друга на полѣ вѣнка и дѣлятъ его на четыре части. Такое дѣленіе вѣнка извѣстно вообще въ древне-христіанской живописи, при чемъ растенія представляютъ злаки, цвѣты и фрукты четырехъ временъ года ¹⁾. Ребра купола подъ сводами также обведены полосами. Въ парусахъ купола изображено по птицѣ съ распушенными крыльями, стоящей на шарѣ (стр. 20), мотивъ извѣстный не только въ росписяхъ катакомбъ, но и въ равненскихъ и римскихъ мозаикахъ ²⁾. Однако, распушенные крылья, оборотъ головы въ профиль, отсутствіе пышнаго распушеннаго хвоста, отдаляютъ эти изображенія птицъ отъ павлиновъ равненскихъ и римскихъ росписей, хотя въ общемъ во всѣхъ случаяхъ художественный мотивъ остается тотъ-же, т. е. птицы изображаются въ парусахъ, стоятъ на сферахъ. Птицы съ распушенными крыльями и головой, повернутой въ сторону, встрѣчаются на коптскихъ надгробіяхъ въ нишахъ и на ровной плоскости стелы ³⁾. Съ этими птицами имѣютъ ближайшее родство изображенныя въ живописи описанной часовни. Туловище, голова и верхняя часть крыльевъ у птицы изображенной въ лѣвомъ парусѣ (рис. 31) — бѣлые, внутренняя часть крыльевъ и лапы пурпуровыя, шаръ — желтый, глазъ обозначенъ лишь черною точкой, клювъ красный. У птицы, изображенной въ правомъ парусѣ, туловище, голова и крылья желтыя, а лента на шеѣ бѣлая, глазъ состоитъ изъ черной точки съ бѣлой каймой» (стр. 20). Къ сожалѣнію, не указанъ цвѣтъ фона, на которомъ изображены птицы. Такъ какъ у одной птицы голова и верхняя часть крыльевъ — бѣлая, а у другой туловище, голова и крылья желтыя, то, слѣдовательно, фонъ не можетъ быть ни бѣлымъ, ни желтымъ, по законамъ древней полихроміи.

II.

Особенный интересъ представляетъ «гробница съ библейскими изображеніями близъ большого зданія въ некрополѣ Эль-Багауатъ». Специальный интересъ росписи этой гробницы состоитъ въ томъ, что какъ стѣны, такъ и куполъ украшены живописью, которая рисуетъ намъ со-

1) Мозаики IV и V вѣковъ, стр. 134.

2) Ibid., 134 и прим. 3.

3) A. I. Gayet, Les monuments coptes. Paris 1889, pl. XVI (Fayoum), pl. LVIII, LIX, LX, LXI, LXXIII. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ видно, что птица эта — голубокъ съ вѣткой. Однако и павлинъ съ распушеннымъ и поднятымъ хвостомъ, близко напоминающій по формѣ павлиновъ въ катакомбахъ и мозаикахъ, изображенъ на одной плитѣ изъ Луксора pl. LV.

вершенно неизвѣстную до сихъ поръ сторону египетскаго (коптскаго) искусства. Къ сожалѣнію, въ текстѣ въ большинствѣ случаевъ не указаны краски, вслѣдствіе чего нѣтъ данныхъ составить болѣе близкое и точное понятіе о характерѣ живописи. Описаніе этой росписи производитъ впечатлѣніе, какъ будто въ рукахъ издателей находились самыя скудныя замѣтки и они составили свой текстъ, руководствуясь больше фотографіями, чѣмъ замѣтками. Такъ, не указаны цвѣта полей, колоннъ, круга и орнаментовъ той архитектурической декораціи, которая украшаетъ нижнія части стѣнъ сѣверной, восточной и западной, не указано также различій въ орнаментахъ, которые, очевидно, не на всѣхъ стѣнахъ одинаковы. Такія выраженія, какъ: «фигура, стоящая на темномъ фонѣ, вѣроятно пламени», (стр. 23) «кони свѣтлаго цвѣта» (стр. 24—5) основаны на наблюденіи фотографій и только вводятъ читателя въ заблужденіе на счетъ того, дѣйствительно-ли описывается полихромическая, а не одноцвѣтная живопись. Бѣлый цвѣтъ, хорошо передаваемый фотографіями, указывается часто. Изъ другихъ указаній на краски имѣются: на розовую, лиловую, желтую, пурпурную. Изъ этихъ указаній убѣждаешься, что описывается полихромія.

Также точно видно, что и при описаніи нѣкоторыхъ непонятныхъ фигуръ издатели руководствовались не замѣтками, а фотографіями.

Гробница, по плану четырехугольная, покрыта куполомъ, который покоится на четырехъ аркахъ, утвержденныхъ на столбахъ, или шлястрахъ съ ясно обозначенными профилями подушекъ вмѣсто капителей. Стѣны приблизительно на двѣ трети подъ арками расписаны въ видѣ облицовки различными мраморами. Четыре витыя колонки съ коринтскими узкими капителями, встрѣчаемыми по преимуществу на памятникахъ V—VI вѣковъ, расположены вдоль каждый стѣны, образуя родъ аркады съ антаблементомъ поверхъ нея, украшеннымъ на одной стѣнѣ орнаментомъ вродѣ плетенки, а на другой—двумя широкими полосами и черточками. Колонны стоятъ на длинной полосѣ, украшенной зигзагомъ. Ниже этой полосы находится болѣе широкая полоса равнаго одноцвѣтнаго тона, представляющая цоколь или фундаментъ, на которомъ возведена вся архитектура. Косыя черточки на колоннахъ показываютъ, что маляръ хотѣлъ изобразить витыя колонны. Пространства между колоннами заняты рамами изъ какого-то слоистаго мрамора, составленными изъ узкихъ досокъ косо пригнанныхъ другъ къ другу въ углахъ. Внутри рамы находится четырехугольная доска мрамора, образующая равное поле. Центральная доска имѣетъ инкрустацію, представляющую кругъ, въ свою очередь украшенный разными мраморами въ видѣ звѣзды. Лучи этой звѣзды слабо видны на фототипіи. Каждый лучъ обрамленъ свѣтлыми контурами, между которыми видны какіе-то орнаментальные завитки.

Плястры, на которые опираются арки, также покрыты какимъ-то ровнымъ сплошнымъ цвѣтомъ, и такимъ образомъ вся нижняя часть ча-

совни является расписанной во вкусѣ античной полихроміи, подражающей инкрустаціи стѣнъ разноцвѣтными мраморами и архитектурникѣ аркадами.

Верхнія части стѣнъ, т. е. полукруглые люнеты подъ арками покрыты сплошной ровной штукатуркой, не имѣютъ никакихъ украшеній, и только на сѣверной сторонѣ противъ входа подъ двумя окнами люнета находится четырехугольная широкая и короткая цвѣтная полоса вродѣ древняго титула (titulus), предназначавшагося обыкновенно для надписи, которой, однако, въ данномъ случаѣ не видно (табл. VIII и XII).

Внутреннія части подпружныхъ арокъ украшены орнаментомъ, состоящимъ изъ непрерывнаго ряда треугольничковъ. По концамъ дуги эти треугольнички покоятся на узкомъ рѣшетчатомъ антаблементѣ, поддерживаемомъ витой коринтской колонкой. Орнаментъ изъ треугольничковъ близко напоминаетъ украшенія коптскихъ прошивокъ съ той-же системой чередующихся треугольничковъ¹⁾.

Наличники арокъ украшены два раза широкой гирляндой цвѣтовъ, столь часто встрѣчаемой въ христіанскихъ росписяхъ, и два раза тонкимъ побѣгомъ виноградной лозы съ гроздьями, — орнаментомъ, нашедшимъ себѣ столь обширное примѣненіе какъ въ живописи, такъ и въ скульптурѣ востока и запада, но въ данномъ случаѣ опять таки близко напоминающимъ вьющуюся лозу коптскихъ прошивокъ.

Важнѣе, однако, роспись купола. Площадь его представляетъ ровное поле бѣлаго цвѣта (стр. 22), причемъ, однако, юговосточный парусъ купола покрытъ розовой краской (стр. 23), какъ слѣдуетъ заключать изъ описательнаго текста. Вся верхняя часть купола занята развѣтвленіями одной большой виноградной лозы, стволъ которой растетъ изъ кадки, «подобной баинтѣ» (?), а вѣтви расходятся во все стороны. На вѣтвяхъ сидятъ птички лиловаго цвѣта, несомнѣнно, голуби, и клюютъ грозди. Ниже изображены по всему остальному пространству купола сцены изъ Ветхаго и Новаго Заветъа. Въ парусахъ купола нарисовано по три креста. Средній имѣетъ видъ знака «анхъ», два же другихъ передаютъ близко форму голговскаго креста безъ обозначенія буквы Р, что и служить однимъ изъ терминовъ «post quem» при опредѣленіи эпохи, къ которой должна относиться роспись. Ниже крестовъ, въ углахъ парусовъ изображены тонкія деревца, на подобіе того, какъ въ капеллѣ св. Приска въ Капуѣ снп заняты пальмами²⁾.

Первое, что останавливаетъ вниманіе въ описанной росписи — это отсутствіе строгой симметріи, которая есть основной принципъ росписей запада. Въмѣсто изящныхъ дѣленій потолка, изобилующихъ орнаментальными разводами, дугами, квадратами въ чисто помпейскомъ вкусѣ, раздѣляющихъ потолокъ или куполь на множество отдѣльныхъ пространствъ, внутри которыхъ помѣщаются сюжеты и изображенія, прина-

1) M. Gerspach. Les tapisseries coptes. Paris 1890, рис. 79.

2) Моз. IV и V вѣк., стр. 150.

длежація античной мифологіи, куполь гробницы Эль-Багауата представляет ровное поле со стелющейся неправильно и прихотливо виноградной лозой. Правда, и въ потолкѣ указанной только что капеллы св. Приска также изображена лоза съ гроздьями и птицами, клюющими виноградъ, но здѣсь каждый завитокъ лозы повторяетъ подобный же въ сосѣднемъ отрѣзкѣ. Лоза растетъ не изъ одного, а изъ четырехъ сосудовъ, изображенныхъ симметрично въ каждомъ дѣленіи потолка посредия вѣтвей ея. Вѣтви въ свою очередь направо и налево стелются по синему фону красивыми и изящными, постепенно уменьшающимися, завитками. Между тѣмъ кадка, изъ которой растетъ лоза въ росписи разбираемой часовни, изображена сбоку, безо всякаго соотвѣтствія какому бы то ни было предмету въ росписи. Дѣленія на различныя архитектурныя пространства здѣсь отсутствуютъ, и сцены, отдѣльныя фигуры, корабли, зданія чередуются другъ съ другомъ безо всякаго стѣсненія. Единственные признаки системы, которой держался мастеръ, должно видѣть въ расположеніи фигуръ и сценъ длинными рядами, которые идутъ одинъ надъ другимъ этажами, въ повтореніи трехъ крестовъ и деревьевъ въ каждомъ парусѣ и въ центральномъ построеніи всей композиціи купола, т. е. въ помѣщеніи фигуръ и сценъ кругами, при чемъ часто фигуры стремятся образовать новый промежуточный рядъ между двумя указанными. Ростъ фигуръ не выдерживается. Иногда—это ничтожныя по величинѣ фигурки. Зданія, предметы, фигуры, особенно деревья изображаются безо всякаго понятія о перспективѣ, строгій профиль господствуетъ вопреки законамъ античной композиціи давать фигуру и предметъ въ развернутомъ передъ зрителемъ видѣ, за исключеніемъ немногихъ и легко объяснимыхъ случаевъ. Такія особенности живописи потолка вновь рисуютъ намъ какъ бы ожившей древне-египетскую систему въ расположеніи фигуръ и людей и въ изобрѣтеніи композиціи всей росписи. Центральныя композиціи египетскаго искусства обыкновенно располагаютъ фигуры длинными рядами, идущими другъ надъ другомъ этажами, причемъ маленькія фигурки эмблемъ, боговъ, надписей образуютъ какъ бы промежуточные ряды. Здѣсь именно господствуетъ строгій профиль и отсутствіе перспективы, или же обратная перспектива, которой отличные образцы даютъ фигуры, зданія, деревья на описываемомъ куполѣ. Такъ Моисей, и іудеи, идущіе вправо, представленные съ головами и ногами въ профиль, имѣютъ торсы en face къ зрителю. Таковы фигуры двухъ идущихъ людей (табл. IX), женъ со свѣтильниками и др. Деревья почти буквально повторяютъ свои прототипы въ египетскомъ искусствѣ. Они сохраняютъ тотъ же кудрявый видъ, вѣтви рядами идутъ отъ ствола, отъ вѣтвей отдѣляются также ряды вѣточекъ съ листикомъ на концѣ и съ плодами. То же самое должно сказать о формѣ лодокъ и кораблей. Они въ точности воспроизводятъ не только особенности египетской барки, но и изображаются по правиламъ египетскаго искусства строго въ профиль, такъ что зритель видитъ только

силуэтъ лодки или барки. Зданія съ фронтонами, колоннами и крышами изображаются только съ фасада, боковыхъ стѣнъ нѣтъ, самыя изображенія плоски, и слабыя намеки на перспективу можно видѣть только въ косыхъ балкахъ крыши и косо-же расположенной лѣстницѣ храма, къ которому направляются жены со свѣтильниками. Лѣстница другого храма изображена въ обратной перспективѣ. Эти, почти ничтожные, слѣды правилъ эллинской живописи соединяются съ заимствованіемъ цѣльныхъ фигуръ изъ области христіанскаго греческаго искусства. Такова фигура Іоны, спящаго съ закинутой за голову рукой, какъ спящій Адонисъ, орантъ, обнаженной фигуры Исаяи, изображенной цѣликомъ en face къ зрителю, трехъ отроковъ въ печи, Даніила, которые всѣ изображены лицомъ къ зрителю, а не въ профиль.

Понятно само собой, что эти особенности живописи купола не позволяютъ придавать большаго значенія той характеристикѣ росписей, которая сдѣлана въ текстѣ: «Росписная декорація внутренности надгробныхъ часовень, сказано здѣсь, находится вполне подъ вліяніемъ чисто греческаго, александрійскаго вкуса, и лишь въ многочисленныхъ крестахъ съ петлею наверху, которые встрѣчаются гораздо чаще крестовъ монограмматическихъ, проявляется связь съ древнимъ Египтомъ» (стр. 11). Задавшись цѣлью предоставить ученому міру разработку матеріаловъ, издатели должны были бы съ большей зоркостью слѣдить за своими общими заключеніями, хотя бы и основанными на замѣткахъ покойнаго В. Г. Бока. Въ данномъ-же случаѣ прямо необходимо было бы привести подлинныя слова В. Г. Бока изъ его замѣтокъ.

Названіе гробницы по содержанію ея росписи имѣетъ, конечно, полное право на существованіе, разъ эта роспись является самымъ характернымъ даннымъ для часовни, но названіе ея «часовней съ библейскими изображеніями» врядъ-ли правильно. Никто не называетъ такъ и римскихъ катакомбъ, не смотря на то, что библейскіе сюжеты тамъ распространены не менѣе, чѣмъ въ часовняхъ Эль-Багаута. Притомъ въ росписи часовни находятся не одни библейскія изображенія, а также и христіанскія т. е. новозавѣтныя: кресты, мудрыя дѣвы, Добрый Пастырь, св. Ѳекла. Кромѣ этихъ фигуръ, обозначенныхъ надписями, есть и другія, какъ это будетъ показано далѣе.

Сюжеты ветхозавѣтныя и новозавѣтныя расположены на фонѣ купола безъ видимой послѣдовательности и связи. На самомъ же дѣлѣ между всѣми изображеніями проходитъ внутренняя связь, которая объединяетъ ихъ въ одну цѣльную группу, и каждое изображеніе является звѣномъ одной и той же композиціи. Здѣсь представлены: Ной въ ковчегѣ, Адамъ и Ева, семь дѣвъ со свѣтильниками и сосудомъ для масла, Жертвоприношеніе Авраама, Пастырь съ пятью овцами, св. Ѳекла въ видѣ оранты на кострѣ, городъ Іерусалимъ съ Іереміей передъ нимъ, Сусанна сидящая въ креслѣ, Іона ввергаемый въ пасть кита и извергаемый китомъ на берегъ, Іона сидящій подъ кукурбитой, Іовъ (?), Мон-

сей ведущій израильтянь и преслѣдующій ихъ фараонъ, Ревекка дающая пить слугѣ и верблюдамъ, три отрока въ пещи, Даніилъ во рву львиномъ, Исая распиливаемый двумя палачами и нѣкоторыя непонятныя фигуры. За исключеніемъ этихъ послѣднихъ, надъ всѣми указанными фигурами сохранились четскія, греческія надписи, называющія ихъ по именамъ. Нѣкоторые предметы также обозначены надписями.

Изображенія эти тѣмъ болѣе интересны и важны, что представляютъ почти полное соотвѣтствіе катакомбнымъ изображеніямъ III—V столѣтій. Это соотвѣтствіе обнаруживается не только въ выборѣ сюжетовъ, но и въ ихъ сопоставленіи сообразно общей идеѣ, лежащей въ основѣ подобныхъ росписей. Виноградная лоза, занимающая своими широкими развѣтвленіями всю среднюю часть купола, изобилующая множествомъ листьевъ и гроздей, въ вѣтвяхъ которой сидятъ птицы, клюющія виноградъ, вполне соотвѣтствуетъ извѣстной фрескѣ катакомбы Домитиллы¹⁾, хотя и уступаетъ ей въ изяществѣ и близости къ античнымъ оригиналамъ. Различіе можно указать развѣ въ отсутствіи амуровъ, занятыхъ сборомъ винограда, которые изображены на указанной фрескѣ вмѣстѣ съ птицами, клюющими виноградъ и порхающими между вѣтвей. Виноградная лоза, несомнѣнно, имѣющая отношеніе къ евангельскимъ притчамъ о виноградникѣ и виноградаряхъ или о раѣ, на фрескѣ часовни Эль-Багаута соединена еще и съ великолѣпнымъ сооруженіемъ. Вѣтви лозы низко склоняются надъ крышей этого зданія и птицы, сидяція на крышѣ его, свободно клюютъ висяція грозди. По сторонамъ зданія растутъ два развѣсистыхъ дерева, обсыпанныхъ плодами, слетааясь вершинами съ вѣтвями и листьями виноградной лозы. Зданіе состоитъ изъ трехъ частей или изъ трехъ отдѣльныхъ сооружений, стоящихъ въ одинъ рядъ. Средняя часть зданія съ портикомъ и аркадами, съ аркой или люнетомъ надъ входомъ, имѣетъ рѣшетчатыя запертыя двери. Два боковыхъ зданія—съ фронтонами. Одно съ портикомъ въ четыре колонны и съ лѣстницею, другое безъ лѣстницы съ открытой дверью и, какъ кажется, съ подобранной завѣсой внутри ея. Въ люнетѣ и во фронтонахъ боковыхъ зданій изображено по египетскому кресту. Справа между деревомъ и боковымъ сооруженіемъ растетъ на землѣ кустъ. Слѣва между деревомъ и лѣстницею зданія земля закрашена какимъ-то цвѣтомъ. Фигура человѣка съ какимъ-то предметомъ на плечахъ подходитъ къ лѣстницѣ, ступая по землѣ.

Обстановка, среди которой изображено сооруженіе и связь этого сооружения съ побѣгами виноградной лозы, рисуютъ какое то особенное мѣсто. Не смотря на отсутствіе надписей, не трудно войти въ первоначальную мысль, лежащую въ основѣ этой части росписи. Подобное зданіе съ портиками и съ фронтонами надъ боковыми частями его изображается часто на саркофагахъ, причемъ въ центральной нишѣ съ аркой или безъ нея

1) Peraté, L'archéologie chrétienne, fig. 23.

стоитъ Христосъ, а по сторонамъ въ концахъ сооруженія ко Христу подводятъ умершихъ родственники¹⁾, или же умершіе подходятъ сами. Это же зданіе съ портиками и крышей изображено въ мозаикѣ церкви св. Пуденціаны, гдѣ образуесть какъ бы ограду, внутри которой сидятъ апостолы по сторонамъ Христа, какъ и на саркофагахъ. Однако, не менѣе интереса представляесть въ данномъ случаѣ открытая въ *Capella graeca* роспись потолка, сохранившая остатки композиціи, вполне аналогичной росписи верхней части купола египетской часовни. Вильпертъ, издавшій и объяснившій роспись всей *Capella graeca*, не понялъ смысла композиціи потолка, ни отдѣльныхъ частей ея. Наполовину опавшія фрески потолка представляютъ остатки виноградной лозы съ листьями и гроздьями. По угламъ потолка изображены сидящія фигуры въ видѣ каріатидъ. На одной изъ сторонъ четырехугольника находится изображеніе цѣлаго комплекса зданій, которыя нельзя не сравнить съ сооружениями въ росписи часовни. На фонѣ этихъ зданій изображена фигура Даниїла между львовъ, вслѣдствіе чего Вильпертъ и пришелъ къ заключенію, что зданія представляютъ собою дворецъ царя вавилонскаго Навуходоносора²⁾. Однако, господствующій въ росписяхъ приѣмъ сопоставленія различныхъ по своему значенію сюжетовъ и предметовъ заставляесть думать, что Даниїлъ между львовъ находится здѣсь въ такомъ-же отношеніи къ зданіямъ, какъ и въ египетской росписи, гдѣ онъ изображенъ близъ дерева, въ близкомъ сосѣдствѣ съ указанными сооружениями. Важно, что обѣ росписи представляютъ виноградную, стелющуюся по потолку, лозу въ связи съ какими-то роскошными сооружениями.

Появленіе среди этихъ зданій на саркофагахъ умершихъ лицъ, похороненныхъ въ саркофагахъ, проливаетъ нѣкоторый свѣтъ и на фигуру, подходящую къ зданію съ лѣвой отъ зрителя стороны. Фигура эта не обозначена надписью и изображена не вполне ясно. Въ правой рукѣ у нея посохъ на вѣсу (а не вѣтка), на плечѣ «какая-то котомка или *ведро*(?)» какъ сказано въ текстѣ. При всемъ усиліи разглядѣть эту котомку или *ведро*, я не могу видѣть въ этой фигурѣ что либо иное, кромѣ обычной въ христіанскомъ искусствѣ фигуры Добраго Пастыря съ овечкой на плечахъ, такъ родственна она этому излюбленному образу древнехристіанскаго искусства. Въ такомъ случаѣ эта часть росписи представляла бы появленіе Добраго Пастыря съ душой умершаго, упоминаемой въ погребальныхъ литургіяхъ³⁾, въ царствіе небесное. Виноградная лоза, занимающая среднюю часть купола, несомнѣнно, соотвѣтствуетъ понятію о *τόπος χλοερός*, а зданія — понятію о «*σκηναί*» въ древнѣйшей изъ найденныхъ до сихъ поръ молитвъ объ упокоеніи души⁴⁾. Каково бы

1) См. подробно объ этомъ въ Мозаикахъ IV и V вѣк., стр. 23, 65.

2) Wilpertz, *Tractio panis*, t. XI и XII, p. 79.

3) *Τὸ ἀπολωλὸς πρόβατον ἐγὼ εἶμι, ἀναχάλασον με, Σῶτερ, καὶ σῶσον με.*

4) Ср. молитву, начертанную на плитѣ, найденной въ Нубіи (*Colcausia*) раиѣ V вѣка, и занесенную изъ другихъ источниковъ въ Евхологій Гоара, у Edm. Le Blant,

ни было значеніе фигуры, подходящей къ роскошнымъ зданіямъ, ясно само по себѣ, что описанная до сихъ поръ часть росписи заключаетъ элементы, хорошо извѣстные въ древне-христіанской иконографіи, соотвѣтствующіе вполне представленіямъ о раѣ или евангельскомъ виноградникѣ, и о чертогахъ Иерусалима небеснаго. Такой полноты представленій, однако, не даетъ ни одинъ памятникъ запада. Кромѣ этого ни одна роспись римскихъ катакомбъ не доказываетъ своей связи съ мѣстомъ погребенія такъ, какъ роспись часовни Эль-Багаута. Она блестящимъ образомъ подтверждаетъ установившееся уже въ наукѣ положеніе Леблана о зависимости образовъ катакомбной иконографіи отъ погребальныхъ литургій. Вся остальная роспись своимъ замысломъ, выборомъ сюжетовъ и размѣщеніемъ ихъ безъ видимой исторической или хронологической послѣдовательности, стоитъ въ полной гармоніи съ описанной верхней частью и выражаетъ тѣ-же идеи, которыя господствуютъ въ указанныхъ погребальныхъ литургіяхъ.

Повидимому, не безъ намѣренія изобразилъ мастеръ ниже райскихъ сѣней, уходящихъ изъ рая первыхъ людей. Композиція подобнаго рода до сихъ поръ нигдѣ неизвѣстна. Справа изображенъ рай или парадизъ съ цвѣтущими деревьями и виноградными лозами. На деревѣ извивается черной полосой змій. Слева прародители направляются къ двери рая. Между ними нѣтъ обыкновенно изображаемаго древа со змиемъ. Впереди идетъ Адамъ, за нимъ слѣдуетъ Ева, названная въ надписи ΖΩΗ. Эта надпись весьма характерна, такъ какъ имя Евы является въ формѣ, употребленной 70 толковниками ¹⁾, буквально означающимъ *жизнь*. Ева по объясненію Библии сдѣлалась матерью всѣхъ живущихъ. Не безъ основанія указывалъ Лилъ на то, что изображенія Адама и Евы вошли въ составъ катакомбныхъ росписей сообразно съ кругомъ идей, сгруппировавшихся около погребальнаго культа ²⁾. Имя Ζωή, начертанное надъ Евой, вполне связывается съ началомъ того исповѣданія, которое находится въ древней молитвѣ, начертанной на мраморной доскѣ, найденной въ Нубіи (Colacausia), которую Лебланъ сопоставилъ съ молитвой, занесенной въ Евхологіи Гоара, и изъ которой объясняются и виноградная лоза, и райскія сѣни. Здѣсь сказано: 'Ο θεός τῶν πνευμάτων καὶ πάσης σαρκός, ὁ τὸν θάνατον καταπατήσας, . . . καὶ Ζωὴν τῷ κόσμῳ δωρησάμενος κτλ ³⁾. Эти слова устанавливаютъ связь библейскаго понятія о Евѣ съ христіанскимъ и даютъ первое представленіе о томъ, какъ должно смотрѣть на всѣ остальные сюжеты, привлеченные въ роспись египетской часовни. Въ самомъ дѣлѣ, далѣе идутъ библейскіе и христіанскіе образы, большинство которыхъ соотвѣтствуетъ образамъ погребальныхъ литургій.

Les sarcophages de la ville d'Arles. Introduction, p. XXV: ἀνάπαυσον τὴν ψυχὴν τοῦ κεκοιμημένου δούλου σου τοῦδε ἐν τόπῳ χλοερῶ, ἐν τόπῳ ἀναψύξεως κτλ.

1) Sophocles, Greek Lexicon, слово Ζωή. Бытій 3, 20.

2) Liell, o. c., p. 150, см. также А. Breymann, Adam u. Eva in der Kunst des christlichen Alterthums. Wolfenbüttel. 1893, p. 118 — 122.

3) Le Blanc, ibid. Goar, Εὐχολόγιον, p. 424.

Мы видимъ здѣсь Ноя въ ковчегѣ и бѣлую голубку, принесшую ему масляную вѣтвь. Ковчегъ представленъ въ видѣ египетской барки, а не четырехугольнаго ящика, какъ въ живописи катакомбъ и на саркофагахъ. Въ двухъ каютахъ ея, помѣщенныхъ на палубѣ, находится Ноево семейство. Далѣе Моисей приводитъ израильтянъ въ обѣтованную землю. Самъ Моисей еще шагаетъ, направляясь къ древу рая, а Юеоръ и одинъ воинъ уже возлегли на землю. За ними идутъ еще израильтяне со своими пожитками и посохами въ рукахъ. За израильтянами движется войско. Впереди идутъ два знаменосца (*dragones*), за ними движется отрядъ солдатъ и въ хвостѣ войска вскачь несетъ фараонъ (*φαραώ*) между двумя всадниками. Сцена эта очень часто встрѣчается на римскихъ и галльскихъ саркофагахъ, гдѣ она разрабатывается въ полной аналогіи съ поздне-римской скульптурой и съ рельефами триумфальныхъ колоннъ, но до сихъ поръ не встрѣчена въ живописи катакомбъ. Bosio и Aringhi увѣряютъ, что видѣли одну такую сцену въ живописи катакомбъ, но она до сихъ поръ еще не отыскана¹⁾. Надпись «ἐρωθρά», сдѣланная надъ воинами, относится, по всей вѣроятности, къ изображенію самаго моря, но очертаній его нельзя разобрать на фототипіи. Важно, что въ этой сценѣ нѣтъ драматическаго эпизода гибели фараона, изображаемаго на саркофагахъ и въ болѣе поздней миниатюрной живописи, напримѣръ, греческихъ псалтырей.

Рядомъ изображены семь мудрыхъ дѣвъ. Онѣ подходятъ къ сооруженію съ длинной лѣстницей. Это — входъ въ царство небесное. Зданіе изображено вполне согласно съ описаннымъ выше боковымъ сооруженіемъ, къ которому подходитъ Добрый Пастырь, и есть та «*porta regalis*», которая впоследствии изображается въ видѣ двери, а не входа. Въ рукахъ мудрыхъ дѣвъ — свѣчи или, быть можетъ, факелы и сосуды съ масломъ. Надъ ними надпись **ΠΑΡΘΕΝΟΙ**. До сихъ поръ эта сцена встрѣчена въ живописи катакомбъ два раза. Она изображена въ Острианской катакомбѣ и въ катакомбѣ Кириака на *agro Verano*²⁾. Только въ первой катакомбѣ изображеніе дѣвъ нѣсколько напоминаетъ египетскую фреску. Здѣсь дѣвы, числомъ пять, идутъ одна за другой съ настоящими факелами, расширяющимися кверху на подобіе рога изобилія съ языками пламени на вершинѣ его, направляясь влѣво, какъ и на разбираемой фрескѣ. Храмика, однако, нѣтъ, и дѣвы не имѣютъ на головахъ покрываль. Съ факелами, съ сосудами съ масломъ и съ головными покрывалами изображены пять мудрыхъ дѣвъ въ Россанскомъ Евангелии. Здѣсь дѣвы находятся, однако, уже въ раю вмѣстѣ съ Христомъ³⁾. Вмѣсто зданія представлена дверь, подобная той, которая изображена въ композиціи грѣхопаденія на египетской фрескѣ. Можно думать, что въ египетской фрескѣ мудрыя дѣвы являются съ такимъ же смысломъ, какъ и

1) Kraus, Katakomben, p. 288.

2) Wilpert, Die Gott geweihten Jungfrauen, p. 66, 72.

3) E. Le Blant, Inscriptions chrétiennes de la Gaule, p. 392, Man. d'épigr. 88, 89.

въ римскихъ катакомбахъ, т. е. при тѣлѣ умершей дѣвушки. На надгробныхъ плитахъ встрѣчаются надписи: *instar sapientium puellarum sponsum emeruit habere Christum* ¹⁾ и др., которыми въполнѣ отвѣчаетъ изображеніе мудрыхъ дѣвъ надъ «*loculi*» двухъ упомянутыхъ катакомбъ. Число семи дѣвъ вмѣсто пяти доказываетъ, что двѣ дѣвы прибавлены. Это должны быть тѣ дѣвы, которыя были похоронены въ усыпальницѣ. Выраженія Гелазіанскаго сакраментарія въ молитвѣ на посвященіе дѣвицъ, въ которыхъ высказывается просьба принять посвящаемую дѣву послѣ ея смерти въ число мудрыхъ дѣвъ, не оставляютъ въ этомъ сомнѣнія: «*Transeat in numerum sapientium puellarum: ut caelestem sponsum accensis lampadibus cum oleo praeparationis expectet, in praecedentium choro jungatur... regalem januam cum sapientibus virginibus licenter introeat* ²⁾).

Ниже, касаясь ногами линіи обрамленія арки, изображенъ Авраамъ. Судя по направленію ступней ногъ его влѣво, равно какъ и по плохо сохранившимся очертаніямъ лица, также обращеннаго профилемъ туда-же, Авраамъ глядѣлъ влѣво. Здѣсь передъ нимъ изображена была какая-то фигура, значеніе которой можетъ быть понято лишь при сравненіи этой композиціи съ той, которая находится въ куполѣ слѣдующей гробницы. Тамъ изображена Сарра. Рядомъ съ этой фигурой стоитъ маленькій Исаакъ со связанными руками. Лѣвѣ Исаака находится еще одна фигура съ поднятыми вверхъ руками. За спиной ея растетъ высокое, красивое дерево. Вокругъ фигуры — темный фонъ пятномъ. Еще дальше стоитъ предметъ квадратной формы, перевязанный (?) накрестъ, т. е. связка дровъ. За нимъ растетъ кустъ.

Далѣе видимъ маленькую фигурку св. Феклы въ видѣ оранты, стоящей въ пламени костра. Это изображеніе не извѣстно въ живописи катакомбъ, но образъ св. Феклы одинъ изъ тѣхъ, которые упоминаются въ прошеніяхъ погребальныхъ литургій и молитвъ: «*Et sicut beatissimam Theclam virginem et martyrem tuam de atrocissimis tormentis liberasti, sic liberare digneris animam hujus servi tui (h. e. defuncti)* ³⁾». Въ молитвѣ св. Кипріана: какъ освободилъ Феклу посредникъ амфитеатра ⁴⁾.

Рядомъ представленъ Пастырь (ПОИМНН), стоящій съ посохомъ и держащій какой-то предметъ въ лѣвой опущенной рукѣ ⁵⁾. У ногъ пастуха—пять бѣлыхъ овецъ, направляющихся влѣво. Пастухъ съ овцами очень напоминаетъ разнообразныя сцены пастушескаго жанра въ катакомбахъ и на саркофагахъ, равно какъ и на мелкихъ вещахъ.

Далѣе, снова представлено зданіе въ формѣ, указанной ранѣе, съ 4 ко-

1) Pératé, o. c., p. 120.

2) Muratori, *Liturgia romana*, Venetiis 1748; *consecratio sacrae virginis*, p. 630.

3) Le Blant, o. c., p. XXVII.

4) Liell, o. c., p. 143.

5) Въ живописи римскихъ катакомбъ это обыкновенно бываетъ музыкальный пастушескій инструментъ — сиринксъ.

лоннами на фасадѣ, перевитыми гирляндой. Надпись (ΙΕ)ΡΟΥΣΑΛΗΜ окончательно доказываетъ, что у мастера для сѣней райскихъ, входа въ царствіе небесное и Иерусалима принята одна и та-же форма фронтоннаго сооруженія съ четырьмя колоннами на фасадѣ и съ длинной лѣстницей. Передъ Иерусалимомъ стоитъ Іеремія, пророкъ, воспѣвшій бѣдствія плѣна, предсказавшій разрушеніе стараго Иерусалима и торжество новаго, къ которому сойдутся всѣ народы земные. Ни изображеніе пророка Іереміи ¹⁾, ни тѣмъ болѣе Иерусалима въ такомъ видѣ неизвѣстно въ живописи римскихъ катакомбъ. Только мозаика триумфальной арки въ S. Maria Maggiore въ Римѣ, да извѣстное доньшко сосуда съ изображеніемъ Иерусалимскаго храма могутъ представить близкія аналогіи зданію во фрескѣ египетской часовни, хотя и не совсѣмъ согласныя съ нимъ въ частностяхъ.

Рядомъ Іона съ рукой, закинутой за голову, поднятымъ колѣномъ правой ноги, лежащей головой вправо подъ кукурбитой, буквально повторяетъ изображеніе его въ катакомбѣ Кириака ²⁾. Далѣе, въ двухъ сценахъ представлено поглощеніе Іоны и изверженіе его китомъ. Фантастическій жанръ, господствующій въ катакомбной живописи и на римскихъ и галльскихъ саркофагахъ, смѣнился здѣсь историческимъ. Корабль воспроизводитъ нильскую барку, вмѣсто амуровъ представлены матросы въ одеждахъ, китъ изображенъ въ видѣ огромной рыбы, а не чудовища. Повтореніе кита два раза по сторонамъ корабля роднитъ композицію съ обычными изводами ея.

Между сценами изъ жизни Іоны мастеръ помѣстилъ Сусанну, сидящую въ креслѣ. Эта фигура неизвѣстна въ катакомбной живописи, или, быть можетъ, еще не узнана. Фигура сидящей въ креслѣ Сусанны, обращенной вправо, представляетъ, очевидно, часть какой-то композиціи, которую нельзя приурочить ни къ одной изъ извѣстныхъ до сихъ поръ изъ жизни Сусанны ³⁾.

Исайя, распиливаемый двумя палачами, стоитъ на помостѣ. Этотъ сюжетъ также неизвѣстенъ ни въ живописи катакомбъ, ни на саркофагахъ, но изображеніе его на одномъ стеклянномъ доньшкѣ сосуда ⁴⁾ въ той же композиціи, какъ и въ египетской фрескѣ, доказываетъ, что этотъ сюжетъ входилъ въ кругъ древнѣйшей иконографіи, связанной съ росписями усыпальницъ.

Три отрока въ печи, одѣтые въ бѣлыя туники съ круглыми нашивками, стоятъ въ пламени. Между ними виднѣется четвертая фигура «краснаго цвѣта» и, повидимому, въ нимбѣ — обычная фигура Ангела въ памятникахъ XI вѣка, ранѣе изображаемая, напримѣръ на окладѣ Ра-

1) См. у Garrucci, о. с. t. I, указанныя проблематическія изображенія Іереміи въ катакомбахъ.

2) Wilpert, Fractio panis.

3) Garr. 318,5; 366,2; 377,3; 383,4; 385,6; 397,9.

4) Въ Музее Рекуперо въ Катаньѣ. Garrucci, Vetri ornati, t. I, 3. P. ératé, pag. 242.

веннской бібліотеки, слѣва. Справа отъ пламени представлена «куча хвосту» (стр. 25).

Далѣе, Даніилъ, стоящій въ колодцѣ или ямѣ съ воздѣтыми вверхъ руками—образъ, столь хорошо извѣстный въ живописи и пластикѣ III—V столѣтій. Интересно, что яма представлена въ разрѣзѣ, а внутри изображенъ Даніилъ лицомъ къ зрителю.

Наконецъ, послѣдняя композиція, содержаніе которой стоитъ внѣ всякихъ сомнѣній, представляетъ Ревекку, поящую слугу Авраама Эліазара. Этотъ сюжетъ также неизвѣстенъ ни въ живописи катакомбъ, ни на саркофагахъ, и впервые воспроизведенъ въ Вѣнской Библии. Между Ревеккой и Эліазаромъ находится колодезь. За Эліазаромъ двое верблюдовъ и слуга, ведущій осла. За Ревеккой кусты и городъ съ воротами, изъ которыхъ она вышла, ошибочно принятый въ текстѣ (стр. 25) за гробницу Исаяи на томъ основаніи, что городъ этотъ изображенъ ниже мученія Исаяи, точнѣе, подъ ступнями палача. Но само собой разумѣется, что по условіямъ развернутой въ длину композиціи, господствующей въ росписи, этотъ городъ долженъ быть отнесенъ къ сюжету, представляющему Ревекку и Эліазара, тѣмъ болѣе, что надписи, которая называла бы его гробницей Исаяи, — нѣтъ.

Остальныя фигуры и сцены, не имѣющія надписей, оставшіяся необъясненными въ текстѣ, хотя и не всѣ, но все же могутъ быть опредѣлены ближайшимъ образомъ. Если принять въ соображеніе всю роспись въ ея цѣломъ составѣ и отдѣльныя спеціальныя черты нѣкоторыхъ фигуръ и сценъ, то онѣ опредѣляются сами по себѣ, какъ обычные спутники общаго состава подобныхъ росписей и какъ опредѣленные въ иконографіи типы.

Погребальныя литургіи, взятая въ связи съ цикломъ сюжетовъ, обыкновенно изображаемыхъ на саркофагахъ и въ живописи катакомбъ, даютъ для восстановленія смысла нѣкоторыхъ изъ этихъ фигуръ и сценъ устойчивую точку опоры.

Таковы прежде всего «двѣ человѣческія фигуры съ какими-то палками или оружіемъ (мечами?) въ рукахъ, стоящія между кустами», какъ описываетъ ихъ текстъ (стр. 23, табл. IX, XII), изображенныя въ сѣверо-восточномъ парусѣ. Не смотря на порчу живописи въ этомъ мѣстѣ, все же можно разсмотрѣть, что фигура, изображенная направо отъ зрителя, меньше ростомъ, чѣмъ другая, держащая несомнѣнно въ правой рукѣ копьѣ, а въ лѣвой обнаженный мечъ. У первой фигуры меча нѣтъ, въ лѣвой рукѣ она держитъ большой посохъ, а въ правой, нѣсколько опущенной, какъ бы небольшую палочку, или же скорѣе всего пращу, такъ какъ по смыслу фигуръ, ихъ росту, воинственному виду противниковъ, выступающихъ другъ противъ друга, онѣ представляютъ Давида-пастуха и Голиафа. Эта сцена изображается на саркофагахъ. Она близка Лебланомъ съ однимъ изъ прошеній *Ordo commendationis*: «*Libera animam ejus (h. e. defuncti vel agonisantis) sicut liberasti David de manu*

regis Saul et de manu Goliath»¹⁾). Кусты изображаютъ собою поле поединка. Между этими фигурами нѣтъ изображенія навьюченнаго верблюда, о которомъ говорить текстъ (стр. 23). Очертанія фигуры верблюда получатся только тогда, если черныя пятна, видимыя между обѣими фигурами, считать за ноги верблюда. Но на табл. XII ясно видно, что эти пятна суть опавшіе куски штукатурки. Тѣмъ не менѣ здѣсь была какая-то человѣческая фигура, остатки головного убора которой видны ясно. Было-ли это изображеніе царя Саула — сказать трудно.

Мнѣ кажется также, что безъ особаго труда могутъ быть объяснены и двѣ непонятныя, идущія вправо, фигуры, изображенныя надъ Сусанной (табл. IX). Фигура, идущая впереди, представляетъ просто силуэтъ, съ ясно обозначенными локтями рукъ, какъ у Исаака. Фигура, сопровождающая первую, слишкомъ широка въ торсѣ и держитъ на лѣвомъ плечѣ щитъ, а въ правой рукѣ копьё на перевѣсь (?). Весьма возможно, что эти двѣ фигуры представляютъ столь часто изображаемое на саркофагахъ веденіе Петра или Павла въ темницу, упоминаемое въ одной изъ литаній: *sicut liberasti Petrum et Paulum de carceribus*. Обыкновенно у апостоловъ руки бываютъ связаны за спиной. Сравнивая фигуру воина, сопровождающую первую фигуру, нельзя не отмѣтить извѣстнаго родства ея съ фигурами воиновъ, преслѣдующихъ израильтянъ, хотя цвѣтъ одеждъ у нея не бѣлый, а иной.

При всемъ желаніи установить болѣе или менѣе точно смыслъ сюжета, изображеннаго подъ Адамомъ и Евой (табл. XII), я не могъ этого сдѣлать. Здѣсь представленъ корабль въ пути съ поднятымъ и надувшимся парусомъ. Внутри корабля изображены всего двѣ фигуры. Одна на кормѣ управляетъ, очевидно, парусомъ и рулемъ — это кормчій. На носу стоитъ другая фигура, глядящая впередъ и протягивающая предъ собою руку. Трудно понять содержаніе этой сцены. Аналогіи ей можно указать лишь въ мелкой индустріи. Мѣдныя лампочки, представляющія форму корабля съ парусомъ, имѣютъ иногда двѣ фигуры, одну на кормѣ, другую на носу. Въ одномъ случаѣ фигура, стоящая на носу, выгаскиваетъ изъ моря рыбу (Garr. 469, 467, 4, 3; также I, p. 205). Чтобы закончить обзоръ сюжетовъ, остается упомянуть двѣ фигуры, изображенныя надъ китомъ, извергающимъ Іону (табл. X). Надъ одной изъ фигуръ сохранилась буква **B**, которую описательный текстъ подъ большими сомнѣніями считаетъ принадлежащей имени Іовъ (стр. 24). Обнаженная грудь и рука фигуры не противорѣчатъ обычному изображенію Іова на саркофагахъ²⁾. Другая фигура стоитъ на одномъ колѣнѣ поотдалъ отъ первой и спиной къ ней, такъ какъ обращена вправо. Отношеніе этой фигуры къ первой — непонятно, но, предположивши, что буква **B** можетъ представлять остатокъ не только имени **IOB**, но **IAKΩB**, можно рас-

1) Edm. Le Blant, o. c., p. XXXII.

2) Edm. Le Blant, o. c., въ *Revue Archéologique* 1879 (XXXVIII), p. 288.

ширить область сюжетовъ для объясненія загадочныхъ фигуръ. Встрѣча Исава и Иакова упоминается въ отдѣльномъ прошеніи: ὡς πάλα Ἰακώβ τὸν σὸν θερᾶποντα, ἔρωσο τῆς τοῦ Ἰσαῦ βλασφημίας. Колѣнопреклоненная поза одной изъ фигуръ, такимъ образомъ, можетъ быть отчасти объяснена.

Особенность росписи, которая была описана, состоитъ въ томъ, что въ ней систематически выдержано чисто христіанское отношеніе къ сюжетамъ. Здѣсь нѣтъ тѣхъ амуровъ и геніевъ, цвѣтовъ и вѣнковъ, животныхъ, мифологическихъ и иныхъ фигуръ, которыя въ такомъ количествѣ украшаютъ росписи римскихъ катакомбъ. Въ разсмотрѣнной живописи купола Египетской часовни все ограничивается библейскими и христіанскими сюжетами и фигурами. Каждая фигура со своими надписями имѣетъ прямой смыслъ, недопускающій никакихъ сомнѣній. За исключеніемъ этихъ фигуръ въ росписи нѣтъ другихъ, которыя могли бы считаться за декоративныя или не имѣющія прямого отношенія ко всей росписи. Нѣкоторыя фигуры, правда, не имѣютъ надписей, но весьма возможно, что эти надписи или исчезли, или же не были сдѣланы по общепонятности изображенныхъ фигуръ и предметовъ. Въ росписи замѣтна уже довольно строго выдержанная система надписей не только надъ фигурами, но и надъ предметами.

Не менѣе важное значеніе имѣетъ то обстоятельство, что надписи сдѣланы на греческомъ языкѣ. Эти надписи имѣютъ въ данномъ случаѣ такое-же историческое значеніе, какъ и надписи на извѣстномъ сосудѣ, найденномъ въ Подгорицѣ въ Албаніи, которымъ Лебланъ придалъ столь важный смыслъ. Правда, надписи на сосудѣ изъ Подгорицы (теперь находящемся въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ средне-вѣковомъ отдѣленіи) передаютъ гораздо ближе конструкцію и смыслъ отдѣльныхъ моленій погребальныхъ литургій Гелазіанскаго Евхологія (по рукописямъ IX и XI столѣтій), а греческія надписи египетской росписи передаютъ имена фигуръ и названія предметовъ по преимуществу въ именительномъ падежѣ (ΑΔΑΜ; ΖΩΗ; ΚΙΒΩΤΟΣ; ΝΩΕ; ΠΑΡΘΕΝΟΙ; ΑΒΡΑΑΜ; ΠΟΙΜΝΗ; ΚΗΤΟΣ; ΙΩΝΑΣ; ΘΕΚΛΑ; ΙΕΡΟΥΣΑΛΗΜ; (ΙΕ)ΡΗ(Μ)ΙΔΑΣ; ΣΟΥΣΑΝΝΑ; ΜΩΥΣΗΣ; ΙΟΥΘΟΡ; ΙΣΡΑΗΛΕΙΤΑΙ; ΕΡΥΘΡΑ; ΡΕΝΒΕΚΑ; ΗΣΑΙΔΑΣ; ΚΑΜΙΝΟΣ), но важно то, что нѣкоторые сюжеты имѣютъ по два, по три и по четыре слова, а надпись ΔΑΝΙΗΛ ΕΝ ΛΑΚΚΩ отстаетъ отъ общепринятаго приема и склоняетъ послѣднее слово, давая цѣлую фразу. Эти надписи, впервые встрѣченныя въ такомъ количествѣ въ примѣненіи къ сюжетамъ, распространеннымъ въ скульптурѣ саркофаговъ и въ живописи катакомбъ и усыпальницъ должны указывать на существованіе тѣхъ греческихъ оригиналовъ погребальныхъ литургій, которые легли въ основу латинскихъ, извѣстныхъ въ редакціяхъ IX—XI вѣковъ, и Гелазіанскаго Сакраментарія, относящагося къ V вѣку. Какъ извѣстно, это отсутствіе извѣстій о существованіи

погребальныхъ литургій въ IV вѣкѣ¹⁾ и въ эпоху гоненій послужило основаніемъ для отрицанія открытія Леблана, привлекающаго погребальныя литургія для объясненія цѣлаго круга сюжетовъ на саркофагахъ. Въ римской школѣ, откуда исходило недовѣріе къ трезвой мысли Леблана²⁾, должны будутъ обратить серьезное вниманіе на открытія В. Г. Бокомъ росписи египетскихъ усыпальницъ, такъ какъ эти росписи имѣютъ первенствующее значеніе для исторіи живописи римскихъ катакомбъ и правильной постановки метода въ изученіи римскаго искусства IV — V столѣтій.

Только немногіе сюжеты въ росписи египетской часовни не могутъ быть пока съ полной ясностью приурочены къ образамъ, упоминаемымъ въ погребальныхъ молитвахъ и литургіяхъ. Я не знаю въ нихъ упоминаній о Ревеккѣ, поящей верблюдовъ Еліазара, Исайи, распиливаемого палачами, и Іереміи передъ Іерусалимомъ. Тѣмъ не менѣе нельзя не отмѣтить того факта, что образъ Ревекки, невѣсты Исаака, можетъ имѣть то-же значеніе, что и двѣ мудрыя дѣвы, изображенныя въ рядъ съ пятью другими, т. е. что образъ этотъ могъ быть внесенъ въ роспись со спеціальной цѣлью. Образъ Исайи, встрѣченный только одинъ разъ на доньшкѣ сосуда въ той же композиціи, что и во фрескѣ, показываетъ самъ по себѣ свое отношеніе ко всей росписи, наряду съ другими сценами мученія, и потому, если до сихъ поръ этотъ образъ не встрѣченъ въ числѣ другихъ въ погребальныхъ литургіяхъ, то это не исключаетъ необходимости причислить его къ нимъ уже на основаніи этихъ двухъ примѣровъ. Наконецъ, изображеніе пророка Іереміи передъ Іерусалимомъ могло быть вызвано идеями о новомъ Іерусалимѣ или царствіи небесномъ, изображенномъ выше. На это указываетъ главнымъ образомъ изображеніе самаго Іерусалима въ видѣ фронтоннаго зданія съ четырьмя колонками и лѣстницей, повторенное въ композиціи съ мудрыми дѣвами и Добрымъ Пастыремъ.

Какой эпохѣ принадлежитъ роспись вкратцѣ разобранный усыпальницы, показываетъ общій составъ ея и родство съ катакомбной живописью. Не будетъ ошибочнымъ обозначить эту эпоху IV—V вѣкомъ. Изображеніе трехъ крестовъ, особенно распространенныхъ въ искусствѣ IV — VI вѣка на востокѣ и на западѣ, представляетъ обычную композицію, ставшую извѣстной со времени находженія трехъ крестовъ св. Елены³⁾. Роспись, слѣдовательно, не можетъ быть ранѣе 326 года. Оба креста, изображаемые по сторонамъ египетскаго знака «анхъ», имѣютъ форму голгооскаго креста, т. е. представляютъ удлинненное древко, попе-

1) Не можетъ быть сомнѣнія, что «Commendatio animae» Римскаго Бreviарія было извѣстно въ наиболѣе существенныхъ чертахъ св. Кириану (304), что видно по двумъ его молитвамъ, входитъ въ Постановленія апостольскія и по названію извѣстно Гелазіанскому сакраментарію (V в.). Liell, о. с., p. 151—3.

2) Kraus, Geschichte d. christlichen Kunst, I, p. 71.

3) Эллинистическія основы виз. иск., стр. 200 сл.

речное перекрестье, посаженное приблизительно на одной трети высоты его, и лишены буквы Р вверху. Крестъ въ изображеніи распятія на дверяхъ церкви св. Сабины, кресты на ампуллахъ изъ Монцы, не имѣя расширеній по концамъ перекрестій, представляютъ близкія аналогіи крестамъ египетской часовни, изображеннымъ въ аркахъ. Кресты въ парусахъ переходятъ въ форму почти равноконечнаго креста.

Отсутствіе въ росписи купола орнаментальныхъ и декоративныхъ фигуръ и формъ заставляетъ относить ее скорѣе къ V, чѣмъ къ IV столѣтію. На это же время указываетъ и присутствіе надписей. Извѣстныя намъ росписи VI вѣка исключаютъ возможность принадлежности живописи египетской часовни къ VI вѣку. Саркофаги VI вѣка равнымъ образомъ представляютъ большое различіе въ составѣ украшеній отъ саркофаговъ IV и V вѣковъ. Отсутствіе нимбовъ у фигуръ, за исключеніемъ гадательнаго случая употребленія его у ангела въ сценѣ, представляющей трехъ отроковъ въ печи, заставляетъ относить роспись скорѣе къ концу IV, началу V вѣка.

III.

Не менѣе важное значеніе для исторіи христіанской живописи имѣетъ роспись другой гробницы Эль-Багаута, названной въ текстѣ «часовней съ аллегорическими и библейскими фигурами», не смотря на то, что въ ней есть и 3 новозавѣтныхъ фигуры рядомъ съ 3 аллегорическими и 8 библейскими.

Зданіе этой усыпальницы въ планѣ представляетъ обычный въ Эль-Багаутѣ квадратъ (рис. 34). Куполь ея расписанъ живописью, о стѣнахъ ничего не сказано. Усыпальница эта находится «на лѣвомъ, т. е. западномъ отрогѣ» и стоитъ первую во второмъ ряду мавзолеевъ.

Живопись купола интересна тѣмъ, что слѣдуетъ античной греко-римской системѣ росписей куполовъ или потолковъ. Пространство купола разбито на нѣсколько концентрическихъ поясовъ или фризозъ посредствомъ ровныхъ ленточнаго типа круговъ, сдѣланныхъ красной краской. Этотъ приемъ извѣстенъ не только въ Помпеяхъ, но и въ живописи катакомбъ, гдѣ онъ соединяется съ другими способами дѣленія потолка на отдѣльныя части. Этотъ-же приемъ дѣленія пространства купола на фризы извѣстенъ въ мозаикахъ IV вѣка римской школы (ц. св. Констанцы), затѣмъ въ двухъ крещальняхъ Равенны, въ церкви св. Георгія и св. Софіи въ Солуни. Кольцеобразные фризы египетской часовни одинаково, какъ и въ нѣкоторыхъ изъ упомянутыхъ росписей, огибаютъ небольшой медальонъ въ центрѣ, окаймленный изящной виноградной лозой, стелющейся неправильными изгибами, внутри которыхъ быстрыми ударами кисти изображены грозды винограда и красивые листья. Вслѣдъ за кругомъ, огибающимъ лозу, идутъ еще два такихъ-же ленточныхъ пояса, далѣе—широкая гирлянда или вѣнокъ изъ однихъ только листьевъ

лавра, ограниченный такимъ-же ленточнымъ пояскомъ. Послѣдній широкій поясъ, служащій какъ бы основаніемъ для верхнихъ, занятъ указанными ранѣе изображеніями на розовато-коричневомъ фонѣ, усѣянномъ цвѣтами о четырехъ лепесткахъ каждый. Внизу этого фриза бордюромъ ему служитъ довольно широкая полоса, украшенная листьями лавра, образующими вѣнокъ того же типа, что и описанный выше. Этотъ вѣнокъ также окаймленъ полоской ленточнаго типа, крайне употребительной здѣсь, замѣнившей собою утонченныя линіи античныхъ и древнѣйшихъ катакомбныхъ росписей. Эта полоса свойственна обѣднѣвшему формами искусству IV—VI вѣка и извѣстна хорошо въ росписи купола въ Casa Celimontana въ Римѣ, равно какъ и въ болѣе поздней живописи катакомбъ. Всѣ пояса, лежащіе надъ фигурнымъ фризомъ, имѣютъ бѣлый фонъ.

Фигуры и отдѣльные сюжеты расположены въ рядъ и вся композиція этого пояса подражаетъ античному фризу съ непрерывнымъ рядомъ фигуръ. Не всѣ изображенія представляютъ отдѣльныя сцены въ смыслѣ болѣе или менѣе сложныхъ композицій, какъ можно было бы заключить изъ текста (стр. 1). Изъ числа 10 изображеній только пять представляютъ въ полномъ смыслѣ сцены съ болѣе или менѣе сложной композиціей, остальные пять суть фигуры, отдѣльно поставленныя.

Здѣсь находимъ слѣдующія изображенія: Данилъ между львовъ, далѣе направо слѣдуютъ: аллегорическая фигура Мира, Жертвоприношеніе Исаака, Грѣхопаденіе Адама и Евы, Оекла и Апостоль Павелъ, Марія, Ноевъ ковчегъ, Іаковъ и двѣ женскія аллегорическія фигуры, представляющія Молитву и Правосудіе.

Есть значительное сходство въ росписи купола предыдущей гробницы съ росписью фриза разбираемой усыпальницы.

Здѣсь повторяются, хотя и со значительными различіями въ иконографіи, тѣ-же сюжеты, которые были описаны въ предыдущей часовнѣ: Адамъ и Ева, Жертвоприношеніе Исаака, Данилъ между львовъ, св. Оекла. Равнымъ образомъ порядокъ размѣщенія этихъ изображеній не представляетъ какой либо хронологической или исторической послѣдовательности, и ветхозавѣтные сюжеты идутъ вслѣдъ за новозавѣтными, перемежаясь вмѣстѣ съ тѣмъ съ фигурами аллегорическими.

Во фризахъ Равенны, Солуни расположеніе фигуръ въ извѣстной симметріи или въ контрастѣ даетъ понять, гдѣ находится начало непрерывнаго ряда фигуръ. Фризы египетской усыпальницы въ этомъ отношеніи не представляетъ такихъ ясныхъ и опредѣленныхъ данныхъ, и такъ какъ между фигурами и сценами его нельзя указать ни хронологической, ни исторической послѣдовательности, то и оказывается, что начало росписи такъ слито съ концомъ ея, что зритель сразу не можетъ ориентироваться среди изображенныхъ фигуръ. Тѣмъ не менѣе въ примѣрахъ самаго исполненія можно указать нѣкоторыя исходныя точки опоры для опредѣленія начала и конца росписи этого непрерывнаго фриза.

Фигура Даниїла между львовъ, первая, на которую падаетъ взглядъ входящаго въ гробницу, даетъ возможность предполагать, что съ нея и съ сосѣднихъ фигуръ должно считать начало росписи. Она приходится какъ разъ противъ входа. Фигуры *Δικαιοσύνη* и *Ειρήνη*, изображенныя по сторонамъ Даниїла, расположены свободно и вполне симметрично по отношенію къ фигурѣ Даниїла, такъ какъ находятся въ одинаковомъ разстояніи отъ нея, и головы ихъ приходятся вверху отъ головы Даниїла на томъ же разстояніи. Эти три фигуры отличаются наибольшей свободой въ исполненіи, между тѣмъ какъ слѣдующія за ними справа отъ *Ειρήνη* все болѣе и болѣе жмутся другъ къ другу вслѣдствіе недостатка мѣста. Такъ, начиная отъ фигуры Евы, которая локтемъ касается покрывала св. Ѳеклы, фигуры Маріи, Іакова такъ тѣсно разставлены на фонѣ фриза, что вполне яснымъ становится неумѣіе живописца совладать съ правильнымъ и равномернымъ распредѣленіемъ фигуръ. Онъ уменьшаетъ ростъ фигуръ, нарушаетъ обычное правило равноголовія, столь точно соблюдаемое въ указанныхъ мозаическихъ росписяхъ, почти насильно втискиваетъ послѣднюю фигуру Іакова между ковчегомъ и сосѣдней *Εὐχὴ*, причемъ локоть Іакова ложится поверхъ одежды *Εὐχὴ* — ясный знакъ, что послѣдняя фигура была написана раньше фигуры Іакова. Такимъ образомъ только эти признаки, пока, даютъ понять, что роспись слѣдуетъ начинать съ фигуры *Εὐχὴ*.

Далѣе, можно было бы думать, что фигуры *Δικαιοσύνη* и *Ειρήνη*, какъ олицетворенія отвлеченныхъ понятій, по свойству вообще всякой античной персонаификаціи, должны относиться къ той фигурѣ, по сторонамъ которой изображены, т. е. къ Даниїлу. Такъ напримѣръ, *Φρόνησις* и *Μετὰλοφύζις* въ рукописи Диоскорида характеризуютъ душевныя качества принцессы Юліаны, по сторонамъ которой изображены, а «Пророчество» и «Мудрость» въ видѣ такихъ же женскихъ фигуръ, изображенныя по сторонамъ Давида въ рукописи Псалт. Пар. Н. Библ. (№ 139), характеризуютъ внутреннія качества Давида ¹⁾. Однако, два приведенныхъ примѣра не могутъ представить полной аналогіи для египетской фрески. Въ обоихъ случаяхъ аллегорическія фигуры съ центральной фигурой Юліаны и Давида представлены въ обособленной и самостоятельной композиціи, ничѣмъ не отдѣлены отъ этой фигуры и ясно намекаютъ на свойства характеризуемой фигуры. Непрерывный фризъ египетской часовни не даетъ ни этой обособленности композиціи съ Даниїломъ отъ другихъ фигуръ и сценъ, ни этой тѣсной связи боковыхъ фигуръ съ центральнымъ образомъ, ни ясности. Обычныя приемы соединенія фигуръ въ одну композицію, равно какъ и разграниченія и отдѣленія ихъ отъ сосѣднихъ, все почти на лицо въ искусствѣ египетскаго художника. Все фигуры по закону античной композиціи развернуты передъ зрителемъ en face, но иногда онѣ обращены другъ къ другу спинами, что указы-

1) Кондаковъ, Ист. виз. иск., стр. 69, 149.

ваеть на перерывъ ряда фигуръ и на начало новаго ряда. Такъ, Оекла сидить спиной къ Евѣ, а Павелъ бокомъ къ Маріи. Или же фигуры стоятъ, глядя на зрителя совершенно безучастно и не обнаруживая никакого отношенія къ сосѣднимъ фигурамъ или связи съ ними. Таковы Евѣ, Марія, Иаковъ, таковы всѣ три аллегорическихъ фигуры. Сверхъ того, между Даніиломъ и Διχιοσύνη изображено высокое вѣтвистое дерево, отдѣляющее другъ отъ друга эти фигуры. Высокій древесный стволъ виденъ также между Даніиломъ и Εἰρήνη. Эти два дерева не могутъ имѣть иного значенія, чѣмъ тѣ деревья и высокіе кусты, которые отдѣляютъ ту же Εἰρήνη отъ Жертвоприношенія Исаака и это послѣднюю композицію отъ Грѣхопаденія. Такимъ образомъ, на основаніи данныхъ самого фриза аллегорическія фигуры Διχιοσύνη и Εἰρήνη нельзя относить къ фигурѣ Даніила и считать ихъ за персонификаціи качествъ Даніила, а должно приписать имъ самостоятельное значеніе, наравнѣ съ прочими отдѣльными фигурами. Не менѣе важенъ для конструкціи фриза и тотъ фактъ, что подъ ногами фигуръ нѣтъ почвы, подъ кораблемъ или ковчегомъ нѣтъ моря, что ровный фонъ его украшенъ фигурами и сценами какъ отдѣльными образами, не связанными между собою художественно. Правда, въ нѣкоторыхъ случаяхъ связь нѣкоторыхъ фигуръ и сценъ устанавливается посредствующими данными, напримѣръ десницею или же голубкомъ, летящимъ отъ Ноева ковчега къ Маріи, но эти рѣдкіе и драгоцѣнные случаи составляютъ исключеніе. Они служатъ къ ближайшему уясненію смысла отдѣльныхъ частей росписи. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, какъ увидимъ далѣе, помѣщеніе въ рядъ отдѣльныхъ фигуръ и сценъ также служитъ къ уясненію смысла росписи, но эти указанія художественнаго порядка единственные признаки того, что художникъ дѣйствительно стремился расположеніемъ композиціи выразить опредѣленный смыслъ или идею росписи и для этой цѣли сопоставлялъ отдѣльныя избранныя фигуры и сцены. Разсмотримъ подробнѣе самыя изображенія.

Аллегорическая фигура Молитвы (ΕΥΧΗ) представляетъ подобіе нѣкоторымъ задрапированнымъ наглухо фигурамъ орантъ катакомбной живописи, но отличаются отъ нихъ тѣмъ, что имѣетъ руки у груди, открытыя ладонями къ зрителю, а не поднятыя вверхъ. Она одѣта въ тунику и женскую паллу, а поверхъ этихъ одеждъ имѣетъ еще высокое покрывало, спадающее по сторонамъ рукъ. Никакихъ атрибутовъ эта фигура не имѣетъ. Цвѣтъ всѣхъ одеждъ—бѣлый. Эта фигура, однако, любопытна тѣмъ, что молитвенная поза ея повторяется у Даніила, Иакова, Ноя съ семействомъ и Маріи, повторяются и молитвенно поднятыя у груди руки. Извѣстно, что обычный типъ Даніила, затѣмъ Маріи и Ноя на множествѣ памятниковъ запада представляетъ ихъ въ видѣ орантъ, съ воздѣтыми вверхъ руками. Отсюда ясно само по себѣ родство этихъ фигуръ съ орантами и по смыслу. Повтореніе позы и рукъ аллегорической фигуры Евѣ у Даніила, Маріи и другихъ указываетъ затѣмъ, что

персонафикація Молитвы относится не къ одной какой либо фигурѣ фриза, а ко всѣмъ и олицетворяетъ собою молитву всѣхъ фигуръ съ молитвенно поднятыми руками, слѣдовательно, не олицетворяетъ только молитву Иакова ¹⁾, близъ котораго изображена, а и Ноя съ семействомъ и Маріи и Даниила. Какъ увидимъ далѣе, смыслъ этой фигуры долженъ быть еще болѣе расширенъ.

Фигура *Δικαιοσύνη*, изображенная рядомъ, держитъ въ правой опущенной рукѣ вѣсы, находящіяся въ полномъ равновѣсіи, а въ лѣвой рогъ изобилія. На головѣ ея корона въ видѣ стѣнъ города съ башнями (*corona muralis*). Фигура одѣта въ безрукавную красную тунику и сѣрый плащъ, охватывающій талию и застегнутый или завязанный узломъ на правомъ бедрѣ. Античное происхождение этой фигуры не подлежитъ сомнѣнію. Она представляетъ весьма близкое повтореніе аллегорической фигуры *Aequitas Augusti* или *Aequitas publica* на монетахъ римскихъ императоровъ. Какъ во фрескѣ египетской часовни, такъ и на монетахъ эта фигура является съ рогомъ изобилія и вѣсами, въ туникѣ и паллѣ и различіе можно указать только въ отсутствіи рукавовъ у туники и въ «*corona muralis*» египетской персонафикаціи. Способъ держанія вѣсовъ въ опущенной правой рукѣ и рога изобилія въ лѣвой приподнятой—одинъ и тотъ же ²⁾.

Присутствіе «*corona muralis*» на головѣ *Δικαιοσύνη* указываетъ, повидимому, что фигурѣ ея должно придать значеніе болѣе широкое, чѣмъ обычной *Aequitas*. На головѣ фигуръ, изображаемыхъ на монетахъ, находится стѣпана или вѣнокъ. Иногда прическа и вѣнокъ достигаютъ значительной высоты, но все же не представляютъ сходства съ «*corona muralis*». Ровно стоящія вѣсы указываютъ на постоянное правосудіе. Въ античной мифологіи *Δίκη* (*Δικαιοσύνη*), *Ειρήνη* и *Ευνομία* три сестры, дочери Зевса. Весьма любопытно, поэтому, что въ соответствіе съ фигурой *Δικαιοσύνη* представлена фигура *Ειρήνη*. Въ христіанской усыпальницѣ оживаетъ вновь античная персонафикація для цѣлей христіанскаго художника. Нельзя не отмѣтить въ этомъ обстоятельствѣ синкретизма античныхъ и христіанскихъ представленій.

Уже это одно сопоставленіе аллегорическихъ фигуръ Мира и Правосудія, какъ бы соответствующее античному воззрѣнію на нихъ, какъ на родныхъ сестеръ, показываетъ, что во фрескѣ проведенъ параллелизмъ между обѣими фигурами, повліявшій на помѣщеніе ихъ другъ противъ друга въ полной симметріи. Фигура **ΕΙΡΗΝΗ** съ ея атрибутами подтверждаетъ это. Она представлена также въ видѣ женщины съ пыш-

1) Такъ, напримѣръ, аллегорическое изображеніе *προσευχή* въ Псалт. Парижск. Нац. библ. № 139, представленное въ видѣ небольшой фигурки въ красной туникѣ, отороченной голубой полоской у шеи, олицетворяетъ собою молитву одного Давида, около котораго изображена. Ср. также Кондаковъ, Ист. виз. иск., стр. 148—9.

2) Roscher, Lexikon, см. *Aequitas*, *Δικαιοσύνη*. Froehner, *Les médailles de l'Empire Romain*, p. 234 сл. и 165.

ными бѣлокурыми (желтыми) волосами. Античный характеръ олицетворенія сказывается помимо этой черты еще и въ томъ, что одежда ея ограничивается короткой юпкой, не доходящей до колѣнъ. Въ правой, опущенной внизъ, рукѣ она держитъ египетскій крестъ, а въ лѣвой— непонятный предметъ вродѣ скипетра, описанный въ текстѣ подъ именемъ «жезла» или «факела». Любопытно, что этотъ же предметъ держитъ въ лѣвой рукѣ и Христосъ въ мозаикахъ нефа церкви Аполлинарія Новаго. Какъ и *Εἰρήνη*, Христосъ держитъ его ближе къ верхнему концу, оставляя внизу довольно длинное древко. На основаніи извѣстія Карпи о томъ, что Христосъ до реставраціи мозаикъ держалъ въ рукѣ Евангеліе съ надписью: «Ego sum lux mundi», было рѣшено, что предметъ въ лѣвой рукѣ Христа есть плодъ реставраціи и фантазіи реставраторовъ¹⁾. Однако, изображеніе этого предмета въ рукѣ *Εἰρήνη* въ египетской фрескѣ вызываетъ вопросъ, не появился ли этотъ жезлъ или скипетръ въ мозаикѣ благодаря тому, что реставраторы возобновили его по древнимъ контурамъ и не видѣлъ-ли Карпи Евангеліе, сдѣланное реставраціей болѣе ранней и выполненной живописью. Всѣ данныя указываютъ на это послѣднее обстоятельство, такъ какъ реставрація, выполненная мозаикой, не отвѣчаетъ описанію Карпи.

Въ такомъ случаѣ ясно само по себѣ, что предметъ не можетъ считаться за «факель». Христосъ держитъ его у груди и крайне близко отъ лица. Отсутствие пламени у факела доказываетъ, что это можетъ быть только атрибутъ вродѣ жезла или скипетра.

Первоначальные типы *Εἰρήνη* въ античномъ искусствѣ, начиная съ извѣстной статуи «*Εἰρήνη*» и «*Πλοῦτος*» и ея монетнаго типа, не соотвѣтствуютъ фигурѣ Мира въ египетской усыпальницѣ. Эти фигуры одѣты въ длинныя одежды, иногда держатъ керикейонъ²⁾ или же скипетръ и рогъ изобилія, какъ напримѣръ въ рельефѣ просценія театра въ Аоннахъ³⁾. Никакого сходства не имѣетъ эта фигура и съ изображеніями той **IRENE**, которая извѣстна въ живописи римскихъ катакомбъ въ композиціяхъ «аганъ»⁴⁾. Тѣмъ не менѣе нельзя не видѣть, что **IRENE** римскихъ катакомбъ имѣетъ ближайшее отношеніе къ *Εἰρήνη* египетской усыпальницы. Обѣ фигуры находятся въ живописи, предназначенной для мѣста погребенія, и обѣ являются со скрытымъ смысломъ христіанскаго покоя и мира. Многочисленныя эпитафіи указываютъ на то, что **IRENE** римскихъ катакомбъ олицетворяетъ собою Миръ Христовъ. Равнымъ образомъ христіанское значеніе *Εἰρήνη* въ египетской фрескѣ доказывается крестомъ, который фигура держитъ въ правой рукѣ. Поэтому *Εἰρήνη* олицетворяетъ тотъ-же Миръ, данный Христомъ, который упоминается въ надписи на

1) Е. К. Рѣдинъ, Моз. равеннскихъ церквей, стр. 92.

2) На монетѣ изъ Ахорі: Ἐπιζεφύριον. Vaumeister, Klass. Alterth., p. 956.

3) Roscher, Lexikon, p. 1222.

4) Perat é, Archéologie chrét., p. 118.

свиткѣ, вручаемомъ Христомъ апостолу Павлу ¹⁾, въ извѣстныхъ композиціяхъ саркофаговъ и мозаикъ и соотвѣтствуетъ евангельскому выраженію: τὴν εἰρήνην ἐμὴν ὑμῖν δίδωμι....

Аллегорическая фигура Правосудія, изображенная въ полномъ соотвѣтствіи съ фигурой Мира, должна быть объясняема по аналогіи съ ней, какъ олицетвореніе христіанскаго правосудія, не смотря на отсутствіе христіанскихъ атрибутовъ. Врядъ-ли можно найти лучшее указаніе на смыслъ этого образа, чѣмъ то, которое находится въ вышеупомянутой молитвѣ, начертанной на надгробной плитѣ, найденной въ Нубіи: Σὺ γὰρ μόνος ἐκτός ἁμαρτίας ἢ δικαιοσύνης σου δικαιοσύνη εἰς τὸν αἰῶνα, καὶ ὁ λόγος σου ἀλήθεια ²⁾). Въ какомъ отношеніи къ такому пониманію образа Δικαιοσύνη можетъ стоять градская корона на головѣ ея—остается неяснымъ, но самый смыслъ этого атрибута, употребляемаго для обозначенія божествъ и олицетвореній городовъ ³⁾, можетъ указывать, что градской короной фигура «Δικαιοσύνη» характеризуется, какъ божество τῶν βασιλείων, τῶν οὐρανῶν, царства небеснаго, которое въ представленіи христіанъ являлось въ видѣ роскошнаго города съ великолѣпными зданіями, воротами, стѣнами, выложенными изъ драгоценныхъ камней и проч. Эти зданія, какъ было указано выше, представлены въ росписи предыдущей часовни. Изображеніе же Иерусалима небеснаго въ мозаикахъ общеизвѣстно ⁴⁾. Даниилъ между львовъ (TANILΛ) одѣтъ въ безрукавный хитонъ и въ гиматіонъ. Такимъ образомъ, вмѣсто обычнаго восточнаго костюма, который дается Даниилу во фрескахъ катакомбъ и на саркофагахъ, онъ одѣтъ въ греческій костюмъ. Кромѣ того, на головѣ его нѣтъ обычнаго фригійскаго колпака. Руки Даниила обнажены до плечъ точно такъ-же, какъ у Моисея на пастбищѣ въ рукописи Космы Индикоплова Ват. библіотеки ⁵⁾. Вокругъ головы его изображенъ большой нимбъ «бѣлаго, слегка желтоватаго цвѣта». Это—единственный нимбъ во всемъ фризѣ. Онъ напоминаетъ также единственный нимбъ, изображенный, какъ кажется, у центральной фигуры въ сценѣ, представляющей трехъ отроковъ въ печи въ предыдущей усыпальницѣ. Руки Даниила молитвенно подняты у груди, что представляетъ отличіе отъ обычныхъ изображеній его въ видѣ оранта. Подъ ногами его представлена не яма, или колодезь, какъ въ предыдущей часовнѣ, а пьедесталь, формой своей близко напоминающій подножія или постаменты подъ ногами Христа-младенца и Ирода въ мозаикѣ триумфальной арки въ S. Maria Maggiore въ Римѣ, а также подножія Христа и Богородицы въ мозаикахъ нефа въ церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Описательный текстъ выражается неправильно,

1) Моз. IV и V вѣковъ, стр. 22 сл.

2) Edm. Le Blant, o. c., p. XXV. Goar, Εὐχολ., p. 424.

3) J. Strzygowski, Kalenderbilder, Taf. VI. Н. Н. Кондаковъ, Ист. виз. иск., стр. 28 сл.

4) Моз. IV и V вѣковъ, стр. 65—66 и прим. 1 и 2; стр. 99—100.

5) Эллинистическія основы виз. иск., стр. 32.

поясняя, что «яма представлена въ видѣ четырехугольника, окруженнаго спереди и съ боковъ «стѣнами» (стр. 27). Эти стѣны, идущія съ трехъ сторонъ,—ни что иное, какъ толщина пьедестала, показанная съ трехъ сторонъ по приемамъ обратной перспективы, что служитъ однимъ изъ данныхъ для характеристики стиля живописи египетской часовни. Присутствіе пьедестала угодобляетъ фигуру Даниїла тѣмъ изображеніямъ его, которыя встрѣчаются въ пластикѣ саркофаговъ и, быть можетъ, воспроизводятъ какой нибудь общезвѣстный статуарный типъ Даниїла (Garrucci, 365, 2).

Жертвоприношеніе Исаака повторяетъ въ главнѣйшихъ чертахъ композицію, извѣстную въ IV—VI вѣкахъ. Расположеніе композиціи остается обычное: Авраамъ стоитъ налѣво, Исаакъ направо отъ зрителя. Рядомъ съ Авраамомъ стоитъ овца, привязанная за шею пнуркомъ къ вѣтви деревца, растущаго позади нея, подробность интересная въ томъ смыслѣ, что извѣстна въ рукописи Космы Индикоплова, первый изводъ которой появился въ Александріи. Эта-же черта извѣстна и въ сѣнѣ Жертвоприношенія Исаака въ Эчміадзинской Сирійской миниатюрѣ Евангелія VI вѣка ¹⁾. Исаакъ представленъ спокойно стоящимъ со свободными руками. Поза его лицомъ къ зрителю близко напоминаетъ позу Евангелія Эчміадзинской Библ., но разнится отъ нея тѣмъ, что въ лѣвой рукѣ Исаакъ держитъ какой-то предметъ: «ящикъ съ благовоніями», какъ поясняетъ описательный текстъ безъ дальнихъ разсужденій.

Ту же аналогію съ Эчміадзинскимъ Еванг. и съ кругомъ памятниковъ, группирующихся около него (Берлинская и Болонская пиксиды), представляетъ и форма алтаря съ зубчатымъ верхомъ и языки пламени надъ головой Авраама, которые въ сирійской миниатюрѣ окружаютъ десницу. Полное отступленіе отъ извѣстныхъ до сихъ поръ изводовъ этой композиціи должно отмѣтить въ фигурѣ Сарры, изображенной надъ Исаакомъ, и въ двухъ ножахъ ²⁾, изображенныхъ за спиной Авраама какъ бы въ воздухѣ. Сарра протягиваетъ правую руку съ какимъ то предметомъ къ лицу Авраама, а въ лѣвой держитъ у груди коробочку также благоговоній по предположенію текста. Надо полагать, что фигура Сарры изображена и въ сѣнѣ жертвоприношенія Исаака въ ранѣе описанной часовнѣ, стоящей между Авраамомъ и Исаакомъ.

Гръхопаденіе представлено въ обычной композиціи. Дерево со змѣемъ стоитъ посрединѣ. Адамъ стоитъ слѣва отъ него, Ева справа. Оба закрываются лѣвой рукой, а правую поднимаютъ къ лицу. Важно въ строе-

1) Ср. Элли. осн. виз. иск., стр. 30 и 59.

2) За отсутствіемъ надлежащихъ пособій я не могу пока объяснить во всей полнотѣ отступленій этой композиціи отъ обычныхъ, но укажу, что присутствіе двухъ ножей за спиной Авраама указываетъ, повидимому, на апокрифическое пророчество Бога Аврааму, повторенное при жертвоприношеніи Исаака: «И вѣда истину Аврааму юже прежде рече ему. Тогда бо младенецъ острѣя вся притупи гъ и шероховатая гладкая сотворить». Порфирьевъ, Ветхоз. апокрифы, стр. 147.

ній композиціи то обстоятельство, что Адамъ и Ева представлены какъ бы отвернувшимися въ разныя стороны, что извѣстно въ сценѣ грѣхопаденія въ катакомбахъ св. Януарія въ Неаполѣ ¹⁾.

Далѣе изображены св. Фекла и Павелъ ²⁾, поучающій ее. Оба сидятъ другъ противъ друга на складныхъ стульяхъ. Въ катакомбной живописи эта композиція неизвѣстна. На римскихъ и галльскихъ саркофагахъ часто встрѣчается композиція, представляющая пожилую мужскую фигуру со свиткомъ, сидящую слѣва, и женскую, стоящую передъ ней и какъ бы внимающую словамъ ея. Но эти сцены остаются до сихъ поръ непонятными. На лондонскомъ ящикѣ V вѣка апостолъ Павелъ сидитъ направо, передъ нимъ городъ, изъ за спины котораго видна фигура Феклы, внимающей ученію апостола (Garrucci, 446, 10). На одной мраморной плитѣ Эчміадзинскаго монастыря также изображенъ Павелъ справа, а святая Фекла стоитъ передъ нимъ слѣва. Надписи **ΠΑΥΛΟΣ** и **ΘΕΚΛΑ** называютъ ихъ по именамъ ³⁾.

Далѣе изображена женская фигура съ молитвенно поднятыми у груди руками, стоящая лицомъ къ зрителю. Надпись надъ ней **MARIA** показываетъ, что изображена Святая Дѣва, образъ, столь хорошо извѣстный въ искусствѣ IV—V столѣтій. Однако, не смотря на то, что Даниилъ имѣетъ вокругъ головы большой, ясно изображенный нимбъ, вокругъ головы Маріи художникъ не изобразилъ нимба. Очевидно, въ этомъ образѣ съ простой надписью «Марія» должно видѣть одно изъ древнѣйшихъ изображеній Святой Дѣвы, такъ какъ считать эту женскую фигуру за одну изъ Марій Евангельскаго повѣствованія или же за историческое лицо, похороненное въ гробницѣ и изображенное по аналогіи съ другими женскими фигурами умершихъ женщинъ, носившихъ имя Маріи, пренятствуютъ данныя росписи. Именно, рядомъ съ Маріей представленъ Ноевъ ковчегъ, а за ковчегомъ изображена фигура Иакова, въ полномъ соотвѣтствіи съ фигурой Маріи. Ноевъ ковчегъ въ нижней части своей имѣетъ форму корабля съ надписью **Urbs** и тѣхъ кораблей, которые изображены въ мозаикѣ, представляющей гавань города Равенны въ церкви Аполлинарія Новаго ⁴⁾. Двѣ кориноськія колонны, стоящія на носу и на кормѣ этого корабля, а затѣмъ скатные бока крыши, опирающейся на эти колонны, показываютъ, что внутренность ковчега изображена въ разрѣзѣ, по общему античнаго искусства, удержанному въ христіанскомъ, изображать внутренность сооружений въ разрѣзѣ, помѣщая внутри обитателей. Внутри ковчега, поэтому, стоятъ въ рядъ почти въ полный ростъ Ной, его жена и все остальное семейство. Ной протягиваетъ руку влѣво къ голубкѣ, несущей вѣтвь, а вверху, отъ ковчега къ Маріи летитъ также голубокъ, почти касаясь головы Маріи клювомъ. Въ всякаго сомнѣнія,

1) V. Schultze, Die Katakomben von San Gennaro. Taf. VI. a.

2) Garrucci, t. I, p. 346—7.

3) Strzygowski, Byz. Denkm., I, p. 6.

4) Peraté, Arch. chr., p. 94.

это — тотъ голубокъ, который изображается и въ композиціяхъ Благо-вѣщенія, начиная съ мозаики триумфальной арки въ церкви S. Maria Maggiore. Въ данномъ же случаѣ весьма важно то, что художественнымъ приѣмомъ этотъ голубокъ сопоставленъ съ тѣмъ, который несетъ вѣсть спасенія Ною, а самъ летитъ отъ ковчега къ Дѣвѣ. Здѣсь нѣтъ возможности видѣть ни особаго перевода благовѣщенія, такъ какъ отсутствуетъ ангель, ни символизма, а должно видѣть обычный параллелизмъ, господствовавшій настолько же въ идеяхъ времени какъ и въ искусствѣ. Что голубокъ Ноева ковчега сопоставленъ былъ съ голубкомъ апокрифическихъ Евангелій, слетѣвшимъ къ Маріи и представлявшимъ св. Духа, яснѣе всего показываетъ одно мѣсто изъ рѣчи Константина Великаго на первомъ соборѣ, сказанной имъ къ обществу собравшихся отцовъ и выражавшей исповѣданіе вѣры «*αἰγλίεσσα* (вар. cod. Regius: *λαμπρά*) *περιστέρα ἐκ τῆς Νῶε λάρνακος ἀποπταμένη, ἐπὶ τοὺς τῆς παρθένου κόλπους κατῆρεν*» ¹⁾: «блестящая (сіяющая) голубка, вылетѣвшая изъ Ноева ковчега, спустилась на лоно Дѣвы». Это мѣсто можетъ служить прямымъ объясненіемъ того параллелизма, который проведенъ художникомъ въ изображеніи двухъ голубковъ, а также помогаетъ точнѣе опредѣлить послѣдовательность изображеній этой части фрески, въ которой сопоставлены рядомъ фигура Маріи и Ноевъ ковчегъ.

Съ другой стороны, соотвѣтствіе, въ которое поставлены фигуры Иакова и Маріи, должно имѣть свою важность для опредѣленія фигуры Иакова. Изображенъ-ли здѣсь какой либо Иаковъ по Евангелію или ветхозавѣтный патріархъ?

Иаковъ представленъ юнымъ, съ короткими волосами. Онъ держитъ молитвенно руки передъ грудью, какъ и соседняя Евχѣ. Одѣтъ въ тунику и гиматіонъ. Въ фигурѣ его нѣтъ ничего настолько типичнаго, чтобы считать его за Иакова, брата Господня, Иакова Алфеева, Иакова, отца Иосифа (Матѳ. I, 16) и др. Между тѣмъ фигура Иакова, какъ ветхозавѣтнаго патріарха, пополяетъ число трехъ патріарховъ, такъ какъ Авраамъ и Исаакъ изображены въ сценѣ Жертвоприношенія. Само по себѣ это обстоятельство еще не объясняетъ указаннаго соотвѣтствія фигуръ Маріи и Иакова, но это соотвѣтствіе можетъ быть понято изъ данныхъ, касающихся генеалогіи Маріи, которая на основаніи пророчествъ Исаія происходитъ изъ рода Иакова. Въ *Ἀκολουθία τοῦ ἑξοδιστικοῦ*, въ одномъ изъ хвалебновъ Пресвятой Богородицѣ эта мысль развита приблизительно такъ же, какъ и на разбираемой фрескѣ: *Δουξίον ἄρχαγον, νόον πανάμωμον, κιβωτὸν παναχίαν, παρθενικὸν τόπον ἀγάσματος, σὲ καλλονῆν τοῦ Ἰακώβ, ὁ δεσπότης ἐξελέξατο* ²⁾. Какъ патріархъ и родоначальникъ Маріи Иаковъ представленъ въ соотвѣтствіи съ образомъ Маріи Дѣвы. Важно то, что изображеніе Иакова встрѣчается и на позднихъ памятникахъ

1) Patr. gr., t. XX, 1265, A.

2) Gouar, *Εὐχαλόγιον*, p. 427.

приблизительно въ такомъ же отношеніи къ Богородицѣ. Такъ на арто-
сницѣ Пантелеймоновскаго монастыря онъ изображенъ въ числѣ 12 про-
роковъ вокругъ Богородицы съ младенцемъ. Надпись гласитъ: οὗτος
ὁ οἶκος Θεοῦ, καὶ αὐτὴ ἡ πόλις τοῦ οὐρανοῦ. Марія представлена, именно, въ
видѣ Дѣвы, а не въ какой либо исторической композиціи по Евангелію...

Такимъ образомъ художественный и историческій обзоръ живописи
фриза раскрываетъ утерянную и ставшую непонятной связь его образовъ
между собою и значеніе каждаго отдѣльнаго образа, хотя и безъ долж-
ной полноты по причинѣ краткости нашей замѣтки.

Какъ и предыдущая роспись, такъ и эта имѣютъ специальное назна-
ченіе служить украшеніемъ усыпальницы, и мысли, художественно выра-
женные въ ней, тѣ-же, что и въ погребальныхъ молитвахъ и литургіяхъ.
Особенно важно обратить вниманіе на сопоставленіе библейскихъ обра-
зовъ съ евангельскими. Образъ Маріи со слетающимъ къ ней голубкомъ,
правда, не представляетъ собою Благовѣщенія въ полномъ смыслѣ ни по
композиціи, ни по надписи, а лишь намекъ на него, однако, присутствіе
этого образа въ росписи усыпальницы можетъ быть понято лишь по ана-
логіи съ тѣми фресками катакомбъ и саркофагами, которые представляютъ
Благовѣщеніе уже въ историческихъ композиціяхъ. Въ данномъ случаѣ
художникъ ограничился однимъ образомъ Маріи, связь котораго съ со-
сѣдними устанавливается изъ общихъ идей о прообразахъ ветхозавѣт-
ныхъ и новозавѣтныхъ. На саркофагахъ же и въ живописи катакомбъ
обыкновенно вслѣдъ за Благовѣщеніемъ изображается Рождество и
Поклоненіе волхвовъ, видѣніе пастырями звѣзды, т. е. исторія чудес-
наго рожденія Мессіи. Нельзя не поставить въ связь этихъ изображеній
съ тѣмъ исповѣданіемъ вѣры, которое начинается собою упомянутую мо-
литву св. Кипріяна. Не выходя изъ предѣловъ историческаго объясне-
нія содержанія живописи, можно думать, что эта часть росписи фриза
соотвѣтствуетъ начальнымъ словамъ молитвы, въ которой послѣ воззва-
ній къ Богу Авраама, Исаака, Іакова, Богу Апостоловъ, Пророковъ, Богу
Дѣвъ, Богу вѣрующихъ, слѣдуетъ обращеніе къ Богу и Отцу Господа
Нашею Іисуса Христа, который «чудесно родился изъ чрева Дѣвы», а
затѣмъ уже идутъ отдѣльныя моленія о спасеніи души, какъ былъ спа-
сенъ Даниилъ отъ львовъ¹⁾ и проч. Въ росписи, такимъ образомъ, пред-
ставлены образы христіанской молитвы, въ которой выражаются надежды
на спасеніе души, ея упокоеніе и вѣчный праведный судъ, что само по
себѣ характеризуетъ ее, какъ роспись усыпальницы.

Сравнивая эту роспись съ предыдущей, должно отмѣтить сложный
составъ первой описанной росписи сравнительно со второй. Надо пола-
гать, что это различіе имѣетъ свою причину, но указать ее для разсмо-
трѣнныхъ рукописей, какъ и для живописи катакомбъ и круга сюжетовъ
на саркофагахъ,—дѣло будущаго.

1) Oratio S. Cypriani Antiocheni pro Martyribus, ed. Baluzzi, appendix, p. XXVII.

Равнымъ образомъ нельзя не видѣть различія въ стилѣ и въ приѣмѣ развитія художественнаго замысла въ обѣихъ росписяхъ. Античныя традиціи росписи второй усыпальницы чище, богаче, чѣмъ первой, такъ живо еще помнящей стиль и композицію египетскаго искусства. Правда, во второй росписи встрѣчаются черты обратной перспективы, нарушеніе правилъ равноголовія, переходъ за черту обрамленія фриза, но все же кромѣ этихъ чертъ, происхожденіе которыхъ можно приписать проникновению ихъ изъ египетскаго или скорѣе коптскаго искусства въ стиль греческой живописи, можно указать развѣ еще египетскій крестъ «анхъ» въ рукахъ *Eiferu*. Пухлыя, толстыя формы тѣла фигуръ, встрѣчасмыя и на сосудахъ африканскаго происхожденія ¹⁾, здѣсь являются не безпримѣрными. Огрубѣніе античныхъ формъ, вслѣдствіе разныхъ примѣсей иноземныхъ стилей, замѣтно также и на египетскихъ тканяхъ.

Изъ другихъ росписей особеннаго вниманія заслуживаютъ сохранившіяся въ пещерѣ горы Атриба близъ Сохага. Пещера вырублена въ склонѣ горы и на стѣнахъ своихъ, оштукатуренныхъ и сохранившихъ бѣлый цвѣтъ, имѣетъ цѣлый рядъ изображеній въ томъ грубомъ, своеобразномъ стилѣ, который такъ хорошо извѣстенъ въ коптскихъ, сирійскихъ и армянскихъ рукописяхъ. Справа отъ входа изображена летящая птица, съ распущенными крыльями, съ крестомъ на головѣ, держащая въ клювѣ также крестикъ, очень интересной формы. Повернутая влѣво голова птицы, круглое туловище съ кругомъ внутри его, заключающимъ также крестъ, крылья, обозначенныя зубчатыми линиями и пересѣкающимися полосками, все указываетъ на древній восточный образецъ, извѣстный еще въ греческой архаикѣ, повторяемый, однако, и въ позднихъ рукописяхъ (VI—VII в.) и на коптскихъ стелахъ. Рядомъ съ птицей нарисованъ крестъ въ той же формѣ, какъ и тотъ, который держитъ птица въ клювѣ, но съ четырьмя кружками въ углахъ. Кресты эти интересны въ томъ отношеніи, что имѣютъ по концамъ перекрестій особыя придатки, какъ на памятникахъ VI—VII вѣковъ и между прочимъ на крестахъ мучениковъ Сергія и Вакха на Синайской восковой иконѣ Кіевского Музея. Кружки въ углахъ креста, изображеннаго рядомъ съ птицей, обозначаютъ звѣзды, столь часто изображаемыя въ композиціяхъ, представляющихъ или явленный крестъ или голгофскій крестъ въ небѣ.

Рядомъ съ этимъ крестомъ изображенъ какой-то знакъ, въ которомъ описательный текстъ хотѣлъ бы усмотрѣть форму птицы (стр. 69), но который въ сущности представляетъ, очевидно, монограмму, или нѣчто подобное. По формѣ онъ напоминаетъ отчасти знаки на нѣкоторыхъ византійскихъ памятникахъ болѣе позднихъ, напр. въ монастырѣ Дафни, а затѣмъ знаки на древне-русскихъ монетахъ, начиная съ Владиміра.

На сѣверной стѣнѣ представлена въ грубомъ дѣтскомъ рисункѣ безъ обозначенія земли, одними линиями, охотничья сцена. Всадникъ съ копьемъ преслѣдуетъ какое-то рогатое съ горбомъ животное. Собака этого охот-

1) Garr., 461, 2.

ника нападаетъ на животное съ противоположной стороны. Какъ бы ни былъ грубъ и неумѣлъ рисунокъ, тѣмъ не менѣе морда и формы тѣла рогатаго животного, коня очень важны для сопоставленія со стилями кавказскихъ вещей.

Стѣна противъ входа украшена болѣе сложной композиціей. На двухъ горизонтальныхъ полосахъ ленточнаго типа, украшенныхъ ромбами и представляющихъ почву, стоятъ три креста. Каждый имѣетъ ступенчатую подставку. Композиція эта, общезвѣстная на памятникахъ IV—VII вѣковъ, является въ данномъ случаѣ въ болѣе сложномъ видѣ. Крестъ, находящійся въ серединѣ, обрамленъ вверху сіяніемъ, имѣетъ буквы А и Ω надъ перекрестьями, а къ самымъ перекрестьямъ привѣшены на зигзагообразныхъ привѣскахъ четыре лампы, что возводитъ форму этого креста къ извѣстному кресту Константина Великаго, стоявшему въ главномъ алтарѣ церкви св. Софїи въ Константинополѣ, и къ подобнымъ ему крестамъ, какъ напримѣръ изображенному въ катакомбѣ Понціана. Не менѣе любопытно и то, что отъ ступенчатой подставки креста въ стороны пдутъ двѣ большія вѣтви, на концахъ которыхъ сидятъ птички съ листиками въ клювахъ. Птицы на перекрестьяхъ голгооскаго креста извѣстны уже на саркофагахъ V вѣка, но птицы, сидящія на вѣтвяхъ, растущихъ у подножія креста — мотивъ, извѣстный мнѣ въ болѣе или менѣе близкой аналогіи лишь въ мозаикахъ церкви св. Марка въ Венеціи, представляющихъ рай. Здѣсь изображенъ толстый стволъ дерева, развѣтвляющійся на двѣ зеленѣющія вершины, между которыми изображено крестное древо. Двѣ птички изображены по сторонамъ креста. Въ рукописяхъ рай иногда является въ видѣ квадратной картинки, представляющей крестъ, стоящій на голгооской скалѣ посреди двухъ деревьевъ. Эта композиція связывается съ легендами о трехъ деревьяхъ рая. Упомянутый крестъ въ катакомбѣ Понціана изображенъ также межъ двухъ вѣтвей, но безъ птицъ. Аналогія съ указанными изображеніями крестовъ заставляють думать, что и въ пещерѣ горы Атриба крестъ изображенъ въ связи съ легендами о райскихъ деревьяхъ, изъ которыхъ были сдѣланы крестъ Христовъ и кресты разбойниковъ¹⁾. Два другихъ креста изображены безъ вѣтвей, безъ сіянія, безъ буквъ и безъ лампадъ. Крестъ слѣва отъ зрителя, т. е. крестъ праведнаго разбойника, представленъ съ двумя птичками по сторонамъ. Третій крестъ представленъ безъ птицъ.

Между крестомъ Христовымъ и крестомъ небагоразумнаго разбойника изображена фигура мужчины съ характерными чертами лица и волосами на подобіе египетскихъ. Онъ стоитъ съ воздѣтыми руками, молясь, очевидно, какъ разбойникъ. Къ нему слуга-негръ ведетъ верблюда, другой несетъ какіе то предметы. Изображена и любимая собака.

1) Веселовскій, Розысканія о крестномъ дрѣвѣ VI—X, стр. 367 сл. до конца.

Между крестомъ благоразумнаго разбойника и крестомъ Христовымъ изображенъ Даниилъ между львовъ, а рядомъ — маленькая фигурка также въ видѣ оранта.

Квадраты, треугольники и ромбы, которыми украшены кресты, повторяются въ системѣ коптскаго орнамента, извѣстнаго въ коптскихъ и сирійскихъ рукописяхъ. Небрежность и грубость рисунка удерживаютъ, однако, стиль древне-египетскаго искусства, и формы, извѣстныя одинаково въ сирійскомъ орнаментѣ, но въ ослабѣвшихъ, измѣнившихся чертахъ. На египетскихъ стелахъ и въ разобранной росписи Эль-Багауата этотъ стиль является въ болѣе рѣзкихъ и опредѣленныхъ чертахъ.

Росписи монастыря св. Симеона близъ Ассуана (табл. XXXI, XXXII), равно какъ монастыря мучениковъ близъ Эсне (табл. XXX) и монастыря св. Иоанна близъ Антиной (табл. XXXIII), какъ принадлежащія болѣе позднему времени и представляющія аналогию искусству IX — XII вѣковъ, не могутъ быть разсмотрѣны въ настоящей статьѣ и займутъ мѣсто въ одномъ изъ слѣдующихъ отчетовъ.

IV.

Далѣе находимъ описаніе столь извѣстнаго въ древности и привлекавшаго вниманіе новыхъ путешественниковъ Бѣлаго Монастыря. Предложенный планъ этого монастыря, его особенности архитектурныя и нѣкоторыя особенности украшеній крайне поучительны. Описательный текстъ, снабженный отлично составленной литературой предмета, заслуживаетъ особой благодарности (стр. 39 — 60).

Бѣлый Монастырь, основаніе котораго въ V вѣкѣ было положено знаменитымъ проповѣдникомъ Шенуди, претерпѣлъ разнообразныя измѣненія въ конструкціи, среди которыхъ разобраться весьма трудно, если даже не невозможно. Не смотря на весьма подробное описаніе стѣнъ, абсидъ, колоннъ, нишъ, кладки камней и проч., все же послѣдній выводъ, сдѣланный въ описательномъ текстѣ относительно долговѣчности первоначальнаго вида этого монастыря, резюмируется слѣдующими словами: «Безъ тщательныхъ архитектурныхъ изслѣдованій, которыя мѣстами пришлось бы дополнить раскопками мусора и разрушеніемъ нѣкоторыхъ позднѣйшихъ построекъ — невозможно представить точнаго плана внутренности Бѣлаго Монастыря. Этими-то, а отчасти и поспѣшностью, съ которой большинство путешественниковъ дѣлало свои замѣтки, и объясняется та удивительная разница, которая оказывается между различными изданными планами. Планъ, издаваемый здѣсь, можно думать, точнѣе всѣхъ прочихъ, такъ какъ онъ основанъ на многочисленныхъ измѣреніяхъ, сдѣланныхъ въ монастырѣ въ 1898 году» (стр. 50).

Тѣмъ не менѣе, нѣкоторыя особенности плана Бѣлаго монастыря и его архитектуры могутъ считаться вполне опредѣленными, и какъ та-

ковья вызываютъ необходимость отмѣтить ихъ, особенно при сравненіи съ развалинами другого, не менѣе знаменитаго «Краснаго Монастыря», описанными и изданными вслѣдъ за Бѣлымъ Монастыремъ.

Внѣшность стѣнъ входовъ Бѣлаго Монастыря представляетъ любопытныя черты древнеегипетскаго архитектурнаго стиля. Отклоненныя назадъ стѣны массивной кладки изъ четырехугольныхъ правильно отесанныхъ камней (въ формѣ параллелепипедовъ), широкіе дверные плиты и наличники, напоминающіе близко облицовку и устройство египетскихъ дверей (рис. 59), но уже съ тремя крестами надъ ними, вмѣсто египетскихъ іероглифовъ, и, наряду съ этими особенностями, рѣзные орнаментальныя карнизы, сохранившіе элементы античнаго орнамента въ соединеніи съ характерными формами коптскаго орнамента (рис. 62 и табл. XXI, 2), затѣмъ коринтскія капители колоннъ и чисто античный типъ нишъ — все это составляетъ то соединеніе формъ, которое было прослѣжено и въ живописи первой усыпальницы, отнесенной нами къ началу V вѣка. Особенно важно указать еще и на то, что стиль орнаментовъ коптскихъ стѣлъ, изданныхъ и описанныхъ Гаёе, представляетъ для болѣе раннихъ эпохъ то-же самое соединеніе античныхъ и египетскихъ формъ, совершенно отличное отъ формъ и ихъ соединенія въ VII вѣкѣ, какъ это можно судить по стѣлѣ Дамангура, имѣющей дату 695 года¹⁾ и близко напоминающей уже формы арабскаго стиля. Эти общія данныя, крайне характерныя для христіанскаго искусства Египта, могутъ быть дополнены другими.

Красный Монастырь (Дейръ-эль-Ахмаръ), основаніе котораго также связано съ именемъ Шенуди и учителя его, Бишай, можетъ считаться однимъ изъ типичнѣйшихъ сооруженій христіанскаго Египта. Планъ этого монастыря представляетъ большое сходство съ планомъ Бѣлаго Монастыря, такъ какъ оба въ основаніи имѣютъ продолговатый четырехугольникъ. Внутри стѣнъ этого четырехугольника базилика расположена на сѣверъ, алтарныя части этихъ базиликъ имѣютъ по три круглыхъ абсиды, столь типичныхъ для византійскаго церковнаго зодчества VI вѣка своимъ крестообразнымъ расположеніемъ. Колонны съ коринтскими капителями напоминаютъ колонны Равенны, Херсонеса и Константинополя обработкой листьевъ аканѳа, грузнымъ видомъ и какъ бы сглаженной, полированной поверхностью (рис. 75).

Красный Монастырь потерялъ всѣ свои внутреннія живописныя украшенія, современныя зданію. Живопись, сохранившаяся въ двухъ комнатахъ, находящихся по сторонамъ главной абсиды (восточной), подробно ее описана и содержанія ея не указано. По своему положенію эти двѣ комнаты занимаютъ мѣста жертвенника и дѣяконника, а потому и живопись могла представить извѣстный спеціальнѣйшій интересъ.

Въ длинномъ помѣщеніи на сѣверъ отъ этихъ комнатъ найдена над-

1) Ga y et, Les monuments coptes, Paris 1889, p. 23, pl. IXXXV, fig. 96.

пись съ именемъ художника Меркурія съ датой 1017 года мучениковъ, т. е. 1301 года по Р. Хр. (рис. 76).

Древнѣйшая живопись Бѣлаго монастыря также не сохранилась. Двѣ абсиды ея украшены сравнительно болѣе поздними фресками, представляющими извѣстный интересъ какъ со стороны стиля, такъ и содержанія.

Въ конхѣ средней абсиды изображена колоссальная фигура Христа, сидящаго на тронѣ, въ овальномъ ореолѣ, проходящемъ за трономъ и его подножіемъ. Голова Христа попорчена. На немъ — голубой хитонъ и коричневый гиматіонъ. Правой рукой, поднятой въ уровень плеча, Христосъ благословляетъ, въ лѣвой держитъ закрытое Евангеліе, украшенное драгоценными камнями и большимъ крестомъ. Четыре символа Евангелистовъ своими распущенными крыльями огибаютъ ореолъ. Внутри ореола по сторонамъ Христа «буквы обычнаго сокращенія его имени» — справа сдѣланныя по коптски, слѣва — по армянски. Внѣ ореола, въ нижней части конхи помѣщены въ кругахъ изображенія четырехъ Евангелистовъ по грудь. Надписи на хартіяхъ ихъ — также армянскія. Между Евангелистами и ореоломъ помѣщены двѣ длинныя зеленыя полосы, тѣ же свитки, съ надписями на нихъ. Съ правой стороны находится коптская надпись въ 25 строкъ, датированная 840 годомъ мучениковъ, т. е. 1124 годомъ по Р. Хр. Другая надпись, сдѣланная по армянски, называется, очевидно, автора фресокъ «Федора живописца и писателя». Наконецъ, послѣдняя надпись, сдѣланная также по армянски на золотомъ фонѣ, гласитъ: «Владыка Григорій построилъ». Въ этомъ владыкѣ Григоріѣ «можно, кажется, видѣть извѣстнаго епископа этого имени, который въ концѣ XI вѣка дядею своимъ, армянскимъ патріархомъ Григоріемъ II, былъ поставленъ для армянъ, проживавшихъ въ Египтѣ», какъ сказано въ текстѣ (стр. 58).

Въ правой южной конхѣ написанъ внутри ореола, несомато двумя ангелами, колоссальный крестъ съ перекинутымъ черезъ него платомъ. По сторонамъ ореола изображены Богородица и Іоаннъ Креститель въ молитвенномъ предстоаніи, какъ въ извѣстныхъ композиціяхъ

Надъ этими фигурами въ двухъ кружкахъ съ выходящими изъ нихъ лучами изображены въ одномъ погрудная фигура, въ другомъ человѣческое лицо — это солнце и луна. Роспись третьей абсиды, очевидно, представляла продолженіе описанной живописи и должна была представлять сюжетъ, соответственный несенію креста въ правой абсидѣ, ... но «конха сѣверной абсиды погружена въ сумракъ» и не была сфотографирована (стр. 59). Внутреннія части арокъ, огибающихъ обѣ описанныя абсиды, украшены медальонами съ изображеніемъ апостоловъ (?) погрудь и розетками.

Плоская, лишенная моделировки, живопись, неуклюжесть и безжизненность формъ ставятъ эту живопись довольно далеко отъ византійской строгой живописи и иконографіи XII вѣка. Интересны въ этомъ отношеніи четыре апокалипсическихъ животныхъ, несущихъ ореолъ съ

крыльями, состоящими изъ ряда дугъ, двѣ подушки на тронѣ Христа съ острыми концами, ореолъ, украшенный рядами драгоценныхъ камней, черты полнаго схематизма и омертвѣнія формъ. Выѣстъ съ тѣмъ образованіе человѣческихъ фигуръ указываетъ на копированіе сирійскихъ, болѣе древнихъ, типовъ. Оставляя разборъ композицій и содержаніе этой весьма интересной росписи на другое время, укажу въ данномъ случаѣ на особенную важность этой росписи для сюжетовъ на темы изъ Апокалипсиса въ западной живописи XII — XIII вѣковъ и фресокъ монастыря мучениковъ (табл. XXX). Обратимся вновь въ V вѣку.

Лишенный своихъ древнѣйшихъ живописныхъ украшеній, Красный Монастырь сохранилъ замѣчательныя архитектурныя и скульптурныя украшенія и облицовки.

Фасадъ базилики Монастыря въ настоящее время представляетъ позднюю облицовку въ видѣ высокой стѣны, закрывшей собою древній фасадъ. Четыре колонны древняго портика закрыты этой стѣной. Колонны сохранили свои капители, но древній эпистиль ихъ исчезъ и замѣненъ каменной позднѣйшей кладкой. Двѣ среднія колонны больше боковыхъ. Вопросъ о томъ, какъ были соединены между собою и съ восточной стѣной притвора эти колонны, не можетъ быть рѣшенъ въ томъ смыслѣ, какъ это сдѣлано въ текстѣ. Предположеніе о соединеніи ихъ арками, или деревянными перекладинами, должно быть основано на архитектурникѣ верхнихъ частей восточной стѣны притвора, послѣ того, какъ фасадъ будетъ освобожденъ отъ поздняго массива указанной стѣны, представляющей теперешній фасадъ.

Стѣна эта, однако, не закрываетъ верхней части базилики, сохранившей въ первоначальной цѣлости часть древняго фасада. Прекрасная фототипія (XXVI) даетъ ясное понятіе о перестройкахъ, измѣнившихъ верхнюю часть церкви, и о первоначальномъ видѣ древней стѣны. Ниша съ лѣвой стороны, какъ видно по ея связи съ древней кладкой стѣны, состоящей изъ большихъ, правильно отесанныхъ и пригнанныхъ безъ цемента камней (въ видѣ параллелепипедовъ), стоитъ на своемъ прежнемъ мѣстѣ. Остатокъ стѣны справа ниже показываетъ, что фасадъ верхней части базилики былъ значительно шире той пристройки, которая возведена позднѣе и которая оставила въ сторонѣ нишу и эту часть стѣны. Рядомъ съ нишей сохранился фальшивый пилястръ, выступающій низкимъ рельефомъ на фонѣ стѣны и высѣченный на поверхности самой стѣны, понятное дѣло, ранѣе самой кладки камней. Камни эти должны были высѣкаться съ украшеніями до облицовки, и на это указываетъ капитель пилястра, высѣченная въ высокомъ рельефѣ на поверхности одного такого камня. Рядомъ съ пилястромъ идетъ опять остатокъ древней стѣны. Изъ этого слѣдуетъ, что ниша, пилястръ и прилегающія съ обѣихъ сторонъ ихъ стѣны представляютъ собою древнюю облицовку верхней части базилики, поднимавшейся надъ портикомъ входа. Важнѣе, однако, то, что съ правой стороны, въ полномъ соотвѣт-

ствѣи съ нишей и пилястромъ только что описанными, находятся такія же украшенія, т. е. точно такія же ниша и пилястръ, видимыя только верхними частями на табл. XXV. Это позволяет установить съ полной очевидностью тотъ фактъ, что ниши и пилястры съ капителями составляли боковыя украшенія верхней части фасада, стоявшія въ какой-то связи съ средней частью его, теперь закрытой сводомъ новой пристройки. Что средняя часть стѣны представляла какія-то украшенія—доказывается существованіемъ ниши во лбу верхней части стѣны. Ниша эта стоитъ выше двухъ боковыхъ и низъ ея приходится въ уровень съ ихъ верхними частями. Описательный текстъ, касающійся этой верхней ниши, не совсѣмъ вразумителенъ, не совпадаетъ съ тѣми данными, которыя представляютъ фотографіи и самый текстъ. Здѣсь сказано: «снаружи (см. табл. XXV и XXVI) среднее западное окно этой башни (т. е. пристройки, о которой только что было сказано) украшено каменнымъ массивнымъ наличникомъ съ витыми полу-колонками и фронтономъ съ конхою надъ нимъ, но всѣ эти части, принадлежавшія нѣкогда какой либо нишѣ древней базилики, въ это мѣсто зданія вставлены, несомнѣнно, только позднѣе: при сооруженіи верхней части кирпичной церкви» (стр. 66). Мнѣ кажется, что, наоборотъ, сомнѣнія существуютъ, именно, относительно того самаго пункта, который такъ ясенъ для текста. Прежде всего ниша, или какъ неправильно называетъ его текстъ «наличникъ», не состоитъ изъ отдѣльныхъ частей, которыя принадлежали какой нибудь древней нишѣ. Фототипія представляетъ настоящую нишу, высѣченную цѣликомъ изъ одного блока, а вовсе не соединенную изъ различныхъ частей для образованія наличника. Полуколонки, фронтоны, конха — всѣ эти части рублены въ одной цѣльной толщѣ камня. Вотъ это-то обстоятельство и внушаетъ сомнѣніе. Такую нишу убогое мастерство возобновителей церкви не имѣло цѣли поднимать на такую высоту и помѣщать именно во лбу древняго фасада. Что этого не было, доказывается сохранностью стѣнъ базилики внутри до верхней части ряда пилястровъ (табл. XXVIII). Изъ этого слѣдуетъ, что теперешняя кирпичная кладка, образующая вѣнчность верхней части церкви, подобной «башнѣ», должна считаться за облицовку древней стѣны, понадобившуюся для возведенія купола. Равнымъ образомъ, и верхняя ниша, въ виду сохранности древней стѣны въ высоту ниши внутри церкви, должна считаться остаткомъ древняго фасада. Ниша эта совершенно цѣла и не можетъ, такимъ образомъ, служить наличникомъ для окна. Неправильно также сказано въ текстѣ, что изображенное на табл. XXVIII окно, пробитое въ томцѣ стѣны, есть, именно, западное окно, видимое съ фасада на таблицахъ XXV и XXVI. Если бы это было западное окно, то подъ аркой не было бы видно конхи абсиды. Такихъ абсидъ въ церкви всего три: восточная сѣверная и южная, на западной сторонѣ есть только арка и колонны. Окно, изображенное на табл. XXVIII, есть южное. Внизу церкви стѣна, притвора сохранила четыре точно такихъ же пилястра, какъ и вверху.

Между этими пилястрами пробиты двѣ небольшихъ двери, а надъ каждой дверью помѣщена точно такая же ниша, какъ и вверху. Изъ этого ясно само по себѣ, что всѣ указанныя ниши представляютъ собою родъ украшеній фасада и притвора, находятся въ симметріи между собою, чередуются съ пилястрами коринтскаго ордена и замыкаются въ одну общую декоративную систему. Назначеніе этихъ нишъ объясняется ихъ устройствомъ.

Ниши представляютъ обычный родъ поставца для какихъ нибудь предметовъ. Внутри онѣ глубоки, широки и достаточно высоки, такъ что предметы, для которыхъ онѣ назначались, должны быть представляемы пропорціональными такой помѣстительности. Арка въ нѣсколько профилей огибаетъ глубокую конху, на поверхности которой плоскимъ рельефомъ обозначены ребра раковины. Эта арка покоится то на пилястрахъ, то на боковыхъ полуколонкахъ коринтскаго стиля, на которыхъ лежитъ фронтонъ съ двумя зубцами по сторонамъ, отдаленно подражающими акротеріямъ. Иногда вмѣсто конхи сдѣланъ бочковый сводъ, огибаемый аркой, а вмѣсто полуколонокъ—пилястры въ низкомъ рельефѣ съ капителями въ болѣе высокомъ рельефѣ, во всемъ подобныя пилястрамъ, украшающимъ фасадъ базилики и притвора.

На рисункѣ 93 изданы плиты, подражающія формѣ такихъ нишъ, но отличающіяся отъ нихъ тѣмъ, что не имѣютъ глубины, а рублены низкимъ рельефомъ на поверхности каменной доски. Эти ниши имѣютъ внутри изображеніе стоящаго креста. Въ другихъ случаяхъ изображались монограммы въ кругѣ. Наконецъ, совершенное подобіе глубокихъ нишъ фасада базилики тѣмъ нишамъ, которыя бываютъ вырублены на поверхности и вглубь доски саркофаговъ и заключаютъ внутри фигуры Добраго Пастыря, Христа и Апостоловъ, заставляетъ думать, что эти ниши приспособлены были именно для небольшихъ скульптуръ. Что эти скульптуры представляли собою кресты, монограммы въ вѣнкѣ, доказывается имитациями нишъ и предметовъ, въ нихъ стоящихъ; что это могли быть также фигуры—объясняется существованіемъ большого количества статуэтокъ Добраго Пастыря, Орфея, которыхъ исполненіе указываетъ на какую то архитектурную зависимость отъ древнихъ христіанскихъ и ранне-византійскихъ сооружений. Задняя часть этихъ статуэтокъ бываетъ не отдѣлана, что свидѣтельствуетъ о помѣщеніи ихъ спиною къ стѣнѣ. Ихъ небольшіе размѣры вызывали недоумѣніе относительно роли, которую они могли играть въ древней скульптурѣ. Ниши Бѣлаго и Краснаго монастырей объясняютъ эту роль. Статуэтка Орфея Аонискаго Національнаго Музея своей округлой композиціей и незначительными размѣрами показываетъ, что она была изготовлена для постановки въ нишѣ.

Де Росси, первый занимавшійся вопросомъ объ украшеніи древне-христіанскихъ церквей фронтонными группами, пришелъ къ заключенію, что изображеніе храма въ сценѣ Сръбтенія въ мозаикѣ триумфальной арки въ S. Maria Maggiore есть одно изъ указаній на такое употребленіе

фронтонныхъ группъ ¹⁾. Однако, отсутствіе какихъ бы то ни было извѣстій у христіанскихъ писателей о такихъ группахъ, отсутствіе самыхъ памятниковъ этого рода, требуютъ скептическаго отношенія къ такому выводу. Скульптурные остатки фронтонныхъ, изданныхъ Гайе и хранящихся въ Булакскомъ музеѣ ²⁾, принадлежатъ, какъ видно, или саркофагамъ, или представляютъ остатки облицовокъ и наличниковъ. По своей незначительной величинѣ, по способу изготовленія цѣлаго фронтона изъ одного блока, эти скульптурные остатки, хотя и представляютъ аналогіи античнымъ фронтонамъ, но не могутъ считаться представителями монументальной фронтонной скульптуры въ христіанское время.

Между тѣмъ другіе роды скульптуры могутъ быть и теперь указаны въ области христіанской пластики. Въ церковной архитектурѣ несомнѣнно имѣла важное значеніе статуя.

До эпохи иконоборства статуи украшали не только площади, но и церкви и Юлиану отступнику приписывается истребленіе Панеадской группы. Въ городахъ Палестины, Малой Азіи и Египта древніе авторы указываютъ множество статуй, стоявшихъ на площадяхъ. Эти статуи представляли христіанскихъ святыхъ ³⁾. Остатки мраморныхъ медальоновъ Оттоманскаго музея, изъ которыхъ одинъ сохранилъ изображеніе Евангелиста Марка, отдѣланное, какъ портретный статуарный бюстъ, заставляютъ вспомнить изображеніе Гроба Господня на одной слоновой кости ⁴⁾, украшенное подобными медальонами и бюстами по верхнему фризу и статуями въ ростъ, стоящими въ нишахъ. Если присоединить къ этому статуи Добраго Пастыря и Данила, стоявшія въ Константинополѣ на площади, то получимъ ясное представленіе о видахъ и родахъ статуи въ христіанское время.

Ниши церкви Констанцы въ Римѣ давно привели къ заключенію о томъ, что онѣ были назначены для статуй. Мнѣ кажется, что одно мѣсто твореній Иоанна Златоуста вполне ясно указываетъ на существованіе статуй въ христіанскихъ храмахъ IV вѣка. Описывая то, что можно видѣть въ храмѣ, онъ упоминаетъ и «украшенія посредствомъ статуй» ⁵⁾. Эти данныя позволяютъ безо всякаго затрудненія понять, о какихъ «*ὀμοιωματα*» идетъ рѣчь на VII Вселенскомъ соборѣ ⁶⁾, которыя находились на площадяхъ для украшенія. Эти изображенія были не только живописныя, но и скульптурныя. Понятно становится, затѣмъ, почему

1) *Bulletino* 1882, p. 151. *Musaici fasc.* 14, 15, листъ 4. См. Моз. IV и V вѣковъ, стр. 83, также мою статью: Детали палестинской архитектуры и топографіи на памятникахъ христ. искусства. (Сообщ. Прав. Пал. Общ. 1894, февраль).

2) *Gayet*, o. c., pl. IV, VI

3) *Incerti auctoris*, *Corp. hist. byz.* XXXIV, p. 178 (ed. Bonnae).

4) См. указанную статью въ Сообщ. Прав. Пал. Общ.

5) "Ἐστὶν ἰδεῖν ἐν ταῖς... καὶ τὴν ἀπὸ ἀγαλμάτων χόσμον... *Ioh. Chrysostomis*, *De Epist. ad Ephes.* IV, Пом. X. *Migne*, P. gr., t. 62, p. 78.

6) οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ὅσα ἐν ταῖς ἀγοραῖς πόλεων κατὰ χόσμον εἰσι καὶ εὐπρεπέων οἰαδῆ-
ποτε ὀμοιωματα. *Ἱερ. Συγ.*, p. 824 — 5.

иконоборцы укоряли иконопочитателей въ томъ, что они чтутъ «идоловъ», и ярость ихъ, обрушившаяся прежде всего на мѣдную статую Христа въ Халки.

Пустыя теперь ниши базиликъ Бѣлаго и Краснаго монастырей непонятны безъ скульптуръ, которыя находились въ нихъ, но ихъ античный стиль, ихъ постановка на фасадѣ и въ притворѣ, гармонія архитектурнаго стиля, требующаго восстановленія утеряннаго смысла каждаго строительнаго члена, показываютъ, чѣмъ были раньше эти базилики, до эпохи иконоборства.

Изданіе заканчивается весьма интересной «запиской о коптскихъ памятникахъ долины Нила», представленной В. Г. Бокомъ въ 1898 г. Капрскому Комитету Сохраненія Арабскихъ памятниковъ. Попутно издано нѣсколько интересныхъ скульптурныхъ фрагментовъ коптскаго стиля (рис. 95, 98) и начальнаго арабскаго стиля (96).

Три приложенія: А, В, С содержатъ описаніе развалинъ Дейръ-эль-Азама съ башней, церковью, некрополемъ. Послѣдній кратко описанъ. Онъ оказался разграбленнымъ и разрытымъ. Второе приложеніе кратко описываетъ монастырь Дейръ-Эль-Муттинъ близъ Сіута и его некрополь, также весьма бѣдный, но характерный, не смотря на краткость указаній на предметы его, для древней коптской эпохи. Наконецъ, послѣднее приложеніе содержитъ краткое описаніе раскопокъ В. Г. Бока, произведенныхъ имъ 12 Декабря 1897 г. въ некрополѣ Эль-Зауя близъ Сіута и найденныхъ въ могилахъ предметовъ.

Уже послѣ написанія этой статьи, когда она находилась въ печати, Я. И. Смирновъ любезно сообщилъ мнѣ, что Ева названа Зоей также на одномъ рѣзномъ камнѣ изъ Каппадокіи (см. Труды Отд. Класе. Арх. въ Зап. Имп. Русск. Арх. Общ. кн. VI, стр. 212, статья Б. А. Тураева, Къ исторіи хетскаго вопроса). Не лишено интереса также и другое его замѣчаніе, что композиція потолка въ первой усыпальницѣ Эль-Багауата можетъ имѣть связь съ Псалм. 79, 3, гдѣ сказано: «Изъ Египта перенесъ Ты виноградную лозу, выгналъ народы и посадилъ ее; очистилъ для нея мѣсто и удвердилъ корни ея, и она наполнила землю» и проч.

Д. Айналовъ.

А. И. Алмазовъ. *Къ исторіи византійской отреченной письменности. Апокрифическія молитвы, заклинанія и заговоры.* Одесса. 1901. Стр. 120
Ц. 65 к.

Авторъ извѣстнаго капитальнаго труда «О тайной исповѣди» проф. А. И. Алмазовъ издалъ въ свѣтъ новую весьма интересную работу подъ заглавіемъ «Апокрифическія молитвы, заклинанія и заговоры». На эти три вида подраздѣляетъ проф. Алмазовъ изданныя имъ (въ концѣ книги, на стр. 83—120), на основаніи греческихъ рукописныхъ памятниковъ (главнымъ образомъ на основаніи сборника XV—XVI в. Парижской