

## І. КРИТИКА.

### ОТДѢЛЪ ІІ.

**Gabriel Millet.** *Le monastère de Daphni. Histoire, architecture, mosaïques Aquarelles de M. Pierre Benouville. Ouvrage illustré de 19 planches hors texte et 75 gravures.* Paris, Ernest Leroux éditeur. 1899. XVI+204 стр. Monuments de l'art byzantin, publiés sous les auspices du Ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts.

Наконецъ, долго ожидавшіеся томы цѣлой серіи трудовъ французскихъ ученыхъ по изученію и изданію памятниковъ византійскаго искусства начинаютъ появляться въ свѣтъ. Въ нашихъ рукахъ прекрасный томъ in 4° съ 19 фототипическими таблицами и 75 гравюрами въ текстѣ, содержащій описаніе и изслѣдованіе древностей Дафнійскаго монастыря въ Греціи.

Текстъ написанъ г. Г. Милле, зарекомендовавшимъ уже себя учеными предпріятіями въ Мистръ и на Аеонѣ по изученію росписей древнихъ церквей и монастырей и вообще древностей этихъ мѣстъ, приготовляемыхъ имъ же къ изданію въ слѣдующихъ выпускахъ серіи.

Предпріятіе французскихъ ученыхъ находится подъ высокимъ покровительствомъ Министерства Народнаго Просвѣщенія и Изыщныхъ Искусствъ во Франціи. Это предпріятіе есть прямой результатъ оживленія интереса къ Византіи во Франціи, сопутствующаго открытіемъ кафедры византиновѣднія въ Сорбоннѣ. Кафедра включаетъ въ себя и отдѣлъ по исторіи византійскаго искусства. Изъ частнаго письма ко мнѣ г. Милле, я сужу, что авторъ описанія Дафнійскаго монастыря читаетъ лекціи по исторіи византійскаго искусства въ Ecole des Hautes-Etudes. Предпринятая серія изданій по византійскимъ древностямъ и искусству показываетъ, съ какимъ интересомъ и энергіей во Франціи снова принимаются за восстановление утерянныхъ на нѣкоторое время связей съ блестящимъ прошлымъ науки византиновѣднія, получившей свое начало во Франціи

временъ знаменитаго Дюканжа. Франція не даромъ гордится этимъ прошлымъ. Она имѣетъ полное основаніе надѣяться создать славное будущее на основахъ своей старой науки при блестящихъ средствахъ современной науки.

Открытие каѳедры византиновѣдѣнія сопровождала весьма интересная рѣчь профессора Диля, содержащая исторію византійскихъ студій во Франціи и открывавшая перспективы дальнѣйшаго ихъ процвѣтанія. Упомянутая серія изданій раскрываетъ передъ нами, съ какими данными въ рукахъ французскіе ученые идутъ къ осуществленію своихъ задачъ. Опираясь на свою ученую школу или институтъ въ Афинахъ, они приготавливаютъ къ изданію памятники монастыря св. Луки въ Фокидѣ (текстъ профессора Диля), памятники города Мистры (Милле), памятники христіанскаго Пелопонниса (Лоранъ), мозаики Кахріе-Джами въ Константинополѣ (Диль), альбомъ Аѳона (Милле), а также отдѣльный томъ статей Байе, Берто, Лорана, Мюнца, Омона, Шлюмбергера. Но эта серія томовъ, очевидно, не представляетъ еще вполнѣ программу всѣхъ предпріятій французскихъ ученыхъ, такъ какъ краткое обращеніе издателя къ читателю на первой страницѣ разбираемаго тома гласитъ слѣдующее:

«Собраніе трудовъ, которое открывается настоящимъ томомъ, имѣетъ цѣлью обнародованіе и изученіе наиболѣе замѣчательныхъ произведеній византійскаго искусства. Украшеніе рисунками этихъ томовъ будетъ вѣдено съ особенной заботливостью, а сотрудничество, уже полученное архитекторовъ и художниковъ сообщить имъ истинно артистическій характеръ».

«Никакой заранѣе составленный планъ не устанавливаетъ порядка этихъ томовъ и не опредѣляетъ ихъ свойства и размѣровъ: за монографіями могутъ слѣдовать систематическія изслѣдованія, за трудами долгихъ лѣтъ могутъ слѣдовать короткіе этюды, соединяемые въ случаѣ надобности въ томы сборниковъ».

Изъ этого заявленія видно, что мы имѣемъ дѣло съ предпріятіемъ, которое обезпечиваетъ себѣ большую свободу дѣйствій въ будущемъ, не стѣсняетъ себя узкой программой и сразу становится во главѣ всѣхъ извѣстныхъ доселѣ изданій своей прекрасной и крайне важной для византійскихъ студій цѣлью—издать наиболѣе замѣчательныя произведенія византійскаго искусства съ подобающей вѣрностью оригиналамъ и художественностью исполненія.

Мы привѣтствуемъ отъ всей души эти солидныя намѣренія и начинанія французской науки и увѣрены въ томъ, что въ нихъ надо видѣть начало блестящаго будущаго. Франція и ранѣе этого предпріятія давала труды общеевропейскаго значенія по изученію Византіи, но теперь, когда создано ученое отдѣленіе для цѣлей широкаго изученія Византіи, такіе труды будутъ стоять въ связи не съ начинаніями отдѣльныхъ ученыхъ силъ, а въ связи съ общимъ движеніемъ науки во Франціи и въ Европѣ. Французская наука имѣетъ огромныя средства, чтобы въ короткое время

возстановить свое прежнее значеніе. Подобно тому, какъ въ императорскій періодъ покупка византійскихъ рукописей на востокъ привела къ ихъ изученію и изданію, такъ теперь тотъ-же востокъ даетъ новыя силы и новыя данныя современной французской византологіи. Она имѣетъ археологическую школу въ Римѣ, такую же школу въ Аѳинахъ. Около этихъ учреждений группируются наиболѣе солидныя научныя силы Франціи и здѣсь воспитываются будущія силы. Сверхъ того, что особенно важно, Франція ведетъ постоянныя раскопки въ Африкѣ, частью въ Палестинѣ и въ Греціи, слѣдовательно, имѣетъ въ своемъ распоряженіи матеріалы первостепенной важности для исторіи византійскаго искусства. Обладая такими средствами и такимъ полемъ дѣятельности французская наука быстро подыметъ на подобающую высоту.

Мысль описать и издать древности Дафнійскаго монастыря, какъ оказывается, принадлежитъ директору Французской школы Оммолю, который поручилъ это сдѣлать г. Милле и далъ для этого необходимыя средства.

Монастырь Дафни, стоящій въ нѣсколькихъ часахъ ѣзды отъ Аѳинъ на священной аѳинской дорогѣ, давно извѣстенъ западной и русской наукѣ. Однимъ изъ первыхъ русскихъ, тщательно изучившихъ древности и замѣчательныя мозаики этого монастыря, былъ генералъ Севастьяновъ. Онъ оставилъ акварели, фотографіи и кальки, до сихъ поръ неизданныя, хранящіяся частью въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ, частью въ Академіи художествъ въ Петербургѣ. Эти фотографіи и кальки приобрѣтаютъ въ настоящее время важное значеніе, такъ какъ Севастьяновъ видѣлъ монастырь въ его совершенной цѣлости до постигшихъ его землетрясеній въ 1889 и 1894 годахъ, погубившихъ многія мозаики и вызвавшихъ мозаическую реставрацію. Эти рисунки и фотографіи извѣстны автору, но онъ не издалъ ихъ. Очевидно, они ждутъ русскаго издателя.

Реставрація Дафнійскаго монастыря была поручена архитектору французской школы г. Трумпу, а реставрація мозаикъ его итальянскому мастеру изъ мозаической мастерской Сальвиатти въ Венеціи г-ну Ново. Это послѣднее обстоятельство должно быть принимаемо въ расчетъ при обсужденіи достоинства мозаикъ въ ихъ настоящемъ видѣ.

Уже послѣ землетрясенія 1889 года монастырь удостоился довольно тщательнаго описанія, авторомъ котораго явился г. Ламбаки, докторъ философіи въ Аѳинахъ. Это описаніе стало извѣстнымъ и у насъ въ Россіи и было оценено по достоинству <sup>1)</sup>. Однако, Ламбаки могъ предложить только крайне плохія гравюры съ нѣсколькихъ мозаикъ, поэтому новый пересмотръ его текета и новое изданіе мозаикъ являлось весьма

1) *Χριστιανική Αρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου μετὰ πολλῶν σχημάτων καὶ εἰκόνων ὑπὸ Γεωργίου Λαμπάκη, διδάκτορος τῆς φιλοσοφίας. Ἐν Ἀθήναις 1889. Д. Θ. Бѣляева, рецензія, на эту книгу въ Учен. Зап. Импер. Каз. Унив. 1890 года. Краткое описаніе живописи монастыря Дафни сдѣлано Н. В. Покровскимъ въ соч. Стѣнныя росписи... Москва 1890, стр. 33—4.*

желательнымъ и необходимымъ для специалистовъ по исторіи византійскаго искусства.

Текстъ въ 185 страницъ разбитъ на двѣ части. Въ первой разсматривается исторія монастыря Дафни, во второй предлагается изслѣдованіе о древностяхъ монастыря, его архитектурѣ и мозаикахъ. Въ исторической части авторъ даетъ болѣе полную картину судьбы Дафнійскаго монастыря, чѣмъ у г. Ламбаки, и возводитъ первоначальное основаніе древнѣйшаго храма ко времени Юстиніана. Отъ этого древнѣйшаго монастыря авторъ издаетъ лишь незначительныя архитектурныя части. Можно было ожидать, что авторъ издастъ не только обломки мраморовъ византійской эпохи, но и остатки античныя и тѣ извѣстныя колонны, которыя видѣли многіе путешественники. Три іонійскихъ колонны съ капителями увезъ отсюда лордъ Эльджинъ, а четвертую видѣли многіе путешественники вдѣланной въ переднюю часть стѣны монастыря <sup>1)</sup>. Очевидно, эти колонны заслуживали того, что были увезены въ Англію. Ихъ размѣры, стиль, матеріалъ могли бы повести къ важнымъ указаніямъ относительно сооруженія, изъ котораго онѣ были взяты для нуждъ Дафнійскаго монастыря.

Какъ у Ламбаки, такъ и у Милле первоначальная исторія монастыря XI вѣка, по причинѣ отсутствія историческихъ данныхъ, освѣщена крайне скудно. Неизвѣстно, кому обязанъ монастырь своимъ возникновеніемъ, въ какомъ году онъ возникъ и даже нѣтъ отвѣта на вопросъ о загадочномъ прозвищѣ монастыря «Дафнійскимъ» Латинскія надписи Аркадія и Гонорія и Валентиніана, приводимыя Ламбаки, не освѣщаютъ вопроса о древнѣйшемъ зданіи Дафнійскаго монастыря. Скудныя историческія данныя относительно возникновенія нынѣ существующаго храма почерпаются изъ самыхъ древностей монастыря, но среди нихъ нѣтъ ни одной надписи. Часть фрески съ изображеніемъ особы византійскаго императора, быть можетъ, покровителя монастыря, изданная Ламбаки, не имѣетъ надписи и имя императора остается тайной. Остается неизвѣстнымъ также, имѣетъ-ли какое либо отношеніе прозвище Дафни къ храму Аполлона, который будто бы перестроили въ христіанскій храмъ Аркадій и Гонорій. Грегоровіусъ, какъ кажется, впервые указалъ на житіе св. Мелетія, въ которомъ упоминается монастырь Дафни. Житіе это относится ко второй половинѣ XI столѣтія <sup>2)</sup>. Упомянутіе въ немъ Дафни есть первое историческое свидѣтельство о монастырѣ Дафни, до сихъ поръ извѣстное наукѣ.

---

1) Грегоровіусъ, *Исторія Аѳинъ*, Спб. 1900 г. даетъ краткую исторію монастыря Дафни на стр. 163, 197 и 208. Здѣсь же указывается и значительная литература. Kurtius, *Karten von Attika*, Berlin 1881 г. S. 47 приблизительно даетъ такія же краткія свѣдѣнія, но заявляетъ о существованіи уже тогда какой то монографіи о монастырѣ Дафни на франц. яз. во французской школѣ въ Аѳинахъ, ему недоступной. Какая это можетъ быть монографія? Въ перечнѣ трудовъ, приводимыхъ Милле, мы не встрѣчаемъ такой работы, сдѣланной въ Аѳинской школѣ.

2) Грегоровіусъ, *о. с.* стр. 163, прим. 1.

Скуденъ также и списокъ игумновъ монастыря. Грегоровіусъ, а вслѣдъ за нимъ и Милле объясняютъ это отсутствіе историческихъ свидѣтельствъ тѣмъ, что монастырь Дафни лежитъ внѣ пути паломниковъ какъ западныхъ, такъ и восточныхъ. Хотя эта причина и представляется довольно вѣской, тѣмъ не менѣе не хочется вѣрить, чтобы жизнь этого замѣчательнаго монастыря прошла совершенно безслѣдно и не отразилась въ греческой исторіи. Любопытенъ и тотъ фактъ, что среди различныхъ рисунковъ Григоровича-Барскаго, которые представляютъ монастыри города Аѳинъ и его окрестностей, нѣтъ рисунка монастыря Дафни. Быть можетъ, этотъ рисунокъ утерянъ.

Въ началѣ XIII столѣтія Дафнійскій монастырь подпадаетъ подъ владычество латинянъ. Милле рисуеъ подробную картину этого глухого времени. Интересно, что авторъ не безъ основанія склоненъ приписать латинянамъ уничтоженіе узорчатаго мозаическаго пола, часть котораго, однако, видѣли еще Леворманъ и Бюшонъ. Статуты латинянъ запрещали всякіе узорчатые помосты: «Praecipitur, ut omnis varietas pavimentorum de ecclesiis nostris infra sequens capitulum amoveatur» сказано въ статутѣ 1218 года. Въ статутѣ 1213 года запрещается также живопись, скульптура и *varietates pavimentorum* (стр. 69, прим. 4). Въ 1263 году черезъ руки аббатовъ Дафни и *Bella vale* прошли во Францію мощи Іоанна Крестителя, именно, рука его съ пальцемъ, которымъ онъ указывалъ на Христа какъ на Мессію. Эта рука ранѣе хранилась въ Константинополѣ «въ золотыхъ палатахъ», гдѣ видѣлъ ихъ Антоній Новгородскій. Мощи были проданы Оттону de Cusons въ драгоцѣнномъ ларцѣ<sup>1)</sup>. Латиняне съ появленіемъ въ Атикѣ султана Магомета II должны были удалиться. Ихъ мѣсто снова заняли православные.

Во второй книгѣ авторъ разсматриваетъ сначала архитектуру монастыря Дафни и приходитъ къ тому вполне справедливому заключенію, что храмъ Дафни по своему внутреннему устройству представляетъ видоизмѣненный типъ древняго октагона типа св. Виталія, но лишь въ верхней своей части. Куполь его лежитъ на восьмиугольникѣ, но этотъ восьмиугольникъ въ свою очередь цѣлой системой парусовъ уложенъ на квадратѣ нижняго основанія храма. Въ такомъ соединеніи верхнихъ и нижнихъ частей авторъ видитъ впервые въ архитектурѣ разрѣшенную оригинальную задачу. Судя по началу этой главы, можно было думать, что авторъ съ такой же тщательностью и основательностью разсмотреть и орнаментальныя украшенія внутренности храма, однако, мы находимъ лишь болѣе или менѣе отвлеченно высказанныя общія положенія. Такъ онъ говоритъ, что соединеніе мрамора съ мозаикой характеризуетъ византійскую декоративную систему. Онъ возводитъ ее ко временамъ Константина Великаго. Весьма понятно, что эпоха Константина Великаго не можетъ считаться законодательницей этой системы. Она восходитъ къ

1) Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae* I, p. CLXXXIII; II, p. 147—9. Millet, *Daphni*, p. 38. Также книга Паломникъ Антонія изд. Прав. Пал. Общ. вып. 51, стр. 19.

античной полихроміи и полиллітіи, какъ недавно было доказано мною для храмовъ до эпохи иконоборства <sup>1)</sup>. Послѣ этой эпохи система въ принципѣ, т. е. общее украшеніе храма, облицовка и украшеніе огромныхъ внутреннихъ пространствъ, осядутъ тѣ-же, измѣняясь лишь въ извѣстныхъ опредѣленныхъ отношеніяхъ по своему содержанію, а не въ своей архитектурикѣ. Первое и важнѣйшее доказательство этого состоитъ въ употребленіи поясовъ (ζώναι), въ расчлененіи пространствъ стѣнъ. Эти ζώναι рекомендуются и позднимъ иконописнымъ подлинникомъ или Ерминіей Діонисія Фурноаграфіота. Далѣе идутъ отдѣльныя сцены въ типѣ картинъ со сложной композиціей, обрамленныя орнаментальными рамами, затѣмъ круглыя медальоны и, наконецъ, портретныя фигуры въ ростъ и погрудь въ медальонѣ или въ нишѣ. Авторъ высказываетъ вѣрную мысль, что въ монастырѣ Дафни орнаментъ цѣлесообразно приспособляется къ линіямъ архитектуры разныхъ частей храма, но эта мысль не развита въ частностяхъ и въ доказательствахъ историческаго характера. Развѣтїе же этой мысли привело бы автора къ болѣе полному и болѣе вѣрному опредѣленію роли орнамента въ храмахъ послѣ иконоборства. «Орнаментъ», говоритъ авторъ, «занимаетъ мало мѣста въ Дафни. За исключеніемъ арокъ надъ окнами онъ не покрываетъ ни одного пространства; его роль ограничивается обозначеніемъ линіи архитектуры и обрамленія композицій». Изъ описанія различныхъ образцовъ орнамента въ Дафни авторъ долженъ былъ бы сдѣлать то общее заключеніе, что этотъ орнаментъ исключительно линейнаго характера, довольно бѣденъ по своимъ формамъ и крайне однообразенъ въ своемъ строеніи и чередованіи формъ. Растительныя формы его приведены къ геометрическимъ линейнымъ фигурамъ. Въ немъ совершенно отсутствуютъ животныя, птицы, цвѣты и плоды, столь излюбленныя въ орнаментѣ храмовъ IV, V—VII вѣка. Онъ тянется длинными, тонкими лентами, но не располагается уже какъ ранѣе цѣлыми орнаментальными композиціями по стѣнамъ и потолкамъ храмовъ. Кромѣ того, этотъ орнаментъ имѣетъ указанный характеръ не только въ одномъ монастырѣ Дафни, но и во всѣхъ церквахъ, современныхъ ему и болѣе позднихъ, каковы Кіево-Софійскій соборъ, Νέα Μονή на Хіосѣ, св. Маркъ въ Венеціи, Марторана, соборъ въ Чезалу, церковь св. Луки въ Фокидѣ и въ русскихъ храмахъ современныхъ и болѣе позднихъ. Въ всякаго сомнѣнія мы имѣемъ въ данномъ случаѣ также опредѣленную систему орнамента, принятую для храмоваго украшенія въ XI—XII вѣкахъ, которая должна быть противопоставлена болѣе ранней системѣ до эпохи иконоборства. Изъ сопоставленія вытекаетъ рѣшеніе вопроса. Орнаментъ послѣ иконоборства теряетъ свой жизненный характеръ, его роль суживается, его мѣсто во многихъ случаяхъ занимаютъ лицевыя изображенія и композиціи. Изъ прежняго богатства орнаментальныхъ формъ остается лишь линейный орнаментъ. Изъ этого обстоятельства нельзя не видѣть,

1) Эллинистическія основы виз. искусства, стр. 137 сл.

что роль орнамента послѣ эпохи иконоборства опредѣляется, именно, иконоборствомъ. Послѣ возстановленія иконопочитанія «птичники» и «овощныя лавки» были изгнаны изъ храмовъ уже потому, что такая декорация насильственнымъ образомъ легла на циклы священныхъ изображеній въ періодъ господства иконоборцевъ. Отсюда, изъ исторической борьбы IX вѣка, вышелъ новый по своему содержанію типъ росписей. Значеніе эпохи иконоборства для росписей X—XII вѣка еще не разобрано въ наукѣ. Мы имѣемъ въ виду еще возвратиться къ этой темѣ, но здѣсь кратко укажемъ, что и составъ росписей потерпѣлъ въ эту эпоху значительныя измѣненія, сравнительно съ эпохой до иконоборства. Изъ состава росписей исчезли всѣ тѣ композиціи, которыя составляли красоту формъ и красокъ, и въ которыхъ еще Нилъ Синайскій видѣлъ лишь «удовольствіе глазъ». Только одинъ Н. П. Кондаковъ, сколько извѣстно, до сихъ поръ, указалъ на иконоборческій смыслъ посланія Нила Синайскаго. Исчезаютъ изображенія садовъ, рѣкъ, архитектоники, сценъ охоты и рыбной ловли. Въ храмахъ X—XII вѣковъ нѣтъ и слѣда этихъ композицій. Вотъ почему чрезвычайный научный интересъ получаютъ такія росписи, какъ Никейская въ церкви св. Софіи, роспись церкви св. Софіи въ Солуни, св. Праксиды въ Римѣ, а затѣмъ росписи храмовъ XI—XIII вѣковъ.

Дафнійскій храмъ съ его росписью является крайне типическимъ для даннаго періода времени, а потому понятно само собой, что авторъ, упустившій случай разсмотрѣть эту роспись исторически, не совѣмъ совладалъ со своей задачей и остался въ кругу ходячихъ общихъ мѣствъ какъ при разборѣ росписи вообще, такъ и отдѣльныхъ композицій. Укажемъ на нѣкоторыя такія общія мѣста. Авторъ говоритъ, напримѣръ, что «традиція придавала фантазію художниковъ». Но откуда взялась эта традиція и сколько «фантазій» понадобилось для созданія такой сложной системы, какъ система росписей византійскихъ храмовъ. Онъ утверждаетъ также, что роспись Дафни расположена въ томъ-же порядкѣ, какъ почти во всѣхъ византійскихъ церквахъ XI вѣка (стр. 78—9). Это «почти» крайне поучительно. Оно указываетъ, что авторъ несомнѣнно чувствуетъ какъ сходство, такъ и разницу въ веденіи художниками росписей въ разныхъ храмахъ, но уклоняется отъ болѣе внимательнаго анализа этого процесса, не ищетъ общей цѣли, которая лежитъ въ основѣ каждой отдѣльной росписи и потому не достигаетъ настоящаго результата. Вотъ для этого-то крайне важно было бы установить болѣе точно посвященіе церкви монастыря Дафни. На первой страницѣ текста находимъ лишь отрывочное и глухое указаніе на то, что храмъ Дафни былъ посвященъ Успенію Богородицы. По поводу этого посвященія требуются дѣйствительныя и вѣрныя данныя. Роспись не противорѣчитъ посвященію храма Успенію Богородицы, а напротивъ подтверждаетъ его. На западной стѣнѣ надъ выходомъ въ нартексъ изображено Успеніе Богородицы, какъ храмовой праздникъ. Въ XII вѣкѣ на западной стѣнѣ мы встрѣчаемъ Страшный судъ. Тѣмъ любопытнѣе является помѣщеніе

здѣсь композиціи Успенія Богородицы. Оно указываетъ еще на невыработанную схему въ росписи Дафни. Въ главномъ алтарѣ была изображена Богородица съ младенцемъ, сидящая на роскошномъ золотомъ тронѣ, а среди другихъ композицій находимъ цѣлый рядъ изображеній изъ жизни Богородицы и изъ Протоевангелія. Здѣсь находятся: Моленіе Іоакима и Анны, Рождество Богородицы, Введеніе во храмъ, Благословленіе жрецовъ, Благовѣщеніе, Рождество Христово. Затѣмъ идутъ чудеса Христа. Такимъ образомъ, самый циклъ сюжетовъ указываетъ на отношеніе росписи къ Богородицѣ, а изображеніе Успенія подтверждаетъ, что храмъ дѣйствительно былъ посвященъ Успенію Богородицы. Такимъ образомъ, объясняется и связь изображеній изъ Евангелія съ изображеніями изъ жизни Богородицы.

Далѣе, если Распятіе Христово и Сошествіе во адъ находятся по стѣнамъ центрального перекрестья, то это объясняется не только тѣмъ, что эти событія будто бы гораздо важнѣе другихъ и что для нихъ, какъ для таковыхъ художники избрали наиболѣе видныя мѣста, а также и тѣмъ, что въ храмѣ Дафни уже наблюдается стремленіе къ помѣщенію сценъ страстей по перекрестьямъ или мѣстамъ пригвожденія ко кресту, лежащему въ основаніи внутренней архитектуроники храма. Въ Кіево-Софійскомъ соборѣ и въ другихъ храмахъ того-же времени эта мысль выражается уже болѣе ясно.

Равнымъ образомъ, нельзя приписывать требованіямъ вкуса помѣщеніе пророковъ ниже Пантократора въ куполѣ взамѣнъ ангеловъ, какъ въ нѣкоторыхъ другихъ храмахъ. Требованіе вкуса здѣсь не при чемъ. Пророки изображены въ куполѣ на основаніи общаго замысла и идеи, которая выражается словами: «Свыше пророцы тя предвозвѣстиша».

Послѣ обзора росписи слѣдуетъ обширный отдѣлъ, заключающій анализъ художественныхъ формъ мозаикъ Дафни. Этотъ отдѣлъ по своему объему и цѣнности наблюденій надъ мозаиками очень выгодно отличаетъ трудъ Милле отъ упомянутаго труда г. Ламбаки, который ограничился только поверхностной исторіей мозаической живописи въ Византіи и кратко описалъ сюжеты росписи монастыря Дафни.

Въ этой части своего труда авторъ обнаруживаетъ прекрасно развитой вкусъ, пониманіе законовъ изобрѣтенія композиціи, ему понятны равновѣсіе массъ и частей, какъ въ общемъ построеніи росписи, такъ и въ отдѣльныхъ композиціяхъ. Онъ улавливаетъ гармонію тоновъ и ихъ соотношеніе, равно какъ и тонкій расчетъ на художественный эффектъ. Кромѣ того онъ несомнѣнно чувствуетъ все значеніе античнаго искусства для переродившихся формъ византійской живописи, но къ сожалѣнію не держится исторической почвы и не обладаетъ достаточно солидной подготовкой по исторіи древней живописи вообще. Наиболѣе важная часть работы заключается, поэтому, въ матеріалѣ по наблюденію мозаикъ Дафни, а не въ историко-художественномъ комментарий автора. Ему пришлось имѣть дѣло съ живописью XI вѣка, представляющей тотъ сплавъ

художественныхъ формъ, который наиболѣе рѣзко и опредѣленно характеризуетъ зрѣлый стиль византійскаго искусства. Понятно, что оцѣнить все явленіе цѣликомъ, охватить его со всѣхъ сторонъ чрезвычайно трудно и аналогіи одного античнаго искусства еще не разрѣшаютъ проблемы. Какъ очевидецъ мозаикъ и какъ ученый, пользовавшійся рѣдкимъ случаемъ наблюдать мозаики вблизи и въ сообществѣ мастеровъ-реставраторовъ, онъ даетъ весьма цѣнные наблюденія, за которыя многіе скажутъ ему большое спасибо.

Анализъ формъ распадается на самостоятельныя главы, въ которыхъ авторъ трактуетъ о фонахъ, о линейной и воздушной перспективѣ, о типахъ и о строеніи композиціи, о мозаической teknikѣ и, наконецъ, о гармоніи тоновъ въ отдѣльныхъ композиціяхъ и общей гармоніи цвѣтовыхъ массъ всей росписи. Одного только параграфа не находимъ мы у автора, именно, посвященнаго изслѣдованію стиля. Нѣкоторые элементы его уясняются въ указанныхъ рубрикахъ, но не приводятся въ связь съ вопросомъ о возникновеніи и образованіи того стиля, съ которымъ авторъ имѣетъ дѣло въ мозаикахъ Дафни. Обращая взоры только въ далекое прошлое античнаго искусства, онъ ничего не говоритъ о значеніи востока въ образованіи восточныхъ чертъ стиля мозаикъ Дафни и не выдѣляетъ характерныхъ наслоеній, слишкомъ измѣнившихъ антикъ на почвѣ Византіи. Византійцы являются наслѣдниками античнаго искусства, «съ которымъ обращаются какъ великіе господа», т. е. не хотятъ знать и совершенствовать перспективы, избираютъ лишь нѣкоторыя ходячія позы, жесты, оставляютъ за собою лишь право распоряжаться по своему усмотрѣнію этимъ наслѣдіемъ. Таковы идеи, развитыя на протяженіи всего анализа мозаикъ Дафни въ краткомъ ихъ пересказѣ. Но дѣло вовсе не такъ ужъ просто и наука должна будетъ, наконецъ, разобрать этотъ стиль въ его составныхъ элементахъ и въ исторіи постепеннаго сложенія. Этой работы не захотѣлъ начать г. Милле.

Ища аналогіи фигурамъ, позамъ, жестамъ мозаическихъ композицій, авторъ почему-то обращается только къ античной пластикѣ, совершенно забывая объ античной и христіанской живописи первыхъ вѣковъ. Атласъ Рейнака служитъ ему почти единственнымъ пособіемъ для такихъ сближеній. Можно думать, что именно это обстоятельство повліяло на крайнее злоупотребленіе терминомъ «скульптурный». На каждомъ шагѣ встрѣчаются сближенія фигуръ, позъ мозаикъ Дафнійскаго монастыря съ барельефами, стеллами, статуями античной пластики и такая характеристика ихъ, какъ будто бы, дѣйствительно, онѣ получили тамъ свое происхожденіе. Такъ напримѣръ, на золотыхъ фонахъ, по мнѣнію автора, располагается декорация, подражающая статуарной пластикѣ (*se détache une décoration, imitée de la statuaire*, p. 94). Отдѣльныя фигуры преобладаютъ въ мозаикахъ Дафни, какъ въ барельефахъ (*les figures, dans nos mosaïques, comme dans les bas-reliefs, sont l'essentiel*, p. 105). Фигура І. Христа въ композиціи Крещенія называется скульптурной (p. 100), фигуры

пророковъ и святыхъ, ихъ позы, жесты, движеніе — все это возведено къ произведеніямъ античной статуарной пластики, какъ къ своему родовому прототипу. Фигура лежащей св. Анны напоминаетъ ему фигуру Океана, Дидоны, а лежащая Богоматерь — Ариадну, Клеопатру, Леду, вакханокъ, нимфъ, наядъ и т. п. Расположеніе торса Богородицы, однако, скорѣе таково, какъ на погребальныхъ стеллахъ, чѣмъ въ статуяхъ (*à la manière des reliefs funéraires plutôt que des statues*, p. 112—113). Св. Петръ даетъ мыть свои ноги такъ, какъ молодой человѣкъ на одномъ барельефѣ и т. п. Сопоставляя весь матеріалъ, привлеченный авторомъ изъ области пластики для сравненія съ мозаиками, приходится убѣдиться, что онъ съ одной стороны ищетъ античные прототипы для фигуръ росписи, а съ другой, что онъ держится какой-то предвзятой мысли о чрезвычайномъ значеніи именно пластики для живописи росписей византийскихъ храмовъ. Изъ такихъ указаній и сопоставленій слѣдуетъ только, что всѣ эти фигуры, позы, жесты встрѣчаются также и въ пластикѣ, но слѣдуетъ-ли изъ этого, что онѣ принадлежатъ только ей одной и заимствованы въ живопись XI вѣка, хотя бы и путемъ долгой практики предшествовавшего времени. Ничуть, такъ какъ всѣ онѣ — налицо и въ античной, и въ христіанской живописи, съ которыми авторъ не совѣтуется въ такой мѣрѣ, какъ съ пластикой. Ихъ можно встрѣчать тысячами, а ту фигуру стараго пастуха въ композиціи Рождества Христова, которую авторъ ведетъ отъ античныхъ стеллъ, со всѣми ея атрибутами описалъ Хорикій Газскій въ одной миеологической картинѣ, показывавшейся въ Газѣ (Bertrand, *Un critique d'art*, p. 359).

Фигуры пророковъ, святыхъ на золотыхъ фонахъ дѣйствительно напоминаютъ статуи въ такой-же мѣрѣ, какъ и всѣ указанныя фигуры, напоминаютъ образцы изъ области пластики вообще, но слѣдуетъ-ли изъ этого, что онѣ дѣйствительно подражаютъ статуямъ, а не представляютъ просто живописныхъ портретовъ въ ростъ. Ихъ полихромія, индивидуальность лицъ, изображеніе лицъ *en face* или въ три четверти, а затѣмъ полное подобіе медальоннымъ типамъ святыхъ, евангелистовъ, мучениковъ болѣе ранняго времени указываютъ на сохраненіе историческихъ чертъ живописнаго портрета, въ которомъ развѣ только одну позу можно сравнить со статуарной, но никакъ не повести отъ нея въ виду общности ея какъ для пластики, такъ и для живописи въ эпоху первыхъ вѣковъ христіанской эры. Аналогіи въ позахъ, жестахъ еще не указываютъ родового первоисточника. Этотъ первоисточникъ указывается свойствами образа, принадлежаго пластикѣ или живописи. Для того, чтобы говорить о скульптурности живописнаго образа или о подражаніи его пластическимъ формамъ скульптуры нужно указаніе на основныя свойства пластики, перенесенныя въ живопись, а не аналогіи въ позахъ и жестахъ, требуется ближайшее указаніе на исполненіе средствами пластики фигуры, позы, жеста и доказательство въ подражаніи этому исполненію въ живописи. Изучающему формы живописи научный методъ повелѣваетъ оста-

ваться прежде всего въ сферѣ живописи и ея родовъ и видовъ. Такимъ образомъ методологически вопросъ сводится къ тому, происходятъ-ли фигуры въ ростъ въ живописи XI вѣка отъ статуй или отъ полихромическихъ портретовъ въ ростъ первыхъ вѣковъ (εἰκόνας) <sup>1)</sup>. Этого вопроса авторъ не касается. Не одинъ Милле, впрочемъ, дѣлаетъ сравненія въ въ такомъ-же смыслѣ. Терминъ «скульптурный» свободно гуляетъ въ произведеніяхъ по исторіи византійскаго искусства и многіе поздно поймутъ свои промахи.

Очень интересны и важны тѣ страницы книги г. Милле, гдѣ его взглядъ открываетъ въ живописи XI вѣка нѣкоторые слѣды знанія линейной и воздушной перспективы и обратнаго пользованія ею, гдѣ онъ указываетъ на сознательный выборъ цвѣтовой гаммы при обозначеніи тѣней, этого законнаго рельефа фигуръ, гдѣ онъ описываетъ систему дополнительныхъ и смежныхъ цвѣтовъ (извѣстную, впрочемъ, и ранѣе), но врядъ-ли, все-же, у всякаго не шевельнется чувство недовѣрія къ характеристикѣ, которую авторъ даетъ этой живописи XI вѣка. Онъ называетъ ее съ технической стороны «импрессионистской». Это слово современное, неизвѣстное даже эпохѣ Возрожденія и врядъ-ли отвѣчающее характеру живописи XI вѣка. Попытка найти современное выраженіе для характеристики живописи столь отдаленной отъ современной указываетъ, что авторъ съ одной стороны находится подъ вліяніемъ большей читающей публики, требующей объясненій въ ходячихъ терминахъ современной живописи, а съ другой на то, что авторъ не хочетъ стоять на почвѣ исторіи живописи, которая одна могла углубить и усовершенствовать его анализъ технической стороны византійской живописи. Онъ перечисляетъ краски одеждъ, контуровъ, горъ, земли, тѣла, различные способы соединенія тоновъ, но не ставитъ этихъ данныхъ въ историческую связь съ живописью болѣе ранняго времени. Цвѣтовую гамму востока онъ совершенно не принимаетъ въ расчетъ. Въ похвалу вѣрности наблюдений автора надъ мозаиками Дафни можно сказать, что въ живописи XI вѣка оказываются живущими въ значительной свѣжести принципы полихромической живописи, которые родились въ древней Греціи, были точно зарегистрированы Аристотелемъ и черезъ посредство Византіи были переданы эпохѣ Возрожденія. Они состояли: 1) въ сопоставленіи тоновъ для полученія средняго тона, 2) въ наложеніи ихъ другъ на друга и 3) въ смѣшеніи ихъ. Кромѣ того, такія особенности византійской живописи, какъ просвѣчиваніе тѣла, стоящаго въ водѣ, сквозь водныя струи, различная окраска горныхъ вершинъ, указывающая на удержанныя традиціи воздушной перспективы, затѣмъ различная сила одного и того-же тона, употребляемая для тѣней и свѣта, указываютъ вообще на поздне-александрійскую живопись и ея успѣхи въ достиженіи иллюзіи освѣщенія.

---

1) Славянская терминологія закрѣпила за этими образами слово «лики», въ которомъ ясно выражается ихъ портретность.

Не эти, но однородныя данныя повели г. Милле къ употребленію термина «импрессионизмъ». Наблюдая употребленіе дополнительныхъ тоновъ, онъ приходитъ къ тому заключенію, что живопись Дафни вся построена на системѣ цвѣтовыхъ эффектовъ, что противуположеніемъ дополнительныхъ цвѣтовъ она стремится произвести движеніе теплыхъ тоновъ жизни. Это не исчерпываетъ всѣхъ данныхъ технической стороны живописи и терминъ не обнимаетъ собою всего содержанія техническихъ приемовъ, а потому онъ и неудобенъ, да и врядъ-ли нуженъ, такъ какъ не точенъ.

Но кромѣ всего этого, весьма понятно, что античныя традиціи не объясняютъ всѣхъ явленій живописи XI ст. Въ античной живописи намъ неизвѣстны плоскія, лишенныя выпуклаго рельефа фигуры, неизвѣстны фигуры, которыя не отбрасываютъ отъ себя тѣни на землю<sup>1)</sup>, т. е. вообще лишенныя свѣта, какъ это видимъ въ живописи одноцвѣтной Египта и Ассиріи въ греческой архаической живописи, безъ свѣтотѣни. Затѣмъ, крайне рѣзко выраженные типы восточнаго характера, измѣненный овалъ лицъ, усталыя вѣки, крючковатые носы, а рядомъ съ этимъ и восточная флора, развѣ все это не указываетъ на огромное участіе востока въ созданіи того сплава формъ, который изученъ авторомъ въ монастырѣ Дафни.

Надо полагать, что авторъ не ошибается, относя мозаики Дафни, равно какъ и возникновеніе самаго храма къ XI столѣтію.

Кромѣ такихъ общихъ замѣчаній, вызываемыхъ текстомъ г. Милле, нельзя обойти молчаніемъ нѣкоторыхъ частныхъ.

1) Авторъ упоминаетъ въ катакомбной живописи и на саркофагахъ композиціи Умовенія ногъ и предательство Иуды. Гдѣ онъ видѣлъ эти несуществующія тамъ композиціи (стр. 149).

2) Искусство VI вѣка вовсе не чуждается апокрифовъ (стр. 151), а напротивъ имѣетъ особую склонность къ легендамъ и апокрифическимъ Евангеліямъ Псевдо-Матѳея и другимъ.

3) Ораторскіе жесты, позы лучше всего объясняются произведеніемъ Квинтиліана «Institutiones oratoriae», а не заимствованіями изъ пластики въ живопись. Сочиненіе К. Зитля является недостаточнымъ, такъ какъ у него собранъ матеріалъ, но не рассмотрѣнъ въ общей своей связи. Эта связь устанавливается указаннымъ сочиненіемъ Квинтиліана.

4) Ошибки у Дидрона на счетъ правильнаго представленія лѣвой стороны въ византійскомъ храмѣ при всемъ желаніи отыскать нельзя (стр. 79 прим.)

5) Занимаясь пропорціями фигуръ, авторъ указываетъ высоту фигуръ въ 7—8 головъ (стр. 117). Было бы весьма любопытно знать, на какихъ мѣстахъ вверху или внизу, въ сводахъ или на ровныхъ пространствахъ

---

1) Во время посѣщенія Дафни въ 1894 году послѣ землетрясенія я имѣлъ возможность наблюдать мозаики и записалъ въ свою записную книжку замѣчаніе о присутствіи зеленыхъ тѣней отъ фигуръ въ композиціи Распятія. Въ другихъ случаяхъ я не видѣлъ ихъ. Авторъ не касается этого вопроса.

встрѣчаются наиболѣе высокія фигуры. Фигура Пантократора въ углубленіи купола крайне интересна по своимъ пропорціямъ. Желательно было измѣрить ея настоящую ширину и длину въ частяхъ тѣла для сравненія съ фотографическимъ снимкомъ, дающимъ вполне нормальную фигуру. Въ этомъ случаѣ для сравненія съ образомъ Пантократора въ Дафни имѣетъ чрезвычайно важное значеніе копія (калька) цвѣтная въ настоящую величину, сдѣланная А. В. Праховымъ съ образа Пантократора Кіево-Софійскаго собора и изданная нѣсколько разъ. Расширеніе нормальныхъ пропорцій для образа, помѣщеннаго въ куполѣ, въ этой копіи несомнѣнно.

Рисунки, приложенные на таблицахъ въ концѣ книги, представляютъ фототипіи съ акварелей Беннувиля. Акварели несомнѣнно великолѣпны, какъ художественныя произведенія, притомъ выполнены съ удивительной тщательностью. Однако, надо полагать, многіе все же пожелаютъ имѣть сверхъ этихъ великолѣпныхъ художественныхъ копій и фотографіи, такъ какъ г. Беннувиль во многихъ случаяхъ, быть можетъ, даже неумышленно даетъ копіи въ духѣ одухотворенныхъ новымъ искусствомъ Васнецовскихъ образовъ, а иногда вдругъ является комментаторомъ мозаическихъ образовъ. Достаточно взглянуть на образы Проба и Андроника на таблицѣ XI, чтобы почувствовать художественную лѣсть мозаикамъ. Она будетъ еще чувствительнѣе при сравненіи съ чудными воспроизведеніями Архангела и Богородицы на табл. XII. Фигура Іосифа въ сценѣ Рождества изображена съ такой головой, которая близко напоминаетъ «итальянскую живопись». За образъ Христа (табл. XV.) въ увеличенномъ видѣ съ обозначеніемъ всѣхъ деталей техники можно только благодарить и радоваться, что французская наука обогащается такими копіями.

Д. А.

**Dr. Ernst Gerland.** *Das Archiv des Herzogs von Kandia im Königl. Staatsarchiv zu Venedig.* Strassburg, Verlag von Karl J. Trübner, 1899, 148 стр. in 8°.

Венеціанское господство на Критѣ продолжалось, какъ извѣстно, съ 1204-го по 1669-й годъ.

Въ самомъ началѣ XIII-го вѣка изгнанный византійскій императоръ Алексѣй Ангелъ, возвратившись съ западными войсками въ Константинополь, подарилъ въ награду за выказанную вѣрность и въ надеждѣ на будущую помощь богатый Критъ (Кандію) маркизу Бонифацію Монферратскому. Когда же династія Ангеловъ окончательно прекратила свое существованіе, и на византійскій престолъ былъ избранъ Балдуинъ Фландрскій, то съ Бонифація новымъ императоромъ была потребована ленная присяга. Бонифацій, не владѣя достаточными силами для защиты острова, желалъ промѣнять его на владѣнія въ Македоніи и Фессаліи, о чемъ узналъ венеціанскій дожъ Энрико Дандоло и воспользовался этимъ обстоятельствомъ къ выгодѣ своего государства. Надо было дѣй-