

требующаго большаго труда, вниманія, и не пожелать скорѣйшаго появленія другихъ томовъ, посвященныхъ другимъ отраслямъ индустріальныхъ искусствъ.

Е. Рѣдинъ.

Д. В. Айналовъ. *Мозаики IV и V вѣковъ. Исслѣдованія въ области иконографіи и стиля древне-христіанскаго искусства*. СПб. 1895 (отд. отт. изъ Журнала Министерства Народнаго Просвѣщенія за 1895 г.). VI—198 стр.

Исслѣдованіе, заглавіе котораго только что выписано, принадлежитъ талантливому молодому ученому, представителю школы проф. Кондакова, уже давшему не мало интересныхъ трудовъ, являющихся всегда результатомъ непосредственнаго и самостоятельнаго изученія памятниковъ. Эта же полная самостоятельность отмѣчаетъ и занимающій насъ въ настоящую минуту трудъ Д. В. Айналова. А priori, казалось бы, трудно ожидать особенно новыхъ и важныхъ результатовъ отъ работы начинающаго спеціалиста на томъ поприщѣ, на которомъ недавно работали Гарруччи и знаменитый основатель христіанской археологіи, какъ науки, Дж.Б. де Росси. Текстъ послѣдняго, сопровождающій общее изданіе мозаикъ Рима, предпринятое фирмою Шпитгегера и законченное уже по смерти де Росси, казалось, надолго представляетъ послѣднее слово, какое только можно сказать про этотъ кругъ памятниковъ. На дѣлѣ оказалось, что маститый, отошедшій отъ насъ мастеръ оставилъ не мало для пылкости, энергіи и любви къ дѣлу болѣе молодой и свѣжей силы, каковою явился въ данномъ случаѣ Д. В. Айналовъ. Краткій обзоръ содержанія его книги съ указаніемъ новыхъ результатовъ, надѣмся, подтвердитъ это положеніе, могущее показаться смѣлымъ на первый взглядъ.

Авторъ съ первыхъ же шаговъ прекрасно ориентировать читателя, предпосылая своему изученію мозаикъ краткій, но живо и изящно написанный очеркъ живописи катакомбъ. Этотъ очеркъ далеко не простое формальное введеніе, написанное лишь для того, чтобы настроить читателя. Оно имѣетъ значеніе въ общей экономіи всего сочиненія. Давая краткую, но мѣткую и полную характеристику основныхъ чертъ древнѣйшаго христіанскаго искусства въ ту эпоху, когда оно еще носило вполне классическое обличье, авторъ тѣмъ самымъ рѣзче отдѣляетъ группу памятниковъ, его ближайшимъ образомъ интересующихъ и характеризующихъ иными чертами, и вмѣстѣ подготавливаетъ почву для разрѣшенія вопроса: на счетъ какихъ вліяній надо отнести эти новыя черты, отличающія памятники V—VI вв. отъ памятниковъ болѣе раннихъ. Одна изъ причинъ выясняется сейчасъ же. «Изъ темныхъ и тѣсныхъ кубиколовъ мы переходимъ въ свѣтлыя и просторныя зданія базиликъ, крещаленъ и купольныхъ церквей. Мѣсто погребенія замѣняется мѣстомъ молитвы и собранія вѣрующихъ. Измѣняются поэтому и самые

приемы декорации и ее основная тема». Другія причины и вліянія выясняются позже, какъ результатъ всей работы.

Первая мозаичная роспись, останавливающая на себѣ болѣе пристальное вниманіе автора — это *мозаика мавзолея св. Констанцы въ Римѣ*. Изслѣдованіе этого памятника носитъ въ значительной степени характеръ архивный, такъ какъ за уничтоженіемъ варварскою реставраціею XVII в. сохранившихся частей мозаики купола приходится возстановлять ихъ содержаніе и обликъ по различнымъ стариннымъ рисункамъ. Авторъ перечисляетъ ихъ, оцѣниваетъ ихъ сравнительную цѣнность и точность и обогащаетъ запасъ опубликованныхъ воспроизведеній мозаикъ купола нѣсколькими новыми, издаваемыми имъ на стр. 15, по собственнымъ копіямъ. Это: 1 — планъ росписи купола, находящійся въ одной изъ рукописей бібліотеки св. Марка въ Венеціи, и 2—7 — наброски ученаго XVI в. Помпео Угоніо въ Феррарской рукописи, заключающей описаніе этихъ мозаикъ. Самое описаніе издано Мюнцемъ (Rev. Arch. 1878. Іюнь, стр. 361), рисунковъ же, какъ дѣйствительно весьма несовершенныхъ, Мюнцъ не счелъ нужнымъ воспроизводить. Но разъ дѣло идетъ о памятникѣ утраченномъ, разумѣется, важно имѣть въ виду всѣ сохранившіяся копіи, и въ этомъ отношеніи, конечно, важно изданіе и этихъ дѣтскихъ набросковъ Д. В. Айналовымъ. Въ самомъ изслѣдованіи важно указаніе (стр. 14), что «разнообразные мотивы водныхъ фризозъ, такъ привившихся въ римской школѣ, были хорошо извѣстны на Востокѣ», съ ссылкой на письмо Нила Синайскаго къ Олимпіодору и на одно мѣсто св. Ипполита. По поводу двухъ, сохранившихся до нашего времени композицій, украшавшихъ прежде всѣ ниши обхода этого мавзолея, изображающихъ Христа съ апостолами Петромъ и Павломъ и Христа, сидящаго на сферѣ съ неизвѣстнымъ лицомъ, Д. В. Айналовъ также дѣлаетъ нѣсколько важныхъ замѣчаній, касающихся типа Христа. Рядомъ фактовъ доказывается возникновеніе историческаго (назорейскаго) типа Христа на Востокѣ и перенесеніе на Западъ посредствомъ различныхъ почитаемыхъ иконъ (какъ, напримѣръ, такъ называемый образъ Вероники). Но и въ самомъ назорейскомъ типѣ наблюдается нѣсколько разновидностей, именно безбородый типъ (Еммануиль; напримѣръ, на слоновыхъ костяхъ), типъ съ небольшою раздвоенною бородой — какъ въ первой изъ упомянутыхъ сценъ мавзолея св. Констанцы и въ миниатюрахъ сирійскаго Евангелія Парижской національной бібліотеки VI в. и, наконецъ, съ большою бородою. Вторая мозаика сильно обезображена реставраціей и авторъ убѣдительно доказываетъ (при помощи детального рисунка головы), что здѣсь Христосъ былъ изображенъ безбородымъ.

Если уже въ разсмотрѣніи мозаикъ св. Констанцы авторомъ внесено такъ много своего, новаго, то однѣми изъ самыхъ блестящихъ страницъ его книги надо признать объясненіе *мозаики трибуны церкви св. Пуденцианы* (стр. 34—71). Послѣ сжатаго обзора исторіи этой мозаики, т. е. обзора ее реставрацій, искажившихъ и обкарнаввшихъ ее, лишивъ всей

нижней части, заслоненной мраморною баллюстрадою, и двухъ крайнихъ фигуръ апостоловъ, авторъ переходитъ къ ея описанію и стилистической оцѣнкѣ. Надо замѣтить, что эту послѣднюю ему всегда удастся сдѣлать особенно наглядною, въ чемъ ему многіе могутъ позавидовать. Но самое важное и интересное — это совершенно новое объясненіе обстановки, въ которой изображены на мозаикѣ Христосъ и его ученики. Всѣ, и въ томъ числѣ де-Росси, примыкали обыкновенно къ старому мнѣнію Біанкини, который въ сочиненіи своемъ: «De vitis Romanorum pontificum» видѣлъ здѣсь крестъ, водруженный на томъ мѣстѣ, гдѣ возникла самая церковь св. Пуденціаны, и гдѣ прежде былъ домъ сенатора Пуденса, въ которомъ, по преданію, жилъ апостолъ Петръ. Въ прочихъ зданіяхъ Біанкини видѣлъ изображеніе ближайшихъ окрестностей церкви, такъ называемаго Vicus patricius, а въ двухъ женскихъ фигурахъ, держащихъ вѣнки у головъ апостоловъ Петра и Павла, дочерей Пуденса Пуденціану и Пракседу. По де-Росси, однако, зданія, формально заимствованныя изъ ближайшихъ окрестностей церкви, аллегорически изображаютъ городъ Божій, горній Іерусалимъ. Все изложеніе Д. В. Айналова въ этой главѣ представляетъ опроверженіе этого взгляда и блестяще развитое доказательство того, что эти зданія представляютъ Іерусалимъ и въ частности Голгоѳу съ окрестностями, съ крестомъ, богато украшеннымъ, и прочими сооруженіями, воздвигнутыми на святыхъ мѣстахъ Константиномъ и Еленою и извѣстными на Западѣ изъ многочисленныхъ описаній паломниковъ. Исходнымъ пунктомъ для нашего автора служитъ именно крестъ, водруженный на небольшой горкѣ, или скалѣ, которую онъ, однако, то отождествляетъ съ самою Голгоѳою (стр. 45), то, повидимому, различаетъ отъ нея (стр. 49). Объ этомъ крестѣ, украшенномъ золотомъ и драгоценными камнями, находившемся между Анастасисомъ и Мартиріумомъ т. е. собственно Константиновой базиликой, упоминаютъ всѣ паломники и древнѣйшіе изъ нихъ говорятъ, что онъ былъ окруженъ баллюстрадою и стоялъ въ пространствѣ, имѣющемъ видъ атриума, *подъ открытымъ небомъ*. Разъ мы знаемъ, что апокалипсическая идея горняго Іерусалима такъ часто воплощалась христіанскими художниками въ видѣ города (причемъ надписи не оставляютъ никакого сомнѣнія насчетъ того, какой городъ имѣется въ виду), разъ если эти зданія, будь они скопированы даже съ построекъ Vici patricii, все-таки, по мнѣнію лучшаго знатока христіанской археологіи, должны представлять горній Іерусалимъ, то что же можетъ быть естественнѣе мысли, что этотъ небесный городъ былъ представленъ подъ чертами своего земного первообраза, тѣмъ болѣе, если этотъ послѣдній широко извѣстенъ изъ описаній паломниковъ. Детальное совпаденіе этихъ описаній въ такой важной подробности, какъ крестъ на холмѣ, кажется намъ, доказываетъ правильность такого объясненія безповоротно, и Д. В. Айналовъ совершенно правъ, говоря (стр. 53), что «при существованіи такихъ свидѣтельствъ относительно формы и величины той скалы, на которой стоялъ крестъ, и

при такомъ совпаденіи литературныхъ данныхъ съ художественными данными мозаики мы естественно должны покинуть *Vicus patricius* съ его титуломъ Пудента и перенестись въ Іерусалимъ». Что касается отождествленія другихъ зданій, видимыхъ на мозаикѣ, съ Константиновскими постройками въ Іерусалимѣ, то, на нашъ взглядъ, авторъ предъявляетъ въ этомъ случаѣ къ мозаикѣ уже излишнія требованія точности. Такъ, напр., онъ пишетъ: (стр. 53—4) «Христосъ съ 12 апостолами сидитъ на возвышенномъ мѣстѣ, что замѣтилъ уже Гарруччи. Этимъ обуславливается то обстоятельство, что за крестомъ можетъ быть видима обширная даль, которая могла открываться только съ сравнительно высокаго мѣста, тѣмъ болѣе, что высокая полукруглая стѣна преграждаетъ взору доступъ на нижнія части зданій. Это прежде всего напоминаетъ намъ возвышенное положеніе горы Кальваріи съ Голговою на ней, куда подымались по ступенямъ, направляясь отъ запада, то-есть отъ церкви Воскресенія». Перспектива въ нашей мозаикѣ такая же наивная, какъ и во всѣхъ античныхъ и средневѣковыхъ композиціяхъ, и изъ того, что зданія и холмъ съ крестомъ видны изъ за стѣны, отнюдь нельзя заключать о высокой точкѣ зрѣнія автора ея, каковое заключеніе было бы необходимо, если бы дѣло шло о современной композиціи. Средневѣковой мастеръ врядъ ли когда представлялъ общій видъ города иначе, какъ «съ птичьяго полета». Примѣровъ тому можно было бы привести много. На всѣхъ триумфальныхъ аркахъ базиликъ, гдѣ изображаются Іерусалимъ и Вифлеемъ — изъ за стѣнъ этихъ городовъ видны разнообразныя зданія и не только крыши, но и двери, колонны и т. п. То же самое въ *S. Arolinaghi Nuovo* въ Равеннѣ въ изображеніяхъ дворца Θεодорика и гавани, въ сюжетахъ изъ бытія на боковыхъ стѣнахъ, *S. Maria Maggiore*, такъ подробно изученныхъ и описанныхъ самимъ-же Д. В. Айналовымъ, гдѣ видны даже люди, находящіеся въ городѣ (не на стѣнахъ, а, напр., въ дверяхъ жилищъ и т. п.). Какъ на поздній примѣръ, уже на границахъ Возрожденія, можно указать, пожалуй, на города при изображеніяхъ Евангелистовъ въ верхней церкви св. Франциска Ассизскаго, принадлежащихъ Чимабуэ (Римъ при Ев. Маркѣ у Стржиговскаго *Cimabue und Rom, Taf. IV*), гдѣ изъ за стѣнъ видны зданія чуть ли отъ самаго цоколя. Стараніе Д. В. Айналова отождествить нѣкоторыя изъ зданій мозаики съ Константиновскими постройками на святыхъ мѣстахъ, также кажутся намъ въ нѣкоторой своей части натянутыми. Только круглое зданіе съ четырьмя входами съ видимой стороны и съ купольнымъ покрытіемъ весьма вѣроятно и остроумно отождествлено съ круглымъ же зданіемъ Воскресенія, имѣвшимъ, по свидѣтельству паломниковъ, какъ разъ по четыре входа съ двухъ сторонъ (стр. 58). Форма этого зданія была очень хорошо извѣстна во всемъ христіанскомъ мірѣ, что доказывается частымъ его изображеніемъ на памятникахъ искусства (*ib.*). Прочія зданія, включая и «сигму», передъ которой сидятъ Христосъ и апостолы, думается намъ, просто продуктъ фантазіи художника. Мы вполне убѣди-

лись доводами Д. В. Айналова, что здѣсь Іерусалимъ горній представленъ надъ чертами дольняго, а не Рима, но въ то же время думаемъ, что онъ представленъ по слухамъ и описаніямъ, а отнюдь не по какимъ нибудь чертежамъ или т. п., которые давали бы возможность топографически и архитектурно .точного изображенія¹⁾. Но и на этихъ страницахъ, гдѣ далеко не со всѣми результатами почтеннаго автора можно согласиться, онъ даритъ насъ новостью, именно прорисями съ неизданнаго рисунка XVI вѣка, хранящагося въ библіотекѣ Барберини и изображающаго нашу мозаику до позднѣйшихъ реставрацій. Заключительныя замѣчанія этой главы о двухъ женскихъ фигурахъ, въ которыхъ авторъ, думаемъ, справедливо видитъ аллегорическія изображенія церквей «отъ языка» и «отъ обрѣзанія», а не Пуденціану и Пракседу, о типахъ апостоловъ Петра и Павла и, наконецъ, самого Христа (3-я разновидность назорейскаго типа) очень цѣнны.

Обращаясь теперь ко второй главной части труда Д. В. Айналова, изслѣдованію мозаикъ церкви S. Maria Maggiore, мы прежде всего должны отнѣнить его безпримѣрно добросовѣстное отношеніе къ своей задачѣ, доходящее до самопожертвованія. Для ближайшаго изученія мозаикъ триумфальной арки авторъ взбирался на крышу киворія надъ престоломъ, а мозаики нефа изучалъ (и даже зарисовывалъ детали акварелью) — стоя на карнизѣ, ничѣмъ, разумѣется, не огражденномъ. Результатомъ такого изученія явилось констатированіе множества неточностей во всѣхъ предыдущихъ изданіяхъ, не исключая и монументальнаго изданія *Mosaici Cristiani*, выходившаго подъ редакціей Де-Росси.

Изученіе мозаикъ св. Маріи Великой естественнымъ образомъ распадается на двѣ части сообразно двумъ главнымъ мозаическимъ цикламъ

1) Замѣчательно, что, напр., по поводу сигмы Д. В. Айналовъ впадаетъ какъ разъ въ такой тонъ, какимъ обыкновенно высказываются мало обоснованныя предположенія. Такъ, напр. (стр. 63): «Если по Евсеію выходитъ, что только три стороны, сѣверная, южная и западная имѣли портики, а на восточной сторонѣ былъ фасадъ базилики, *то это ничуть не означаетъ, что на восточной сторонѣ не было никакого портика, или пристройки второстепеннаго значенія*... портикъ не представляетъ собою колоннады, а полукруглую стѣну въ видѣ сигмы, которую довольно часто, какъ самостоятельную архитектурную форму, мы встрѣчаемъ на христіанскихъ памятникахъ. Эта сигма не могла составлять фасада Константиновой базилики вслѣдствіе своей полукруглой формы.... (стр. 64) крыша сигмы дѣлается шире къ краямъ мозаики и подымается надъ головами апостоловъ, *что и служитъ яснымъ признакомъ того, что два ряда фигуръ апостоловъ, размѣщены въ глубинѣ пространства сигмы на довольно большемъ разстояніи* (! не забудемъ, что еще двухъ крайнихъ фигуръ апостоловъ не сохранилось. Но и безъ того они, очевидно, сидятъ на переднемъ планѣ). Изъ этого ясно (?), какимъ образомъ на этомъ пространствѣ, которое было довольно велико, могла поставляться каеэдра для епископа и могъ присутствовать народъ». Но Д. В. Айналовъ самъ-же раньше приводитъ буквальное свидѣтельство паломницы Сильвіи (стр. 50), что каеэдра ставилась «in Golgotha post Crucem, quae stat nunc». Неужели такое выраженіе могло бы быть употреблено, если бы между крестомъ и каеэдрою находился цѣлый портикъ, хотя бы и со многими дверями?

этой базилики: изображеніямъ на триумфальной аркѣ и изображеніямъ на верхнихъ стѣнахъ средняго корабля. Д. В. Айналовъ не только описываетъ и объясняетъ изображенія того и другого цикла, широко пользуясь аналогіями памятниковъ другихъ мѣстъ и другихъ родовъ искусства, но и сообщаетъ массу мелкихъ, но цѣнныхъ подробностей насчетъ техники и реставрацій. Такъ, напр., весьма вѣроятное заключеніе, что реставраціи мозаикою сюжетовъ, украшающихъ верхнія стѣны, сдѣланы Джакомо Торрити въ концѣ XIII в., выведено исключительно на основаніи техническихъ наблюденій. Подобныхъ частности мы тщетно стали бы искать въ другихъ описаніяхъ. Въ объясненіи сюжетовъ триумфальной арки, въ общемъ, Д. В. Айналовъ придерживается того, что было добыто его предшественниками и въ томъ числѣ Н. П. Кондаковымъ (сцена встрѣчи св. Семейства Афродисіемъ). Изъ частности, съ которыми, по нашему мнѣнію, нельзя согласиться, упомянемъ о предпочтеніи объясненія, видящаго Захарію, а не Іосифа въ человѣкѣ, стоящемъ у храма въ первой сценѣ. Во всей триумфальной аркѣ мы не находимъ никакого отношенія къ Предтечѣ, тогда какъ явленіе ангела Захаріи обыкновенно фигурируетъ, какъ первый сюжетъ въ циклахъ росписей, трактующихъ жизнь Предтечи. По замѣчанію самого же Д. В. Айналова (стр. 78), фигура эта имѣетъ ту же одежду, что и фигура Іосифа въ слѣдующей сценѣ Срѣтенія, но отличается отъ нея болѣе низкимъ ростомъ, темнымъ цвѣтомъ короткой бороды и волосъ и имѣетъ жезлъ». Ростъ врядъ ли въ данномъ случаѣ имѣетъ значеніе — фигура стоитъ у храма и должна же быть хоть нѣсколько ниже его, жезлъ — Іосифъ имѣетъ и въ другихъ композиціяхъ (см. прим. 1 на стр. 85) — остается куафюра. Не знаю, перевѣшиваетъ ли она указанные признаки противъ Захаріи и не реставрирована ли она въ одномъ изъ двухъ случаевъ. Другая частности, противъ которой мы позволимъ себѣ возразить — это смѣшеніе *церкви отъ обрѣзанія съ синагогой* въ объясненіи дѣйствительно темной сцены поклоненія волхвовъ. Эти двѣ аллегоріи должны быть, думаемъ, строго различаемы. Вообще объясненіе загадочной фигуры налѣво отъ трона, на которомъ сидитъ Младенецъ, фигуры къ тому же сильно реставрированной, по нашему мнѣнію, не удалось Д. В. Айналову, какъ и другимъ. По аналогіи съ тремя другими сюжетами арки здѣсь ожидался бы Іосифъ, что и предполагали, если не ошибаюсь, нѣкоторые прежніе изслѣдователи, но этому противорѣчатъ драгоцѣнный костюмъ и книга, по свидѣтельству г. Айналова хорошо сохранившаяся. Вопросъ этотъ слѣдуетъ оставить, полагаемъ, открытымъ. «Колонка бичеванія» (стр. 89) есть, кажется, просто ножка кресла. Въ сценѣ встрѣчи Афродисіа Д. В. Айналовъ вслѣдъ за Гарруччи принимаетъ полуобнаженного старика въ тривонѣ за философа-киника, приближенного или друга царя, и указываетъ нѣсколько аналогій подобной близости киниковъ къ разнымъ царямъ. Разсмотрѣніе мозаикъ арки заключается весьма поучительнымъ и, какъ всегда, очень яснымъ стилистическимъ сравненіемъ ихъ съ другими

группами подобныхъ памятниковъ, какъ болѣе ранними (мозаики Констанцы и Пуденціаны), такъ и современными и отчасти болѣе поздними (мозаики Неаполя и, въ особенности, Равенны) ¹⁾. Особенно поучительно сравненіе съ Равеннскими мозаиками. Золотые и синіе фоны Равенны здѣсь только отчасти играютъ роль фоновъ, прерываясь изображеніемъ облаковъ и земли, а синій, будучи употребляемъ въ весьма скромныхъ размѣрахъ, напр., для заполнения темной внутренности храма, или воротъ. «Общій тонъ мозаикъ свѣтлый и слабый сравнительно съ мозаиками Неаполя и Равенны. Онъ приближается къ тону изящной мозаики Помпей и виллы Адриана съ радужной градаціей тоновъ, какъ и въ античной миниатюрѣ Иліады» «если въ мозаикахъ Равенны мы можемъ отмѣтить строго монументальный приѣмъ декораціи, то есть употребленіе большихъ фигуръ для украшенія большихъ пространствъ, то мозаики арки прямо страдаютъ плохимъ соображеніемъ съ мѣстомъ. Всѣхъ фигуръ на аркѣ было болѣе 60, не считая изображеній дома, пяти городовъ, двухъ храмовъ, трона и 12 овецъ. Фигуры эти малы и неясны. Детали сценъ, жесты, атрибуты фигуръ теряются для зрителя. Роспись своими слабыми, плоскими, мелкими, но красивыми фигурами переходитъ въ детальный жанръ миниатюры и неудачно приспособляетъ ихъ для декораціи высоко поднятыхъ большихъ отрѣзковъ арки. Дѣленіе на фризъ здѣсь также дано по способу, извѣстному въ миниатюрахъ, но очень распространенному въ античномъ и христіанскомъ рельефѣ, гдѣ верхняя сцена отдѣляется отъ нижней лишь полоской земли, а не рамой. Впослѣдствіи часто для росписей арокъ избираются сюжеты, не требующіе дѣленій ея на фризъ, и все пространство арки занимаетъ однимъ, двумя сюжетами. Въ этомъ нельзя не видѣть прямого улучшенія декоративнаго приѣма и перехода къ монументальной декораціи» (стр. 105).

Мы намѣренно сдѣлали эти нѣсколько длинныя выписки, чтобы дать образчикъ стилистическаго разбора, ясности и точности котораго, повторяемъ, многіе могутъ позавидовать. Указывая, такимъ образомъ, на признаки, отличающіе мозаическую роспись Маріи Великой, какъ отъ первоначальнаго, катакомбнаго, христіанскаго искусства, такъ и отъ болѣе позднихъ стадій его, напр., мозаичныхъ росписей Равенны, авторъ въ концѣ концовъ высказываетъ мысль, что «въ мозаикахъ арки мы можемъ видѣть *наиболѣе раннее произведеніе византійскаго искусства на римской почвѣ*». Этому положенію мы еще коснемся, когда дойдемъ до «заключенія» книги г. Айналова.

Мозаикамъ нефа, или верхнихъ стѣнъ средняго корабля той же церкви посвящены стр. 106—132. Ихъ описаніе очень детально, изобилуетъ массою техническихъ и стилистическихъ цѣнныхъ замѣчаній и

1) Жаль, что при опредѣленіи времени возникновенія мозаикъ арки (стр. 103) г. Айналовъ позабылъ упомянуть о надписи на ней: *Xystus episcopus plebi Dei*, объясняющей датировку ея «между 432—440 годами».

сравнений и, вообще, должно быть изучаемо наряду съ текстомъ де-Росси, какъ необходимое его дополненіе. Авторъ, какъ всегда, ясно отгѣняетъ античные элементы этой росписи и справедливо останавливается на сходствѣ картинъ, ее составляющихъ, съ древнѣйшими миниатюрами еще тѣсно примыкающими къ античной живописи, каковы ватиканскій Вергилій; Илиада, такъ называемый свитокъ Іисуса Навина и др. Съ другой стороны, онъ указываетъ и на черты византизма, напр., въ костюмахъ дочери фараона и юнаго Моисея, роскоши нѣкоторыхъ деталей и т. п. Надо замѣтить, однако, что это же описаніе вмѣстѣ съ тѣмъ и нѣсколько небрежно. Такъ, онъ не упоминаетъ ни первоначальнаго числа сценъ (36), ни порядка, въ которомъ ведетъ свое перечисленіе. На стр. 129 содержаніе квадратовъ спутано (сцена каменнаго дождя относится не къ тому квадрату, въ который помѣщена). Описаніе это, очевидно, почти цѣлкомъ заимствовано изъ записной книжки автора, писавшейся на карнизѣ, каковое обстоятельство, конечно, и извиняетъ извѣстную монотонность, — сухость и отрывочность изложенія. Порою кажется, что самому автору какъ бы наскучило это сухое регистрированіе мелочей и деталей (мы вполне понимаемъ это, такъ какъ сами производили подобныя работы), и это отражается неволью въ изложеніи. Такъ, на стр. 112 находимъ «рядъ мало выразительныхъ сценъ», на стр. 115 «скучныя перипетіи договоровъ съ Лаваномъ», на стр. 126 «скучныя сцены взятія города Іерихона и битвъ» и, наконецъ, на стр. 129 уже весь циклъ названъ «утомительнымъ рядомъ сценъ». Но заканчивается эти глава зато истинною прелестью, сразу освѣжающею читателя аккордомъ совсѣмъ другого — античнаго — лада. Автору удалось, по нашему мнѣнію, самымъ несомнѣннымъ образомъ доказать — одинъ взглядъ на рисунокъ убѣждаетъ въ этомъ — что значительная часть мозаики апсиды св. Маріи Великой не произведеніе Джакомо Торрити, а древняго происхожденія. Это настолько очевидно, что даже ссылка на Іоанна Діакона, описывающаго водный фризъ съ геніями этой апсиды, является уже какъ бы излишнею. *И это никѣмъ до Д. В. Айналлова не указывалось!*

Въ послѣдней части своей работы авторъ описываетъ въ небольшихъ экскурсахъ мозаики церкви св. Сабинны и Латеранскаго баптистерія, мозаики баптистерія св. Януарія въ Неаполь, мозаики церкви св. Приска въ Капуя, мозаики капеллы св. Аквилы при церкви св. Лавренція въ Миланѣ и капеллы св. Виктора въ церкви св. Амвросія тамъ же и, наконецъ, мозаику баптистерія Амбена въ Лигуриі. Экскурсъ о мозаикахъ баптистерія св. Януарія заключаетъ много новаго. Авторъ прилагаетъ опять самостоятельный рисунокъ, замѣтно разнящійся отъ изданнаго Гарруччи (табл. 269, 270 по копіямъ Капарони, впервые изданнымъ въ сочиненіи *Параскандало Memorie.... della chiesa di Napoli 1847—48*). Предварительно снятія своей копіи Д. В. Айналловъ вновь очистилъ мозаику купола (см. Прибавленіе стр. 183) и зарисовывалъ ее затѣмъ въ бинокль. Рисунки изданы на стр. 138 (общій видъ купола), 144 (Левъ св. Марка),

145 (Ангелъ св. Матѳея), 147 (четверо святыхъ). Также точно очищалъ отъ копоти и вновь зарисовывалъ авторъ и мозаики св. Приска въ Капуѣ (рис. 23—26 на страницахъ 151—154).

Заключеніе (стр. 169—179), изящно и ясно написанное, даетъ общій сводъ выводовъ изъ всей работы и вмѣстѣ сводъ литературныхъ извѣстій о развитіи и процвѣтаніи христіанскаго искусства на Востокѣ. Вслѣдъ за Стржиговскимъ онъ относитъ появленіе византійскаго стиля въ Равеннѣ ко времени возвращенія Галлы Плацидіи изъ Константинополя въ Равенну. Какъ обстоятельство, способствовавшее распространенію этого стиля въ Италіи, онъ указываетъ обѣдненіе послѣдней и притокъ въ нее варварскихъ народностей въ IV и V вв., съ одной стороны, и высокое состояніе науки и искусства на Востокѣ въ то же время, съ другой. Аналогіи въ композиціяхъ, типахъ и множествѣ деталей мозаикъ Италіи съ памятниками Востока авторъ справедливо считаетъ «лишь ничтожною теперь съ трудомъ различаемою струею восточнаго искусства, проникающаго на Западъ». Такимъ образомъ другою главною причиною измѣненія стиля, наряду съ перенесеніемъ росписей изъ темныхъ катакомбъ въ свѣтлыя базилики, было вліяніе современнаго восточно-христіанскаго искусства. Но спрашивается, можно ли назвать это восточное искусство, вліявшее на искусство Италіи въ IV и V вв., уже *византійскимъ*, какъ это дѣлаетъ авторъ, правда, почти всегда оговариваясь въ томъ смыслѣ, что это раннее византійское искусство, или, еще точнѣе, «тотъ стиль, который, столѣтіе спустя, принимаетъ несомнѣнный характеръ стиля византійскаго»? Столѣтіе спустя, т. е. въ эпоху Юстиніана, дѣйствительно уже можно серьезно говорить и на Востокѣ о *начаткахъ* византійскаго стиля, но собственное процвѣтаніе его, какъ согласны, кажется, всѣ, относится къ эпохѣ гораздо болѣе поздней, къ эпохѣ Македонской династіи, съ каковыхъ поръ обыкновенно принято говорить и о византійской имперіи, византійской литературѣ и т. д. Что касается восточныхъ вліяній въ западномъ христіанствѣ, то они, конечно, фактъ безспорный не только для IV—V вв., но и для болѣе раннихъ эпохъ ¹⁾. Сама книга г. Айналова, между прочимъ, цѣнна именно тѣмъ, что даетъ тому рядъ доказательствъ и выдѣляетъ изъ числа обще-восточныхъ деталей рядъ деталей *палестинскихъ*, для которыхъ терминомъ *post quem* является эпоха Константина Великаго. Въ эту эпоху, конечно, и г. Айналовъ не сталъ бы, по примѣру Стржиговскаго, говорить о *византійскомъ* искусствѣ и тѣмъ болѣе его вліяніи на Западъ. Д. В. Айналовъ превосходно указалъ, напр., на мозаикахъ Маріи Великой, шагъ впередъ отъ античныхъ росписей катакомбъ, шагъ, несомнѣнно, по тому пути, который приведетъ черезъ искусство Равенны и искусство эпохи Юстиніана къ византійскому искусству, но на этой стадіи христіанское искусство

¹⁾ Стоитъ только припомнить такіе факты, какъ греческая монограмма Христа, Α и Ω, ΙΧΘΥΣ, названія вродѣ: *parthex*, *ambo*, *santharus*, *Galilaea* въ базиликахъ, греческія епитафіи древнихъ папъ и т. д.

все-таки еще нельзя называть византийскимъ, нельзя говорить о памятникахъ, хотя бы самыхъ раннихъ *византийскаго искусства*. Имперія эпохи Юстиніана уже не та, которая была при Антонинахъ, не та, которая была при Діоклетіанѣ или Константинѣ Великомъ, но ни одинъ историкъ не назоветъ поэтому Юстиніана *византийскимъ* императоромъ, а его имперію *византийскою*.

Мы думаемъ, что достаточно энергично указали на сильныя стороны дѣйствительно выдающейся, талантливой работы г. Айналова. Думаемъ, что не испортимъ впечатлѣнія, указавъ нѣкоторыя погрѣшности стиля, которыя иногда досадно видѣть, тѣмъ болѣе, что авторъ вполне облагаетъ даромъ изложенія. Такими «грѣшками» являются: «исцѣленіе (!) Лазаря», «квадратикъ заповѣдей», «низведение небснаго огня на жертву Ваала» (стр. 14), «Благовѣщеніе Маріи» («Марія» часто — вмѣсто Пресв. Дѣвы, или Богородицы), «два ангела... стоятъ сзади ея, оживленно жестикулируя пальцами, сложенными двуперстно» (стр. 73), «жрецъ (тоже часто вм. священникъ) Захарія» (стр. 78). Попадаютъ неточности и другого рода, вродѣ частаго смѣшенія правой и лѣвой руки, недоразумѣнія въ описаніи мозаикъ нефа св. Маріи Великой (по крайней мѣрѣ сравнительно съ рисунками въ Мусаісі де-Росси). Но этого всего, повторяю, не стоило бы упоминать, если бы изложеніе автора въ другихъ мѣстахъ, напр. въ техническихъ и стилистическихъ описаніяхъ, не поражало своею точностью и своимъ изяществомъ.

А. Щукаревъ.

Извѣстія Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ. I.
Одесса. 1896 г. 8°. IV+53+175+75 стр., съ II таблицами.

1895 года 26 февраля совершилось открытіе Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ. Въ настоящее время вышелъ первый томъ «Извѣстій» Института, который знакомитъ насъ и съ исторіей этого ученаго учрежденія, и съ задачами, преслѣдуемыми имъ въ своей дѣятельности, и съ результатами этой дѣятельности за первый годъ его существованія, и съ научными трудами его работниковъ, нашедшихъ себѣ мѣсто въ указанной книгѣ.

Какъ извѣстно, въ русской ученой литературѣ необходимость изученія исторіи и культуры Византіи давно признавалась, а равно находились работники, посвящавшіе свои силы на это изученіе, удѣлявшіе вообще много вниманія вопросамъ Византіи, ея прошлаго, различныхъ вліяній ея на исторію и культуру Россіи; давно, прибавимъ, признавалась и необходимость созданія такого учрежденія, которое бы специально трудилось надъ разработкой византиновѣдѣнія во всѣхъ его проявленіяхъ и подготавливало работниковъ для этой цѣли.

Мысль о созданіи такого учрежденія въ Константинополѣ, какъ это видно изъ рѣчи Россійскаго посла въ Константинополѣ, сказанной въ день открытія Института, принадлежитъ русскому посольству въ Кон-