

Д. ИСКУССТВО И АРХЕОЛОГИЯ.

Aug. Heisenberg. *Die alten Mosaiken d. Apostelkirche u. d. Hagia Sophia.*
 Ἐπίσθ. Номм. internat. à l'Université Nat. de Grèce 1912.

Каждая работа ученаго автора полна интереса и приноситъ новыя данныя. Авторъ снова занялся мозаиками двухъ знаменитѣйшихъ храмовъ Царьграда—церкви Свв. Апостоловъ и Святой Софїи, относительно которыхъ мы имѣемъ по большей части лишь письменныя свидѣтельства. Храмъ свв. Апостоловъ не существуетъ, а мозаическія украшенія церкви св. Софїи до сихъ поръ представляютъ тайну, скрытую подъ штукатуркой, и не смотря на атласъ Зальценберга, до сихъ поръ возбуждаютъ кривые толки, какъ ясно отмѣтилъ въ свое время академикъ Н. П. Кондаковъ. Воспользовавшись новонайденными текстами (стихи Никифора Каллиста, изданные покойнымъ Попадопуло-Керамевсомъ) и стихотвореніемъ Феодора Продрома (найденнымъ А. Майури), авторъ вывелъ изъ забвенія имена трехъ византійскихъ художниковъ: Евлалія, Хенара, Хартуларія, которые пополняютъ имена другихъ знаменитыхъ византійскихъ художниковъ, какъ Моисей, Лазарь, Павелъ хитрый и др. Изъ этихъ мастеровъ, Евлалій былъ авторомъ образа Христа въ куполѣ ц. св. Апостоловъ, какъ объ этомъ говорятъ стихи Никифора Каллиста, а Феодоръ Продромъ, обращаясь къ царю Мануилу, самому художнику, указываетъ ему, что его предтечами были «самъ Евламіи, извѣстный Хенаръ и пресловущій (ὁ ἀκουστός) Хартуларій». Это повидимому тотъ царь Мануиль, руки котораго икона хранилась издревле въ церкви св. Софїи въ Новгородѣ, какъ говорятъ объ этомъ наши лѣтописи (III-я Новг. л. подъ 1045 г.; П. Соловьевъ, Опис. Новг. Соф. Собора. С.-Пб. 1858, 48—50).

Евлалій, такимъ образомъ, является однимъ изъ знаменитыхъ художниковъ древности. Весь вопросъ заключается въ томъ, въ какое время онъ жилъ. Этотъ сложный вопросъ авторъ рѣшаетъ положительно въ томъ смыслѣ, что Евлалій жилъ въ VI столѣтіи, и что весь циклъ мозаикъ въ церкви свв. Апостоловъ указываетъ на VI-е столѣтіе, на вѣкъ Юстиніана.

Мнѣ было крайне интересно читать доводы автора въ пользу VI столѣтія, и все же не могу скрыть, что композиція Евхаристіи съ Христомъ дважды повтореннымъ по сторонамъ престола, преподающимъ апостоламъ хлѣбъ и вино, изображеніе Пантократора въ куполѣ и Богородицы между Апостолами Петромъ и Павломъ, повидимому, въ абсидѣ, еще больше, на мой взглядъ, типичны для времени Василия Македонянина, такъ какъ съ IX—X столѣтія эти изображенія занимаютъ свое мѣсто въ росписяхъ церквей, начиная съ извѣстной Новой базилики, выстроенной этимъ императоромъ. Быть можетъ, древнѣйшій сохранившійся остатокъ росписи потолка въ Grotta del Salvatore близъ Валлерано, IX—X столѣтія, показываетъ новыя, этому вѣку свойственныя черты (Ср. Виз. Врем. XIV, 1907). Здѣсь вверху изображенъ Пантократоръ погрудь, въ углахъ

вмѣсто 4-хъ евангелистовъ четыре символа, а въ абсидѣ Евхаристія, при чемъ Христосъ одинъ причащаетъ апостоловъ, стоя справа, какъ въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года. Изображеніе Христа повторенное два раза по сторонамъ престола настолько типично для позднѣйшаго времени, что наиболѣе рѣзкіе примѣры этого типа композиціи извѣстны въ росписяхъ XI—XII столѣтій, но самый ранній и самый, пока непонятный, находится въ Россанскомъ кодексѣ, датируемомъ различно. Относя къ эпохѣ Юстиніана этотъ, вполне сложившійся типъ композиціи, авторъ заново ставитъ вопросъ историкамъ искусства относительно состава композицій и росписей VI—IX столѣтій, который здѣсь рѣшать мнѣ не приходится.

Не менѣе интересенъ очеркъ о первоначальной росписи ц. св. Софіи. Авторъ доказываетъ неопровержимо, что поверхъ купола ц. св. Софіи, стоялъ сіяющій крестъ и что внутри въ центрѣ купола также былъ изображенъ крестъ. Пользуясь стихами Кориппа авторъ догадывается, что въ храмѣ были слѣдующія изображенія: Троица, т. е. Богъ Отецъ, Сынъ и Святой Духъ въ лицахъ, Благовѣщеніе, Рождество Христово, Преображеніе, Чудеса Христа, Распятіе съ живымъ Христомъ на крестѣ, Воскресеніе, Вознесеніе и Христосъ на тронѣ, сидящій какъ судья. Съ полнымъ основаніемъ отнесъ онъ исполненіе этихъ мозаикъ ко времени Юстина (къ 565 г.).

Прибавлю, что если вполне раздѣляю взглядъ автора на то, что Зальценбергъ издалъ лишь позднія мозаики церкви св. Софіи, то все же Архангелъ на южной сторонѣ и Херувимы въ парусахъ должны быть отнесены къ числу первоначальныхъ. Авторъ повидимому относитъ къ древнимъ мозаикамъ Архангела, но не вспоминаетъ о Херувимахъ.

О болѣе позднемъ существованіи въ куполѣ образа Христа, замѣнившаго первоначальный крестъ, и о упоминаніи о Херувимахъ можно видѣть, какъ мнѣ кажется, также въ словахъ Георгія Франци (III, гл. 8 ed. Bonn. p. 289): *ναὸν — τὸν οὐρανὸν τὸν ἐπίγειον, τὸν θρόνον τῆς δόξης τοῦ θεοῦ, τὸ χερουβικὸν ὄχημα καὶ στερεῶμα δεύτερον...* Эти слова очень краснорѣчивы и помогаютъ понять то затруднительное мѣсто Кориппа, въ которомъ онъ сравниваетъ съ небомъ не только храмъ св. Софіи, но и Софійскій дворецъ: *inclita praeclarum duo sunt imitantia coelum consilio fundata dei, venerabile templum et Sophianarum splendentia tecta novarum.* Вкратцѣ отмѣчу, что и выраженіе русскихъ источниковъ «небеси подобна» и др., употребляемые для характеристики богатаго убранства церкви св. Софіи, роскошныхъ зданій и даже самого Царьграда, восходитъ къ представленію о небесномъ городѣ, или Иерусалимѣ небесномъ. Болѣе подробное объясненіе словамъ «небеси подобна» я далъ въ III примѣчаніи къ тексту Антонія Новгородскаго (Ж. М. Н. П. Нов. сер. 1906, № 6) и въ словахъ *imitantia coelum... splendentia tecta* вижу подтвержденіе всего тамъ сказаннаго.

Небольшая, но содержательная статья автора должна привлечь вниманіе специалистовъ. Она была уже рецензирована проф. Стржиговскимъ въ *Vuz. Zeitschr.* XXI (1912) 3 и 4, p. 654—56.

А. Д.

G. Millet. *L'octateuque byzantin d'après une publication de l'Institut russe à Constantinople.* Revue archéologique. 1910, II, p. 71—80. — Въ короткой замѣткѣ авторъ коснулся нѣкоторыхъ важныхъ вопросовъ, касающихся исторіи украшеній октатевховъ, и указалъ на нѣкоторыя данныя миниатюръ ихъ въ связи со свиткомъ Исуса Навина. Вопросъ объ иллюстраціи октатевховъ и объ ихъ отношеніи другъ къ другу все растетъ и пополняется новыми данными. Я имѣлъ уже случай указать на постановку вопроса объ октатевхахъ въ своей предыдущей рецензіи (Виз. Вр. 1908, т. XV), теперь укажу, что авторъ сталъ на единственно возможную почву сравнительнаго изученія ихъ и предполагаетъ копированіе съ одной стороны и вольное измѣненіе съ другой. Аналогія, указанная имъ по отношенію къ копированію Псалтырей съ болѣе раннихъ образцовъ имѣетъ всю силу прямого доказательства. Я вполне увѣренъ также, что знаменитая Псалтырь Пар. Нац. Библ. представляетъ не новое изобрѣтеніе композицій, а копія съ оригиналовъ IV—V вѣка, на подобіе того, какъ копія съ античныхъ рукописей представляютъ извѣстныя рукописи Никандра, Аполлонія изъ Китіума, Астрономическіе трактаты и т. п., и въ томъ числѣ Птолемея географія. Но никто, къ сожалѣнію, не догадывается и до сихъ поръ художественнымъ анализомъ доказать это положеніе, къ которому я надѣюсь возвратиться въ скоромъ времени. Д. А.

W. de Gruneisen. *La perspective. Esquisse de son évolution des origines jusqu' à la renaissance.* Mélanges d'Archéol. et d'Histoire. T. XXXI. Rome 1911. — Интересное явленіе древне-христіанской и византійской живописи и сопутствующаго имъ живописнаго рельефа, состоящее въ томъ, что предметы, зданія и нѣкоторыя части ландшафта передаются расширяющимися, а не суживающимися подъ угломъ зрѣнія, т. е. являются не въ правильной, а въ обратной перспективѣ, на которое я указалъ еще въ 1900 г. (Эллинистич. основы стр. 219), занимаетъ автора статьи. Съ тѣхъ поръ вопросъ успѣлъ заинтересовать и нѣкоторыхъ другихъ ученыхъ, О. Вульфа, Шмарзова, Делеманна и наконецъ автора нашей статьи. Въ свое время я указалъ, что эта особенность явилась въ эллинистическомъ христіанскомъ искусствѣ съ востока, такъ какъ восточныя искусства не знаютъ правильной перспективы, ракурса (въ томъ смыслѣ, какъ онъ извѣстенъ въ античномъ искусствѣ), но въ нѣкоторыхъ случаяхъ и тамъ являются уже начальныя ступени въ примѣненіи правильной перспективы и ракурса, что должно сказать преимущественно объ искусствѣ египетскомъ. Авторъ, мнѣ кажется, недостаточно оцѣнилъ египетское искусство, именно съ этой стороны, и на стр. 424 пришелъ къ полному отрицанію ракурса въ формахъ египетскаго искусства. Онъ, однако, совершенно вѣрно указалъ на примѣненіе въ византійскомъ искусствѣ того приѣма обратной перспективы, который извѣстенъ въ египетскомъ искусствѣ, а позднѣе въ египтезированномъ античномъ пейзажѣ. Я вполне соглашаюсь, что толпа ангеловъ на византійскомъ образѣ построена по образцу египетскому, т. е. представляетъ ряды головъ и развитіе только переднихъ фигуръ, но

не вижу необходимости подгонять эту толпу подъ египетскую, такъ какъ фигуры ангеловъ и ихъ головы не образуютъ ни слѣва, ни справа тупого угла, какъ на египетскомъ образцѣ. Я не могу также согласиться съ тѣмъ, что обратная перспектива окончательно исчезла съ появленіемъ искусства Джотто. У него, и въ его школѣ, и значительно позднѣе много разъ встрѣчаются случаи примѣненія обратной перспективы, крайне поучительной. Не смотря на весь интересъ статьи, особенно на сопоставленіе нѣкоторыхъ рисунковъ и на вѣрно указанный приемъ изслѣдованія явленій обратной перспективы, все же слѣдуетъ сказать, что статья составлена поспѣшно. О перспективѣ «съ птичьяго полета» съ ея особенной ориентаціей зданій авторъ также высказался не вполне. Д. А.

W. de Gruneisen. *Le portrait. Traditions hellénistique et influences orientales. Études comparatives.* Roma 1911.—Историко-художественная литература посвященная изученію портрета, кромѣ трудовъ Лампрехта (*Das deutsche Porträt bis auf Holbein und Dürer* 1898) и Макса Кеммериха (*Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII Jahrhunderts*, München 1907 и его же *Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des XIII Jahrh.* Leipzig 1909), изслѣдующихъ область средневѣковаго нѣмецкаго портрета, обогатилась новымъ произведеніемъ Грюнейзена. Вопросы искусства близко соприкасающіеся съ областью портрета уже давно интересуютъ почтеннаго автора (см. его *Lenzuoli e tessuti egiziani.* *Bulletino della Soc. Filologica Romana*, 1907, № 10; *Le portrait d'apa Jérémie. Note à propos du soidisant nimbe rectangulaire; Tabula circa verticem* и др.; см. рецензіи о нихъ проф. Д. В. Айналова. *Византійскій Временникъ*, т. XIV, 1907 г.). Въ новомъ трудѣ его вопросъ поставленъ шире и охватываетъ исторію портретнаго искусства съ древнѣйшихъ временъ до средневѣковья, останавливаясь главнымъ образомъ на выясненіи эллинистическихъ и восточныхъ вліяній въ египетско-римскомъ и христіанскомъ средневѣковомъ портретѣ. Изданіе снабжено восемью прекрасными фототипическими таблицами и 127 рисунками въ текстѣ, среди которыхъ имѣются изданные впервые (рис. 87—89). Первые шаги портретнаго искусства авторъ видитъ въ произведеніяхъ древняго востока, гдѣ подъ маской обоготворенныхъ героевъ и царей проявляются уже черты индивидуально портретныя. Восточная индустрія, распространяясь въ Персіи и Малой Азій, заноситъ туда начала культового портрета и, затѣмъ, переходитъ въ Грецію и Италію, гдѣ портретное искусство получаетъ не только культовую окраску, но распространяется въ широкихъ кругахъ общества, занимая почетное мѣсто среди другихъ отраслей искусства. Авторъ сообщаетъ много интересныхъ историческихъ данныхъ какъ о портретѣ въ античномъ мірѣ, такъ и въ ранне-христіанской и средневѣковой эпохахъ.

Наблюденія свои авторъ основываетъ на изученіи анатомическаго видоизмѣненія чертъ человѣческаго лица, какъ основы портрета, и показываетъ, какъ формы лица реальныя въ античномъ и частью эллини-

стическо-римскомъ искусствѣ, переходя въ болѣе поздніе періоды, постепенно теряютъ свою первоначальную реальную основу и приносятъ схематическія черты, свойственныя вообще стилю той эпохи, къ которой относится данное произведеніе. Въ этомъ отношеніи очень интересны наблюденія его надъ постепеннымъ переходомъ лѣпки лица въ графику, гдѣ тѣни передаются удвоенными линиями (20). Начало этой схематизаціи наблюдается уже въ египетскихъ надгробныхъ портретахъ позднѣйшаго періода, когда замѣчается и паденіе красочнаго реализма, извѣстнаго въ Файумскихъ произведеніяхъ двухъ первыхъ столѣтій по Р. Х. Нельзя не согласиться съ тѣмъ, что основныя черты схематизаціи живутъ и гораздо позднѣе въ христіанскомъ искусствѣ, но врядъ ли возможно считать нѣкоторыя детали лица, какъ, напр., разрѣзы глазъ и положеніе зрачка (15—16), за особенности данной эпохи. Немного ниже, наблюдая исторію упадка египетскаго портрета и переходъ ранняго натурализма въ схему и декоративные принципы востока и отмѣчая эти схематическія черты, какъ основу средневѣковой живописи (43, рис. 54), авторъ самъ замѣчаетъ, что далеко еще время до осязательныхъ доказательствъ, могущихъ дать окончательное заключеніе о состояніи искусства въ этой области. Описывая технику египетскихъ портретовъ (энкастика и клеевая живопись), авторъ не упоминаетъ статьи Perlot'a (въ *Gazette des Beaux Arts*, 1903, X, 295—312), специально посвященной египетскимъ надгробнымъ портретамъ и ихъ техникѣ, а также статьи проф. Д. В. Айналова — «Къ вопросу о техникѣ восковой живописи» (*Ж. М. Н. Пр.*, нов. серія XV, 1908, 193—200), гдѣ уже отмѣчена рельефность красокъ въ восковой живописи, наблюдаемая авторомъ въ произведеніяхъ этого рода.

Отмѣчая вліянія эллинистическаго портрета на помпеянскую портретную живопись, авторъ находитъ разницу въ колоритѣ, которая въ Помпеяхъ происходитъ отъ стремленія художниковъ гармонизировать краски портрета и вообще отдѣльных изображеній съ общимъ характеромъ цвѣтной орнаментаціи стѣны. Находя въ помпеянскомъ портретѣ значительныя приобрѣтенія искусства, выразившіяся въ умѣлой передачѣ ракурсовъ, движенія, новой группировкѣ фигуръ и потерѣ фронтальности египетскихъ портретовъ, авторъ отмѣчаетъ среди помпеянскихъ портретовъ не только реальныя изображенія, но и идеальныя, являющіяся наиболѣе характерными для помпеянскаго искусства. Однако въ технической сторонѣ авторъ видитъ уже значительный упадокъ живописи, переходъ ея въ раскраску, потерю лѣпки лица (портретъ Пакувія Прокла). Эллинистическія черты портрета переработанныя помпеянскими художниками отмѣчаются авторомъ въ портретахъ ранне христіанскаго искусства — въ росписяхъ катакомбъ, мозаикахъ, на донышкахъ золотыхъ сосудовъ. Ростъ схематизаціи далѣе идетъ неуклонно, и въ средневѣковомъ портретѣ авторъ совершенно правильно не находитъ уже абсолютнаго сходства, а только основныя наиболѣе характерныя черты, иногда замѣ-

чательно схваченныя. Общій иконографическій стиль отражается и на портретѣ иногда въ такой степени, что, по замѣчанію автора, фигура короля Рожера исполнена съ изображенія Богоматери, а фигура адмирала Георгія Антиохійскаго въ Палермо копируетъ изображеніе Спасителя. Въмѣстѣ съ переходомъ эллинистическо-римскихъ чертъ въ стиль средне-вѣковой иконографіи авторъ отмѣчаетъ и переносъ туда нѣкоторыхъ эмблемъ, какъ, напр., круглыхъ и четырехугольныхъ нимбовъ, бывшихъ первоначально принадлежностью египетскаго ритуальнаго портрета. Последнему вопросу посвященъ новый трудъ того же автора (Египто-эллинистическій ритуальный портретъ и средневѣковые портреты Рима съ *tabula circa verticem*) въ «Христіанскомъ Востокѣ» т. I, вып. II, 220—236. Богатые матеріалы изданные авторомъ дѣлаютъ его трудъ весьма интереснымъ. Однако наблюденія его надъ постепеннымъ упадкомъ портретнаго искусства и привнесеніемъ въ него общаго иконографическаго стиля, повидимому, вѣрны лишь въ общихъ чертахъ.

Стилистическія черты византійскаго и западнаго портрета требовали бы болѣе подробнаго изученія, такъ какъ помимо общаго иконографическаго характера они имѣютъ отраженія мѣстныхъ школъ и на самомъ дѣлѣ не такъ близко связаны со стилемъ иконографическихъ сюжетовъ, какъ это кажется на первый взглядъ.

При всемъ интересѣ книги и разсужденій автора въ его трудѣ все же нельзя встрѣтить научнаго опредѣленія портрета живописнаго и plasticaго, какъ особаго и спеціальнаго художественнаго рода, по исполненію и по назначенію иного, чѣмъ картина съ портретно выполненными лицами персонажей, или же рельефы съ портретными головами.

Н. С.

Gabriel Millet. *Portraits byzantins.* Revue de l'art chrétien, 1911, nov. déc.—Въ вышедшей нѣсколько позже труда Грюнейзена (*Le Portrait*) небольшой статьѣ проф. Миллè находитъ, что наблюденія Грюнейзена надъ постепеннымъ упадкомъ средневѣковаго портретнаго искусства и проникновеніе въ его стиль чертъ, общихъ иконографическимъ сюжетамъ, не совсѣмъ справедливы.

Сообщая о значительной роли, которую играло портретное искусство въ Византіи, авторъ издаетъ два портрета: папы Георгія Клада въ росписи Милопотамо на Критѣ и Феодора I Палеолога въ Мистрѣ исполненный въ краскахъ по акварели Ronsin'a. Уже эти изображенія даютъ Милле возможность заключить, что упадка въ византійскомъ портретномъ искусствѣ XIV—XV вв. не было. Авторъ даетъ интересное и важное указаніе, что византійскіе портреты и иконографическія изображенія представляютъ по стилю и техническому исполненію два совершенно различные рода живописи.

Извѣстно, что въ памятникахъ русской стѣнописи XII—XIV вв. портреты ктиторовъ исполнялись также въ разной манерѣ и стилѣ.

Н. С.

Н. Марръ. *Антиохъ Стратигъ. Плъненіе Іерусалима Персами въ 614 г.* Грузинскій текстъ. СПб. 1909.—Мнѣ уже давно хотѣлось отмѣтить появленіе этого труда, важнаго во многихъ отношеніяхъ для всякаго специалиста по исторіи византійскаго искусства тѣми историческими данными, которыя касаются топографіи Іерусалима, его святынь и церквей. Самъ авторъ указалъ на это на стр. 5-й введенія по поводу мастеровъ зодчихъ, попавшихъ въ Персію послѣ завоеванія Іерусалима въ 614 году.

Памятникъ ранѣе былъ извѣстенъ лишь въ арабскомъ извлеченіи, и желавшимъ приходилось пользоваться переводомъ съ арабскаго, или же передачей на русскій языкъ Н. А. Мѣдникова. Грузинская версія найдена Н. Я. Марромъ въ Патріаршей Библиотекѣ въ Іерусалимѣ (№ 26) въ 1902 г., а затѣмъ послѣдовала и другая, находившаяся въ церковномъ музеѣ Грузинскаго экзархата.

Грузинская версія восходитъ къ арабской, въ свою очередь восходящей къ первоначальной греческой, написанной современникомъ взятія Іерусалима въ 614 г. монахомъ Антиохомъ Стратигомъ. Эта версія интересна во многихъ отношеніяхъ, такъ какъ даетъ полный текстъ, въ то время какъ греческій текстъ сохранился лишь въ четырехъ отрывкахъ, извѣстныхъ автору (§ 20), а арабскій въ позднемъ извлеченіи XV в.

Въ текстѣ указывается опредѣленная дата возвращенія св. Древа Господня въ Іерусалимъ Иракліемъ 21 марта. Въ немъ есть крайне любопытный перечень храмовъ, мѣстъ и зданій Іерусалима, изъ которыхъ укажу на слѣдующія. Голгоа упоминается и описывается еще свободно стоящей, безъ Модестовой голгоеской церкви; трупы убитыхъ лежали «передъ Голгоею». «На ступеняхъ Воскресенія», т. е. Константиновой базилики или Мартирія, также валялись трупы. Н. Я. Марръ недоумѣваетъ надъ своимъ переводомъ грузинскаго слова, переданнаго имъ посредствомъ слова «ступени», и замѣчаетъ, что въ арабскомъ текстѣ стоитъ слово эквивалентное грузинскому. Въ свое время, остановившись на переводѣ Н. А. Мѣдникова, я указалъ, что слова: «поднявшись ко храму Константина» не встрѣтили недовѣрія ни со стороны разборчивости арабскаго текста, ни со стороны возможности именно такъ, а не иначе передать арабскій текстъ, тѣмъ болѣе, что «ἀναβαθμοὶ τοῦ Μαρτυρίου» упоминаются діакономъ Маркомъ въ житіи Порфирія Газскаго (см. мою статью: Расположеніе главныхъ зданій Константиновыхъ построекъ, въ Сообщ. Прав. Палест. Общ. отд. отд. стр. 43—4). Тѣмъ интереснѣе является грузинскій текстъ въ связи съ арабскимъ, когда явственно упоминаетъ «ступени Воскресенія» (ср. стр. 35, прим. 2 и стр. 62, прим. 11). Объясненія Баумштарка, очень парадоксальнаго и невнимательнаго изслѣдователя, понимающаго слово какъ «Матронеѣа», а равно и попытку Клермона Ганно толковать это слово въ значеніи «часовень», хотя при входѣ въ базилику Мартирія и находилась капелла св. Креста съ Честнымъ Древодомъ, придется пока оставить въ сторонѣ.

Укажу также, что видѣнія распятаго Христа на голгоетскомъ крестѣ известны мнѣ въ житіи Іоанна епископа и молчальника, въ житіи Порфирія Газегскаго и въ душеполезныхъ разсказахъ Анастасія Синаита (Нац, Le texte grec des récits utiles à l'âme, Oriens Christ. I (1903), p. 67.). Въ какомъ отношеніи эти видѣнія стоятъ къ двумъ версиямъ греческимъ, опубликованнымъ Н. Я. Марромъ, къ грузинской и армянской, судить не берусь, но въ нихъ не только проходитъ тотъ-же типъ видѣній, иногда съ Богородицей, но даже употребляются цѣлыя аналогичныя фразы.

Для упоминаемаго на стр. 49, прим. 6 грузинскаго слова skivr—і въ значеніи ящика, ковчега, въ которомъ хранилось Честное Древо, Н. Я. Марръ отрицаетъ возможность греческой основы вродѣ греческаго *σκαφόρον*, и мнѣ кажется это вполне справедливымъ. Осмѣлюсь предложить: «*sacragium*», или скорѣе «*scrinium*», известное и въ греческомъ текстѣ Устава церемоній: ἐν σκρίνῳ τῶν βαρβάρων. О преторіи Пилата была еще статья въ Bull. di Arch. cristiana 1901, p. 151. Д. А.

Bertolini. *Gli Evangelisti di Assisi.* Bolletino della Società Geographica Italiana. Fasc. III, 1911.—Авторъ опровергаетъ установленное Стржиговскимъ значеніе 4 Евангелистовъ, написанныхъ въ потолокъ верхней Ассизской церкви, какъ представителей четырехъ концовъ міра, и устанавливаетъ, что надписи Asia, Italia, Aethiopia, Iudea указываютъ на мѣста написанія Евангелій.

Авторъ подробно разбираетъ способъ аллегоризаціи городовъ, рѣкъ, морей, странъ. Очеркъ не лишенъ спеціального интереса для средневѣковой иконографіи аллегорическихъ представленій. Д. А.

Oskar Wulff. *Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke.* Teil I. Altchristliche Bildwerke. Berlin 1909.—Въ настоящее время я могу, наконецъ, привлечь вниманіе спеціалистовъ на этотъ выпускъ каталога Короля Фридриха Музея въ Берлинѣ, обработанный моимъ ученымъ другомъ О. Э. Вульфомъ. Въ каталогѣ, украшенномъ множествомъ цинкографій въ текстѣ и 75 таблицами фототипій, описано 1694/5 предметовъ древнехристіанскаго искусства, составляющихъ прекрасное собраніе христіанскаго отдѣла Музея. Огромный трудъ О. Э. Вульфа, затраченный имъ для краткаго, а иногда и подробнаго описанія предметовъ съ указаніемъ литературы, можетъ быть оцѣненъ лишь тѣмъ, кто самъ когда-либо предпринималъ подобнаго рода составленіе каталога. Описаніе рельефовъ мраморныхъ, туфовыхъ, предметовъ обихода, лампочекъ, крестовъ, рѣзныхъ камней, рѣзной кости, раскрашенныхъ ящиковъ, обуви, церковныхъ предметовъ и т. п., иногда предметовъ непонятнаго назначенія, украшенныхъ разнообразными изображеніями, требуетъ такихъ спеціальныхъ знаній и кропотливыхъ разысканій, которыя можно требовать только отъ спеціалиста. Состоя завѣдующимъ христіанскаго отдѣленія Музея, О. Э. Вульфъ обработалъ свой каталогъ съ той тщательностью и знаніемъ, которыя давно известны уже всякому спе-

ціалисту по его предыдущимъ работамъ. Нѣтъ никакой возможности дать отчетъ о текстѣ въ 320 стр. въ большое 8°, заключающемъ описаніе болѣе чѣмъ полторы тысячи предметовъ, и конечно, не въ этой замѣткѣ можно использовать разнообразный матеріалъ каталога. Замѣчанія, которыя вызываются обнаруженнымъ матеріаломъ, я опубликую при изданіи въ свѣтъ однороднаго же по составу памятниковъ описанія памятниковъ «Христіанскаго Херсонеса», въ IV выпускѣ, уже подготовленномъ къ печати. Здѣсь укажу, что каталогъ раздѣленъ на девять отдѣловъ: 1) каменную пластику, 2) деревянную пластику, 3) рѣзбу на слоновой кости, 4) издѣлія изъ кожи, 5) металлическія издѣлія, 6) издѣлія изъ золота и рѣзные камни, 7) стекло, 8) керамика и 9) живопись. По странамъ матеріалъ разбивается на произведенія итальянской почвы, Константинополя, Малой Азіи, Египта (коптскіе предметы) и др. Изъ предметовъ, которые едва-ли мнѣ придется упоминать въ будущемъ и описывать, укажу на крайне интересную новую серебряную ампулу изъ Іерусалима съ надписью, какъ на ампулахъ изъ Монцы (№ 1097, столб. LV), которая въ связи съ изданной Н. П. Лихачевымъ печатью Аѳинскаго музея, выполненной почти буквально въ типѣ монцскихъ ампулъ (ср. ниже рецензію на книгу Н. П. Лихачева), и съ бляхой Абамуна, изданной уже давно Шлюмберже, составляетъ продолженіе серіи памятниковъ іерусалимскаго извода (ср. Эллин. основы стр. 191—2) и стили. Изданный ранѣе Стржиговскимъ обломокъ глиняной ампулы съ надписью (Hellenist. u. Koptische Kunst) ΑΓΙΕΑΘΗΝΟΓ... въ каталогѣ находитъ свои варианты, изъ которыхъ любопытны №№ 1401—2, съ болѣе понятнымъ чтеніемъ надписи: ΑΘΗΝΟΓΕΝΟΥ (№ 1401) и ΑΓΙΟΥ ΑΘΗΝΟΓΕΝΟΥ ΕΥΛΟΓ(ΙΣ) (№ 1402, Taf. LXIX). Несомнѣнно эти экземпляры ампулъ даютъ имя св. Аѳиногена, причемъ на первомъ обломкѣ онъ представленъ бородатымъ. Загадочнымъ является его типъ по сравненію съ типомъ св. Мины, всегда юнаго, тѣмъ болѣе, что на оборотной сторонѣ одной ампулы читается имя св. Мины, и такимъ образомъ устанавливается не только происхождение ампулъ съ приведенными надписями изъ города св. Мины, но и связь обоихъ святыхъ. Я указалъ въ свое время на почитаніе св. Аѳиногена въ Константинополѣ, гдѣ Антоній Новгородскій указываетъ «гробъ малъ-дѣтища Аѳиногена» или отца его (?) въ церкви св. Софіи. (Ср. Виз. Врем. 1904 г. XI, №№ 1 и 2).

Матеріалъ каталога въ высшей степени характеренъ своимъ родствомъ съ матеріалами IV—VII столѣтій, находимыми по всему побережью Чернаго и Средиземнаго морей, и служить рядомъ съ каталогомъ Каирскаго Музея къ освѣщенію темнаго періода искусства ранняго средневѣковья, предшествующаго эпохѣ Карловинговъ въ Западной Европѣ и времени до иконоборства въ Византіи.

Д. А.

П. Симони. *Мстиславово Евангеліе нач. XII вѣка въ археологическомъ и палеографическомъ отношеніяхъ*. Изд. Общ. Люб. Др. Письм. № СХХІХ (1910 г.).

П. Симои. *Древнѣйшіе церковные оклады XII—XIV столѣтій*. Изд. Общ. Люб. Др. Письм. 1910 г.

Оба изданія великолѣпны по приложеннымъ фототипическимъ таблицамъ и крайне интересны по тексту, въ которомъ авторъ, знатокъ древняго книжнаго дѣла, описываетъ самые древніе и самые замѣчательные наши памятники, какъ Мстиславова Евангеліе и два другихъ серебряныхъ оклада Евангелій царя Московскаго Симеона Гордаго 1343 г. и окладъ боярина Ѳедора Андреевича (Копки).

Важныя данныя установилъ авторъ относительно Мстиславова Евангелія. Правильное чтеніе и пониманіе извѣстной приписки Наслава привело автора къ тому, что онъ отнесъ окончательное устройство оклада не къ Царьграду, а къ Кіеву. Наславъ закупилъ дорогій снарядъ для оклада Евангелія въ Царьградѣ, а затѣмъ: «пришедь Кыеву и скончася все дѣло мѣсяца августа въ $\bar{\kappa}$ (20)». Такъ какъ въ настоящее время все болѣе склоняются къ тому мнѣнію (В. И. Соболевскаго), что и текстъ Евангелія возникъ въ Кіевѣ, то въ нашемъ значительномъ памятникѣ слѣдуетъ во-первыхъ видѣть замѣчательное произведеніе русскаго каллиграфическаго и ювелирнаго искусствъ, указывающее на Кіевъ и Царьградъ и подвергшееся передѣлкѣ, повидимому, лишь при Іоаннѣ Грозномъ. Важность установленія окончательнаго изготовленія оклада въ Кіевѣ проливаетъ на этотъ памятникъ новый свѣтъ. Съ бѣльшимъ вѣроятіемъ можно предположить, что эмалевыя изображенія свв. Бориса и Глѣба приобрѣтены Наславомъ въ Кіевѣ, а не въ Царьградѣ, хотя и здѣсь мѣняли иконы свв. Бориса и Глѣба въ церкви св. Софіи. Грубая техника этихъ эмалей уже давно заставила ихъ считать русскими издѣліями. Съ другой стороны памятникъ, возникшій въ Кіевѣ и Царьградѣ и явившійся на новгородской почвѣ въ началѣ XII вѣка, теперь можетъ стать въ рядъ другихъ памятниковъ Новгорода, показывающихъ несомнѣнную и крайне тѣсную связь обоихъ городовъ, и если Софійскій Новгородскій соборъ напоминаетъ (безъ притворовъ) ц. св. Софіи въ Кіевѣ, то Мстиславова Евангеліе второй самый значительный памятникъ, показывающій струю греко-кіевского искусства на новгородской почвѣ, уже къ концу XII вѣка дающей новый, смѣшанный съ западнымъ искусствомъ стиль и въ архитектурѣ, и въ рѣзбѣ, и торрентикѣ.

Такъ какъ авторъ видитъ въ словахъ Наслава: «на благословеніе Пресвятѣй чстѣй Владычицѣ нашей Богородицы» нѣкоторую неясность, то укажу, что таковой я видѣть въ этой фразѣ не могу. Выраженіе «на благословеніе» ничуть не является неяснымъ и не должно подавать мысли о церкви Благовѣщенія на Городищѣ, куда Евангеліе было дано Мстиславомъ въ качествѣ священнаго дара. Подъ словомъ «благословеніе» надо понимать священный даръ, на подобіе тѣхъ, которые наши паломники получали и приносили домой т. е. священные дары или предметы. Точно также я не склоненъ читать слово «чстѣй», какъ «чистѣй», а «честнѣй», какъ и сказано въ записи 1551 года. Равнымъ образомъ слово «цесарь»

въ надписи Наслава употреблено не впервые, оно извѣстно въ Несторовомъ Читеніи о житіи свв. Бориса и Глѣба, гдѣ архіепископъ Іоаннъ (грекъ) называетъ Ярослава «цесаремъ» («Миніатюры Сказанія о свв. Борисѣ и Глѣбѣ» Изв. Акад. Н. 1910 г. Т. XV, книжка 3-я, стр. 45). Автору удалось указать много новыхъ данныхъ, ранѣе никѣмъ не наблюденныхъ, важныхъ, для болѣе правильнаго сужденія объ окладѣ, переплетѣ и даже относительно миніатюръ рукописи, среди которыхъ онъ отмѣчаетъ особенно миніатюру Евангелиста Маттея съ Арх. Михаиломъ, дѣлаетъ историческій экскурсъ въ область почитанія Арх. Михаила въ Кіевѣ, издаетъ очень стильную миніатюру одной рукописи XIV стол. библиот. Музея Чарторыйскихъ въ Краковѣ, южно-русскаго происхожденія. Ни одинъ историкъ русскаго искусства не можетъ теперь пройти мимо изданія нашего автора и мимо тѣхъ данныхъ, которыя онъ впервые обнародовалъ по поводу Мстиславова Евангелія и двухъ окладовъ XIV столѣтія ранѣе упомянутыхъ.

Д. А.

Н. П. Лихачевъ. *Историческое значеніе итало-греческой иконописи, изображеній Богоматери въ произведеніяхъ итало-греческихъ иконописцевъ и ихъ вліяніе на композиціи нѣкоторыхъ прославленныхъ русскихъ иконъ.* С.-Петербургъ. 1911.

В. Т. Георгіевскій. *Фрески Ферантонова монастыря.* 1911.

За 1911 годъ русская наука обогатилась тремя замѣчательными работами, изслѣдованіями по исторіи русскаго искусства. Я имѣю въ виду сочиненія академика Н. П. Кондакова, Н. П. Лихачева и В. Т. Георгіевскаго. Всѣ три сочиненія, хотя и имѣютъ различныя заглавія, однако, всѣ проникнуты однимъ общимъ началомъ, которое выражается въ стремленіи поставить и разрѣшить важнѣйшіе вопросы, связанные съ русской иконописью XIV—XVI столѣтій, до сихъ поръ представляющей таинственное явленіе въ историко-художественной жизни нашего отечества. Я не могу въ настоящемъ случаѣ касаться замѣчательнаго труда Академика Н. П. Кондакова, и остановлюсь на двухъ послѣднихъ трудахъ, также открывающихъ новыя перспективы и новыя страницы въ исторіи русскаго, допетровскаго иконописи и живописи.

Сочиненіе Н. П. Лихачева, представляющее огромный томъ in 4^o, украшено 464 рисунками въ текстѣ и 8 таблицами и снабжено текстомъ и отличными указателями. Самое обиліе рисунковъ и таблицъ уже можетъ свидѣтельствовать объ интересѣ текста, посвященнаго имъ, и если бы автору удалось своимъ обширнымъ текстомъ на 272 страницахъ изданія окружить свои рисунки общимъ фономъ и заставить ихъ повиноваться своей общей мысли, то стала бы понятной вся принципиальная важность изданія. Я хочу сказать, что текстъ и рисунки представляютъ такой спеціальнй интересъ въ отдѣльности, что ознакомленіе съ содержаніемъ книги не можетъ быть ограничено только однимъ текстомъ, такъ какъ рисунки представляютъ прямую вторую половину его, а потому само по себѣ понятно, что если я и сообщалъ Н. П. Лихачеву о полномъ моемъ

желаніи сдѣлать подробную оцѣнку по мѣрѣ силъ его книги, то, долженъ сознаться, не успѣлъ въ этомъ, да едва ли смогу это сдѣлать и въ предстоящемъ будущемъ по причинамъ, которыя выяснятся ниже. Его книга представляетъ море матеріаловъ, въ которомъ утонувши, я воспрянулъ только тогда, когда употребилъ очень значительное время на изученіе рисунковъ и текста, какъ самостоятельныхъ областей книги, соединенныхъ авторомъ къ одинъ сплавъ. И вотъ съ этой точки зрѣнія должно отмѣтить, что уже давно не появлялось на русскомъ языкѣ книги съ такимъ количествомъ новыхъ матеріаловъ въ рисункахъ, крайне важныхъ съ разныхъ точекъ зрѣнія. Одна оцѣнка этихъ новыхъ рисунковъ, представляющихъ по преимуществу неизданные, или плохо изданные ранѣе памятники искусства, превышаетъ способность одного человѣка. Изучая текстъ, мнѣ казалось, что и самъ авторъ былъ подавленъ своимъ матеріаломъ.

Н. П. Лихачевъ параллельно съ Н. П. Кондаковымъ разрабатываетъ вопросъ объ отношеніяхъ русской иконописи къ искусству начального Возрожденія, но онъ подвергъ спеціальному обзору ту среду, черезъ которую это вліяніе могло идти въ наше отечество, именно православную греческую иконопись, находившуюся подъ непосредственнымъ вліяніемъ итальянскаго Возрожденія, такъ называемую итало-критскую школу, которой одинаково съ Н. П. Кондаковымъ приписываетъ самостоятельное значеніе. Однако, какъ скудны пока наши свѣдѣнія объ этой итало-критской школѣ! Н. П. Лихачевъ, разсмотрѣвши вопросъ о мастерахъ этой школы пришелъ къ печальнымъ результатамъ почти полного отсутствія историческихъ данныхъ о нихъ, и все-же остался при полномъ убѣжденіи историческаго значенія этой школы. Имъ руководило то-же чувство пустоты, которое руководитъ всѣми нами, если мы откажемся отъ мысли приписать этой школѣ многочисленныя произведенія кисти греческихъ мастеровъ съ греческими надписями той среды, которая называется итало-критской школой. Но какъ бы ни былъ увѣренъ глазъ стилиста въ томъ, что онъ видитъ предъ собою произведеніе итало-критской школы, все-же сама итало-критская школа является тѣмъ *bête noire*, которое во всѣхъ отношеніяхъ есть пока неразгаданный сфинксъ.

Не касаясь существа вопроса, который пришлось бы рѣшать вновь, я ограничиваюсь пока краткими замѣчаніями.

Въ своемъ трудѣ Н. П. Лихачевъ издалъ множество очень важныхъ печатей и монетъ со священными изображеніями, имѣющими отношеніе къ византійской иконографіи Богородицы, причемъ ради интереса къ самимъ памятникамъ этого рода онъ расширилъ кругъ изданныхъ памятниковъ и такими, которые непосредственнаго отношенія къ образу Богородицы не имѣютъ. За эту любовь къ памятникамъ его не только нельзя упрекать, а напротивъ благодарить, такъ какъ матеріалы эти все-же имѣютъ ближайшую связь съ иконографіей евангельскихъ сюжетовъ богородичнаго круга, хотя и незатронутого въ трудѣ автора. Отмѣчу крайне любопытную печать Аѳинскаго Музея съ Воскресеніемъ

Христовымъ и Рождествомъ, близко напоминающую по стилю одну изъ позднихъ (VII ? вѣка) ампуллъ Монцы, на которой изображено невѣрие Ѳомы (Элин. осн. 186), Распятія съ Христомъ погрудь надъ крестомъ, воинами мечущими жребій и двумя разбойниками по сторонамъ въ типѣ, почти буквально повторяющемъ типъ ампуллъ изъ Монцы, только не совсемъ вѣрно понятомъ авторомъ, утверждающимъ, что Христосъ распятъ на семиконечномъ крестѣ. На печати изображенъ Христосъ погрудь, въ нембѣ съ перекрестьемъ. Подъ бюстомъ Христа находится, какъ и на ампуллахъ, четырехконечный крестъ въ типѣ голгоетскаго креста (ср. стр. 141 и Элин. осн. стр. 183). Благовѣщеніе, Бѣгство въ Египеть являются въ очень типичныхъ переводахъ, совпадающихъ съ извѣстными, очень ранними переводами этихъ композицій, возникшихъ въ разныхъ провинціяхъ Византійской имперіи, и если нѣкоторыя печати ведутъ изслѣдователя къ палестинскимъ ампулламъ, то не менѣе ярко одна изъ печатей передаетъ композицію Рождества, извѣстную на коптской дощечкѣ (створкѣ отъ складня) собранія Голенищева, изданной мною въ свое время, и на равенскомъ диптихѣ, но съ большимъ количествомъ фигуръ. Успеніе Богородицы на печати Іоанна Костамонита является въ переводѣ съ евреемъ Афоніей, при чемъ фактура и стиль печати даютъ возможность отнести ее къ XI—XII столѣтію (стр. 142). Эти печати должны будутъ войти въ опредѣлившіяся уже въ наукѣ серіи памятниковъ и расширить представленіе о различныхъ развѣтвленіяхъ провинціального византійскаго искусства.

Въ трудѣ Н. П. Лихачева впервые явились въ печати и такіе памятники русскаго древняго искусства, какъ напр. Новгородская иконка съ Богородицей, которой въ скоромъ времени придется занять самое выдающееся положеніе среди другихъ аналогичныхъ. Хотя авторъ и не имѣлъ въ виду самъ оцѣнить эту иконку съ точки зрѣнія исторіи древне-русскаго искусства, а привлечь ее для указанія связи образа Богородицы «Умиленія» съ болѣе ранними, сложившимися въ XI—XII вѣкахъ прототипами Умиленія, мнѣ все-же кажется несовсѣмъ правильнымъ описаніе образа Богородицы на этой иконкѣ, начинающее собою рядъ другихъ описаній типическихъ изводовъ, къ которымъ я также не могу примкнуть. Прежде всего укажу на то обстоятельство, что эта иконка, рельефомъ рѣзанная на камнѣ, отличается такимъ удивительнымъ стилемъ, который на новгородской почвѣ является въ рѣзко выраженномъ видѣ лишь на единственномъ пока памятникѣ, на такъ называемыхъ Корсунскихъ дверяхъ, однако-же она стоитъ внѣ вліянія этихъ дверей, такъ какъ передаетъ новые сравнительно съ дверями черты романскаго стиля. Богородица съ младенцемъ изображена болѣе чѣмъ погрудь, внутри обрамленія романскаго стиля. Арочка съ килевиднымъ нижнимъ обрамленіемъ украшена плетенымъ орнаментомъ съ бусинками, или плетеніями въ три полоски. Килевидное обрамленіе заканчивается постаментомъ на подобіе постаментовъ для крестоцвѣта, но вмѣсто крестоцвѣта является самъ крестъ съ

его верхними тремя вѣтвями. Арочку поддерживаютъ по сторонамъ двѣ обычныхъ романскія башенки: одна со скатнымъ верхомъ и фронтономъ, другая съ куполообразнымъ верхомъ и романскими арочными отверстіями галлерей. Нижнія части башенъ насквозь изрѣзаны ажуромъ изъ круглыхъ отверстій, столь обычныхъ въ карловингской и романской рѣзбѣ на слоновой кости и на камнѣ, на порталахъ и рельефахъ. Фигуры Богородицы и младенца раздѣланы по коймамъ одеждъ, по ободку нимбовъ бусинками въ довольно плоскомъ рельефѣ, однако-же переходящемъ въ болѣе высокій въ головахъ, рукахъ. Высокимъ рельефомъ выполнены башни. Однако, очертанія фигуры Богородицы и младенца сохраняютъ очень искусно выдержанный, строгій византійскій стиль XII вѣка и отличаются отъ романскихъ, чрезвычайно уродливыхъ фигуръ. На Корсунскихъ дверяхъ хотя и есть романскія башни, обрамляющія зданіе, внутри котораго располагается рельефъ съ фигурами, но на нихъ нельзя встрѣтить ни килевиднаго основанія арочки, ни основанія съ крестомъ, ни подобнаго рода плетеній съ бусинками, ни ажурныхъ съ круглыми дырочками башенъ. Такимъ образомъ, иконка представляетъ второй памятникъ новгородскаго искусства, стоящій въ непосредственной связи съ романскимъ стилемъ, уже смѣшавшимся съ византійскимъ стилемъ, привитымъ на русской почвѣ, и получившій русскія надписи. Эта замѣчательная, столь много приносящая для исторіи новгородскаго искусства иконка, крайне важна еще и тѣмъ, что представляетъ Богородицу въ ея обычномъ по очертаніямъ головномъ покровѣ, подъ которымъ, однако, видна царская діадема съ зубчиками, до сихъ поръ извѣстная лишь на западныхъ, раннихъ изображеніяхъ Богородицы. Таково значеніе этой иконки, принадлежащей собранію Н. П. Лихачева, для исторіи русскаго новгородскаго искусства, не менѣе интересна и ея композиція. Авторъ напрасно не хочетъ видѣть того, что изображено на иконкѣ. Младенецъ правой рукой обнимаетъ Богородицу за шею такъ, что его рука видна у правой стороны шеи Богоматери. Обнимая, младенецъ прижимается щекой къ щекѣ Богородицы, а лѣвой ладонью касается предплечія ея. Прижимаясь къ щекѣ Богоматери младенецъ имѣетъ нѣсколько отклоненную назадъ говову, показывающую силу самого ласканія его. Между тѣмъ авторъ отрицаетъ почему-то тотъ фактъ, что младенецъ касается щеки Богородицы. Правильнѣе было бы сказать, что онъ своей щечкой касается и щеки Богородицы, и ея мафорія, и вовсе не обращенъ лицомъ къ зрителю, а въ три четверти къ зрителю. Все это утверждаетъ авторъ съ цѣлью доказать, что византійское искусство не знало типа Богородицы «Умиленія», но знало прототипъ его, икону Одигитріи особаго извода, съ младенцемъ, сближающимъ свою голову съ головой Богородицы, какъ на Аѳинскихъ печатяхъ. На двухъ аѳинскихъ печатяхъ, однако, младенецъ еще порывистѣе закидываетъ голову назадъ, приближая щечку къ щекѣ Богородицы, и общая композиція этихъ изображеній даетъ такое живое движеніе младенца, которое непосредственно

повторено искусствомъ начальнаго Возрожденія, даже съ сохраненіемъ извѣстной уродливости въ позѣ младенца. Новгородская икона, которую я, не затрудняясь, отношу къ XIII вѣку, совершенно согласна съ Аѳинскими печатами, даетъ типъ болѣе ранній и болѣе уравновѣшенный того извода образа Богородицы съ младенцемъ, который въ русской иконописи пріобрѣлъ названіе Умиленія. Другой новгородскій образокъ (стр. 89), съ изображеніемъ Богородицы съ младенцемъ и свв. Николаемъ и Аверкіемъ, болѣе поздняго времени, но крайне любопытенъ сохраненіемъ основнаго стиля, такъ ярко выраженнаго на первомъ, т. е. имѣетъ бусинки по краямъ одеждъ и нимбовъ и передаетъ отдаленно романскую технику деревянныхъ фигуръ, облеченныхъ въ византійскій стиль.

Я не могу входить въ частности изложенія вопроса объ иконахъ Умиленія на русской почвѣ, вопервыхъ потому, что авторъ изслѣдованія встрѣчается съ изложеніемъ той-же темы у академика Н. П. Кондакова, а во-вторыхъ потому, что въ недалекомъ будущемъ надѣюсь высказаться относительно разнообразныхъ стилистическихъ особенностей этихъ и подобныхъ иконъ на русской почвѣ. Мнѣ только остается указать на одинъ фактъ, пройденный молчаніемъ и Н. П. Лихачевымъ, а именно, что историко-художественный этюдъ о русскихъ иконахъ Умиленія не будетъ имѣть нормальнаго окончанія, если не будетъ принято во вниманіе, что историческое преемство типа Умиленія закончилось у насъ иконой Умиленія, представляющей копию *Madonna della Sedia* Рафаэля. Повидимому, впервые эта итальянская Мадонна явилась въ Россію въ копіи Ивана Никитина († 1741), посланнаго за границу Петромъ Великимъ. Въ какомъ отношеніи типъ *Madonna della Sedia* стоитъ къ раннимъ образамъ искусства Возрожденія, это вопросъ, который могъ бы послужить предметомъ для цѣлаго и крайне необходимаго историко-художественнаго изслѣдованія.

Разбирая типъ Богородицы Агіосоритиссы Халкопратійской, авторъ назвалъ этотъ типъ «деисуснымъ», происходящимъ изъ извѣстной композиціи Деисуса (Богородица, Христосъ, Іоаннъ Предтеча). Однако, типъ печатей едва-ли даетъ возможность такъ опредѣлить его. Дѣло въ томъ, что на печатахъ съ надписью «ΑΓΙΟΣΟΡΙΤΙΣΣΑ» Богородица представлена съ воздѣтыми руками, по преимуществу съ фигурой въ профиль, молящейся передъ четвертью круга вверху, внутри котораго находится Христосъ въ полуфигуру, или же десница, какъ бы благославляющая молящуюся Богородицу. Иногда (рис. 101), вмѣсто четверти круга является полный кругъ съ погруднымъ изображеніемъ Христа. Этотъ типъ молящейся Богородицы является вполне самостоятельнымъ и отличнымъ отъ того «деисуснаго», въ область котораго отнесъ его авторъ. Древнѣйшимъ примѣромъ этого типа деисусной Агіосоритиссы авторъ считаетъ изображеніе, находящееся на одномъ деревянномъ ящикѣ знаменитаго Латеранскаго клада, при чемъ совершенно не упоминаетъ замѣчательной мозаики, открытой въ церкви св. Димитрія

въ Солуни, гдѣ Богородица изображена въ той-же позѣ молящейся и держащей свитокъ. Надпись называетъ ее «молящейся за весь родъ человѣческой». Еще въ 1908 году я имѣлъ случай высказаться кратко объ этой мозаикѣ и указать, что она представляетъ первый ясный примѣръ изображенія «чуда видѣнія пресвятой Богородицы, молящейся за весь міръ», бывшаго во Влахернскомъ храмѣ св. Андрею Юродивому. Указалъ также и на то, что Антоній Новгородскій видѣлъ въ церкви св. Софіи въ Царьградѣ мѣсто, огороженное мѣдью, гдѣ стояла Богородица, молясь за весь человѣческой родъ, по видѣнію, бывшему въ ноши попу, изъ чего слѣдуетъ, что въ XII вѣкѣ легенда, аналогичная Влахернской, прикрѣпилась и къ церкви св. Софіи. Тамъ же я сопоставилъ Солунскій типъ Богородицы съ изображеніемъ Богородицы, молящейся предъ Христомъ, изображеннымъ въ четверти круга на Маастрихтской эмалевой иконѣ, изданной покойнымъ Фр. Бокомъ, съ надписью Влахернитисса, закрѣпляющею за образомъ Богородицы Влахернскую легенду. Бокъ справедливо считалъ этотъ эмалевый образокъ за похищенную крестоносцами царьградскую реликвию, хотя и не понималъ ея сюжета. Онъ полагалъ, что на иконѣ изображено Благовѣщеніе. Вульфъ ближе подошелъ къ пониманію ея и нашелъ сходство съ композиціями деисуса въ позѣ Богородицы, но также не понималъ сюжета. Н. П. Лихачевъ въ зависимости отъ указаній Вульфа пришелъ даже къ предположенію, что реликвія изъ Маастрихта представляетъ часть деисуса, но ему повидному не казались важными такія особенности реликвиарія, какъ полукругъ съ полуфигурой Христа вверху, взоръ Богородицы, обращенный на него, и поднятая вверху голова, иначе онъ едва-ли бы пришелъ къ такому предположенію (стр. 50, прим. 3). Тамъ же я поставилъ въ одну серію съ этими изображеніями икону Боголюбскую и одну Китійскую буллу. Матеріаль, который обнаруживалъ Н. П. Лихачевъ, требовалъ прежде всего разграниченія по изводамъ композиціи. Изводъ, представляющій Богородицу въ моленіи ко Христу или къ десницѣ, являющимися надъ ней вверху, достаточно ясно выступаетъ, какъ самостоятельный, на буллахъ (ср. 56 и сл.) и связывается съ извѣстными легендами влахернской и софійской. Что на печатяхъ этотъ образъ называется Агіосоритиссой и прикрѣпляется къ ковчегу (σφορῶς) съ реликвіями Богородицы (поясъ) въ Халкопратіяхъ, является фактомъ очень поучительнымъ, такъ какъ въ другихъ случаяхъ тотъ же образъ является то Влахернскимъ, то Боголюбскимъ. Отсюда вытекаетъ, что если образъ не связанъ съ появляющимся вверху полукругомъ съ Христомъ или десницей, то нельзя положительно связывать его съ указанными легендами о чудѣ видѣнія Андрея Юродиваго или неизвѣстнаго попа, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, когда требуетъ этого надпись, связывающая образъ съ чудомъ, напр. надпись на Солунской мозаикѣ, или на буллахъ съ надписью Агіосоритисса, на которыхъ иногда опущенъ полукругъ съ Христомъ или десницей по причинамъ чисто механическимъ,

какъ-то вслѣдствіе неправильнаго наложенія штампа, или просто исчезновенія этой детали вслѣдствіе порчи, или, наконецъ, быть можетъ преднамѣреннаго сокращенія композиціи. Отсюда же вытекаетъ и другое слѣдствіе. Тѣ отдѣльныя изображенія Богородицы съ молитвенно протянутыми руками, которыя явственнно не соединяются съ указаннымъ полукругомъ съ Христомъ или десницей, должны образовать отдѣлъ изображеній деисусныхъ, выдѣленныхъ изъ композицій Деисуса съ Христомъ, по сторонамъ котораго въ молитвенномъ предстояннн находятся Богородица и Іоаннъ Креститель. Такъ, иконы Богородицы въ Сполето, въ *Sancta Maria in Lata*, эмалевый образокъ Хохульской иконы, фресковый медальонъ въ Ассизи, фресковое изображеніе въ Альбано и замѣчательный Краковскій мозаическій образокъ, впервые изданный авторомъ, всѣ такъ или иначе принадлежатъ, или же принадлежали деисусамъ. Ассизскій медальонъ, расположенный въ плафонѣ верхней церкви въ Ассизи, и теперь принадлежитъ Деисусу, т. к. соединяется съ двумя другими медальонами съ Христомъ и Іоанномъ Крестителемъ; то-же самое должно сказать объ эмалевомъ образкѣ Хохульской иконы, представляющемъ часть Деисуса. Икона Богородицы въ Сполето, повидимому, также принадлежала цѣлому Деисусу, какъ полагаетъ и авторъ, т. к. на ней, хотя Богородица и держитъ свитокъ, какъ на Солунской мозаикѣ, но въ самой надписи нѣтъ указаній на чудо видѣнія, и что еще важнѣе отсутствуетъ Христосъ или же десница въ полукругѣ вверху. Эта икона, такимъ образомъ, сходится съ обычными изображеніями Богородицы и Іоанна Крестителя, держащими свитокъ съ надписями въ композиціяхъ Деисусовъ. Упомянутая Краковская мозаическая икона Богородицы, обращенная вправо, какъ и Сполетская, лишенная указанныхъ деталей, круга съ Христомъ или десницей, несомнѣнно принадлежала къ числу трехъ иконъ, составлявшихъ полный деисусъ, въ чемъ, помимо указанныхъ чертъ, убѣждаютъ и другія, не менѣе важныя. Достаточно сравнить фигуру Богородицы на этой иконѣ, имѣющей опущенную къ лѣвому плечу голову, съ фигурами Богородицы Агіосоритиссы на печатяхъ, или на эмалевомъ образкѣ изъ Маастрихта, чтобы видѣть, что на этихъ послѣднихъ изображеніяхъ чуда видѣнія молящейся Богородицы ко Христу, голова Богородицы поднята вверхъ, а взглядъ обращенъ на Христа появляющагося съ неба. Принадлежность этой мозаической иконы къ Деисусу доказывается еще и тѣмъ, что Богородица обращена лицомъ вправо отъ зрителя, и слѣдовательно занимала обычное мѣсто слѣва отъ зрителя, принятое для иконъ съ Деисусомъ, а также и то, что въ верхнемъ углу иконы слѣва выдѣленъ четырехугольникъ, повидимому, содержавшій надпись, которому дополненіе должно было находиться на такой же иконѣ съ Іоанномъ Крестителемъ на противоположной сторонѣ. Не совсѣмъ понятными и повидимому обратными копіями деисусныхъ Богородицъ являются иконы въ *S. Maria in Via Lata*

и упомянутый образок Хохульской иконы, лишенные полукруга съ Христомъ или десницей.

Мнѣ представляется необходимымъ внести это расчлененіе матеріала въ область иконографіи Агіосоритиссы потому, что самъ Н. П. Лихачевъ на стр. 57, объясняя икону изъ Сполето, пришелъ къ предположенію о существованіи какого-либо литературнаго произведенія, объясняющаго надпись, находящуюся справа отъ Богородицы, но онъ не коснулся указанныхъ выше легендъ о чудѣ видѣнія Андрея Юродиваго и неизвѣстнаго попа. Различая образъ, основанный на чудѣ видѣнія, и собственный деисусъ, я полагаю, что нашъ выдающійся знатокъ иконописи не пришелъ бы къ выводу, что поздняя русская икона XVI вѣка съ изображеніемъ одной Богородицы среди скалистаго пейзажа, съ наклоненной внизъ головой и молитвенно протянутыми руками, обращенной вправо, представляетъ повтореніе Халкопратійскаго типа, а есть, какъ и иконы Краковская и Сполетская—отдѣльная, уцѣлѣвшая отъ трехчастнаго Деисуса, икона. Вообще же, мнѣ кажется, что въ вопросахъ установленія иконографіи отдѣльныхъ образовъ Богородицы, нельзя основываться на терминѣ «деисусный», такъ какъ послѣдній пріобрѣлъ специальное значеніе, именно, въ русской иконописи и не можетъ охватывать явленій средневѣковой иконографіи. Послѣдняя имѣетъ свое специальное содержаніе и историческое происхожденіе, раскрываемое памятниками. Можно пожалѣть поэтому, что имѣя въ рукахъ крайне важный матеріалъ, представляемый вислыми печатями, Н. П. Лихачевъ не ввелъ его въ среду уже имѣющагося матеріала и не освѣтилъ такого памятника, какъ знаменитая икона Гелатскаго монастыря, именно Хохульскую икону, одинъ образокъ которой онъ издалъ. Центральное изображеніе этой иконы представляетъ тотъ-же образъ (по грудь) Богородицы съ воздѣтыми руками, обращенный вправо отъ зрителя, при чемъ Христосъ, къ которому Богородица обращаетъ моленіе, изображенъ не на центральной иконѣ, а справа, вверху, на боковомъ тяглѣ. Здѣсь представленъ Христосъ, сидящій на престолѣ, съ Евангеліемъ, благославляющій именовсловно. Этотъ образокъ эмалевый. Такимъ образомъ, несомнѣнно, здѣсь имѣется образъ, закрѣпленный указанными легендами. Однако, на той же Хохульской иконѣ находится и деисусъ въ своемъ чистомъ видѣ, выполненный эмалью на среднемъ тяглѣ, но интересный своей связью съ образами, основанными на легендахъ о чудѣ видѣнія молящейся Богородицы. Христосъ сидитъ на тронѣ ¹⁾, слѣва стоитъ Богородица, молящаяся десницѣ, отъ котораго къ ея лицу идутъ лучи, а справа Іоаннъ Креститель, къ лицу котораго протягиваются такіе же лучи, отъ такой же десницы. Эта композиція соединяетъ въ одно цѣлое легенду о молящейся Богородицѣ, и деисусъ въ томъ видѣ, какъ онъ сложился еще въ X вѣкѣ, на основаніи другаго видѣнія его во храмѣ и вошелъ въ композицію Страшнаго Суда. Хохуль-

1) Кондаковъ, Опись памятниковъ Грузіи, стр. 9—11.

ской иконѣ съ ея вариантами образовъ Богородицы предшествуютъ великолѣпные матеріалы вислыхъ печатей, опубликованныхъ Н. М. Лихачевымъ.

Съ другой стороны, различая варианты образа молящейся Богородицы на печатяхъ, Н. П. Лихачевъ пришелъ къ тому выводу, что можно различить два такихъ варианта: одинъ съ руками, поднятыми вверхъ на одинаковую высоту, и другой, съ рукой, приложенной къ груди, при чемъ оба будто-бы копируютъ одинъ и тотъ же оригиналъ. Едва-ли это такъ. Два варианта, указанные авторомъ, представляютъ каждый такое различіе въ образованіи и развертываніи фигуры Богородицы, что копіями одного художественнаго типа быть не могутъ. Н. П. Лихачевъ предполагаетъ, что во второмъ вариантѣ рука «приложена» къ груди, но и этого второй вариантъ не даетъ. Дѣло въ томъ, что образъ молящейся Богородицы, соединенный съ полукругомъ или кругомъ съ Христомъ или десницей, по преимуществу характеризуемый надписью Агіосоритиссы, представляетъ полный профиль фигуры съ руками протянутыми къ полукругу на одинаковой высотѣ. Нельзя не видѣть, что развитіе фигуры (но не головы) въ полный профиль стоитъ въ связи съ поворотомъ Богородицы къ полукругу, чѣмъ художественно и устанавливается самостоятельность и особое изобрѣтеніе этого варианта. Другой вариантъ развертываетъ фигуру Богородицы не въ полный профиль, а въ три четверти къ зрителю, и такъ какъ надъ Богородицей все же является десница, которой она молится, то слѣдовательно лѣвая рука не «приложена» къ груди, а также молебно поднята, но, вслѣдствіе развитія фигуры въ три четверти къ зрителю, является на фонѣ груди. Молебный смыслъ образа Богородицы здѣсь не нарушенъ, но фигура художественно изобрѣтена снова, а потому ясно, что по отношенію къ обоимъ вариантамъ можно говорить лишь о единствѣ содержанія ихъ композиціи и о различіи въ развертываніи фигуры молящейся Богородицы, а никакъ не о «копированіи» одного опредѣленнаго оригинала (стр. 60). Установленіе такихъ различій крайне важно и ведетъ къ опредѣленію вариантовъ, часто какъ особыхъ, пока неизвѣстныхъ по мѣсту происхожденія, но заново изобрѣденныхъ композицій.

Можно было бы ожидать, что авторъ въ связи съ матеріалами, имъ впервые опубликованными, сдѣлаетъ попытку разобраться и въ иконографіи Богородицъ: Цареградской, Римской, Іерусалимской, о которыхъ говорятъ разнообразные источники, но авторъ не коснулся этихъ древнѣйшихъ образовъ русской иконографіи, причемъ все же коснулся связи Влахернскаго образа съ Кіево-Печерскимъ и Кіево-Софійскимъ образомъ Нерушимой стѣны, образомъ, такъ привившимся на русской почвѣ домонгольскаго періода. На основаніи чрезвычайно ярко выраженнаго типа Богородицы оранты на монетахъ и печатяхъ, причемъ на монетахъ Богородица называется Влахернитисса, устанавливается полное родство Печерской и Кіево-Софійской оранты съ Влахернскимъ образомъ, пока

независимо отъ того, былъ ли этотъ образъ настѣнный и мозаичный или представлялъ переносную икону. Что во Влахернахъ чтилась икона Влахернской Божіей матери, на это указываетъ текстъ Михаила Атталіаты, приведенный со словъ Юргевича и нашимъ авторомъ. Эта икона сопровождала войска во время походовъ, ее носили на груди солдаты. Но автору остался неизвѣстнымъ текстъ «Анонимной бесѣды о Царѣградѣ», изданной Майковымъ, дополняющій свѣдѣнія византійскаго историка. Здѣсь сказано: «Дали пошедь мало, есть теремець чюдно устроены, въ немъ икона Пречистыя царица Богородица; та икона посылала мастера въ Кіевъ ставить церковь въ Печере»¹⁾. Этотъ текстъ, стоящій на рубежѣ XIII—XIV вѣковъ, любопытенъ тѣмъ, что закрѣпляетъ икону за Влахернскимъ храмомъ и помѣщаетъ ее въ чудномъ теремцѣ, т. е. внутри сѣни или киворія, деталь, имѣющая, какъ мнѣ кажется, отношеніе къ рельефному образу Богородицы оранты со святымъ Антоніемъ и Θεодосіемъ по сторонамъ, находящимся на колокольнѣ Кіево-Печерской Лавры и еще неизданнымъ въ фотографіяхъ, и къ нѣкоторымъ рельефнымъ изображеніямъ Богородицы ц. св. Марка въ Венеціи. Этотъ рельефъ по стилю относящійся къ XII—XIII вѣку, и во всякомъ случаѣ до монгольскаго періода, представляетъ Богородицу оранту въ типѣ «Нерушимой стѣны», стоящей внутри арочки на колонкахъ, линейно передающихъ сѣнь или киворій. Замѣчу также, что крайне интересное названіе Кіевского образа «Нерушимая стѣна» осталась неизслѣдованнымъ въ сочиненіи нашего автора, хотя, какъ мнѣ кажется, въ этомъ была прямая необходимость.

Въ заслугу автору слѣдуетъ поставить и обнародованную имъ гравюру венеціанской печати съ изображеніемъ Троицы въ томъ типѣ, который повторенъ былъ на гравюрѣ знаменитымъ Симономъ Ушаковымъ. Правда, гравюра Симона Ушакова неизмѣримо выше венеціанской, но все-же среди возможныхъ прототиповъ западнаго искусства, вліяніе которыхъ могло отразиться на нашемъ мастерѣ, съ ясностью выступаетъ венеціанскій греческій прототипъ.

Изданіе Н. П. Лихачева, какъ и его атласъ для исторіи русской иконографіи, надолго останутся источниками, изъ которыхъ будутъ черпать матеріалы и указанія изслѣдователи русскаго искусства.

Книга В. Т. Георгіевскаго имѣетъ иной характеръ. Она вся посвящена одному замѣчательному, впервые изданному памятнику русской монументальной иконописи, т. е. росписи соборной церкви Рождества Христова Оеропонтова монастыря. 47 великолѣпныхъ таблицъ (5 въ краскахъ) приложены къ тексту.

Мнѣ кажется, что В. Т. удалось проложить, какъ онъ выражается самъ, «небольшую просѣку въ томъ дремучемъ лѣсу», который называется древне-русской иконописью. Эта просѣка невелика, но она ни-

1) А. Н. Майковъ, Анонимная бесѣда о Царѣградѣ, стр. 14.

когда не зарастетъ, такъ какъ вырублена начисто и ведетъ къ полянѣ искусства XVI вѣка прямо и безъ всякихъ колебаній. В. Т. Георгіевскому выпалъ рѣдкій и отрадный случай опубликовать никѣмъ неизданный, новый памятникъ, стоящій на рубежѣ XV и XVI вѣковъ русскаго искусства. Онъ издалъ фотографіи композицій и цѣлыхъ частей росписи, равно какъ отдѣльныхъ фигуръ святыхъ, въ которыхъ открываются новыя и, прямо надо сказать, изумительныя сокровища русскаго искусства, не утерявшаго еще связей съ началомъ XV вѣка и дѣятельностью Рублева, а съ другой стороны стоящаго уже въ связи съ направлениемъ живописи XVI вѣка. Именно, повидимому, къ XV столѣтію относится новое коренное измѣненіе въ системѣ росписи русскаго храма, такъ сложно развившееся въ XVI вѣкѣ. Я имѣю въ виду ту новую систему росписи, которую В. Т. также отмѣчаетъ въ своемъ текстѣ, но не разъясняетъ и не изслѣдуетъ, т. е. систему росписи не историческую, а на основаніи хвалебновъ, акаѳистовъ, вообще пѣснопѣній. Прежде чѣмъ развить это краткое замѣчаніе, укажу, что историческій очеркъ о фрескахъ Ферапонтова монастыря является настоящимъ и полнымъ откровеніемъ, вкладомъ въ науку первостепенной важности, гдѣ въ чрезвычайно живомъ и отчетливомъ изложеніи приведены новыя данныя и соединены со старыми въ біографіи иконописца Діонисія и его дѣтей Θεодосія и Владиміра, и около ихъ именъ установлена ясная, историческая среда. Эта среда еще яснѣе выступаетъ въ слѣдующей главѣ, гдѣ В. Т. издалъ четыре миниатюры съ изображеніемъ евангелистовъ руки Θεодосія сына Діонисія, великолѣпныя образчики русской высоко художественной миниатюры.

Мое замѣчаніе относится не къ этимъ первымъ главамъ книги В. Т., въ которыхъ нарастаніе историческаго матеріала такъ или иначе вкладывается въ ясныя историческія рамки изслѣдованія и сопоставленія матеріала, а къ послѣдней главѣ: Символическое значеніе фресковой живописи. Мнѣ кажется совершенно законнымъ стремленіе В. Т. связать живопись Ферапонтова монастыря съ Новгородскими иконописными стилями, но я не вижу еще достаточныхъ основаній къ тому, чтобы привлекать новгородскіе стили, какъ уже опредѣлившіеся пошибы для стилистическаго анализа. Новгородская живопись и иконопись еще не заняла своей страницы въ исторіи русской живописи со стороны стиля, и въ этомъ случаѣ наблюденія В. Т. остаются по праву за нимъ, хотя авторъ этой замѣтки и считалъ бы уже возможнымъ начать настоящее научное изслѣдованіе новгородскихъ стилей, но не съ иконописи, а монументальной живописи. И именно монументальная новгородская живопись даетъ возможность установить начало тѣхъ измѣненій въ общемъ составѣ росписей, которыя ясно выражены въ росписи Ферапонтова монастыря, но едва-ли зависятъ отъ нея, а скорѣе отъ общаго источника живописи греческой XIV и XV столѣтій, и крайне ярко въ живописи Свѣяжскаго монастыря.

Не даромъ В. Т. называетъ отдѣльныя части росписи Оер. мон. акаѳистами, Похвалою Богородицы, О тебѣ радуется, Покровомъ пр. Богородицы, Акаѳистомъ Бож. Мат.—Эти композиціи, а иногда и отдѣльныя части росписи соотвѣтствуютъ типичнымъ изводамъ иконъ, съ такими же названіями и надписями. Но такихъ особенностей не знаетъ наша древнѣйшая храмовая роспись до монгольскаго періода, въ которой всѣ сюжеты и части росписи имѣютъ историческій смыслъ, или же выражаютъ догматъ. Коренная перемѣна во взглядѣ на роспись и ея религіозно поучительныя цѣли состоитъ въ томъ, что вся роспись цѣликомъ вмѣсто исторической становится пѣснью, пѣснопѣніемъ. Новые сюжеты являются на стѣнахъ, но они уже не отличаются простотой, а сложнымъ составомъ. Композиція «Что ти принесемъ Христе», на пѣснь Козьмы Маюмскаго крайне поучительна для этого новаго рода творчества. Отдѣльные историческіе сюжеты болѣе ранняго времени сопоставляются, соединяются, переплетаются, рисуя содержаніе хвалебной пѣсни, а не ложатся на стѣны какъ историческіе сюжеты или сюжеты догмы. Здѣсь и гора, и скачущіе волхвы, и Богородица, и море и Иорданъ и пустыня, и Іоаннъ Креститель, и хоры праведныхъ, по композиціи заимствованныя изъ отдѣльныхъ историческихъ сюжетовъ прежней, болѣе древней иконографіи, для того, чтобы выразить мысль пѣвца о томъ, какіе дары Христу принесли земля и небо, море и рѣки, пустыня и Вифлеемъ, праведные и Іоаннъ Креститель. Такое пѣснопѣніе въ образахъ поступило на стѣны храма, и самъ храмъ, какъ бы воспѣлъ новую хвалебную пѣснь. Этотъ новый переломъ въ искусствѣ XV—XVI вѣка не изслѣдованъ, но я рѣзко отмѣтилъ его въ живописи Свіязскаго монастыря, гдѣ даже дни творенія приведены въ связь съ псалмами и пѣснопѣніями. Изумительная въ этомъ отношеніи роспись Оерапонтскаго монастыря дѣлаетъ новые шаги въ этомъ направленіи и мнѣ кажется, что В. Т. достигъ бы и въ этой части своего труда тѣхъ-же положительныхъ результатовъ, какъ и въ первой части, если бы исторически сравнилъ старыя и новыя росписи. Во всякомъ случаѣ его трудъ занимается драгоценнымъ новымъ памятникомъ, возстановливаетъ предъ нашими глазами личность и трудъ одного изъ знаменитыхъ русскихъ иконописцевъ Діонисія, и заполняетъ пробѣлъ въ области, до сихъ поръ почти неосвѣщенной.

Д. А.

H. Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*. Bd. I u. II. Leipzig 1909.

Очень интересная работа, важная по своимъ результатамъ для всякаго изслѣдователя средневѣковаго искусства и искусства возрожденія. Авторъ взялъ свою тему очень узко, но провелъ ее очень широко, прослѣдивъ композицію Поклоненія волхвовъ отъ начала ея появленія вплоть до XVI столѣтія. Огромный матеріалъ, конечно, не могъ быть

использованъ авторомъ во всемъ его объемѣ и во всѣхъ историческихъ измѣненіяхъ, но попытка автора разобраться въ опредѣленныхъ типахъ композиціи, явившихся въ разное время, привела къ чрезвычайно важнымъ результатамъ, и его работу должно привѣтствовать, какъ одну изъ первыхъ піонерскихъ работъ, позволяющихъ вступить въ область иконографіи ренессанса съ опредѣленными данными относительно композиціи сюжета Поклоненія волхвовъ, удержанной имъ въ разныхъ случаяхъ болѣе древней традиціи и новыхъ образованій. Авторъ изучаетъ сравнительно не стили разныхъ средневѣковыхъ искусствъ, а составъ композицій, и занятъ главнымъ образомъ появленіемъ и развитіемъ извѣстнаго извода. Литературная штудія священной легенды о Поклоненіи волхвовъ и ея роста и осложненія дала возможность автору конкретно поставить многіе вопросы, ранѣе не привлекавшіе къ себѣ вниманія, относительно такихъ чертъ композиціи, которыя ранѣе не входили въ кругъ научнаго изслѣдованія.

Авторъ различилъ въ исторіи развитія композиціи Поклоненія волхвовъ нѣсколько основныхъ типовъ, установилъ ихъ сліяніе и зависимость другъ отъ друга и отмѣтилъ нѣкоторые параллельные варианты. Въ этомъ состоитъ важнѣйшая сторона его работы. Авторъ различилъ 1) самый древній типъ композиціи, явившійся еще въ катакомбной живописи и названный имъ «элленистическимъ» типомъ, затѣмъ 2) особый типъ на раннихъ саркофагахъ, 3) южно-галльскій или первый сиро-элленистическій, 4) второй сирійскій типъ (на монцскихъ амулахъ), 5) типъ восточный, 6) сиро-византійскій коллективный типъ, 7) эленистическій типъ Каролингскаго искусства, 8) ранній средневѣковый до 1160 г., 9) французскій типъ религіозныхъ мистерій и 10) его распространенность, 11) типъ мистерій Поклоненія волхвовъ въ XIV столѣтіи, 12) типъ «Biblia raureum», 13) типъ съ лежащей Мадонной, 14) типъ съ Маврскимъ королемъ «Касперломъ», затѣмъ различилъ типы Кельнскій, Рогира, Мульчера, Шонгауэра, Дюрера и нѣкоторые другіе. Уже изъ этого неполнаго перечня заголовковъ видно, какую обширную работу долженъ былъ предпринять авторъ, чтобы систематически провести анализъ различныхъ историческихъ типовъ композиціи вплоть до XVI столѣтія. Такая работа, хотя и не владѣетъ всѣмъ извѣстнымъ матеріаломъ, однако, крайне полезна какъ сводъ и указатель для обширной области иконографіи одного сюжета. Присоединю нѣсколько мимолетныхъ замѣчаній.

Число волхвовъ въ первоначальныхъ композиціяхъ бываетъ два, четыре, шесть, при чемъ съ извѣстнаго времени, приблизительно съ конца III, начала IV столѣтія, особое преобладаніе получаютъ три волхва. Во всѣхъ случаяхъ они еще не цари, не имѣютъ коронъ. Такое колебаніе въ числѣ волхвовъ, приносящихъ дары, зависитъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ отъ величины мѣста, позволяющаго болѣе краткое или болѣе сложное развитіе композиціи. Однако самая свобода въ изображеніи нѣсколькихъ (2, 4, 6) волхвовъ подразумѣваетъ извѣстное основаніе, или источникъ,

изъ котораго могутъ явиться эти волхвы, все увеличиваясь въ числѣ. Основаніе этому можно видѣть въ тѣхъ легендахъ о магахъ (но не царяхъ), которыя были извѣстны на основаніи апокрифической книги Сеть, о которой авторъ упоминаетъ въ обѣихъ своихъ книгахъ, и въ которой число маговъ указано 12. Маги избрали: «Itaque elegerunt seipsos duodecim... et posuerunt seipsos ad expectationem stellae illius»¹⁾. Укажу при этомъ, что въ рукоп. рѣчей Григор. Назіанзена библ. монастыря св. Пантелеймона на Аѳонѣ изображены восемь халдеевъ (οἱ ἄστρονομοὺντες χαλδαῖοι), глядящіе вверхъ на полукругъ со звѣздами. (Виз. Врем. VI, 1899, стр. 93). Относительно звѣзды, изображаемой съ фигурой дѣвочки ребенка, рассказывается также у Абуль-Фарагія: «stellam... in cujus medio conspiceretur figura puellae virginis» (Thilo, Cod. apocr. T. I, 139, прим. 6).

На стр. 52 авторъ издалъ лондонскую таблетку слоновой кости отъ диптиха изъ Мурано по моей фотографіи, а не по рисунку Стржиговскаго.

Мозаическую икону Флорентійскаго Баптистерія, теперь находящуюся въ Музеѣ S. Марсо, авторъ относитъ къ концу XI столѣтія, что невозможно. Надо было доказать снова это устарѣлое предположеніе (Ср. Diehl, Manuel, стр. 530, который также невѣрно относитъ ее къ XII вѣку).

Можно пожалѣть, что авторъ совершенно не знаетъ русскихъ работъ, и конечно въ ущербъ дѣлу. Статьи Буслаева, Кондакова, Кирпичникова, Покровскаго, касающіяся его темы, облегчили бы ему многія трудности, и ему не пришлось бы выдавать за новое то, что давно извѣстно. Во всякомъ случаѣ эта первая работа начинающаго ученаго полна интереса, приносить много новаго и найдетъ среди русскихъ специалистовъ своихъ читателей, которые не откажутъ себѣ въ удовольствіи цитировать его книгу. Изъ нихъ я первый.

Д. А.

Д. Айваловъ.

Н. Сычевъ.

СЛАВЯНСКІЯ ЗЕМЛИ.

Йор. Ивановъ. *Старобългарски и византийски прѣстени*. Извѣстія на Бълг. Археологич. Дружество, томъ II (1911) 1—14.—Авторъ описываетъ средневѣковые болгарскіе и византийскіе перстни, найденные въ разныхъ мѣстахъ въ Болгаріи и, за единственнымъ исключеніемъ (именно т. н. «перстня Слава» изъ собранія Е. В. Болгарскаго царя Фердинанда), хранящіеся въ Софійскомъ Народномъ Музеѣ. Изъ этихъ перстней осо-

1) Migne, VI, p. 637.