

ОТДѢЛЪ II.

1. КРИТИКА.

Hans Graeven. *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung*. Serie I. 1898. Aus Sammlungen in England. Rom. Istituto archeologico germanico.

Передъ нами только что полученный первый выпускъ чрезвычайно интереснаго и важнаго въ научномъ отношеніи изданія. Давно уже всѣми изслѣдователями христіанскихъ и средневѣковыхъ древностей чувствуется потребность въ возможно широкомъ и обстоятельномъ знакомствѣ съ областью христіанской и византійской пластики и особенно въ знакомствѣ съ однимъ изъ ея отдѣловъ—рѣзными слоновыми костями, составлявшими чрезвычайно распространенную художественную индустрію. На нашихъ глазахъ выходитъ одно за другимъ изслѣдованія и изданія, посвященные этому отдѣлу христіанскихъ древностей, но все же дѣло мало подвигается впередъ, такъ какъ никто до сихъ поръ не въ состояніи имѣть предъ собою въ наличности всю огромную, разнохарактерную и чрезвычайно разнообразную массу этихъ издѣлій, разбросанныхъ по общественнымъ и частнымъ собраніямъ Европы, чтобы провѣрить выводы авторовъ. Предисловіе къ I выпуску, заглавіе котораго выписано раньше, говоритъ намъ, что авторъ имѣетъ прежде всего цѣль дать въ руки ученымъ и специалистамъ по возможности большее количество фотографій съ памятниковъ и что сопровождающій текстъ къ этимъ фотографіямъ имѣетъ цѣлью давать лишь такія свѣдѣнія, которыя зритель не можетъ почерпнуть при разсматриваніи фотографій.

Мы можемъ лишь привѣтствовать отъ всей души эти солидныя и прекрасныя намѣренія автора, который высказываетъ кромѣ того намѣреніе издать еще и ученый, объяснительный текстъ ко всѣмъ памятникамъ, которые онъ обнародуетъ во всѣхъ серіяхъ своего изданія. По понятнымъ причинамъ онъ желаетъ сдѣлать это тогда, когда выйдетъ въ свѣтъ вся заготовленная имъ масса памятниковъ, находящихся въ

собранияхъ Англіи, Франціи, Германіи, Испаніи, Россіи и др. Понятное дѣло, что текстъ автора, надо надѣяться, превзойдетъ все до сихъ поръ написанное по этой части, такъ какъ онъ воспользуется не только обширными своими коллекціями, но и будетъ имѣть въ рукахъ всю ту литературу, которая будетъ сопровождать выходъ въ свѣтъ каждаго его выпуска.

Въ виду того, что авторъ и издатель I выпуска высказываетъ также желаніе постепенно улучшать свое изданіе и проситъ подписчиковъ указать на тѣ или другія стороны его, которыя могли бы послужить къ улучшенію изданія, я позволяю себѣ обратить вниманіе автора, равно какъ и подписчиковъ, на тѣ стороны изданія, которыя теперь уже нѣсколько портятъ впечатлѣніе, получаемое отъ изданія, и уменьшаютъ его цѣнность, а затѣмъ считаю необходимымъ указать и на самое достоинство матеріала, вошедшаго въ первый выпускъ, посвященный собраніямъ Англіи.

1) Намъ кажется, что изданіе много выиграетъ въ удобствѣ пользованія имъ, если форматъ фотографій будетъ однородный, т. е. если въ слѣдующихъ выпускахъ мы встрѣтимъ одинаковые по величинѣ таблицы. Въ первомъ выпускѣ таблицы настолько разнообразны по величинѣ, что представляютъ положительные неудобства въ обращеніи съ ними при выниманіи и укладываніи обратно въ папку. Сами по себѣ таблицы настолько не велики (всего въ $\frac{1}{8}$ долю листа писчей бумаги), что расходъ на бумагу не окажется ощутительнымъ.

2) Далѣе, слѣдуетъ выбрать такого старательнаго фотографа, который бы изготовлялъ отпечатки болѣе внимательно, получше ихъ серебрилъ и вымачивалъ, чтобы фотографія могла быть по возможности долговѣчнѣе. Въ первомъ выпускѣ многія фотографіи уже покрылись желтыми пятнами, что говоритъ о ихъ выцвѣтаніи, а слѣдовательно и о скорой гибели. Вотъ нумера уже нѣсколько попорченныхъ, съ желтыми пятнами фотографій: 13, 15, 16, 17, 25, 26, 27, 28, 31, 33, 36, 49, 54, 70, не говоря уже о другихъ, которые начинаютъ желтѣть, обѣщая въ скоромъ времени покрыться пятнами. Мы увѣрены, что изданіе получило бы большую распространенность и было бы долговѣчнѣе, если бы авторъ измѣнилъ свой способъ изданія фотографій на изданіе фототипій. Это и дешевле, и проще, и кромѣ того сдѣлаетъ изданіе долговѣчнѣе, такъ какъ фототипія, печатаемая тушью съ клише, заготовленнаго съ негатива, не портится и при хорошемъ печатаніи вполне замѣняетъ фотографію. При фототипическомъ изданіи дѣло упрощается: нѣтъ надобности заставлять мочить, просушивать каждый отпечатокъ; типографскій станокъ упрощаетъ сложность процедуры и беретъ всю работу на себя.

3) Такъ какъ изданіе это является справочнымъ, то понятно и желаніе каждаго, кто будетъ имѣть съ нимъ дѣло, чтобы литература каждаго памятника указывалась подробно, чѣмъ это дѣлаетъ авторъ.

4) Далѣе, такъ какъ авторъ имѣетъ цѣлью «дать подписчикамъ своимъ

наибольшее количество матеріала въ руки», то и понятно, что каждый въ правѣ ожидать именно фотографій, а не указаній, гдѣ и какъ можно ихъ купить, какъ это дѣлаетъ авторъ относительно множества слоновыхъ костей, находящихся въ собраніяхъ Англіи. Кромѣ того, такъ какъ авторъ заявляетъ, что онъ изъ множества фотографій, находящихся въ продажѣ, дѣлалъ выборъ для своего изданія, то самъ собою является вопросъ, почему онъ не выбралъ и не издалъ прекрасную половину диптиха Кенсингтонскаго Музея, изданную впервые Штульфаутомъ и представляющую вторую половину Ватиканскаго, изданнаго Гарруччи. Выбирая, не опустилъ-ли онъ также и другихъ вещей, не менѣе значительныхъ? Далѣе, имѣя въ рукахъ, очевидно, фотографію съ Крауфордской пластины и намѣреваясь ее издать вмѣстѣ со Строгановской въ *Römische Quartalschrift*, авторъ не приложилъ ее къ первому выпуску. Потому-ли онъ сдѣлалъ это, что намѣревается издать ее отдѣльно, или потому, что она войдетъ въ слѣдующую серію, неизвѣстно, равно какъ неизвѣстно, какой странѣ будетъ посвященъ слѣдующій выпускъ. Знаемъ мы, что онъ будетъ посвященъ Англіи, мы могли бы успокоиться за участь недостающихъ фотографій.

Обратимся къ содержанію выпуска.

Наиболѣе интересной вещью во всемъ выпускѣ является № 28. Эта слоновая кость еще нигдѣ не была издана. Оригиналъ былъ купленъ Форреромъ въ Страсбургѣ. На немъ изображено Крещеніе Христово съ Іорданомъ, Ангеломъ (б. м. даже двумя) съ десницей въ верху и голубемъ, слетающимъ сверху и, какъ кажется, держащимъ вѣнецъ, украшенный драгоценными камнями надъ головой Христа. Въ исполненіи все показываетъ лучшую пору византийскаго искусства, проникнутаго характеромъ античнаго стиля. Рельефъ идетъ по прямой дорогѣ отъ эллинистическаго живописнаго рельефа. Мощныя, атлетическія формы, детали композиціи, общій радостный видъ фигуръ напоминаютъ настолько же рельефы каедръ Максиміана, какъ и равеннскія мозаики. Въ своемъ мѣстѣ мы дадимъ болѣе детальное и болѣе точное описаніе и опредѣленіе этого памятника.

Впервые также мы встрѣчаемъ и фотографіи съ весьма интересной и важной по своему стилю пиксиды Британскаго Музея (№№ 18—21), нѣсколько разъ уже изданной, но ни разу настолько хорошо, какъ въ настоящемъ изданіи. Только эти фотографіи пока и рѣшаютъ окончательно всѣ недоразумѣнія, возбуждавшіяся прежними изданіями ея. Замѣтимъ прежде всего, что фотографіи настолько ясно указываютъ на принадлежность этой пиксиды къ одной школѣ съ равеннскимъ диптихомъ, что безъ дальнѣйшихъ оговорокъ должно согласиться съ мнѣніемъ на этотъ счетъ Штульфаута¹⁾. Другое дѣло вѣрить этому ученому, что разбираемая пиксида, равно какъ и равеннскій диптихъ вышли изъ

1) Georg Stulhfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. 1896. p. 189.

школы города Монцы. Мы оставимъ это предположеніе, почти бездоказательное, на совѣсти автора, замѣтивъ, что если черты равеннской доски, Строгановской и Крауфордской пластинъ ведутъ насъ на востокъ, то не менѣе рѣшительно указываетъ въ ту-же сторону и пиксида. Должно указать прежде всего, что фигура Давида на пиксидѣ есть прямая копія съ одной изъ трехъ фигуръ отроковъ въ печи, изображенныхъ на равеннской доскѣ диптиха; далѣе, что на этихъ памятникахъ тремъ отрокамъ и Давиду, какъ давно уже указано, присвоены костюмы восточнаго характера, что отличаетъ ихъ отъ обнаженныхъ фигуръ римскихъ саркофаговъ. Далѣе, не менѣе важно указать на то, что львы стоятъ, а не сидятъ на заднихъ лапахъ, и фигурами своими напоминаютъ персидскіе типы львовъ; что точки въ глазахъ фигуръ, ихъ косящіе и вообще направленные вверхъ взгляды, изображеніе задней ноги носкомъ въ пятку передней, наконецъ форма голгоетскаго Креста, сближая этотъ памятникъ съ равеннской доской, находятъ себѣ аналогіи въ восточныхъ сирійскихъ памятникахъ.

Штульфаутъ въ своей книгѣ даетъ рисунокъ пиксиды, сдѣланный съ гипсовой копіи. Этотъ рисунокъ представляетъ такія различія въ сравненіи съ фотографіями Г. Гревена, сдѣланными съ оригинала, что должно остановиться на этомъ различіи повнимательнѣе. Г. Гревенъ, объясняя изображеніе овцы, стоящей у дерева, и Ангела указывающаго на нее думаетъ, что это изображеніе имѣетъ символическій смыслъ, что овца представляетъ собою символъ Христа. При такомъ объясненіи остается неяснымъ, почему художнику понадобилось изобразить при овцѣ еще и дерево и Ангела. Въ виду того, что фотографія представляетъ въ пространствѣ между овцой и слѣдующей сценой значительную недостачу рельефа, который былъ обломанъ и затерянъ, то и ясно само по себѣ, что здѣсь скорѣй всего должно предположить недостачу остальной части цѣлой сцены. Пиксида даетъ намъ всѣ данныя для возстановленія ея. Дѣло въ томъ, что овца изображена съ поднятой вверхъ головой и съ однимъ рогомъ, зацѣпившимся за дерево, другой рогъ весьма явственно изображенъ у нея близъ праваго уха. Присутствіе рогъ у животного показываетъ, что изображена не овца, какъ полагаетъ Гревенъ, а баранъ. Кромѣ того, рядомъ съ бараномъ видны на самомъ обломѣ пиксиды остатки длинныхъ одеждъ въ складахъ, спадающихъ внизъ. Эти одежды должны были принадлежать какой-то высокой, прямо стоящей фигурѣ, а не фигурѣ Аввакума въ слѣдующей сценѣ, какъ передаетъ рисунокъ Штульфаута. У Аввакума одежды развѣваются отъ быстрой ходьбы, а указанные складки лежатъ ровно. Ангелъ, указывающій на барана, зацѣпившагося за дерево рогомъ, принадлежалъ къ изображенію жертвоприношенія Исаака, а складки принадлежали къ фигурѣ Авраама, заносившаго ножъ надъ Исаакомъ¹⁾. Такимъ образомъ, данныя самой

1) Ср. на Берлинск. пиксидѣ Ангела сзади барана. Garr. t. 440, 1.

пиксиды устраняють символическое толкованіе, и памятникъ окончательно возстановляется. Прибавимъ къ этому, что изображеніе креста подѣ замкомъ на пиксидѣ неправильно реставрировано на рисунокѣ Штульфаута. Верхняя часть его, какъ показываетъ фотографія, длиннѣе боковыхъ, а изъ этого слѣдуетъ, что и нижнее древко должно быть удлинено такъ, какъ на равеннской доскѣ и на Крауфордовской пластинѣ.

Далѣе мы находимъ здѣсь фотографіи съ другой пиксиды съ изображеніемъ св. Мины и его мученической кончины. Стиль этой пиксиды близко напоминаетъ стиль каеэдры Максиміана въ Равеннѣ. Штульфаутъ отмѣтилъ этотъ характеръ пиксиды и указалъ на особенно близкое сходство изображеній на пиксидѣ съ изображеніями изъ жизни Іосифа на указанной каеэдрѣ. На основаніи этого сходства онъ отнесъ ее къ равеннской школѣ. Стржиговскій, однако, высказываетъ особое мнѣніе, предполагая африканское происхожденіе этой пиксиды близъ мѣста почитанія св. Мины въ Африкѣ¹⁾. Мы съ своей стороны нѣсколько разъ указывали на близкое отношеніе равеннскаго искусства къ сирійскому. Сходство стилей является рѣшающимъ пока лишь въ отношеніи художественнаго преемства формъ, но гаданія относительно мѣста происхожденія подобнаго рода памятниковъ, какъ равеннскій диптихъ и лондонская пиксида съ изображеніемъ Мины, весьма бездоказательны, и лишь второстепенныя обстоятельства заставляютъ насъ согласиться со Стржиговскимъ, что пиксида эта есть завозное египетское произведеніе, обязанное своимъ происхожденіемъ мѣсту почитанія святого Мины въ Африкѣ. Богѣе ясно выраженный сирійскій характеръ стиля представляетъ Керченская пиксида, которую Штульфаутъ отнесъ къ равеннской школѣ изъ за сходства нѣкоторыхъ художественныхъ мотивовъ на пиксидѣ съ изображеніемъ св. Мины, но при этомъ какимъ то образомъ приписалъ ей мѣстное, если я правильно его понимаю, Керченское происхожденіе. Повтореніе множества однихъ и тѣхъ же мотивовъ на христіанскихъ памятникахъ самаго разнообразнаго происхожденія вещь самая обыкновенная и врядъ-ли на этомъ можно основывать сужденіе о происхожденіи памятника. Совсѣмъ иначе будетъ стоять дѣло, если мы, изучая стиль, разгадаемъ его первоисточникъ, а этого-то не сдѣлалъ Штульфаутъ ни по отношенію къ пиксидѣ съ изображеніемъ св. Мины, ни по отношенію къ Керченской пиксидѣ. Последняя указываетъ своимъ стилемъ скорѣе на Персію и Сирію, чѣмъ на Равенну или Керчь.

Далѣе находимъ фотографіи съ извѣстнаго ящика слоновой кости Британскаго музея съ изображеніемъ страстей Христовыхъ. Штульфаутъ отнесъ четыре пластинки этого ящика ко второй половинѣ V столѣтія и сравнилъ ихъ съ рельефами дверей церкви св. Сабины въ Римѣ. Нельзя скрыть полнаго удивленія, которое вызывается подобнаго рода сравненіемъ, изъ котораго вытекаетъ у автора принадлежность обоихъ

1) *Römische Quartalschrift* 1898, 1 и 2, p. 40.

памятниковъ къ одному стилю и къ одному типу. Сравнительная грубость и отсутствіе аналогій въ самомъ мастерствѣ дверей у св. Сабинны, неуклюжесть фигуръ на большнствѣ пластинъ этой двери, наконецъ полное различіе въ стилѣ не даютъ возможности сравнивать съ художественной стороны оба эти памятника. Если оба они имѣютъ нѣкоторые общіе одинаковые мотивы композицій, то вѣдь общіе мотивы у нихъ есть и со скульптурами саркофаговъ и съ живописью катакомбъ и особенно съ памятниками востока. Между тѣмъ чистота стиля этихъ пластинъ, детали въ изобрѣтеніи композицій, античный характеръ фигуръ на пластинѣ Британскаго музея могутъ идти въ сравненіе лишь съ единственнымъ памятникомъ по красотѣ и изяществу типовъ, вышедшимъ, быть можетъ, изъ рукъ одного и того-же мастера, именно, съ пластиною изъ слоновой кости собранія Тривульчи въ Миланѣ. На томъ и на другомъ памятникѣ мы видимъ одинъ и тотъ-же цвѣтущій, чистый скульптурный типъ лицъ, который передаетъ характеръ античнаго идеальнаго типа. Онъ однообразенъ и образованіе его не трудно указать: всѣ лица имѣютъ правильно въ скульптурномъ смыслѣ образованныя верхнія и нижнія вѣки, миндалевидное глазное яблоко, прямой правильный носъ, довольно широкій, классически-правильныя нѣсколько улыбающіяся губы. Фигура дѣйствуетъ весьма легко и свободно, мастерство - рѣщика такъ велико и такъ живы еще античныя условія изобрѣтенія композицій, что фигура съ изяществомъ и легкостью изображается въ профиль, en face, равно легко дается въ ракурсѣ, какъ и въ движеніи и покоѣ. Достаточно взглянуть на фигуру Петра въ сценѣ Суда Пилата на лондонской пластинѣ, и на павшаго воина справа отъ Гроба Господня, на пластинѣ Тривульчи, чтобы видѣть на сколько одинаковъ приѣмъ въ изображеніи фигуръ въ какомъ-нибудь аффектѣ. На томъ и другомъ памятникѣ мы видимъ кромѣ того и другія черты стиля, совершенно совпадающія: тамъ и здѣсь одинакова любовь къ сложнымъ, красивымъ складкамъ одеждъ, одинаковы классическія ступни ногъ въ сандаліяхъ, при чемъ ступня легко ставится носкомъ впередъ, въ сторону, сохраняя все изящество и анатомическую правильность античной скульптуры. Но кромѣ этихъ чертъ стиля, который самъ по себѣ легко рѣшаетъ вопросъ о школѣ, изъ которой вышли тотъ и другой памятникъ, есть еще иныя черты, принадлежащія къ составу композицій, которыя указываютъ на принадлежность памятника одной и той-же мастерской. Достаточно обратить вниманіе на совершенное подобіе въ костюмахъ воиновъ іудеевъ, на ихъ плащи, шаровары, кожаную обувь, длинные волосы, на ихъ копья, затѣмъ, на совершенное подобіе въ образованіи крыши Гроба Господня, на форму оконъ, на открытыя двери Гроба Господня, на типы закутанныхъ женщинъ, на любовь къ кирпичной кладкѣ стѣнъ Гроба Господня, на образованіе нимба посредствомъ врѣзанной черты вокругъ головы, наконецъ, на весьма любопытное повтореніе сцены Воскрешенія Лазаря въ верхнихъ квадратахъ дверей Гроба Господня, чтобы убѣдиться въ господствѣ одинаковыхъ

художественныхъ мотивовъ, на томъ и на другомъ памятникѣ. Отмѣтимъ и еще нѣкоторыя, чрезвычайно важныя черты для даты лондонскихъ пластинъ. Форма креста, на которомъ распятъ Иисусъ Христосъ, та-же самая, что и въ изображеніи несенія креста и вполне совпадаетъ съ формой голгоетскаго креста въ мозаикѣ Пуденціоны и въ мозаикѣ Аполлпнарія новаго въ Равеннѣ. Это обстоятельство рѣшительно указываетъ на то, что лондонскія пластины, какъ и пластина Тривульчи, не могутъ быть ранѣе четвертаго, пятаго вѣка, такъ какъ мы видимъ въ нихъ — изображенными святыми, ставшія извѣстными со времени Константина и Елены. Любопытны, далѣе, и двѣ новыя четры въ изображеніи распятія: крестъ стоитъ не на холмѣ, а на ровномъ пространствѣ, а поверхъ головы Христа изображено «написаніе» со словами: REX. IVD. Приспособленіе «написанія» надъ головой Христа указываетъ на первыя попытки въ изображеніи этой детали, о которой уже упоминаетъ паломница въ св. землю Сильвія. Если мы прибавимъ къ этому, что крестъ не имѣетъ подножія (suppedaneum) и что рельефы чрезвычайно напоминаютъ скульптуру саркофаговъ, то и не затруднимся ничуть отнести лондонскія пластины къ началу пятаго вѣка. Къ этому-же времени, какъ я имѣлъ уже случай показать, относится и диптихъ Тривульчи и теперь съ удивленіемъ узнаю, что Штульфаутъ отнесъ его къ эпохѣ Карловингской.

Изданіе въ фотографіяхъ принадлежавшаго ранѣе Салтыкову, а теперь Соутъ-Кенсингтонскому Музею ящика изъ слоновой кости не доведено до конца. Изданы только три дощечки этого ящика и потому мы будемъ ждать дальнѣйшаго продолженія изданія ихъ.

Совершенно особый и специальный интересъ представляетъ фотографія № 30, на которой изображены два волхва приносящіе дары. Пластина заключена въ орнаментальную рамку и служила частью диптиха изъ пяти пластинъ. Она заслуживаетъ подробнаго разбора, такъ какъ имѣетъ косвенное отношеніе къ изданной мною Крауфордской пластинѣ и къ миниатюрѣ Эчміадзинскаго кодекса, изданнаго Стржиговскимъ. Г. Гревенъ не совсѣмъ правильно замѣтилъ, что на другой (пропавшей или неизвѣстно гдѣ находящейся пластинѣ) долженъ былъ находиться третій волхвъ передъ Богородицей съ младенцемъ. Онъ предполагаетъ, слѣдовательно, что Богородица была изображена въ профиль съ младенцемъ на рукахъ на другой такой же пластинѣ. Однако, это трудно себѣ представить. Пластина представляетъ боковую часть доски диптиха изъ пяти частей на подобіе диптиха Ватиканскаго музея и обратной его стороны изданной Штульфаутомъ (Taf. V) и находящейся въ Кенсингтонскомъ музеѣ. Поэтому скорѣе всего мы должны представить себѣ, что здѣсь, какъ и на указанномъ памятникѣ, въ среднемъ ряду было три пластины: въ центральной находилось изображеніе Богородицы, съ младенцемъ на рукахъ, лицомъ къ зрителю, на крайней-же слѣва пластинѣ находилось изображеніе стараго волхва и ангела. На такую композицію указываютъ данныя самой пластины. Такъ мы видимъ на ней только двухъ волхвовъ

идушихъ справа на лѣво, какъ на пзданной мною пластинѣ Гр. Крауфорда и на мозаикѣ S. Maria Maggiore. На сирійской миниатюрѣ Эчміадзинскаго кодекса, также, какъ было показано, два вохва, подходящіе слѣва на право, копируютъ двухъ вохвовъ Крауфордовской пластины. Далѣе, если представить, что пластины было только двѣ, то на второй пластинѣ невозможно помѣстить изображение Богородицы съ младенцемъ и наклоняющагося передъ ней вохва, такъ какъ величина пластины не дозволила-бы этого. Описываемая пластина интересна еще въ томъ отношеніи, что, копируя болѣе древній оригиналъ, она передаетъ и характеръ сооруженія, которое цѣлкомъ изображено на сирійской миниатюрѣ: на ней въ лѣвомъ углу изображена та-же крыша, выложенная четырехугольными черепицами, треугольникъ фронтона съ окномъ и двѣ колонки. Въ виду довольно близкаго повторенія фигуръ двухъ вохвовъ и фигуры зданія на Эчміадзинской миниатюрѣ, я не сомнѣваюсь, что эта пластина представляетъ часть композиціи, аналогичной съ композиціями Крауфордовской пластины и миниатюры Эчміадзинскаго кодекса.

Фотографія № 58, пзданная рядомъ съ № 59, представляетъ обратную сторону первой. № 58 была издана впервые Лабартомъ въ цвѣтной фототипіи. Стиль этой пластины, въ которой пздатель совершенно правильно узналъ болѣе древнюю работу, представляетъ разительное отличіе вообще отъ пзвѣстныхъ намъ стилей, которыхъ различныя проявленія мы видимъ на слоновыхъ костяхъ. Вествудъ считалъ эту слововую кость за карловингскую и быть можетъ былъ приведенъ къ такому мнѣнію рѣзбой обратной стороны, дѣйствительно, принадлежащей карловингской эпохѣ. Между тѣмъ, врядъ-ли возможно принять подобное опредѣленіе Вествуда уже въ виду чрезвычайнаго сходства этого уродливаго стиля со стилемъ мѣдныхъ кадилъ, образцы которыхъ въ достаточномъ количествѣ пзвѣстны въ различныхъ собраніяхъ Европы. Такія кадла извѣстны въ Керчи, два подобныхъ находятся въ Нац. музеѣ во Флоренціи въ собраніи Каррана, а два въ собраніи нашего посла въ Римѣ А. И. Нелидова, приобрѣтенныя имъ въ Константинополѣ. Восточное происхожденіе этого уродливаго стиля не подлежитъ сомнѣнію. Его вполне законченный характеръ можно наблюдать и въ живописи, въ пзвѣстной рукописи *Sacra Parallela* Пар. Нац. Библ. № 932, IX вѣка. Какъ на мѣдныхъ кадлахъ, такъ и на слоновой кости наблюдается одинъ и тотъ-же типъ лицъ со слѣпыми глазами безъ зрачковъ, неестественныя движенія тѣлъ, лишенныхъ анатомической правильности и похожихъ на деревянные обрубки, грубая техника рѣзбы и вмѣстѣ съ тѣмъ, несомнѣнно, слѣдованіе древнѣйшимъ древнехристіанскимъ образцамъ, какъ, напримѣръ, это видно по фигурѣ Ангела въ изображеніи крещенія. На всѣхъ указанныхъ памятникахъ, равно какъ и въ рукописи *Параллелей* Нац. Библ. мы видимъ эти черты, но въ послѣдней рукописи повторяется (*passim*) еще одна черта, всегда повторяемая и слоновой костью, именно, нимбы всегда украшены точками межъ двухъ рядовъ линий. Равнымъ

образомъ повторяются и неуклюже поднятыя вверхъ головы и рѣзкіе жесты на ряду съ чертамп древнехристіанскихъ композицій. Можно думать, что Вествудъ отнесъ этотъ памятникъ къ карловингской эпохѣ еще и потому, что на немъ въ изображеніи Крещенія представлена купель вмѣсто водъ Іордана. Эту купель можно видѣть еще разъ въ разбираемомъ выпускѣ фотографіи № 34 также въ сценѣ Крещенія, при чемъ въ послѣднемъ случаѣ купель изображена стоящей на водахъ Іордана. Но въ виду несомнѣнно древняго характера рѣзбы слоновой кости и указанныхъ чертъ ея стиля, можно съ увѣренностью сказать, что послѣдняя деталь вошла въ западную иконографію благодаря существованію ея на восточныхъ памятникахъ. О принадлежности описанной слоновой кости сирійскому искусству врядъ-ли можетъ быть сомнѣніе, только искусство это является здѣсь чрезвычайно огрубѣвшимъ и невѣжественнымъ, какъ и искусство рукописи Параллелей и мѣдныхъ кадилъ. Его прототипы, запечатленные свѣжестью античнаго преданія, я угадываю въ равенскомъ диптихѣ, въ принадлежащихъ ему двухъ пластинкахъ графа Строганова и графа Крауфорда и на части коптскаго триптиха В. А. Голенищева. Пластина принадлежитъ по моему мнѣнію къ VIII столѣтію.

Указавши на болѣе значительные и интересные памятники, вошедшіе въ I выпускъ, мы подождемъ дальнѣйшихъ выпусковъ, чтобы ориентироваться среди разнообразной массы памятниковъ средневѣковыхъ, весьма неодинаковыхъ по своему художественному стилю и научному интересу.

Д. Айналовъ.

Karl Krumbacher. Studien zu Romanos. München, 1898. Aus den Sitzungsberichten der philos.-philol. und der histor. Classe der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften. 1898. B. II, Heft I, S. 69—268 съ одной таблицей.

Новый трудъ проф. Крумбахера представляетъ изъ себя первый опытъ критическаго изданія нѣсколькихъ произведеній знаменитаго Романа Сладкопѣвца.

Еще въ 1891 году уважаемый профессоръ въ первомъ изданіи своей «Исторіи византійской литературы» объявилъ, что имъ готовится полное изданіе Романа на основаніи всего рукописнаго матеріала, особенно же на основаніи патмосскихъ кодексовъ (S. 318). Черезъ шесть лѣтъ тоже самое было имъ повторено во второмъ столь разросшемся по объему изданіи литературы (S. 671). Было бы въ высшей степени несправедливо на основаніи этого упрекать автора въ медлительности: всѣмъ извѣстно, какъ темна и неизслѣдована еще область церковной греческой поэзіи.

Въ то время какъ наука филологіи, говоритъ проф. Крумбахеръ въ предисловіи къ своему новому труду, изслѣдуетъ самыя отдаленныя