OTABATE II.

1. Критика.

Josef Strzygowski. Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühehristlichen Kunst. Mit 9 Tafeln u. 53 Abbildungen im Texte u. a. nach Aufnahmen der Palmyra-Expedition Sobernheim. Leipzig. 1901.

Роскошно изданный томъ въ 159 страницъ малаго 40 съ отличными таблицами фототипій и множествомъ цинкографій (53) въ текстъ посвященъ авторомъ вопросу объ источникахъ христіанскаго п византійскаго искусства, которому и пишущій эти строки посвятиль свое изсл'єдованіе годомъ ранће 1). Этотъ вопросъ въ настоящее время одинъ изъ важнѣйшихъ въ наукъ, и авторъ является передъ нами дъятелемъ въ томъ направленіи, которое ясно обозначилось за посл'єднее время какъ въ русской, такъ и въ западной наукъ. Это новое движение можетъ быть хорошо обозначено старыми словами: «Drang nach Osten». Въ предисловіи, предпосланномъ тексту книги, авторъ излагаетъ свои воззр'внія на «развитіе искусства въ первые три въка по Р. Xp.». Онъ сразу и ръшительно ставить свои взгляды въ разръзъ съ направленіемъ ученыхъ римской школы, которые сосредоточивають въ Римъ какъ начало, такъ и развитіе или образованіе христіанскаго искусства. Не Римъ, а эллинистическій востокъ даетъ объясненіе формамъ и содержанію новаго христіанскаго искусства. Римъ только питается востокомъ и его искусствомъ. Въ самомъ названіи книги: «Востокъ или Римъ» чувствуется полемическая нота, проходящая черезъ все содержание книги. Эта полемическая нота вызвала у критика одного римскаго органа безнадежно-правдивую фразу: «Если Стржиговскій пишетъ книгу подъ заглавіемъ «Востокъ или Римъ», то заранъе можно сказать, что онъ стоить за востокъ 2).

Дъйствительно, авторъ съ особой силой выдвигаетъ на первый планъ важное значеніе эллинистическаго искусства для исторіи римскаго. Въ упомянутомъ предисловіп авторъ опровергаетъ главнъйшіе результаты работы Викгофа 3), такъ возвысившаго историко-художествен-

¹⁾ Эллинистическія основы византійскаго искусства. СПБ. 1900.

²⁾ Römische Quartalschrift 1901 (1 и 2), р. 79.

³⁾ Die Wiener Genesis hrsg. von Wilhelm Ritter von Hartel u. Franz Wickhoff. Wien, 1895.

ное значеніе Рима, что этотъ городъ сталь у него поприщемъ новыхъ движеній въ самомъ античномъ искусствѣ, распространившихся по всей имперіи. Разобравши основныя положенія Викгофа, на которыхъ въ свое время останавливался и я, разбирая ихъ отридательныя стороны 1), авторъ такъ заключаетъ свою критику: «Нётъ основаній говорить о господствъ римскаго искусства и понимать подъ нимъ такое искусство. которое образовалось въ Рим' и распространилось затъмъ на востокъ. вытъснило старую эллинистическую художественную практику и, такимъ образомъ, само послужило общей широкой основой для образованія христіанскаго искусства. Когда мы говоримъ о римскомъ искусствъ, то понимаемъ подъ нимъ ничто иное, какъ последнюю фазу эллинистическаго искусства, для которой Римъ представлялъ только одинъ изъ многихъ центровъ и какъ таковой быль отличенъ извъстной индивидуальностью (сильно выраженный реализмъ портретовъ, схематизація драпировокъ). Для христіанскаго искусства, между тъмъ, уже въ первые три стольтія исходный пунктъ представляли древніе восточные города эллинистическаго круга и преимущественно предъ другими Александрія, Антіохія и Эфесъ, но не Римъ, или же изъ Рима вышедшее искусство» (стр. 8)²).

Стржиговскій, такимъ образомъ, совершенно разрываетъ связи съ римской піколой и взам'єнъ прежняго термина «греко-римское искусство», мало выражавшаго существо искусства І-ІІІ стольтій, употребляеть терминъ «эллинистическое», расширяя значеніе его до размівровь перваго термина, но вкладывая въ него новый смыслъ. Нельзя не привътствовать этой новой попытки автора выйти изъ круга идей ученой римской школы, которая сама, исторически вышедши изъримской клерикальной среды, до сихъ поръ влачить подчиненное ей существование и представляеть въ научномъ и методологическомъ отношеніяхъ отжившее и принесшее свой плодъ направленіе. Вм'єст'є съ т'ємъ нельзя не пожелать въ видахъ научной строгости изследованія, чтобы авторъ, занимаясь подробнымъ обзоромъ воззрѣній своихъ противниковъ, принималъ въ соображеніе также труды русской ученой школы. Это темъ более важно отметить, что все его направленіе и кругъ идей, съ прибавленіемъ многаго, на что онъ еще не обратиль должнаго вниманія, in extenso заключается уже въ направленіи русской ученой школы, и я не могу признать в рнымъ, чтобы возэржнія, высказанныя въ резюме моей книги, «покрывались въ существенномъ» воззрѣніями автора въ его сочиненін «Orient oder Rom» 3). Въ существенномъ, именно, дело обстоитъ во многомъ наоборотъ.

Направленіе новаго труда Стржиговскаго и взгляды, высказываемые

¹⁾ Эллинист. основы, стр. 28, 52.

²⁾ Ср. по этому поводу Эллинист. осн., стр. 4 и 15 и 159, гдѣ эти взгляды высказаны точнѣе.

³⁾ Byz. Zeitschr. 1902, I, p. 278:... als sich selbst Ainalows Auschauungen im wesentlichen mit denjenigen decken, die ich selbst unabhängig von ihm in meinem «Orient oder Rom» ausgesprochen habe.

имъ на перспективы въ изложеніи исторіи христіанскаго и византійскаго искусства, должны быть развиваемы, дополняемы, но не отрицаемы. Пути къ научному изследованию источниковъ и истории христіанскаго и византійскаго искусства, достаточно сознанные, опред'яленные и выясненные въ трудахъ русской ученой школы и ея главы - академика Кондакова, лежатъ предъ нами. Немногіе идутъ этими путями, мало доступными и даже совствить еще неиспробованными. Стржиговскій, ясно и опредтанно выступившій въ этомъ, именно, направленіи и считавшій необходимымъ выяснить особенности своихъ пріемовъ методологіи въ обширномъ предисловіи, самъ заявляетъ, что «такая работа, которая создаетъ научную ясность въ этомъ вопросф, будетъ сдфлана только трудами цфлыхъ покольній...». «Здысь я хотыль», продолжаеть онь, «дать только пробу, т.е. показать направленіе пітудій...» (р. 8). Такими словами указываеть онъ на значеніе тъхъ статей, которыя составили пять главъ его книги съ четырьмя присоединенными къ нимъ приложеніями. Для пользы дёла я позволяю себ'в сд'влать и всколько зам'вчаній по поводу этих в статей и результатовъ изследованія нашего автора.

Первая глава, открывающая книгу, содержить описаніе одной Пальмирской усыпальницы и ея живописи. Фотографіи съ росписей нѣкоторыхъ камеръ этой усыпальницы, равно какъ и данныя для общаго описанія плана и устройства ея, доставлены были автору г. Собернгеймомъ, совершившимъ путешествіе въ Пальмиру въ 1899 году.

Судя по даннымъ, встръченнымъ въ надписяхъ усыпальницы, живопись камеръ ея относится къ III столътію по Р. Хр. (259 г.). По своему содержанію эта живопись языческая, но историко-художественное ея значеніе таково, что оправдываетъ вполнъ первое изданіе ея не въ спеціальномъ журналъ, посвященномъ античному искусству, а въ книгъ спеціалиста по исторіи христіанскаго и византійскаго искусства. Авторъ достаточно оцънилъ важность пальмирской языческой росписи для штудій по намъченнымъ имъ вопросамъ — о преемствъ формъ христіанскаго и византійскаго искусства отъ эллинистическаго, но не вполнъ изучилъ эту живопись и ея данныя въ общемъ составъ ея, какъ росписи.

Пальмирская живопись является крайне важной для уясненія системы, пріємовъ и формъ живописи ІІІ столѣтія, встрѣчаемыхъ одинаково и въ христіанской и въ послѣдующей византійской живописи. Авторъ, однако, не касается ни системы росписей стѣнъ, ни пріємовъ, посредствомъ которыхъ стѣны силошь покрываются разнообразными родами древней живописи. Онъ не старается прослѣдить исторически эти свойства пальмирской живописи, не сравниваетъ ее ни съ помпеянскими росписями, ни съ болѣе поздними римскими, что было бы крайне важно для сравнительнаго изученія формъ росписи въ ея цѣломъ, а ограничивается только указаніемъ аналогій между нѣкоторыми формами пальмирской живописи и византійской (отчасти сирійской и карловингской) до ХІІІ вѣка.

Система украшеній стінь и сводовь въ Пальмирской усыпальниці,

однако, сама по себъ представляетъ особую важность по сравненію съ болье ранней стынной живописью хотя бы римскихъ усыпальницъ и колумбаріевъ, затъмъ съ системой помпеянскихъ и римскихъ росписей дворцовъ и домовъ. Замъчается различіе отъ живописи указанныхъ временъ во многихъ отношеніяхъ и лишь въ нѣсколькихъ подробностяхъ, въ выборъ орнаментальныхъ мотивовъ, можно указать елинство. Наибольшее-же подобіе представляеть эта живопись христіанской IV и следующихъ вековъ. Такъ, сводъ, расписанный синими касетами съ золотомъ, заключающій въ центрѣ портретный медальонъ, крайне любопытенъ по сравненію съ росписью нікоторыхъ сводовъ церкви св. Констанцы въ Рим' и мавзолея Галлы Плацидіи (безъ медальона). Подобныя росписи можно указать и ранте въ Помпенхъ 1), но какъ отдаленные прототипы. Особенно важны цёлые ряды портретовъ умершихъ лицъ, помъщенныхъ въ круглыхъ медальонахъ въ верхнихъ частяхъ узкихъ простѣнковъ. Эти ряды портретовъ, неизвѣстные въ такомъ употребленій въ языческихъ римскихъ усыпальницахъ, составляютъ одинъ изъ значительнъйшихъ элементовъ въ росписяхъ византійскихъ храмовъ V-VI в'ековъ, и пом'ещаются внутри арокъ, на ровныхъ простраснтвахъ надъ тріумфальной аркой (въ Синайской базиликѣ²) и цълыми рядами по узкому фризу надъ колоннадами (перковь св. Павла внъ стънъ Рима).

Дал'ве, полукруглый люнетъ съ цѣлой картиной, представляющей Ахилла на островъ Скиросъ, обрамленный орнаментальною рамой и въточкой лавра, является обычной формой въ системъ христіанскихъ росписей и обыкновенно содержитъ сложную композицію 3), одинаково, какъ въ бол'ве ранней живописи катакомоъ, такъ и въ бол'ве позднихъ мозаикахъ. Затѣмъ, отдѣльныя узкія пространства, на которыя разбиты стѣны съ фигурами въ ростъ на нихъ, аналогичны дѣленіямъ стѣнъ главнаго нефа въ церкви Аполлинарія Новаго, капеллы св. Виктора въ Миланъ, гдѣ простѣнки между оконъ съ фигурами въ ростъ представляютъ особенную близость пальмирской системѣ расчлененія стѣнныхъ пространствъ и ихъ украшенія. Низъ простѣнковъ занятъ орнаментальными квадратами, подражающими мраморнымъ облицовкамъ цоколя съ инкрустаціями. Ниже ихъ находятся квадраты съ изображеніемъ дикихъ звѣрей, нападающихъ на ланей — композиціи буквально повторяющіяся, напримѣръ, въ церкви св. Андрея іп Gata Barbara 4).

Подобное распредѣленіе живописи на стѣнахъ представляетъ весьма близкія аналогіи системѣ стѣнныхъ росписей христіанскихъ и византійскихъ храмовъ съ ихъ полихроміей и полилитіей. Въ Пальмирской росписи, сверхъ того, совершенно нѣтъ фантастической архитектоники. Профили карнизовъ съ ихъ зубцами и меандрами подражаютъ дѣйствитель-

¹⁾ Моз. IV и V въковъ, стр. 10.

²⁾ Эллинист. осн., стр. 212-13.

³⁾ Мозанки IV и V вѣковъ, стр. 7, 179.

⁴⁾ Ciampini, Vetera monimenta, I, 242, tav. 22, сл. и Эллинист. основы, стр. 143.

нымъ карнизамъ, а колонны, поддерживающія ихъ, представлены въ натуральную величину.

Среди общихъ чертъ, обрисовывающихъ родство пальмирской живописи III въка съ современными и болъе поздними христіанскими росписями, должны быть уже указаны черты частныя, воспринятыя византійскимъ искусствомъ. Таковы: викторіи, держащія медальоны и стоящія на голубыхъ сферахъ, загѣмъ листья аканоовъ, расположенные по сторонамъ сферъ въ той же композиціи, какъ роги изобилія въ равеннскихъ мозаикахъ, или дельфины, наконецъ -- портретная фигура женщины съ ребенкомъ на левой рукъ, напоминающая типъ Одигитріи, не говоря уже о такихъ мелкихъ подробностяхъ, какъ меандры и зубцы карнизовъ. Отмъчу, кстати, что Богородица въ мозаикахъ тріумфальной арки церкви S. Maria Maggiore не имъетъ длиннаго головного покрывала, какъ на это указываеть Стржиговскій и даже сравниваеть съ нокрывалами портретовъ пальмирскихъ женщинъ, изображенныхъ въ усыпальницъ. Онъ былъ бы совершенно правъ, сравнивши эти покрывала съ тъми, которыя носятъ Сепфора и Лія въ мозаикахъ нефа, или же съ покрывалами святыхъ дѣвъ въ мозаикахъ Аполлинарія Новаго 1), накинутыхъ поверхъ высокихъ причесокъ иного типа, однако, чъмъ на пальмирскихъ портретахъ.

Къ статъв о Пальмирской усыпальницв приложена небольшая замѣтка, касающаяся извѣстной рукописи Пятикнижія Пар. Нац. Библ., такъ называемаго Ашбурнгеймскаго Пентатевха. Авторъ возводитъ основную редакцію иллюстрацій этой латинской рукописи къ кругу памятниковъ, близкихъ къ пальмирскимъ, и полагаетъ, что она могла бытъ составлена іудеемъ, принявшимъ христіанство и жившимъ въ Александріи. Можно согласиться съ указаніями автора на существованіе аналогіи въ высокихъ прическахъ съ пальмирскими, на восточныя черты въ трактовкѣ сюжетовъ и фигуръ животныхъ, но, не сдѣлавши общаго историко-художественнаго анализа живописи рукописи, онъ не подкрѣпляетъ своихъ выводовъ болѣе вѣскими данными, и его предположеніе объ авторѣ іудеѣ принявшемъ христіанство, есть попытка освѣтить вопросъ скорѣе посредствомъ акта «divinatio», чѣмъ ученаго изслѣдованія.

Вторая статья посвящена описанію и разбору доски саркофага, открытаго Русскимъ Археологическимъ Институтомъ въ Константинополѣ. Найдена эта доска въ агіасмѣ церкви св. Георгія въ Псаматіи и впервые обнародована мною въ сочиненіи «Эллинистическія основы византійскаго искусства» (СПБ. 1900, стр. 160—164, табл. IV). Рельефъ былъ пріобрѣтенъ въ Императорскій Берлинскій музей.

Стржиговскій также сравниль этоть саркофагь, какъ и я, съ Конійскимъ и Селевкійскимъ саркофагами и пришель къ тому же выводу, что псаматійскій рельефъ возникъ подъ вліяніемъ малоазійской скульптуры. Однако, онъ поставиль свой анализъ шире и привлекъ къ объ-

¹⁾ Моз. IV и V в., стр. 115 и 120.

ясненію формь доски саркофага также нівкоторые италійскіе саркофаги и часть доски саркофага изъ Смирны, чего я, къ сожалѣнію, слѣлать не могъ. На основаніи своего анализа авторъ приходить къ заключенію, что псаматійскій рельефь должень быть отнесень скорфе къ IV, чфмъ къ V стольтію. Не могу ничего возразить противъ предпочтенія относить саркофагъ къ бол'е раннему времени, такъ какъ, прежде чемъ высказаться за V стольтіе, долго считаль возможнымь относить саркофагь къ IV столетію. Кратко описывая этоть рельефъ, я просто указаль дату, руководясь главнымъ образомъ крестообразнымъ нимбомъ Христа, неизвъстнымъ до сихъ поръ на памятникахъ IV столътія. Стржиговскій не видить въ этомъ накакого препятствія, такъ какъ считаетъ, что на восток в употребление такого нимба должно было явиться ран ве, ч в на западѣ. Вульфъ одобряетъ такое соображение автора 1). Я ничего не им восток въ IV стольти, такъ какъ отмътилъ въ крестъ нимба ясно переданную форму голгооскаго креста, явившуюся въ иконографіи послѣ 326 года, какъ это было доказано мною раньше, но повторю здёсь только, что кресть не имёсть обозначенія буквы Р, какъ и въ египетскихъ гробницахъ Эль-Багауата, гдь эта форма существуеть наряду со второй формой и съ хризмой.

Я не согласенъ со Стржиговскимъ въ томъ, что подушечнаго типа надставка надъ капителями саркофага представляетъ остатокъ архитрава, и считаю ее за подражаніе той форм'ь, которая въ строительной архитектурь является въ видъ кемпфера. Эта подушечная форма на всъхъ саркофагахъ, гдв она встръчается, имветъ раздутые бока (ондуляцію), служить для показанія, что тяжесть фронтона перенесена на колонну черезъ ея посредство и посредство капители, а потому и въ подражаніи на облицовкъ саркофага сохраняетъ смыслъ самостоятельной строительной Формы. Авторъ недостаточно оценилъ тотъ фактъ, что архитравъ, украшенный аналогичнымъ орнаментомъ, лежитъ на Селевкійскомъ и Конійскомъ саркофагахъ глубже, на стънъ саркофага, что фронтонъ выдвинутъ впередъ и концами оппрается на указанныя надставки, а средней частью на арку, образуемую раковиной. Понятно, что объ архитравъ подъ фронтономъ не можетъ быть и речи, его нетъ, т. к. здесь есть арка и раковина. Подушечнаго типа надставка по своей служебной роли аналогична съ канителью, а потому и является спеціально надъ колоннами и нигдъ болъе. Приписанное мнъ авторомъ сравнение профиля этой надставки съ профилемъ кемпферовъ въка Юстиніана я могу приписать только невърному чтенію русскаго текста моей книги. Я сравниваль это правда, но не для того, чтобы найти сходство, какъ думаетъ Стржиговскій, а для того, чтобы указать разницу, но не профиля, а всей формы цъликомъ, включая и ея орнаментацію (ср. примъч. на стр. 56 Orient oder Rom. и стр. 162 моей книги).

¹⁾ Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Sitzungsberichte VII, 1901, p. 37.

И я, и Стржиговскій, при разбор'є типа Христа на псаматійскомъ рельефѣ упустили случай сравнить фигуру Его съ изображеніемъ на саркофагъ, находящемся въ церкви св. Марка въ Венеціи, въ которомъ похороненъ былъ Дожъ Марино Морозини (1249-1253), какъ объ этомъ свидътельствуетъ латинская надпись: Hic requiescit Dom. Marinus Maurocinus Dux. Неизв'єстно, съ какого времени хранится этотъ саркофагь въ церкви св. Марка и въ какое время онъ попалъ сюда, но исполнение саркофага по характеру р'взьбы и на основаніи сюжета отнесено было издателями его къ VI въку, каковая дата очень похожа на истинную 1). Для исторіи типа Христа въ его повтореніяхъ, изображеніе на саркофагъ крайне важно. Здъсь повторяется юный типъ съ длинными волосами, повязкой на голов'є, съ крестообразнымъ нимбомъ безъ обозначенія буквы Р въ верхней части креста. Христосъ стоить, опирая тяжесть тела на правую ногу и согнувъ несколько въ колене левую. Правая рука лежить въ синусъ, лъвая опущена вдоль бедра подъ гиматіоономъ, складка котораго обрисовываетъ кисть руки. Голова обращена прямо къ зрителю, и въ этомъ единственное отличіе отъ фигуры на Псаматійскомъ саркофагъ. По сторонамъ Христа находятся 12 апостоловъ. Справа Павель, слева Петръ съ крестомъ. Стиль рельефа и его орнаментальный бордюръ особенно важны для сравненія съ обломкомъ малоазійскаго саркофага, изданнымъ Стржиговскимъ (теперь въ Берлинск. музећ), на которомъ онъ хотълъ видъть смерть Ананіи 2). Венеціанскій саркофагъ ясно обнаруживаетъ свое восточное, быть можетъ, константинопольское, происхожденіе.

Я не могу приписать фигурѣ Христа того эстетическаго выраженія, которое Стржиговскій видить на псаматійскомъ рельефѣ, такъ какъ иначе такую же эстетическую оцѣнку пришлось бы сдѣлать многимъ шаблоннымъ фигурамъ поздняго антика и между прочимъ двумъ мужскимъ фигурамъ, представленнымъ по сторонамъ женской на части христіанскаго саркофага, вдѣланнаго въ стѣну надъ воротами города Никеи. Эти фигуры буквально воспроизводятъ постановку фигуры Христа на псаматійскомъ рельефѣ и далеко превосходятъ по исполненію фигуру умершаго, изображеннаго на одной пальмирской надгробной плитѣ, привлеченной Стржиговскимъ совершенно вѣрно для сравненія съ фигурой Христа. Я въ скоромъ времени издамъ оба упомянутые памятника.

Третья глава содержить описаніе и изданіе одной египетской деревянной рѣзной горельефной группы, представляющей битву у вороть какого-то города съ варварами, которые уже обратились въ бѣгство. Какъ и въ предыдущей главѣ, авторъ сопоставляеть этотъ горельефъ съ аналогичными издѣліями изъ слоновой кости, хранящимися въ Луврѣ и въ

¹⁾ Basilica di S. Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte etc. sotto la direzione di C. Boito A. MDCCCLXXXVIII — XCII, t. III, p. 270, Portofolio 8, fig. 1 (204).

²⁾ Jahrbuch d. K. Preussischen Kunstammluugen, 1901, Heft 1 (Sonder-Abdruck), p. 3—4.

соборной ризницѣ Трира (послѣдняя -- пластина въ болѣе низкомъ рельефѣ). Горельефъ происходитъ изъ верхняго Египта (Hermopolis magna), что придаеть ему важное значение для сравнения съ указанными памятниками. Стржиговскій объясняеть содержаніе горельефной группы какъ «защиту твердыни въры» и видить вътрехъфигурахъ въ верхней части горельефа изображение Троицы вътомъ типъ, въ какомъ она изображена на извъстномъ Латеранскомъ саркофагъ. Однако, скоръе можно примкнуть къ предположенію Вульфа 1), что здёсь представлено какое-либо историческое или легендарное событіе. Укажу въ подтвержденіе данныхъ, имъ указанныхъ, и его мысли на то, что натурально представленные типы варваровъ являются исторически върно воспроизведенными, лабарумъ или продолговатое знамя также имъетъ исторически извъстную форму, повторенную на тріумфальной аркѣ въ церкви S. Maria Maggiore въ композиціи встрібчи св. семейства Афродизіемъ 2). Если кругъ памятниковъ ръзьбы на деревъ и слоновой кости представлялъ чрезвычайно благодарный матеріаль для изследованія резьбы на дереве, процветавшей въ Египтъ и связавшейся съ характеромъ пластики IV—V стольтія, что дало возможность издать Стржиговскому н вкоторые обломки порфировыхъ саркофаговъ, происходящихъ изъ Константинополя и Александріи, то сл'бдующая глава представляетъ не меньшій историко-художественный интересь, такъ какъ въ ней авторъ издаетъ и описываетъ н'Екоторыя египетскія ткани. Эти ткани принадлежать частью Берлинскому художественно-промышленному музею, частью происходять изъ коллекціи Рейнгардта. Авторъ дѣлаетъ экскурсы въ область техники древнихъ тканей, сближаетъ нѣкоторыя извѣстія о синдонахъ съ изслѣдованными имъ остатками тканей Берлинскаго музея и даетъ два приложенія къ этой главъ. Въ первомъ онъ публикуетъ текстъ Астерія Амоссійскаго о синдонъ съ изображениемъ сценъ мучения св. Евфимия, видънномъ имъ въ Халкидонъ. Прійдя къ заключенію, что этотъ синдонъ быль написанъ восковыми красками, авторъ делаетъ второе приложение и издаетъ восковыми красками написанную икону Сергія и Вакха, находящуюся въ Церк. Арх. Музев въ Кіевв.

Совершенно вѣрно указано авторомъ, что обрывки тканей съ изображеніемъ Даніила и Петра принадлежатъ къ такой завѣсѣ, типъ которой описанъ Павломъ Силенціаріемъ въ церкви св. Софіи, но приходится съ удивленіемъ читать цѣлыя страпицы текста, на которыхъ авторъ старается доказать самому себѣ невѣрность того, что онъ видитъ и въчемъ, казалось бы, не могло быть никакихъ сомнѣній.

На первомъ остаткъ ткани изображенъ Даніилъ въ своемъ восточномъ костюмъ. Руки его обычно подняты вверхъ. У ногъ по сторонамъ

¹⁾ Sitzungsbericht der Kunstgeschichtl. Gesellschaft, VII, 1901, p. 37-8.

²⁾ См. мой рисунокъ, сдъланный вблизи мозаики и наиболъе върный во всъхъ деталяхъ. Моз. IV и V в., стр. 93. Отмъчу, что знамя упоминается въ Библіи. Кн. Іис. Нав. X.

его сидять львы съ мордами, обращенными къ Даніилу. Слѣва къ Даніилу подходить Аввакумъ, неся сосудъ съ пищей и питьемъ. Надпись около головы справа называетъ его по имени. Около головы Даніила также находится надпись съ обозначеніемъ его имени. И эта надпись приходится справа отъ головы. По другую сторону Даніила сохранилась только часть какой-то фигуры въ нимбѣ, съ рукой, протянутой къ Даніилу.

Ничего нътъ проще и согласнъе съ исторіей сюжета, какъ предположить, что эта боковая фигура справа представляла Ангела, приведшаго Аввакума. Такъ и понялъ сначала этотъ сюжетъ авторъ, но затѣмъ все пошло наоборотъ. Дело въ томъ, что надъ плечами Даніила изображены два выступа, которые авторъ, не сообразивши, что бы такое они представляли, приняль за верхнія части крыльевь, и, не смотря на то, что по сторонамъ нътъ продолженія этихъ крыльевъ, ръшилъ, что Даніилъ изображенъ крылатымъ. Изъ такого предположенія вытекало, что фигура эта представляетъ вовсе не Даніила, а Ангела, и что часть фигуры справа могла представлять Даніила. Чтобы объяснить, почему по сторонамъ ангела оказались два льва, авторъ обращается къ Библіи, находить тамъ указаніе на семь львовъ и, совершенно игнорируя историческій типъ композицій, рѣшаетъ, что эти два льва представлены по сторонамъ Ангела (т.е. прежняго Даніила) для обозначенія м'єста д'єйствія и что остальные пять львовъ должны были находиться справа около полуисчезнувшей фигуры, которую онъ склоненъ считать за Даніила. Чтобы доказать, что такая сложная композиція могла существовать въ древности, авторъ сближаетъ свою предполагаемую композицію съ той, которая представлена на лондонской пиксидъ. Здъсь изображенъ Даніилъ между двухъ львовъ внутри сооруженія въ род'є киворія, сл'єва Ангель ведеть къ нему Аввакума съ пищей. Лъвье этихъ двухъ фигуръ находится пустое пространство вследствіе потери части пиксиды, и далее фигуры: овцы, Ангела и дерева. Эти три фигуры авторъ причисляетъ къ композиціи, изображающей Даніила во рву львиномъ, и такимъ образомъ доказываетъ существованіе сложной композиціи, хотя и безъ пяти искомыхъ львовъ. Но зд'єсь онъ сд'єлаль ошибку, которой могъ изб'єжать. Овца, Ангелъ и дерево принадлежать къ другой композиціи и представляють остатокъ сцены жертвоприношенія Авраама. Фигура Авраама приходилась, какъ это было доказано мною, на томъ мѣстѣ, гдѣ исчезъ кусокъ пиксиды. Часть гиматіона Авраама еще и теперь видна на пиксидѣ близъ овцы, но на это не обратили вниманія ни Штульфауть, ни Гревень, ни нашъ авторъ 1). Таково же значеніе фигуры ангела справа отъ Даніила на пиксидъ изъ Ночеры въ Уморіи, изданной Стржиговскимъ для указанія на то, что по сторонамъ Даніила изображены два ангела. Рядомъ съ ней находится овца, а далье видна фигура Авраама. Между Авраамомъ и ангеломъ находится, если не ошибаюсь, дерево.

¹⁾ См. Виз. Врем. 1899, № 3 — рецензію на первый выпускъ изданія слоновыхъ костей Гревена.

Принимая въ соображение симметрію композиціи, построенной совершенно по законамъ античной композиціи, должно оставить всякія колебанія на счеть фигуры Данішла. За Аввакумомъ находится вертикальная линія, ограничивающая композицію слева. Здесь, следовательно, начало ея. Двъ боковыя фигуры направляются къ Даніилу, какъ къ центру. Львы въ полной симметріи сидять въ промежуткахъ между Даніиломъ и этими боковыми фигурами. Сосуду Аввакума соотв тствуетъ справа какой-то орнаментъ для заполненія пространства. Такимъ образомъ, вторую линію, обрамлявшую композицію справа, надо ожидать за полуисчезнувшей фигурой. Выступы за плечами Даніпла настолько же похожи на крылья, какъ и на какія либо части зданій съ кладкой камней и плохо выраженными полукруглыми верхами въ вид варокъ. По сторонамъ Даніила н втъ продолженія крыльевъ и не видно ихъ концовъ, какъ бываетъ обыкновенно у крыдатыхъ фигуръ, изображенныхъ, хотя бы на той-же пиксидъ изъ Ночеры. Какъ художественный мотивъ, эти выступы должны быть сравнены съ зданіемъ или киворіемъ, внутри котораго изображенъ Даніиль на лондонской пиксидь, или же со стынами ямы въ усыпальниць Эль-Багауата 1), изображенными тамъ по сторонамъ Даніила. На ткани, всл'Едствіе недостатка м'Еста, зданіе могло оказаться за плечами Даніила. Ввиду всего сказаннаго понятно, что третью надпись надо ожидать за головой третьей фигуры и что двъ первыя надписи находятся на своихъ мъстахъ, а не перепутаны. Впрочемъ, доказавши, что фигура Даніила представляеть ангела, авторъ въ оправдание свое прибавляеть: «я, однако, самъ этому не върю: было бы необычайно встрътить ангела, одътаго въ полуперсидскій костюмъ, да и кром' того н'тъ львовъ около третьей фигуры, которая должна представлять Даніила..» (р. 96).

Стиль этой ткани авторъ также не опредълилъ. Онъ объясняетъ роскошныя одежды Даніила тімъ, что послідній быль любимець царя, но съ этой точки зрѣнія необъяснимы роскошныя украшенія одеждъ Аввакума и ангела, обыкновенно весьма простыя. Роскошныя одежды прежде всего указывають на измёненіе простоты античнаго стиля въроскошный стиль византійскаго искусства съ яснымъ персидскимъ вліяніемъ. Я вполив раздвляю указаніе О. Ө. Вульфа на азіатскія черты этой ткани, но думаю, что стиль фигуры указываеть, именно, на персидское вліяніе. Фигуры львовъ, особенно ихъ морды, шерсть завитками на гривахъ. загнутые вверхъ хвосты, затъмъ плоскія безъ моделлировки фигуры Даніпла и двухъ боковыхъ, обведенныя ровными, толстыми линіями контуровъ, даютъ чувствовать стиль персидскаго искусства, облекающаго формы христіанскаго сюжета. Съ другой стороны преувеличенно высокій ростъ фигуръ, неустойчивое движеніе, изогнутое кольно Аввакума, наконецъ, чрезвычайно маленькія конечности рукъ и ногъ, малыя головы, худоба и тонкость рукъ и ногъ, все это — черты зрѣлаго византійскаго

¹⁾ В. Г. Бокъ, Матеріалы по археологіи христіанскаго Египта. Атласъ, табл. ХІ.

148 отдель и.

стиля, и уже на основании этихъ чертъ следовало относить ткань съ изображеніемъ Даніила и Петра къ бол'є позднему времени, чёмъ IV в'єкъ. Я склоненъ относить эту ткань къ эпохъ послъ завоеванія Египта арабами, т. е. къ концу VIII или началу IX вѣка, и скорѣе допускаю происхожденіе ся не изъ Файюма, а изъ фабрикъ Малой Азіи, Балдаха (древняго Вавилона) или же острова Андроса, о которомъ говоритъ Зевульфъ или даже изъ самого Константинополя 1). На это же или даже на болье позднее время указывають характерно покосившіяся буквы надписей, уже мало имѣющія общаго съ красивымъ уставомъ письма IV— VI въковъ. Прибавлю къ этому, что волосы въ завиткахъ Даніила, Петра и другихъ имѣютъ тотъ-же характеръ, что и гривы львовъ, и потому головы фигуръ не могутъ быть сравниваемы съ типами IV столетія или же съ пальмирскими. Чрезвычайно ясно выраженный восточный типъ лицъ окончательно этого не дозволяетъ. Къ этому же должно присоединить такую черту въ исполненіи рисунка, какъ прямые обрѣзы зданій храмовъ, указывающія на обычную восточную обратную перспективу.

Смягченіе буквы λ въ ρ , замѣчаемое въ надписяхъ этой ткани, заинтересовавшее автора, не смогшаго, однако, указать нарѣчія, въ которомъ существовало подобное смягченіе въ древности, было распространено въ говорѣ Константинополя, именно, въ IX, X вѣкахъ и позднѣе. Объ этомъ ясно говоритъ Люитпрандъ, объясняя происхожденіе слова Магнавра. Онъ говоритъ: «Est Constantinopoli domus palatio contigua mirae magnitudinis ac pulchritudinis, quae a Graecis ρ loco λ posita Megaura, quasi magna aura pro aula dicitur» (Muratori, Rer. Ital. Script. II, 469). Рейске сдѣлалъ прекрасное поясненіе къ этому мѣсту Люитпранда и подтвердилъ его наблюденіе многими примѣрами константинопольскаго говора этой поры (De cerim. aulae byz. II, 218).

Напротивъ, ткани изъ коллекціи Рейнгардта, изданныя Стржиговскимъ, показываютъ болѣе ясный античный стиль, большую свѣжесть въ исполненіи драпировокъ, устойчивую постановку фигуръ, большія и даже иногда уродливыя конечности. Замѣчательно свободный рисунокъ въ контурахъ и въ исполненіи общихъ массъ выражаетъ пріемы моделлировки. Нигдѣ нѣтъ безжизненнаго ровнаго контура. Линіи, обозначающія складки одеждъ, волосы, глаза и проч., скорѣе подобны мазкамъ быстрой кисти, чѣмъ вообще какой-бы то ни было линіи. Надписи представлютъ широкія квадратнаго типа буквы, стоящія прямо, очень крупныя по сравненію съ фигурами. Сходство этихъ тканей съ тѣми, которыя добыты въ Египтѣ, внѣ всякихъ сомнѣній. Эти ткани я склоненъ относить къ концу V, началу VI вѣка.

Вглядываясь въ технику рисунка этихъ тканей, можно отмѣтить замѣчательные особенности этого рисунка. Именно, опъ сохраняетъ всѣ свойства грубаго рѣзного клише, судя по легкости изготовленія его, сдѣланнаго изъ дерева. Трафаретный характеръ этого рисунка заста-

¹⁾ Хожденіе Даніила, изд. Веневитинова, стр. 265.

вляеть съ увѣренностью сказать, что эти рисунки наводились на ткань посредствомъ шаблоннаго рѣзного клише, т. е. печатались аналогично съ производствомъ набойки, но не красками, а особымъ составомъ. Стржиговскій правильно показалъ, что родъ этихъ одноцвѣтныхъ тканей изготовлялся посредствомъ опусканія въ горячую краску, которая оставляла въ неокрашенномъ видѣ мѣста, неподлежавшія окраскѣ, т. е. самый рисунокъ. Объ этомъ процессѣ, впрочемъ, я буду имѣть случай говорить подробно впослѣдствіи.

Касаясь употребленія синдоновъ въ древности, авторъ издаетъ въ своей книгъ текстъ Астерія Амассійскаго, въ которомъ описывается синдонъ съ изображениемъ мученичества св. Евфиміи. Этотъ текстъ, до сихъ поръ хорошо извъстный всякому занимающемуся византійскимъ искусствомъ, изданъ Стржиговскимъ въ переводъ на нъмецкій языкъ, слъданиномъ Бруно Кейлемъ съ присоединениемъ варіантовъ различныхъ редакцій текста. Жаль, однако, что не изданъ греческій текстъ, такъ какъ все же каждый интересующійся снова долженъ будеть обращаться къ прежнимъ изданіямъ текста. При томъ, для тъхъ целей, которыя преследуетъ авторъ, требовалось вовсе не изданіе текста, а его изследованіе. У автора мы находимъ лишь общія, мало интересныя сближенія съ болье поздними и болъе ранними циклами мученическихъ сценъ, общеизвъстными и мало объясняющими циклъ мученическихъ сценъ изъ жизни св. Евфиміи. Кром'є того, есть и положительно нев'єрныя указанія на исполненіе синдона. Стржиговскій говорить, наприм'єрь, что «Астерій не оставляетъ никакого сомнънія относительно техники» картины, на которой были изображены спены мученія св. Евфиміи. Правда, Астерій называетъ эту картину үрхфи ей бибой, изъ чего следуетъ, что живопись была на полотнъ, но изъ указанія на то, что пламя и кровь были изображены натурально, вовсе не следуеть, чтобы «живопись на этомъ синдонъ была восковая». На технику восковой живописи у Астерія нътъ указаній; онъ употребляеть терминь херамоци для обозначенія смішенія красокъ, а этотъ терминъ не обозначаетъ процесса восковой живописи, какъ терминъ хаббал у другихъ писателей, которые точно обозначаютъ родъ употребленной живописи, именно, восковой. Сверхъ того прибавлю, что египетскій синдонъ, находящійся въ собраніи Голенищева, исполненъ клеевыми красками и даже портретъ умершаго, какъ и нѣкоторые портреты изъ собранія Графа въ Вѣнѣ, исполненъ тѣми же клеевыми красками.

Я не хочу сказать этимъ, что синдоновъ, выполненныхъ восковыми красками, въ древности не было, а только обращаю вниманіе автора на то, что у Астерія не опредѣленъ родъ живописи, употребленный художникомъ для картины. Не мѣшаетъ въ данномъ случаѣ помнить и ту оцѣнку живописи на синдонахъ, которую дѣлаетъ схоліастъ къ тексту Василія Великаго: «εἰ δὲ ἐν σινδόνι ἐστὶ ἡ γραφὴ, τότε εἴκει τῷ γραφῷ ἡ σανίς μάλιστα ὅτι ἐν σινδόνι γραφὴ τιμία ἐστίν 1).

¹⁾ Du Cange, Gloss. 1, 651.

Икона св. Сергія и Вакха, писанная восковыми красками, описана весьма поверхностно. Самъ авторъ не виділь этой иконы и издаетъ ее по фотографіи и описанію Сонни, присланнымъ ему изъ Кіева. Какъ эта икона, такъ и еще дві, оставшіяся неизвістными автору, уже изданы академикомъ Н. И. Кондаковымъ въ его новомъ замічательномъ труді «Памятники христіанскаго искусства на Афоні» 1 и подробно будутъ описаны мною (ср. стр. 125 и табл. XLVIII и XLIX).

Въ послѣдней — пятой главѣ Стржиговскій издаетъ нѣсколько фотографій южнаго фасада или современнаго южнаго входа въ церковь Воскресенія въ Іерусалимѣ, и такимъ образомъ вступаетъ въ область Палестинской археологіи.

Анализъ стиля и формъ карнизовъ надъ южнымъ входомъ не оставляетъ теперь никакого сомнинія въ томъ, что блоки этихъ карнизовъ принадлежать IV стольтію. Къ этому же результату пришли ранье его Вогюэ и Адлеръ. Стржиговскій, однако, безъ надлежащихъ доказательствъ. полагаетъ, что карнизъ и ствны фасада одинаково древни и старается подтвердить свое предположение историческими свидетельствами, оставляя на будущее время разборъ формъ южнаго фасада. Однако, надо замѣтить, что тъ историческія извъстія, на которыхъ онъ основываетъ свои предположенія, говорять противъ него. Онъ полагаеть, что выступъ фасада (или Risalit) соотв'єтствовалъ ширин'є западнаго атріума, находившагося между ротондой Воскресенія и Константиновой Базиликой, и что м'єсто соединенія этого выступа со стіной, идущей справа отъ входа, указываетъ на линію фасада Константиновой базилики и на м'есто, гд в начиналась крыша ея. И то, и другое невозможно. Западный атрій по такому разсчету оказывается маленькимъ, и самъ авторъ называетъ его «kleines Atrium», что не сходится съ показаніемъ Евсевія, который называетъ этотъ дворъ или атріумъ «παμμεγέθη γώρον». Стржиговскій, однако, полагаетъ, что Евсевій ошибся, что маленькій атрій показался ему большимъ, но упускаетъ изъ вида, что паломница Сильвія и анонимный Бревіарій называють этоть дворь, первая «valde grande», а второй «atrium grande, ubi crucifixus est Dominus». Виллибальдъ только описываетъ на мъстъ этого двора небольшую илощадку «plateola ubi lampades ardent», но показаніе этого паломника им'ветъ значеніе для той эпохи, когда Константиновы постройки были разрушены, перестроены Модестомъ и видоизмѣнены до неузнаваемости послѣ 614 года.

Пом'єщая фасадъ базилики Константина на линіп соединенія ризалита со стієной, примыкающей къ нему справа, нашъ авторъ дієлаетъ грубую опибку противъ единогласнаго свидієтельства древнихъ писателей, которые помієщаютъ фасадъ базилики на востокъ отъ голгооской скалы, или впослієдствій на востокъ отъ голгооской церкви. Если же принять въ соображеніе, что, по расположенію плана построекъ у Стржиговскаго, фасадъ голгооской церкви былъ установленъ св. Модестомъ на линій фасада

¹⁾ Gayer, Itinera Hieorosolymitana, p. 89, 135.

Константиновой базилики, то окажется, что и Голгофа съ крестомъ находилась внутри Константиновой базилики. Это совершенно невозможно. такъ какъ всъ паломники единогласно показывають ея мъстонахождение посреди западнаго атріума между ротондой Воскресенія и базиликой Константина. Но кромъ всего этого Стржиговскій не принялъ въ соображеніе изв'встій Епифанія 1) и нашего игумена Даніила 2) о дверяхъ базилики Константина Великаго, находившихся между Голговою и темницею Христа еще въ ихъ время въ IX-XII столътіи, т. е. до того времени. когда онъ были введены въ комплексъ сооруженій современной церкви Воскресенія. Изъ указаній на эти «двери великія» или πύλη τοῦ άγίου Кωνσταντίνου следуеть, что фасадъ базилики Константина долженъ быть отодвинутъ на востокъ за голгоескую церковь, а это увеличиваетъ вдвое разм'тры того малаго атріума, который нашель Стржиговскій, и сл'тдовательно исчезаетъ всякая возможность искать соотв'єтствія между шириной ризалита южнаго фасада съ древнимъ западнымъ атріемъ и указывать линію фасада базилики въ мість соединенія ризалита со стівной, примыкающей къ нему справа.

Равнымъ образомъ ничуть нельзь довѣрятъ соображеніямъ автора о томъ, что западный атріумъ имѣлъ двухъэтажные портики, на томъ основаніи, что ризалитъ имѣетъ два этажа. Евсевій, не приминувшій указать на два этажа колоннадъ внутри базилики, описываетъ стои атріума, какъ простыя, а не двухъэтажныя.

Между тѣмъ формы ризалита имѣютъ ближайшее отношеніе къ французской готикѣ XII— XIII столѣтій. На фасадахъ этой готики имѣются и два этажа, и карнизы, и выступы, т. е. ризалиты подобные южному ризалиту церкви Воскресенія. Авторъ, отказавшись отъ анализа формъ ризалита и отъ изслѣдованія исторіи возникновенія самаго фасада, оставилъ вопросъ открытымъ относительно появленія античныхъ карнизовъ на фасадѣ и на сооруженіи справа, представляющемъ капеллу Маріи Египетской. Вогюз и Адлеръ не могли себѣ объяснить появленіе ихъ иначе, какъ употребленіемъ ихъ со старыхъ зданій самого Іерусалима или Константиновыхъ построекъ. Понятно, что исторія фасада можетъ быть объяснена главнымъ образомъ изученіемъ его на мѣстѣ въ связи съ историческими данными и данными стиля.

Указавши вкратцѣ на неправильности въ реконструкціи атріума, въ помѣщеніи фасада базилики на линіи соединенія ризалита со стѣной справа и фасада голгооской церкви на мѣстѣ фасада базилики Константина, я отсылаю читателя къ Сообщеніямъ Православнаго Палестинскаго Общества, гдѣ эти вопросы разобраны подробнѣе и гдѣ формы фасада сближены съ формами французской готики XII — XIII вѣка.

Можно пожальть, что авторъ издаль поддельную чашу съ надиисью,

¹⁾ Васильевскій, Пов'єсть Епифанія, стр. 30-40.

²⁾ Веневитиновъ, Хожд. игумена Даніила, стр. 26-7.

указывающею принадлежность ея Константину Великому. Еще болье жаль, что онъ тратилъ время и трудъ для доказательства ея подлинности и кончилъ тъмъ, что призналъ чашу за итальянскую поддълку. Этому приложенію не должно было бы отводить мъста въ книгъ. Сравненіе типа Христа съ изображеніемъ Его на слоновой кости изъ собранія Масперо ни къ чему не ведетъ, такъ какъ послъдній памятникъ, хотя и найденъ въ Египтъ, но не можетъ быть причисленъ къ числу африканскихъ. Ясныя черты индійскаго стиля заставляютъ признать въ немъ одинъ изъ тъхъ памятниковъ, которые извъстны были еще патріарху Фотію: $\piοία$ τῶν εἰκόνων Χριστοῦ ἀληθής, πότερον ή παρὰ [Ρωμαίοις, ἢ ἢνπερ] Γνδοὶ γράφουσιν. (Dobschütz. Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Приложенія 112).

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

Интересующій насъ вопрось объ источникахъ древне-христіанскаго и византійскаго искусства получаетъ болье ясное освъщеніе изъ матеріаловъ, приведенныхъ въ систему и обнародованныхъ Я. И. Смирновымъ въ посмертномъ изданіи трудовъ покойнаго В. Г. Бока, представляющемъ замъчательное богатство неизвъстныхъ еще и нигдъ неизданныхъ памятниковъ живописи и архитектуры, изслъдованныхъ В. Г. Бокомъ въ верхнемъ Египтъ. Обозрънію этихъ матеріаловъ я посвящаю нижеслъдующую замътку.

Д. Айналовъ.

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

Это изданіе, напечатанное на веленевой бумагѣ въ формѣ продолговатаго 4° на русскомъ и французскомъ языкахъ, представляетъ прекрасную поминку, достойную трудовъ неутомимаго изслѣдователя христіаанскаго Египта В. Г. Бока.

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

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