

Часть Равеннского диптиха въ собраніи графа Крауфорда.

Посвящается Ивану Васильевичу Помяловскому по случаю 30-лѣтія его ученой дѣятельности.

Послѣ напечатанія статьи моей о Строгановской пластинѣ, принадлежащей къ утерянной второй доскѣ равеннского диптиха¹⁾, я получилъ отъ ученаго моего друга Я. И. Смирнова прекрасную фотографію Соутъ-Кенсингтонскаго музея въ Лондонѣ съ пластины слоновой кости, находящейся въ собраніи графа Крауфорда (earl of Stamford) въ Haigh-Hall въ Англіи. Принося ему мою искреннюю благодарность за сообщеніе фотографіи съ такого интереснаго и важнаго памятника, спѣшу обнародовать его и привести во всеобщее свѣдѣніе, такъ какъ считаю изученіе подобнаго рода памятниковъ важнымъ не только въ историко-художественномъ отношеніи, но и методологическомъ. Слоновья рѣзныя кости, разрозненные и разбросанные по разнымъ музеямъ и частнымъ собраніямъ Европы, представляютъ значительныя трудности въ ихъ изученіи и опредѣленіи. За исключеніемъ двухъ трехъ попытокъ воссоединенія частей разрозненныхъ памятниковъ²⁾, мнѣ неизвѣстно, чтобы кто нибудь спеціально обратилъ свои взоры на эту сторону предмета, имѣющаго столь важное значеніе при изученіи древне-христіанскаго и ранняго византійскаго искусства и въ частности особаго отдѣла этого искусства — пластики.

Пластина въ собраніи графа Крауфорда (табл. I) имѣетъ 21, 6 сант. выс. и 11, 5 сант. шир. и повидимому представляетъ центральную часть исчезнувшей доски равеннского диптиха. На это указываютъ тонкіе края, обходящіе пластину со всѣхъ четырехъ сторонъ и пред-

1) См. Виз. Врем. 1897, № 1 и 2.

2) См. W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln d. K. St.-Bibl. in München. 1879. S. 45 ff.

назначающіеся для замыканія желобковъ, врѣзанныхъ въ глубь толщи составныхъ частей, примыкавшихъ къ ней съ четырехъ сторонъ съ цѣлью придать болѣе солидную прочность скрѣпамъ. Такой желобокъ, дѣйствительно, врѣзанъ въ толщу пластины графа Г. С. Строганова. Четыре круглыя дырочки по угламъ крауфордовской пластины служили, какъ и на строгановской пластинѣ, для прикрѣпленія къ доскѣ, пришивавшейся къ оборотной сторонѣ каждой половины диптиха.

Всѣ частности обработки пластины и ея рельефа, равнымъ образомъ, указываютъ на принадлежность ея къ равеннскому диптиху и на ближайшую связь со строгановской пластиной.

Здѣсь мы видимъ такой-же раковинообразный киворій, поддерживаемый витыми колонками, какъ и на равеннской доскѣ. Однообразіе и точность въ исполненіи самой раковины доходятъ до того, что какъ на диптихѣ, такъ и на крауфордовской пластинѣ раковина представляетъ по 18 ложекъ, при чемъ одна крайняя ложка является недодѣланной, какъ на томъ, такъ и на другомъ памятникѣ. Это показываетъ, что чертежъ раковины былъ выполненъ на той и на другой доскѣ по одному и тому же шаблону, заранѣе приготовленному. Въ углахъ, по краямъ киворія пластины изображены точно такіе же два креста, какъ и на диптихѣ, а это служитъ доказательствомъ того, что частности украшенія всей доски были выполнены по одному и тому-же типу, при чемъ выполнение самой формы крестовъ, воспроизводящихъ голгоескій крестъ, и врѣзанныя черты и точки на этихъ крестахъ свидѣтельствуютъ о точномъ и заботливомъ копированіи мельчайшихъ частныхъ одного и того-же оригинала. На крауфордовской пластинѣ сверхъ того мы видимъ то-же дѣленіе центральной пластины на двѣ части, какъ и на равеннскомъ диптихѣ, т. е. подъ изображеніемъ Богородицы отдѣленъ здѣсь небольшой фризъ, занятый изображеніемъ Рождества, подобно тому, какъ на диптихѣ такой-же фризъ занятъ изображеніемъ трехъ отроковъ въ печи.

Но еще болѣе интереснымъ является однообразіе въ изобрѣтеніи композицій на равеннскомъ диптихѣ и на крауфордовской пластинѣ, однообразіе, свидѣтельствующее объ одномъ и томъ же художественномъ замыслѣ у мастера, исполнявшаго равеннскій диптихъ и крауфордовскую пластину. Композиція сцены поклоненія волхвовъ на крауфордовской пластинѣ разработана въ связи съ узкимъ и высокимъ пространствомъ, на которомъ она расположена. Она отступаетъ отъ обычныхъ изображеній этого событія на памятникахъ IV, V, VI вѣковъ, гдѣ

волхвы подходят къ Святому Семейству слѣва или справа отъ зрителя одинъ за другимъ, а согласуется въ общихъ чертахъ съ ранними прототипами изображеній, извѣстныхъ въ живописи римскихъ катакомбъ и отчасти рельефовъ (Кирхеріанская ваза), на которыхъ волхвы подходят справа и слѣва¹⁾, и гдѣ, поэтому, изображеніе Богородицы является въ три четверти къ зрителю. Этотъ типъ сцены избранъ для замѣщенія квадратнаго пространства на крауфордовской пластинѣ съ цѣлю образовать соответственную композицію съ центромъ равненскаго диптиха. Въ самомъ дѣлѣ, тамъ и здѣсь подъ киворіемъ размѣщено по пяти головъ, при чемъ порядокъ ихъ размѣщенія въ томъ и другомъ случаѣ произведенъ по правилу живописнаго рельефа, т. е. головы и торсы фигуръ стоящихъ сзади расположены въ промежуткахъ между передними и выше ихъ. Центръ композиціи занимаетъ сидящая на тронѣ Богородица съ младенцемъ въ соответствіи съ изображеніемъ Христа на равненскомъ диптихѣ, а волхвы и ангель представлены въ соответствіи съ апостолами по сторонамъ Христа.

Кромѣ того на крауфордовской пластинѣ фигуры имѣютъ тѣ-же удлиненныя пропорціи тѣла, ту-же слабую устойчивость сочлененій. Здѣсь до мелочей повторяется фигура и поза Христа, сидящаго на тронѣ въ изображеніи Христа младенца. Повторяется поворотъ головы въ три четверти, шапка кудрявыхъ волосъ, выдвинутый влѣво острый локоть правой руки съ двуперстнымъ благословеніемъ, свитокъ въ правой рукѣ, лежащій на плечѣ край гиматія, планы и складки одеждъ и выставленная правая нога. Здѣсь повторяется также и фигура Іосифа съ остроконечной бородой, продолговатымъ лицомъ и высокимъ жезломъ, одѣтая въ хитонъ и гиматій. Повторяются вверхъ поднятые взгляды, точки, поставленныя на вѣкахъ глазъ, и характеръ миловидныхъ, но уже строгихъ и безжизненныхъ лицъ.

Кромѣ того мы видимъ на крауфордовской пластинѣ тотъ-же тронъ съ тонкими, нѣсколько вздувающимися колонками ножекъ, тѣ-же верхи и основанія этихъ ножекъ въ видѣ ромбоидальныхъ капителей и базъ, ту-же узкую подушку, и ту-же спинку трона, обозначенную въ обоихъ случаяхъ двумя врѣзанными линіями, образующими полукругъ за головами Христа и Богородицы. Подножіе, въ обоихъ случаяхъ различное по формѣ, выполнено, однако, съ тѣмъ-же одинако-

1) Liell, Darstellung Maria. Freiburg im Breisgau. 1887, Taf. III, IV, S. 286, Fig. 58.

вымъ отсутствіемъ техническаго умѣнія. Не будучи въ состояніи совладать съ нормальной постановкой ногъ на ровной плоскости, когда одна нога выставлена впередъ, а другая отодвинута, мастеръ понижаетъ край подножія съ одной стороны и повышаетъ съ другой, впадая въ крайности обратной перспективы. Здѣсь точно также виденъ и другой приѣмъ неумѣлой техники, теряющей связи со школьными приѣмами античной пластики, который былъ указанъ на равеннскомъ диптихѣ и на строгановской пластинѣ, именно, помѣщеніе у волхвовъ и у Саломеи въ изображеніи Рождества одной ноги носкомъ въ пятку другой.

Равнымъ образомъ на крауфордовской пластинѣ прекрасно сохранилась раскраска, точно такая-же, какъ на строгановской пластинѣ. Лучшая сохранность ея на крауфордовской пластинѣ даетъ возможность сдѣлать болѣе точныя заключенія о ея происхожденіи и свойствахъ и исправить одну ошибку, допущенную въ описаніи раскраски пластины графа Г. С. Строганова.

Что эта раскраска имѣлась въ виду при самомъ изготовленіи памятника, доказывается употребленіемъ ея въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ она замѣняетъ собою рѣзбу. Такъ, напримѣръ, одежды волхвовъ украшены полосками, трилистниками, орнаментальными нашивками, какія обыкновенно исполняются въ рѣзбѣ диптиховъ посредствомъ тонкихъ врѣзанныхъ линій. Таковы, напримѣръ, украшенія консульскихъ одеждъ на диптихахъ, украшенія одеждъ стражей, стоящихъ за кресломъ Юсифа въ рельефахъ кресла Максиміана, украшенія подушки, на которой лежитъ Богородица, въ сценѣ Рождества Христова, украшенія одеждъ и предметовъ на диптихѣ Миланскаго собора и на множествѣ другихъ памятниковъ¹⁾. Этотъ орнаментъ могъ быть выполненъ средствами рѣщика и на равеннскомъ диптихѣ, однако, ни одна часть одеждъ волхвовъ не украшена рѣзнымъ орнаментомъ, а золотомъ. Точно также на подножіи трона, на которомъ сидитъ Богородица, изображена одна тонкая изгибающаяся зигзагомъ линія, указывающая лишь на общее свойство того орнамента, который долженъ былъ расположиться въ углубленіяхъ зигзаговъ. Узкія ножки трона, платье волхвовъ, ихъ шапки и пестрая обувь, головное украшеніе Богородицы и края ея одеждъ все это покрыто такого рода орнаментомъ,

1) W. Meyer, l. c. Taf. I, II, III. Garr. t. 421, 1 — 4; 422, 1, 2. I. Labarte, Histoire des arts industriels. Paris 1872, pl. I, II. Em. Molinier, Les ivoires, Paris s. a. pl. I, II, III и проч. №№ 3, 5, 9, 17, 29, 33 и проч.

который хотя и могъ быть выполненъ рѣзцомъ, но оставленъ для раскраски.

Съ другой стороны въ выборѣ орнамента и въ самомъ приспособленіи его къ украшенію предметовъ и отдѣльныхъ пространствъ между фигурами или фона видна разумная цѣль, оправдывающая его присутствіе. Дѣло въ томъ, что раскраска была только золотая. Она не была сплошной, а—мѣстами, тамъ, гдѣ этого требовала цѣль иллюминаціи золотомъ нѣжнаго цвѣта слоновой кости. Поэтому иллюминируются одежды, обувь, предметы, все то, что въ дѣйствительности предполагается драгоценнымъ, какъ и въ мозаикахъ и рукописяхъ. Такъ, головной уборъ Богородицы былъ украшенъ золотыми полосками, подражавшими золотымъ нитямъ или кольцамъ, стягивавшимъ волосы, обувь блестѣла золотыми звѣздочками, какъ и въ мозаикахъ S. Maria Maggiore; золотыя нашивки на одеждахъ волхвовъ подражали такимъ-же нашивкамъ вообще въ мозаикахъ. Матерія одеждъ украшена трилистниками, крестиками, завитками, но нигдѣ на одеждахъ не изображено звѣздъ, которыя употребляются только для иллюминаціи фоновъ. Ребра ложекъ конхи обведены лишь золотыми полосками и ни одной звѣзды нѣтъ ни на ней, ни на колонкахъ, равно какъ нѣтъ и крестиковъ. Капли (guttae), украшающія зубцами верхнюю раму фриза, сохранили раскраску изъ трехъ полосъ и напоминаютъ форму античныхъ триглифовъ, а самая рамка фриза получила орнаментацію въ видѣ античнаго гуська. Наконецъ, раскраска, употребленная на тѣлахъ животныхъ быка и осла, передаетъ посредствомъ золотыхъ штриховъ блестящую шерсть такъ-же, какъ, напримѣръ, въ мозаикахъ Неапольской Крещальни св. Январія или капеллы св. Приска въ Капуѣ передается посредствомъ золотыхъ кубиковъ блескъ шерсти льва или перьевъ орла¹⁾). Одно изъ лучшихъ указаній на современность раскраски съ самимъ изготовленіемъ памятника представляетъ изображеніе звѣзды надъ младенцемъ Христомъ, лежащимъ въ ясляхъ. Рѣщикъ забылъ изобразить, а, быть можетъ, умышленно опустилъ обычную въ такихъ случаяхъ звѣзду и изобразилъ ее золотой.

Есть еще одинъ орнаментъ, который употребляется по преимуществу для заполнения узкаго пустого пространства, на которомъ не могутъ умѣститься звѣзды. Такой орнаментъ представляетъ длинную вѣточку, строеніе которой показываетъ, что она состоитъ изъ кружка

1) См. мое изслѣдованіе: Мозаики IV и V вѣковъ. Спб. 1895, стр. 145, 152.

и изъ листиковъ на подобіе ижицы; идущихъ вверхъ и внизъ отъ кружка въ обратныя стороны. Одна такая вѣточка изображена на строгановской пластинѣ справа отъ Ангела, ведущаго подъ узды осла, а на крауфордовской пластинѣ изображена два раза слѣва, по сторонамъ ножки трона. Вслѣдствіе порчи раскраски и неяснаго очертанія этой вѣточки на строгановской пластинѣ я считалъ ее за неразборчивую греческую надпись, что и исправляетъ ясная раскраска крауфордовской пластины.

Формы звѣздъ разнообразны: осьмиконечныя и четырехконечныя, пересѣченныя крестомъ. Изображеніе звѣздъ на синихъ фонахъ употребительно въ мозаикахъ не только для изображенія звѣзднаго неба, но также и для украшенія матеріи подушки трона, на которой сидитъ Богородица (Garr. t. 244, 2), а также для украшенія сферы небесной въ погибшей мозаикѣ церкви св. Приска въ Капуѣ (Garr. t. 255). Крестики съ точками на одеждахъ Богородицы, очевидно, подражаютъ дѣйствительности, какъ показываютъ легенды о крестахъ, чудесно являвшихся на одеждахъ, и какъ показываютъ стихи Пруденція о шелковомъ бѣломъ палліумѣ, подаренномъ Григоріемъ Турскимъ церкви св. Креста въ (Турѣ) и украшенномъ крестами¹⁾.

Такимъ образомъ, золотая раскраска или золотая иллюминація рельефа изъ слоновой кости давала впечатлѣніе блеска на тѣхъ мѣстахъ, которыя требовали или могли имѣть его. Слоновая кость инкрустировалась золотомъ и украшалась имъ и въ христіанское время. Во время Константина Великаго нѣкій риторъ Кипрій поставилъ въ церкви св. Софіи статую св. Елены изъ слоновой кости. Эта статуя уже по самому производству ея должна была быть хризелефантинной, такъ какъ царскія одежды требовали иллюминаціи золотомъ. Эту статую Шеферъ называетъ прямо хризелефантинной. Извѣстно также, что въ церкви св. Софіи по приказанію Юстиніана были устроены двери изъ рѣзной слоновой кости, и пластины составлявшія ее были украшены золотомъ. Нельзя думать, что раскраска эта была сплошная, такъ какъ сама по себѣ слоновая кость считалась матеріаломъ драгоценнымъ и издавна въ практикѣ дѣла требовала только иллюминаціи.

1) Garr. I, Teorica. p. 155:

Denique sancta crucis haec templa Gregorius offert
Dum pallas coperit signo gerendo crucis.
Serica qua niveis agnava blattea tellis
Et textis crucibus magnificatur opus.

Крауфордовская пластина сохраняет слѣды золотой раскраски, столь рѣдкой между памятниками древне-христіанскаго времени и столь свойственной вообще издѣліямъ изъ слоновой кости. Съ ней рядомъ по яснымъ слѣдамъ золотой раскраски можетъ быть поставлена извѣстная «сарса еburnea» въ музеѣ Дармштадта¹⁾.

Крауфордовская пластина, такимъ образомъ, несомнѣнно принадлежитъ къ утерянной доскѣ равеннскаго диптиха, и можно надѣяться, что въ музеяхъ Европы или въ частныхъ собраніяхъ найдутся и остальные три недостающія части этой доски.

Въ настоящемъ случаѣ слѣдуетъ замѣтить, что крауфордовская пластина оправдываетъ тѣ предположенія, которыя были сдѣланы при разборѣ равеннскаго диптиха и строгановской пластины.

Прежде всего оправдывается предположеніе о томъ, что на затерянной доскѣ равеннскаго диптиха, въ центральной ея части, должно было находиться изображеніе Богородицы въ соотвѣтствіе къ изображенію Христа на первой доскѣ равеннскаго диптиха, а затѣмъ Рождество и Поклоненіе волхвовъ. Все это, дѣйствительно, изображено на пластинѣ. Предположеніе это было сдѣлано на томъ основаніи, что на строгановской пластинѣ изображены три сцены изъ Протоевангелія, группирующіяся на извѣстныхъ намъ диптихахъ вокругъ центрального изображенія Богородицы. Таковы диптихи Парижскій, Эчміадзинскій. Это изображеніе Богородицы съ младенцемъ на рукахъ, дѣйствительно, представлено на крауфордовской пластинѣ, но въ такой оригинальной и рѣдкой композиціи, о характерѣ которой никоимъ образомъ нельзя было догадываться, и которая заслуживаетъ подробнаго разбора и сопоставленія съ цѣлымъ рядомъ относящихся къ ней памятниковъ.

Во-первыхъ чрезвычайно интереснымъ является совмѣщеніе монументальнаго и портретнаго, какъ античная статуя, образа Богородицы съ поклоненіемъ волхвовъ, въ то время, какъ на указанныхъ двухъ диптихахъ, на прекрасномъ Берлинскомъ диптихѣ (Garr. t. 451, 2), на мозаикѣ Канакаріи съ острова Кипра²⁾, на одной ампуллѣ изъ

1) G. Schaefer, Die Denkmäler d. Elfenbein-Plastik des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt. 1872. стр. 15—17 и 33. Относительно статуи см. извѣстія у Анонима Бандури, Кодина и др. J. P. Richter'a, Quellen d. byz. Kunstgesch. Wien 1897 стр. 14, 64; относительно дверей стр. 42, 43. Золотая иллюминація сохранилась на Евангелиаріи Лейпцига (№ 922) X вѣка. См. Repertorium für Kunstwissenschaft 1897, V. XX, Heft 5, S. 407.

2) Я. И. Смирновъ, Христіанскія мозаики Кипра. Виз. Временн. 1897 № 1, 2 Таб. II.

Монцы (Garr. t. 434, 8), на одномъ коптскомъ рельефѣ Булакскаго музея (Gayet, Les monuments coptes du Musée de Boulaq, Paris 1889, pl. VII), это изображеніе дается самостоятельно съ двумя ангелами по сторонамъ. Поза Богородицы малымъ чѣмъ отличается отъ обычнаго типа. Важно указать лишь, что положеніе ея рукъ, придерживающихъ однообразно младенца за оба колѣна, встрѣчается чрезвычайно рѣдко, придаетъ фигурѣ Богородицы особенно напряженный видъ и лишаетъ ее той свободы и жизненности, которая такъ удачно выражена на Берлинскомъ диптихѣ и особенно на Кирхеріанской вазѣ (Garr. 427). На первомъ изъ этихъ памятниковъ правая рука Богородицы лежитъ на плечѣ младенца, на второмъ обнимаетъ его, въ то время какъ лѣвая поддерживаетъ его за колѣно. Даже на Парижскомъ и Эчміадзинскомъ диптихахъ, не смотря на то, что на нихъ повторяется тотъ-же мотивъ придерживанія младенца за оба колѣна, поза Богородицы является болѣе свободной, вслѣдствіе того, что младенецъ сидитъ не на лонѣ ея, а на лѣвой рукѣ (Garr. 458, 2)¹). Эти однообразно опущенныя руки повторяются на ампуллахъ изъ Монцы, гдѣ вслѣдствіе неясности штемпеля не видно кистей рукъ Богородицы²) на одной золотой пластинѣ (Garr. 479, 4), и на мозаикѣ Канакаріи (I. с. табл. II.).

Эти черты различія не измѣняютъ, однако, общаго типа, который всегда дается en face къ зрителю, на тронѣ, съ младенцемъ. Копируя, какъ правильно полагаетъ Стржиговскій, античныя портретныя изображенія царицы или матроны въ видѣ статуи, эти изображенія Богородицы передаютъ и свободную позу такого портретнаго образа, на примѣръ, нѣсколько опущенное правое колѣно, выставленную впередъ правую ногу, отодвинутую лѣвую, а также тронъ и подножіе. Эти черты сохранены на крауфордовской пластинѣ и указываютъ въ немъ на незабытыя еще свойства античнаго образа. Другой рельефъ Солунскаго амвона (Garr. 426, 1), представляющій черты зрѣлаго византійскаго стиля VI вѣка, хотя и повторяетъ ту-же позу en face, тотъ-же мотивъ возложенія правой руки на плечо младенца, однако, передаетъ позу Богородицы еще болѣе неподвижной, съ ногами ря-

1) I. Strzygowski, Byzantinische Denkm. Bd. I; Е. К. Рѣдинъ, Диптихъ Эчміадзинской Библиотеки. СПб. 1891, отд. оттискъ изъ V кн. Зап. Имп. Русск. Арх. Общ. стр. 4.

2) Garr. t. 433, 9; 334, 1, 8.

домъ поставленными на подножіе, съ едва обозначенными колѣнами, съ округлыми, широкими и слабо выраженными формами тѣла.

Такое-же положеніе ногъ дано Богородицѣ и на мозаикѣ церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, на трехъ ампуллахъ изъ Монцы (Garr. 433, 7, 9, 434, 1) и на упомянутомъ коптскомъ рельефѣ Булакского музея, на которомъ сверхъ того повторяется мотивъ держанія Богородицей нимба Христа, какъ и на эчмиадзинской миниатюрѣ. Какъ бы слабо, однако, не были выражаемы черты прототипа, все же образъ восходитъ къ нему черезъ посредство своей монументальной сидячей позы и положенія *en face* къ зрителю. Лучшій примѣръ такого древнѣйшаго и наиболѣе изящнаго образа Богородицы извѣстенъ на Кирхеріанской вазѣ. На крауфордовской пластинѣ сохранены отдаленно такія черты этого оригинала, какъ низко сидящій на лонѣ младенецъ, простой тронъ съ округлой спинкой, обозначенной тремя врѣзанными линіями на плоскости фона, расположеніе ногъ и одежду, облекающихъ нижнюю часть фигуры, не говоря уже о позѣ *en face*, къ которой мы должны еще будемъ вернуться.

Еще важнѣе для насъ тотъ фактъ, что какъ на Кирхеріанской вазѣ, такъ и на крауфордовской пластинѣ этотъ образъ Богородицы, являясь въ композиціи Поклоненія волхвовъ, противоположенъ на обоихъ памятникахъ изображенію Христа, сидящаго на тронѣ посреди апостоловъ. Волхвы на Кирхеріанской вазѣ также подходятъ съ двухъ сторонъ и представляютъ фигуры, симметрически отвѣчающія фигурамъ апостоловъ по сторонамъ Христа, какъ и на крауфордовской пластинѣ. Такое расположеніе сюжетовъ на фризѣ Кирхеріанской вазы зависитъ отъ округлости его. На немъ нѣтъ такой точки, которую можно было бы принять за начальную и исходную, ибо ея нѣтъ въ самой композиціи, располагаемой на фризѣ, и потому понятно, что композиція, представляющая Христа съ апостолами по сторонамъ, обусловила собою и расположеніе волхвовъ по сторонамъ Богородицы по самымъ требованіямъ симметріи и контраста. На двухъ фризахъ мозаикъ церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ наблюдается такъ-же пріемъ изобрѣтенія композиціи въ зависимости отъ правилъ симметріи и контраста, какъ и на Кирхеріанской вазѣ. Въ сценѣ Поклоненія волхвовъ тамъ представленъ тотъ-же монументальный образъ Богородицы, сидящей на тронѣ съ младенцемъ на лонѣ, въ полномъ соотвѣтствіи съ образомъ Христа на тронѣ, изображенномъ на противоположномъ фризѣ. И если волхвы подходятъ здѣсь слѣва отъ зрителя,

а не съ обѣихъ сторонъ, то это зависитъ отъ самой компановки сюжета на длинномъ фризѣ, одинъ конецъ котораго занятъ изображеніемъ города, изъ котораго направляются къ Богородицѣ святыя жены, т. е. композиція по самому замыслу имѣетъ лишь одну исходную точку движенія. То-же самое должно сказать и о другомъ фризѣ. Если же на ампулахъ изъ Монцы мы имѣемъ композицію, представляющую волхвовъ съ одной стороны и пастырей съ другой, то, слѣдовательно, должны предполагать новое изобрѣтеніе такой композиціи, которая соединяла въ себѣ движеніе съ двухъ сторонъ, какъ и на Кирхеріанской вазѣ¹⁾.

Ближайшее отношеніе къ сценѣ Поклоненія волхвовъ на крауфордовской пластинѣ имѣетъ сирійская миниатюра Эчміадзинскаго Евангелія, изданная Стржиговскимъ (1. с. t. VI). Она изображена на второмъ пергаменномъ листѣ, вшитомъ въ концѣ кодекса (рис. 1). Всѣ четыре миниатюры Стржиговскій не безъ основанія отнесъ къ началу VI в.

1) Что, именно, симметрія и контрастъ, какъ законы художественнаго изобрѣтенія, имѣли несомнѣнное творящее значеніе для древне-христіанскаго и византійскаго искусства, лишній разъ доказываетъ крауфордовская пластинка. Если во фрескахъ катакомбъ Домитиллы, Марцеллина и Петра, мы не видимъ еще ясныхъ причинъ, обусловившихъ положеніе волхвовъ по обѣимъ сторонамъ Богородицы, то это значитъ только, что еще мы не вполне знаемъ свойства катакомбной живописи. Причина и тамъ должна быть та же, что и для Кирхеріанской вазы, для раввенскаго диптиха и его обратной доски, для мозаикъ Аполлинарія Новаго и т. д., т. е. расположеніе фигуръ зависѣло отъ распланировки сюжета на томъ или другомъ пространствѣ въ зависимости отъ другихъ композицій, аналогичныхъ по своему строенію. Равнымъ образомъ, на Солунскомъ амвонѣ строеніе композиціи всего фриза таково, что предполагаетъ сидящую фигуру по правую сторону амвона въ соотвѣтствіе съ сидящей фигурой Богородицы. На это указываютъ такія данныя самаго фриза, какъ дѣленіе его пополамъ центральной фигурой Добраго Пастыря, а затѣмъ изображеніе съ каждой стороны его по три фигуры волхвовъ, направляющихся постепенно въ обратныя стороны. Какіе бы доводы ни приводилъ Байе, возстановившій и описавшій эти рельефы (*Mémoire sur une Mission au Mont Athos*, p. 276—281 и сл. par Duchesne et Bayet), нельзя повѣрить, что три фигуры волхвовъ направл. отъ Добраго Пастыря изображены въ сценѣ видѣніи ими звѣзды. Отсутствуетъ звѣзда, затѣмъ ни одинъ волхвъ не указываетъ вверхъ, не смотритъ вверхъ и ихъ движенія направлены вправо. Жестъ обращенія руки вправо у крайней фигуры волхва показываетъ на существованіе фигуры, къ которой онъ обращался. Каждая фигура этой стороны амвона скомпанована въ полномъ соотвѣтствіи съ фигурами волхвовъ налѣво, которые, неся дары, однако, сообщаютъ другъ другу нѣчто относительно событія, въ которомъ участвуютъ. Фигура Богородицы требуетъ такой-же сидящей фигуры направо, и это должна быть фигура Ирода, къ которому приходятъ волхвы. Точно такимъ-же образомъ, т. е. на длинномъ фризѣ, идя въ разныя стороны, представлены волхвы въ композиціи Поклоненія и Приходя къ Ироду на Ватиканскомъ диптихѣ (Garr. t. 457, 2). Сами собою падаютъ символическія объясненія Байе о томъ, что Добрый Пастырь замѣняетъ собою звѣзду и что онъ велъ волхвовъ.

Поразительное сходство въ строеніи композиціи и нѣкоторыхъ другихъ частностяхъ пластины и миниатюры приводятъ къ предположенію о существованіи одного общаго оригинала, который они копируютъ, и копируя расходятся.



Въ самомъ дѣлѣ, на миниатюрѣ повторяется одинъ и тотъ-же монументальный образъ Богородицы, сидящей на тронѣ съ младенцемъ, что и на пластинѣ, при чемъ по сторонамъ трона представлены по двѣ фигуры, такъ что въ обоихъ случаяхъ является по пяти фигуръ. Расположеніе фигуръ также приблизительно то-же, какъ на одномъ, такъ и на другомъ памятникѣ, т. е. головы и торсы заднихъ фигуръ

занимаютъ мѣсто въ промежуткахъ между передними, какъ на примѣръ Ангелъ, изображенный на миниатюрѣ между Богородицей и старымъ волхвомъ, что соотвѣтствуетъ положенію третьяго волхва на пластинѣ между Богородицей и вторымъ волхвомъ. Есть, однако, и нѣкоторое весьма поучительное отклоненіе композиціи миниатюры отъ композиціи пластины. Дѣло въ томъ, что на крауфордовской пластинѣ старый волхвъ и ангелъ изображены налѣво, а два другихъ волхва направо отъ зрителя, между тѣмъ какъ на миниатюрѣ эти фигуры расположены въ обратномъ порядкѣ, и Ангелъ со старымъ волхвомъ приходится направо отъ Богородицы. Всматриваясь внимательно въ миниатюру, можно замѣтить далѣе, что у Богородицы вмѣсто праваго колѣна выдвинуто лѣвое, что выставлена впередъ не правая, а лѣвая нога, какъ на одной ампуллѣ изъ Монцы (t. 434, 8) правая-же отодвинута назадъ, т. е., слѣдовательно, композиція пластины на миниатюрѣ является въ обратномъ видѣ, перевернутой на обратную сторону для болѣе удобнаго перевода ея на пергаментъ. То-же самое произошло и со штемпелемъ ампуллы, который при изготовленіи былъ выполненъ съ правильнаго образца, а при печатаніи получился въ обратномъ видѣ, какъ это наблюдается во многихъ случаяхъ и иногда бываетъ умышленно. Этимъ обратнымъ расположеніемъ композиціи на миниатюрѣ объясняется и подобіе въ фигурѣ Ангела съ фигурой третьяго волхва, и потому Ангелъ представленъ лицомъ къ зрителю и безъ крыльевъ, которыя негдѣ было размѣстить.

Такимъ образомъ, въ сущности число лицъ и ихъ группировка остаются однѣ и тѣ-же на обоихъ памятникахъ, и источникъ живописной редакціи сцены является намъ въ тѣхъ-же формахъ, которыя въ нетронутомъ видѣ передаетъ крауфордовская пластина. Что въ первоначальной редакціи, или въ прототипѣ обоихъ памятниковъ мы должны предполагать расположеніе фигуръ въ томъ видѣ, какъ на крауфордовской пластинѣ, косвеннымъ образомъ, отчасти, указываетъ еще мозаическое изображеніе этой сцены въ церкви S. Maria Maggiore, гдѣ два волхва подходятъ къ трону, именно, справа. Сирійская миниатюра удерживаетъ еще такія черты этого оригинала, какъ повязка на головѣ Ангела, край покрывала, лежащій на лѣвомъ плечѣ Богородицы, несеніе даровъ безъ подниманія ихъ вверхъ, какъ это изображено на нѣкоторыхъ ампуллахъ изъ Монцы и на эчміадзинскомъ диптихѣ, округлая форма этихъ даровъ, повороты головъ въ три четверти стараго и крайняго молодого волхва. Также точно чувствуется легкій

наклонъ головы и торса стараго волхва, какъ отдаленное воспоминаніе о согбенной позѣ его на крауфордовской пластинѣ.

Всѣ эти черты несомнѣнно были въ томъ оригиналѣ, который копируютъ миниатюра и крауфордовская пластина, но этимъ дѣло еще не ограничивается. Пластина и миниатюра даютъ возможность составить о немъ болѣе полное и ясное представленіе.

Дѣло въ томъ, что оба памятника копируютъ одинъ общій оригиналъ сообразно требованіямъ рельефной и живописной манеры представленія. Рельефъ крауфордовской пластины доступными ему средствами передаетъ очертанія композиціи и ея составъ, но строго держась правила рельефнаго замѣщенія пространства чрезмѣрно удлиняетъ фигуры сообразно съ высотой остающагося подъ каворіемъ пространства, стискиваетъ и сжимаетъ ихъ рамками квадрата до такой степени, что не остается мѣста для обозначенія нижнихъ частей двухъ фигуръ — Ангела и третьяго волхва и для изображенія ихъ плащей. Вслѣдствіе этого композиція лишена развитаго движенія, волхвы ступаютъ боязливо, маленькими шагами, фигуры ихъ имѣютъ чрезвычайно удлиненыя ноги, короткія руки и узкіе торсы, на которыхъ посажены маленькія сравнительно съ ихъ ростомъ головы.

Наоборотъ миниатюра, хотя и заключена въ такой-же приблизительно квадратъ пергаменнаго листа, относится къ этому правилу болѣе свободно, растягиваетъ композицію, изображаетъ цѣликомъ фигуру третьяго волхва, изображаетъ плащи, скорѣе укорачиваетъ, чѣмъ удлиняетъ фигуры, и что самое главное—замѣщаетъ свободное пространство за трономъ Богородицы большимъ фантастическимъ зданіемъ, которое должно представлять собою домъ Богородицы¹⁾. Эта деталь дана на миниатюрѣ сообразно съ живописнымъ способомъ представленія задняго плана, въ то время, какъ рельефъ взамѣнъ этой частности удлиняетъ фигуры и занимаетъ ими остающееся свободное пространство. На миниатюрѣ-же, какъ и въ мозаикахъ Солунской церкви св. Георгія, фигуры расположены на фонѣ роскошной архитектуры.

На диптихѣ мы не видимъ этой архитектуры. Форма киворія надъ Богородицей зависѣла отъ формы его, принятой на первой доскѣ въ изображеніи Христа, т. е. отъ формы раковины, принятой для украшенія обѣихъ половинъ диптиха. Однако, если измѣнена раковина,

1) Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, *Evang. Pseudo-Matthaei*, с. XVI: *magi... intrantes in domum invenerunt infantem Iesum sedentem in sinu Matris.*

то все же оставлены четыре колонки, которыя сообразно скульптурному ихъ типу изображены витыми. Такое вольное отношеніе къ частностямъ и особенно къ украшеніямъ оригиналовъ чрезвычайно распространено на древнихъ памятникахъ, и иногда служитъ точкой отправленія для сужденія о той школѣ, изъ которой вышелъ памятникъ.

Нельзя вмѣстѣ со Стржиговскимъ относить изображеніе этого зданія къ собственной фантазіи рисовальщика. Что это зданіе представлено согласно типу подобнаго рода архитектоники на памятникахъ христіанской древности, т. е. скопировано съ опредѣленнаго образца такого рода строеній, доказывается самимъ зданіемъ. Ему есть прямыя и точныя аналогіи.

Зданіе представляетъ собою четырехугольное сооруженіе съ двумя фронтонами по сторонамъ, лежащими на четырехъ коринскихъ колонкахъ или скорѣе пилястрахъ. Въ центрѣ возвышается конха или абсида, въ глубинѣ которой сидитъ Богородица. Эта конха представляетъ типъ скульптурной конхи саркофаговъ и такихъ памятниковъ болѣе позднихъ, какъ Берлинскій диптихъ, коптскій рельефъ, сирійскій кодексъ Евангелія Лавренціанской Библіотеки 586 года, Солунскій амвонъ и мозаики Равенны. Повторяется и широкое обрамленіе этой конхи и коринскія капители и главное поднятыя вверхъ ложки раковины, которыя въ другихъ случаяхъ бывають расположены широкими концами внизъ¹⁾.

Типичность передачи раковины на миниатюрѣ доходитъ до того, что на ней, какъ и на Солунскомъ амвонѣ и на сирійской миниатюрѣ кодекса 586 года (Garr. t. 135), изображено 14 ложекъ. Такая типичность указываетъ несомнѣнно на опредѣленный оригиналъ, съ котораго была скопирована конха²⁾. Съ другой стороны и остальные части зданія были несомнѣнно скопированы съ подобнаго образца, какъ, напримѣръ, мозаика церкви св. Георгія въ Солуни, гдѣ мы видимъ только болѣе роскошный типъ этого зданія, осложненный архитектурическими частностями и изображенный нѣсколько разъ по фризу въ особыхъ пространствахъ, отдѣленныхъ другъ отъ друга гирляндами

1) На саркофагахъ Garr. t. 325, 1, 2, 3, 5; 328, 1; 331, 2.

2) Ложки, поднятыя вверхъ, по преимуществу встрѣчаются въ Равеннѣ. Здѣсь встрѣчается 13 ложекъ на саркофагѣ S. Francesco t. 347, 2, и на саркофагѣ Галлы Пладиіи 356, 1; 12 — на 448, 2 — 5; 11 — на саркофагѣ изъ Тулузы равеннскаго стиля 390, 1 — 4.

равеннского типа¹). Здѣсь мы видимъ повтореніе той-же конхи, опирающейся, какъ и на миниатюрѣ, на антаблементъ, поддерживаемый съ каждой стороны двумя колонками коринтскаго ордена, видимъ тоже широкое обрамленіе конхи, а по бокамъ тѣ-же два фронтона. Колонны, антаблементы, обрамленіе конхи усыпаны такими-же рядами драгоценныхъ камней цвѣтныхъ и бѣлыхъ (жемчугъ?), посаженныхъ по извѣстной опредѣленной схемѣ, какъ и на миниатюрѣ. Бѣлые камни, два и болѣе рядомъ, перемежаются съ большими цвѣтными и отдѣляются отъ нихъ поясочками. Наконецъ, какъ бы для полной аналогіи видимъ завѣсы, отдернутыя внутрь зданія, какъ и на миниатюрѣ, съ тѣмъ, однако, различіемъ, что на миниатюрѣ концы завѣсы переброшены за колонну и протянуты къ другой колоннѣ, мотивъ часто встрѣчающійся на раннихъ византийскихъ памятникахъ²). Другая разница въ конструкціи зданія на миниатюрѣ и мозаикѣ заключается въ томъ, что на мозаикѣ оба фронтона отдѣлены отъ конхи и стоятъ рядомъ съ ней, представляя самостоятельныя сооруженія. Равнымъ образомъ на мозаикѣ нѣтъ крыши общей для всего сооруженія. Происхожденіе этой крыши на миниатюрѣ легко отгадать. Она представляетъ, какъ и на мозаикѣ, линіи перспективнаго удаленія крыши каждаго фронтона, соединенныя въ одну линію копистомъ. Мозаики VI вѣка Равенны даютъ намъ часто тѣ-же формы этой архитектуроники, но разъединенныя, разбросанныя въ разныхъ композиціяхъ. Такъ архитектонику близкую къ солунской и къ архитектурѣ миниатюры видимъ въ мозаикахъ Православной Крещальни въ Равеннѣ, затѣмъ конхи съ поднятыми вверхъ ложками, пилястры или колонны съ коринтскими капителями, подобранныя завѣсы, ряды драгоценныхъ камней въ перемежку съ жемчугомъ и поясочками находимъ въ мозаикахъ церкви св. Виталія, Аполлинарія во Флотѣ, Аполлинарія Новаго, Православной Крещальни (Garr. *passim* u t. 264, 1, 2, 266, 5), равно какъ и въ сирійскомъ кодексѣ 586 года. Эти формы не встрѣчаются, однако, въ мозаикахъ мавзолея Галлы Плацидіи. Создавшись разъ этотъ типъ роскошной архитектуроники вошелъ вообще въ иконо-

1) Texier and Pullan, *Byzantine architecture*. London 1864. pl. XXVIII, XXX—XXXIV; Smith and Gheetham, *Dictionary of christian antiquities*. London 1880, II, p. 1326.

2) Напримѣръ на слоновой кости Нац. Музея во Флоренціи съ изображеніемъ царицы Теодоры (?), а также на консульскихъ диптихахъ. См. роскошное изданіе *Album der auserlesenen Denkmäler des K. K. Hofmuseums*. Wien 1895, Taf. 50 и рис. на стр. 20.

графію. Близкое повтореніе формы зданія сирійской миниатюры и мозаикъ Солуни можно видѣть на одной западной эмали. Здѣсь повторяется раковина, два фронтона, одна общая крыша, колонки съ коринѣскими капителями и проч. (Ср. D-r Franz Bock, *Der Byzantinische Zellschmelz*, S. 309).

Такимъ образомъ, сирійская миниатюра Эчміадзинскаго кодекса и лондонская пластина, копируя одинъ и тотъ-же типъ композиціи, расходятся въ деталяхъ, присутствіе или отсутствіе которыхъ вполне объяснимо свойствами рельефной пластики и живописи. Специально по отношенію къ сирійской миниатюрѣ слѣдуетъ замѣтить, что она лишена обычнаго характера и стиля миниатюры. Зданіе и фигуры расположены на пергаменномъ листѣ безъ обрамленія. Фона нѣтъ, или лучше сказать фономъ служитъ поверхность пергамента. Фигуры слишкомъ велики и непропорціональны съ величиной пергаменнаго листа, такъ что, очевидно, при изобрѣтеніи подобной композиціи не было цѣли украсить ею рукопись. Съ другой стороны близость миниатюры къ мозаикамъ и къ тому роду украшеній, который свойственъ мозаикамъ, какъ монументальной живописи, убѣждаетъ насъ, что сирійская миниатюра стоитъ въ зависимости отъ оригинала, создаваемаго среди роскошнаго монументальнаго стиля мозаикъ. Самое развитіе формъ архитектуроники на миниатюрѣ вполне совпадаетъ со вторымъ и третьимъ стилями стѣнной живописи Помпей, которые соединяются иногда съ роскошью стиля канделябровъ. Античная миниатюра, равно какъ древнѣйшая христіанская миниатюра (Вѣнская Библия, Котонова Библия, Свитокъ Іисуса Навина) лишены этой архитектуроники, напротивъ, византійская поздняя миниатюра восприняла и сохранила многие элементы этого роскошнаго декоративнаго стиля. Поэтому-то и чрезвычайно важнымъ для насъ является открытіе въ 1893 году на Палатинскомъ холмѣ стѣнныхъ фресокъ, въ которыхъ появляется уже въ зрѣлыхъ чертахъ сложная архитектуроническая декорація стѣны посредствомъ сплошныхъ рядовъ колоннъ, пилястровъ, нишъ, близко напоминающихъ сплошную архитектуронику мозаическаго фриза въ куполѣ церкви св. Георгія въ Солуни. Эта сложная архитектуроника тамъ и здѣсь представляетъ разрѣзы внутренностей зданій съ пилястрами, колоннами на доколяхъ, просвѣтами нишъ и проходовъ, и что главное, на фонѣ просвѣтовъ—изображеніе въ натуральнѣйшій человѣческой ростъ не мифологическихъ, а реальныхъ фигуръ, одѣтыхъ въ гражданскій костюмъ (тупику и палліумъ) и стоящихъ или движущихся по полу, на которомъ возведена

эта архитектоника. Совершенно такъ же помѣщаются святыя и на мозаическомъ фризѣ церкви св. Георгія въ Солуни, такъ-же размѣщены и фигуры на сирійской миниатюрѣ. Эта живопись отнесена ко времени Антониновъ или Адриана и Севера и есть очевидное наслѣдіе александрійскаго искусства¹⁾. Если же мы встрѣчаемъ элементы этой архитектуроники, свойственной монументальной живописи въ миниатюрѣ, то это указываетъ на подчиненную роль миниатюры и на заимствования изъ стѣнной живописи. Сирійская миниатюра, копируя роскошную монументальную архитектонику, несвойственную вообще мелкой миниатюрѣ и занимая ею почти всю ширину листа, копируетъ, очевидно, прототипъ, сложившійся въ мозаикѣ.

Къ сожалѣнію Стржиговскій не называетъ красокъ одеждъ и украшеній, которыя помогли бы намъ еще болѣе при анализѣ миниатюры. Фотографія, однако, передаетъ роскошныя украшенія одеждъ волхвовъ чернымъ цвѣтомъ, что указываетъ на присутствіе въ нихъ, равно какъ и въ украшеніяхъ зданія, золотой раскраски. Равнымъ образомъ она передаетъ свѣтлый цвѣтъ одеждъ Ангела и покрововъ, на которыхъ несутъ свои дары волхвы, а также темный цвѣтъ одеждъ Богородицы, вѣроятно обычнаго, пурпурнаго цвѣта. Эти черты представляютъ существенныя черты мозаикъ VI вѣка вообще и въ частности мозаикъ Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, св. Виталія и другихъ.

Пирамидальное построеніе композиціи крауфордовской пластины и сирійской миниатюры также указываетъ на зависимость ихъ отъ монументальныхъ композицій этого рода. Такое строеніе имѣютъ мозаическія композиціи, помѣщаемыя въ абсидахъ, нишахъ, фронтонахъ. Эти мѣста требуютъ самостоятельной, самой въ себѣ законченной композиціи, требуютъ полной симметріи въ расположеніи фигуръ и не дозволяютъ помѣщенія главнаго лица сбоку. Подобнаго рода композиціи извѣстны въ абсидахъ римскихъ и равеннскихъ церквей и представляютъ въ своемъ изобрѣтеніи одинъ и тотъ-же приѣмъ расположенія фигуръ по сторонамъ главной фигуры. Таковы и недавно изданныя Я. И. Смирновымъ, весьма примѣчательныя Кипрскія мозаики. Онѣ представляютъ одну изъ простѣйшихъ формъ композиціи въ три фигуры, какъ и мозаика съ изображеніемъ Христа среди Апостоловъ Петра и Павла въ церкви св. Констанцы въ Римѣ²⁾. Этотъ

1) Mittheilungen d. K. D. Archaeolog. Gesellschaft 1893, S. 291 — 2.

2) Затѣмъ болѣе сложныя композиціи этого рода въ пять фигуръ извѣстны въ церкви св. Теодора въ Римѣ (Garr. 252, 3) и св. Виталія въ Равеннѣ (258); въ семь

пріемъ расположенія композиціи въ абсидахъ примѣненъ и для сюжета Поклоненія волхвовъ въ катакомбѣ Марцеллина и Петра, гдѣ небольшой люнетъ занятъ этимъ сюжетомъ, скомпанованнымъ въ три фигуры¹⁾. Въ другихъ случаяхъ²⁾ число волхвовъ возрастаетъ сообразно длинѣ мѣста, и, какъ правильно отмѣтилъ Вильпертъ, зависитъ отъ симметрическаго строенія композиціи. Равнымъ образомъ, форма мѣста обуславливаетъ собою и положеніе центральной фигуры лицомъ къ зрителю, такъ какъ положеніе въ профиль нарушаетъ симметрію. Вотъ почему въ абсидахъ церквей мы постоянно видимъ центральную фигуру лицомъ къ зрителю, въ то время какъ другія фигуры по сторонамъ являются въ три четверти и въ профиль. Ту же черту обнаруживаютъ и кипрскія мозаики и крауфордовская пластина и сирійская миниатюра.

Что эта черта была свойственна ихъ прототипу доказывается тѣмъ, что какъ миниатюра, такъ и пластина постепенно понижаютъ уровень размѣщенія головъ, и выше всѣхъ является голова Богородицы. Это пирамидальное построеніе композиціи въ пять фигуръ исключало въ самомъ замыслѣ ея введеніе фигуры Іосифа, которая иногда изображается въ сценахъ поклоненія волхвовъ за кресломъ Богородицы. Отмѣтимъ на ряду съ этимъ и тотъ фактъ, что въ такихъ торжественныхъ композиціяхъ Поклоненія волхвовъ, какъ въ мозаикахъ Аполлинарія Новаго, на Кирхеріанской вазѣ, на Солунскомъ рельефѣ, фигура Іосифа также опущена. Нельзя не видѣть въ этомъ обстоятельствѣ особой черты древне-христіанскаго и византійскаго искусства, которое, опуская фигуру Іосифа въ сценѣ Поклоненія волхвовъ, придаетъ ей торжественный характеръ Поклоненія царей Мессіи. Поэтому и въ мозаикѣ S. Maria Maggiore въ Римѣ ни въ какомъ случаѣ нельзя видѣть сидящую на креслѣ рядомъ съ Христомъ фигуру Іосифа, какъ склоненъ считать, но безъ достаточнаго основанія, Я. И. Смирновъ вслѣдъ за Марріотомъ, а лишь можно предполагать существованіе стоящей фигуры Іосифа слѣва отъ женской фигуры. Фигура Іосифа въ этихъ композиціяхъ опускается не смотря на явное сохраненіе чертъ апокрифа, т. е. двухлѣтняго возраста Христа и его поло-

фигуръ въ церкви св. Андрея и Космы и Даміана въ Римѣ (Garr. 240, 1; 253); наконецъ, въ 13 фигуръ въ церкви св. Лаврентія въ Миланѣ (t. 234) и въ 15 фигуръ въ церкви Пуденціаны въ Римѣ.

1) Liell, l. c. Taf. III.

2) Wilpert, Ein Cyclus christologischer Gemälde aus d. Catacomben d. heil. Marcellinus u. Petrus. Freiburg im Breisgau 1891, S. 21, Bd. V, I.

женія на лонѣ Богородицы. Эти черты событія Поклоненія волхвовъ передаетъ Евангеліе Псевдо-Матѳея, въ которомъ рассказывается рядомъ и о дарахъ, предложенныхъ волхвами Іосифу и Маріи (гл. XVI), а слѣдовательно указывается и его присутствіе во время самаго поклоненія¹⁾.

1) Присутствіе Іосифа или отсутствіе его въ изображеніяхъ Поклоненія волхвовъ можетъ быть выяснено съ достаточной ясностью на основаніи бесчисленнаго количества памятниковъ, которые, однако, распадаются на опредѣленные и весьма простыя группы. Въ живописи катакомбъ нѣтъ ни одного примѣра Поклоненія волхвовъ съ Іосифомъ. На саркофагахъ и слоновыхъ костяхъ его фигура является довольно рѣдко и въ подчиненномъ положеніи стоящей за кресломъ Богородицы. Въ этихъ случаяхъ мы можемъ предположить съ полнымъ вѣроятіемъ вліяніе апокрифовъ, которые, какъ напримѣръ Евангеліе Псевдо-Матѳея, приписываетъ Іосифу извѣстную роль (см. Е. К. Рѣдинъ, Эчміадзинскій диптихъ стр. 9), такъ какъ онъ также получаетъ дары отъ волхвовъ наравнѣ съ Маріей. Евангелія каноническія не даютъ никакой роли Іосифу въ событіи Поклоненія волхвовъ и онъ остается лишь оберегателемъ и хранителемъ св. семейства. Эта черта Евангелія и выражается торжественными композиціями, совершенно согласно съ громаднымъ большинствомъ памятниковъ, посредствомъ опущенія фигуры Іосифа.

Можно было бы еще, въ виду неполной сохранности композиціи S. Maria Maggiore, предположить существованіе фигуры Іосифа, стоящей слѣва отъ женской фигуры, но нѣтъ никакого основанія посадить его рядомъ съ Маріей и Христомъ на кресло. Такое положеніе въ сценахъ Поклоненія волхвовъ Іосифъ никогда не занимаетъ. Если же онъ сидитъ сзади кресла Богородицы на Эчміадзинскомъ диптихѣ, то это потому, что фигура его опущена въ сценѣ Рождества, и потому, что не было возможности представить его фигуру въ цѣлый ростъ.

Такъ какъ справа въ этой композиціи изображены два волхва, то и можно думать, что въ соотвѣтствіе съ ними слѣва также были изображены двѣ фигуры, т. е. третій волхвъ и Іосифъ, но никакъ не Ангелъ, ибо тогда нарушено было бы принятое для всѣхъ композицій арки число четырехъ Ангеловъ. Эти четыре Ангела изображены уже за трономъ Христа. Что здѣсь слѣва была какая то фигура съ протянутой вверхъ рукой свидѣтельствуетъ рисунокъ Чіампини. Этому рисунку надо было дать болѣе довѣрія, чѣмъ это сдѣлалъ Я. И. Смирновъ по отношенію къ рисункамъ Виндзорскаго и Барберинскаго собраний. Виндзорскій рисунокъ есть плохая копія съ Барберинскаго, а Барберинскій рисунокъ сдѣланъ на большемъ разстояніи съ низу церкви, какъ показываютъ его грубыя ошибки, которыя я и оговорилъ въ тѣхъ случаяхъ, когда искалъ помощи отъ этого рисунка. Самый правильный рисунокъ сдѣланъ былъ для Чіампини, перваго издателя мозаики, нѣкимъ Фабретти. Для этой цѣли были поставлены лѣса и мозаика арки освобождена отъ досокъ, закрывавшихъ верхнія ея части. Рисунокъ Фабретти былъ провѣренъ Чіампини и изданъ имъ. И вотъ Чіампини ничуть не сомнѣвается, что фигура налѣво отъ Христа, сидящая на тронѣ—женская и представляетъ, по его мнѣнію, Марію: «*María Mater ejus № 14*». (Ср. *Vetera Monumenta t. I. p. 208*). Для него оставалась непонятной женская фигура, сидящая направо отъ зрителя, и передавая совершенно правильно ея позу и костюмъ, онъ все-же принималъ ее за перваго волхва. Для меня совершенно ясно, что поводъ къ такому толкованію этой фигуры у Чіампини заключался въ золотомъ платьѣ этой фигуры и въ отсутствіи третьяго волхва. Свидѣтельство этого древнѣйшаго и доствѣрнѣйшаго рисунка важно потому, что оно болѣе согласуется съ мозаикой и съ данными историко-художественнаго характера, только что указанными, чѣмъ сомнительные рисунки Виндзорскаго и Барберинскаго собраний. Я. И. Смирновъ

Такимъ образомъ, врядь-ли можетъ быть сомнѣніе въ томъ, что крауфордская пластина представляетъ композицію, которая была извѣстна въ древности, очевидно, какъ опредѣленный образецъ и потому перешла въ побочныя отрасли художественной индустріи — въ миниатюру и рѣзную слоновую кость. Монументальный характеръ сцены не потерялся вслѣдствіе примѣненія композиціи къ мелкому художественному производству. Она сохраняетъ вслѣдствіе своего строенія и сравнительнаго обилія фигуръ центральное положеніе на диптихѣ и по своимъ размѣрамъ, по указаннымъ чертамъ монументальности выходитъ изъ разряда композицій, представленныхъ на строгановской пластинѣ и посвященныхъ Протоевангелію.

Одѣяніе Богородицы состоитъ изъ платья съ пелериной и наброшеннаго на голову, спадающаго на плечи головного покрывала. Подъ покрываломъ видна обычная прическа волосъ, убранныхъ надо лбомъ въ толстый жгутъ. Одѣяніе Богородицы нѣсколько отличаетъ ея фигуру отъ обычныхъ изображеній, гдѣ она является вся укутанной мафоріемъ, и приближаетъ къ женскимъ фигурамъ Вѣнской Библии и пиксиды изъ Вердена (Garr. 437, 4).

Тонкія ножки трона и ихъ форма сколько извѣстно повторяются въ совершенствѣ на мраморномъ рельефѣ Благовѣщенія въ S. Maria in Porto въ Равеннѣ (фотографія Риччи № 263).

Обычныя одежды волхвовъ не имѣютъ широкой полосы вдоль шароваръ, также точно волхвы не имѣютъ оплечій, застегнутыхъ на груди аграфомъ, какъ напримѣръ въ мозаикахъ S. Maria Maggiore, и только одинъ изъ нихъ, именно третій юный волхвъ имѣетъ плащъ,

не обратилъ вниманія на полное сходство фигуры слѣва на рисункѣ Чіампини съ фигурой на мозаикѣ. На Виндзорскомъ и Барберинскомъ рисункахъ изображена вовсе не мужская, а *какая-то* фигура, которую можно считать настолько же за мужскую, какъ и за женскую. Съ другой стороны, придерживаясь мнѣнія Марріотта, которое кажется ему «болѣе вѣроятнымъ», Я. И. Смирновъ въ то-же время говоритъ, что ему почему-то приходится принять объясненіе Шульце, который считаетъ эту фигуру за женскую, и именно за Марію, какъ принималъ уже Чіампини, а другую женскую фигуру направо за Анну. Не оспаривая Шульце, а напротивъ изъ личнаго наблюденія убѣдившись, что фигура налѣво отъ Христа — женская, замѣчу только, что вѣрить Шульце относительно толкованія второй фигуры тоже нельзя. Онъ ошибся, предполагая во второй фигурѣ пророчицу Анну, такъ какъ не разглядѣлъ одежду Анны и второй женской фигуры. Первая носитъ коричневую пенулу и розоватый хитонъ, а вторая золотой хитонъ и лиловую паллу или пенулу (Ср. Мозаики VI и V вв. стр. 79 и 89) и держитъ въ рукѣ платокъ. Отсюда вытекаетъ прямое различіе этихъ двухъ фигуръ, такъ какъ, если не обращать вниманія на художественную характеристику типа, то мы потеряемъ всякую руководящую нить въ пониманіи памятниковъ древности.

наброшенный на плечи, но не застегнутый на груди какъ и Ангелъ на Эчмиадзинской миниатюрѣ. На ампуллахъ изъ Монцы волхвы также представлены одинъ разъ безъ плащей (t. 344,1), причемъ штемпель явно обнаруживаетъ, что лишь недостатокъ мѣста требовалъ изображенія волхвовъ безъ плащей, какъ и на крауфордовской пластинѣ.

У второго волхва туника имѣетъ подъ мышкой узенькую нашивку, что повторяется въ мозаикахъ S. Maria Maggiore и на нѣкоторыхъ саркофагахъ (Liell, l. c. стр. 259, рис. 35, 266, рис. 41 и 46, также 49, 51, 52, 57). Характеръ этихъ восточныхъ одеждъ, особенно косыя идущія вверхъ полы туникъ, широкіе шаровары, доходящіе до щиколоки, и кожанная съ острыми носками обувь хорошо передана на креслѣ Максиміана у стражей Иосифа (Garr. t. 421,3; 422,1).

Дары волхвовъ представляютъ округлые предметы, безъ особой формы, очевидно, представляющіе массы тѣхъ веществъ, которыя они принесли съ собою. Черточки на поверхности ихъ указываютъ на естественный видъ этихъ массъ и должны обозначать ихъ неровную поверхность. Въ такой формѣ дары представлены на другомъ памятникѣ, имѣющемъ ближайшее отношеніе къ равеннской школѣ, на Эчмиадзинскомъ диптихѣ, гдѣ они покрыты пересѣкающимися линіями¹⁾. Плащи, на которыхъ они несутъ эти дары, изображаются какъ въ римской, такъ и въ равеннской школѣ, и извѣстны на римскихъ и галльскихъ саркофагахъ такъ-же, какъ и на эчмиадзинскомъ диптихѣ.

Ангелъ, изображаемый вообще на византійскихъ памятникахъ подводящимъ къ Богородицѣ волхвовъ, здѣсь представленъ въ особомъ движеніи и съ особымъ жестомъ правой руки. Голова его нѣсколько наклонена впередъ, равно какъ и торсъ, крылья раскрыты по сторонамъ, а правой рукой онъ касается спины стараго волхва, какъ бы побуждая его подойти къ Богородицѣ.

Мнѣ не извѣстно другого примѣра, гдѣ бы положеніе Ангела было представлено съ такимъ точнымъ повтореніемъ позы и мѣста, которое онъ занимаетъ, какъ на одной ампуллѣ изъ Монцы (433,7). Здѣсь Ангелъ изображенъ за волхвами съ наклоненной впередъ головой и однимъ распущеннымъ крыломъ. Другого крыла не видно, равно какъ не видно и жеста правой руки, вслѣдствіе сильной порчи центральной части рельефа ампуллы. На сирійской миниатюрѣ эта поза и

1) На саркофагахъ въ рукахъ волхвовъ также встрѣчаются круглые предметы, но вслѣдствіе грубой техники они бываютъ не ясно обозначены. Liell, l. c. 16, 17, 29, 36, 57.

движеніе Ангела исчезли вслѣдствіе оборота на другую сторону всей композиціи. Ангелъ оказался на мѣстѣ третьяго волхва, вслѣдствіе чего и былъ нарисованъ чрезвычайно близко къ фигурѣ этого волхва и потерялъ крылья.

Рождество Христово. Также точно оправдывается предположеніе, что сцены изъ жизни Богородицы на утерянной пластинѣ диптиха шли снизу вверхъ. Это видно изъ того, что на строгановской пластинѣ послѣднее изображеніе представляетъ Путешествіе въ Вилеємъ, на крауфордовской-же пластинѣ изображеніе Рождества представлено во фризѣ, который примыкалъ къ верхней части пластины. Изображеніе подобнаго фриза подъ верхней большой композиціей извѣстно на миниатюрѣ Сирійскаго кодекса 586 года, гдѣ большой квадратъ занятъ Распятіемъ, а нижній фризъ подъ нимъ — Воскресеніемъ Христовымъ (Garr. t. 139,1). По происхожденію своему онъ тотъ-же, что и мозаическіе фризы абсидъ, находящіеся подъ главной композиціей и имѣющіе къ ней извѣстное отношеніе.

Композиція Рождества представляетъ также дальнѣйшее пользование апокрифомъ, такъ какъ въ нее внесена подробность, нѣсколько разъ уже указанная и описанная на памятникахъ современныхъ равеннскому диптиху, именно наказаніе и исцѣленіе бабки Саломеи¹⁾.

Композиція расположена аналогично съ извѣстными до сихъ поръ переводами этой сцены, т. е. Богородица лежитъ на большой подушкѣ слѣва отъ зрителя, а ясли съ Младенцемъ, воломъ и осломъ изображены справа. Несоразмѣрно маленькая фигура Саломеи въ опоясанной короткорукавной туникѣ изображена поддерживающей лѣвой рукой свою пораженную правую руку и поднимающей голову вверхъ къ яслямъ. Такъ какъ сообразно съ апокрифомъ прикосновеніе къ Младенцу Христу исцѣлило ея руку, то, слѣдовательно, и движеніе Саломеи вполне понятно. Она приближаетъ свою руку къ яслямъ, чтобы коснуться Младенца или яслей (*Προσένευχε τὴν χεῖρα τοῦ τῷ παιδίῳ καὶ βᾶσταζον αὐτῷ*). Здѣсь нѣтъ, однако, Ангела, который приказалъ ей коснуться Младенца, какъ нѣтъ его и на креслѣ Максиміана въ той-же композиціи. Этотъ Ангелъ изображенъ на пиксидѣ изъ Миндена (Garr. 437,4).

1) Композиція Рождества, содержащая эту подробность, собраны Е. К. Рѣдинымъ, въ его статьѣ «Пластинка отъ кресла Епископа Максиміана въ Равеннѣ изъ собранія графа Г. С. Строганова въ Римѣ» Харьковъ 1893, стр. 6, а также въ сочиненіи Max Schmid, Die Darstellung d. Geburt Christi in d. bildenden Kunst. Stuttgart 1890, стр. 36—42.

Поза Богородицы, равнымъ образомъ, заключаетъ оригинальную черту. Она возлежитъ, подогнувъ правую ногу подъ лѣвое колѣно, и подпираетъ голову ладонью правой руки, въ то время какъ въ другихъ случаяхъ она возлежитъ опирая локоть правой руки о свою подушку и имѣетъ опущенную внизъ кисть руки, какъ напр. на креслѣ Максиміана.

Важно отмѣтить поэтому, что поза Богородицы и положеніе рукъ ея на крауфордовской пластинѣ чрезвычайно близко повторены на указанной пиксидѣ изъ Миндена, только въ обратномъ видѣ, такъ какъ вся сцена Рождества изображена на ней въ обратномъ порядкѣ. Опертая о правую руку ланита Богородицы, какъ извѣстный и распространенный въ древности художественный мотивъ образа, — была повторена въ мозаикѣ VI в. церкви св. Сергія въ Газѣ, какъ свидѣтельствуется описаніе Хорикія Газскаго: «Здѣсь волъ и осель, ясли и младенецъ, и Дѣва, возлежащая на одрѣ: лѣвую руку подложила она подъ локоть правой, а на правой покоится ланитой»¹⁾.

Поза Іосифа является еще болѣе оригинальной. Онъ изображенъ не сидящимъ или стоящимъ за изголовьемъ Богородицы, а стоящимъ между Богородицей и яслями. Обращаясь къ ней, онъ съ изумленіемъ поднимаетъ руку съ открытой ладонью вверхъ. Ранніе апокрифы ничего не говорятъ о поведеніи Іосифа во время исцѣленія Саломеи, и потому ближайшая причина обращенія Іосифа къ Богородицѣ и его изумленія остается темной.

Это мѣсто иногда занимаетъ молодой или старый пастухъ на саркофагахъ, также съ изумленіемъ обращаясь къ Богородицѣ. (Liell, l. c. Fig 34, 35, 38). На этомъ-же мѣстѣ на пиксидѣ изъ Вердена изображена женская фигура, которую Е. К. Рѣдинъ склоненъ считать за Саломею, также съ изумленіемъ поднимающая ладонь правой руки (Garr. 438,1)²⁾. Мнѣ извѣстенъ лишь одинъ памятникъ, болѣе или менѣе современный равеннскому диптиху, на которомъ положеніе Іосифа на право отъ Богородицы повторено чрезвычайно близко къ положенію его на крауфордовской пластинѣ. Это часть деревяннаго триптиха, вывезеннаго В. С. Голенищевымъ изъ Египта. Этотъ памятникъ из-

1) Boissonade, Choricii Gazaei orationes, declamationes, fragmenta. p. 91—98. Сборникъ на 1861 годъ Общества Древне-Русскаго искусства. Смѣсь, стр. 118, 119. Тѣ-же выраженія въ описаніи вилеевской мозаики Рождества употребляетъ Фока для указанія позы и жестовъ Богородицы. Правосл. Палестин. Сборн. Выпускъ 23, Сказаніе Іоанна Фоки, стр. 53.

2) Пласт. отъ кресла Еписк. Макс. стр. 7.

дается при настоящей статьѣ въ виду его прямого отношенія къ равеннскому диптиху и сирийскимъ миниатюрамъ Эчміадзинскаго кодекса. Здѣсь въ изображеніи Рождества Богородица возлежитъ налѣво отъ зрителя, а направо въ три четверти къ ней изображенъ Іосифъ. Въ изображеніи Іосифа повторяется и типъ его съ остроконечной бородой, различающійся отъ обычнаго его типа съ округлой бородой, какъ на примѣръ на креслѣ Максиміана и на Эчміадзинскомъ диптихѣ.

Быкъ и осель изображены въ обычномъ типѣ, т. е. оборачивающими симметрично головы къ яслямъ. Поворотъ головъ въ данномъ случаѣ есть рѣзкая черта византійскаго искусства, такъ какъ имъ особенно ясно выражается вниманіе животныхъ къ божественному Младенцу, лежащему въ ясляхъ. Такъ изображены они и на креслѣ Максиміана и на пиксидѣ изъ Миндена (437,4), при чемъ различіе съ послѣднимъ памятникомъ заключается лишь въ томъ, что поднятая нога, ударяющая копытомъ въ землю, на крауфордовской пластинѣ дана не вола, а ослу. Въ обоихъ случаяхъ повторяется и попона осѣдланнаго осла и его уздечка, что указываетъ на внезапность прибытія св. Семейства къ яслямъ. На креслѣ Максиміана осель является уже разнузданнымъ (Рѣдинъ I. с. I). Вялыя, безформенныя туши животныхъ, лишеныя правильнаго рисунка, отдаленно подражаютъ формамъ вола и осла на этомъ замѣчательномъ памятникѣ, но еще въ болѣе близкомъ отношеніи стоятъ они къ формамъ указанной пиксиды изъ Миндена, стиль которой, особенно тонкія съ угловатыми членами тѣла фигуры, очевидно, указываютъ на близкое родство съ равеннскимъ диптихомъ. На этой пиксидѣ равнымъ образомъ повторяется фигура Ангела съ крестомъ въ рукѣ, какъ на равеннскомъ диптихѣ и на строгановской пластинѣ.

Если представлены не четырехугольными, а шестиугольными, сложенными изъ большихъ четырехугольныхъ тесанныхъ камней, какъ обычно изображается на памятникахъ византійскаго искусства, но не на саркофагахъ. Младенецъ лежитъ спеленатый, но, какъ кажется, со свободными руками, какъ это иногда изображается.

Крауфордовская пластина, такимъ образомъ, не только возстановляетъ передъ нами центральную часть потерянной доски равеннскаго диптиха, но проливаетъ свѣтъ на существованіе въ раннемъ византійскомъ искусствѣ особой композиціи поклоненія волхвовъ. Эта композиція, очевидно, принадлежала восточному византійскому искусству. Этотъ фактъ прежде всего обращаетъ на себя вниманіе въ виду того,

что эта композиція является въ своемъ сложившемся типѣ на двухъ памятникахъ, принадлежащихъ по всѣмъ чертамъ стиля востоку, и скорѣе всего Сиріи. Равнымъ образомъ, ближайшая связь этихъ двухъ памятниковъ съ египетской пластиной отъ триптиха изъ коллекціи В. С. Голенищева и съ коптскимъ рельефомъ, нѣкоторыя аналогіи съ палестинскими ампуллами, повтореніе чертъ мозаикъ церкви св. Сергія въ Газѣ, все это ведетъ насъ на востокъ въ Сирію и Палестину, какъ и черты описанной ранѣ строгановской пластины и самого равеннского диптиха. Нельзя ближайшимъ образомъ приурочить эту композицію къ какому либо опредѣленному мѣсту или памятнику Сиріи или Палестины въ виду отсутствія точныхъ и опредѣленныхъ данныхъ историческаго или художественнаго порядка.

Изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ востока нѣтъ ни одного, который ближайшимъ образомъ и болѣе рѣшительно указывалъ бы на мѣсто возникновенія нашей композиціи. Ища аналогій сирійской миниатюрѣ, Стржиговскій отмѣтилъ сходство въ строеніи композиціи миниатюры съ палестинскими ампуллами, состоящее въ томъ, что въ обоихъ случаяхъ изображеніе Богородицы является центральнымъ, съ фигурами, располагаемыми по сторонамъ этого образа ¹⁾. Правда сходство въ этомъ существуетъ, но значительная разница, однако, заключается въ томъ, что на ампуллахъ съ особеннымъ постоянствомъ изображаются по сторонамъ Богородицы волхвы направо, а пастыри налево, на миниатюрѣ-же, какъ и на крауфордской пластинѣ, композиція въ самомъ замыслѣ исключала присутствіе пастырей, такъ какъ по обѣимъ сторонамъ Богородицы изображены только волхвы. Я. И. Смирновъ (1, с. стр. 91, 2) сопоставилъ съ композиціями ампуллъ извѣстіе соборнаго посланія 836 года, которое, приписывая св. Еленѣ построеніе Виелеемскаго храма, согласно со свидѣтельствомъ Евсевія и другихъ историковъ и писателей, приписываетъ ей украшеніе храма съ внѣшней, западной стороны, мозаиками, представлявшими Рождество Христово, Богородицу съ Младенцемъ и Поклоненіе волхвовъ ²⁾.

1) Byzant. Denkmäler I, p. 72.

2) Приводимъ и текстъ этого извѣстія: «μέγιστον ναὸν τῆς Θεομήτορος ἀνεγείρασα καὶ τῷ πρὸς δύοσιν ἔξωθεν μέρει μουσουργικῶς ψηφώμασιν ἐξαικονίσασα τὴν ἁγίαν Χριστοῦ γέννησιν καὶ τὴν Θεομήτορα ἐγκόλπιον φέρουσαν τὸ ζωοφόρον βρέφος καὶ τὴν τῶν μάγων μετὰ δώρων προσκύνησιν». Ἐπιστ. συνод. τῶν ἁγιωτάτων πατριαρχῶν πρὸς Θεόφιλον αὐτοκράτορα, ἐκδ. Μ. Σαχληλίωνος. Ἀθήνησιν 1874, p. 30. Я. И. Смирновъ, Христ. моз. Кипра, стр. 91, 92. Текстъ посланія, говорящій о пощадѣ церкви Персами потому, что они увидѣли на фронтонѣ изображенія маговъ, доказываетъ, что авторъ посланія пере-

Онъ полагаетъ, что если посланіе не упоминаетъ пастырей, то это «не можетъ препятствовать предположенію о зависимости отъ вилеемской мозаики изображеній на ампуллахъ». Однако, доводъ Я. И. Смирнова, что авторъ посланія не упоминаетъ о пастыряхъ потому, что ему «не для чего было упоминать» о нихъ, допускаетъ въ толкованіи извѣстія чрезвычайную широту и при такомъ взглядѣ на дѣло оно теряетъ свой настоящій смыслъ, такъ какъ мы можемъ предположить цѣлую серію тѣхъ изображеній, о которыхъ ему не было нужды говорить, и которыя находились на фасадѣ. Между тѣмъ настойчивое изображение на ампуллахъ пастырей и съ другой стороны существованіе такой композиціи, которая исключала самымъ строеніемъ своимъ изображение пастырей, придаютъ особый интересъ извѣстію соборнаго посланія 836 года, которое, упоминая о волхвахъ, ничего не говоритъ о пастыряхъ. Дѣло въ томъ, что если извѣстіе 836 года говоритъ о существованіи мозаикъ на фасадѣ, то другое извѣстіе конца VIII или начала IX вѣка заставляеть насъ думать о существованіи изображенія этихъ пастырей въ той-же церкви, но въ другомъ мѣстѣ именно въ вертепѣ Рождества. Паломникъ Епифаній выражается объ украшеніяхъ этого вертепа, состоящаго изъ двухъ пещеръ, такъ: . . . τὰ δύο σπήλαια ὁμοῦ εἰσὶ δὲ περιχρυσωμένα καὶ εἰκονισμένα καθὼς ἐγένετο¹⁾. Такъ какъ къ вертепу Рождества съ давнихъ временъ приурочивались всѣми паломниками и писателями только событія Рождества Христова, Поклоненія волхвовъ и Поклоненія пастырей²⁾, то и естественно думать, что Епифаній видѣлъ изображенными здѣсь, именно, указанные событія. Въ виду этого спеціальнаго значенія пещеры она и въ XII вѣкѣ имѣла такую-же роспись, возникновеніе которой Фока приписываетъ императору Мануилу Комнину. Фока риторически, въ выраженіяхъ какъ бы прямо заимствованныхъ у Хорикія Газскаго, описываетъ въ абсидѣ пещеры Рождество, Поклоненіе волхвовъ и Приходъ пастырей³⁾. Равнымъ образомъ и русскій паломникъ Варсоно-

числилъ всѣ мозаики фронтона, ибо для чуда надо было лишь упомянуть о поклоненіи волхвовъ.

1) В. Г. Васильевскій, Повѣсть Епифанія, Прав. Пал. Сборн. выпускъ II, стр. 3 и 124.

2) Интересны слова блаженнаго Иеронима, который былъ въ пещерѣ вмѣстѣ съ паломницей Павлой: «me audiente, говоритъ онъ, jurabat cernere se oculis fidei infantem pannis involutum, vagientem in presepe Dominum, magos adorantes, stellam fulgentem desuper, matrem virginem, nutritium sedulum, pastores venientes. Tobler, Itinera Hierosolymitana I, p. 33, ср. также ibid. p. 292 извѣстіе Виллибальда.

3) Правосл. Палест. Сборн.

Фий¹⁾ упоминаетъ въ пещерѣ мозаику Рождества: «подписано Рождество Христово *дѣланіемъ*», т. е. какъ на извѣстныхъ намъ византійскихъ иконахъ, соединяющихъ Рождество съ поклоненіемъ пастырей и поклоненіемъ волхвовъ. Въ виду этихъ фактовъ извѣстіе 836 года должно быть разсматриваемо, какъ особое, совершенно оригинальное извѣстіе о мозаикахъ фасада Виелеемской базилики, и если палестинскія ампуллы изображаютъ постоянно пастырей въ связи съ поклоненіемъ волхвовъ, то это обстоятельство можно связывать съ указанными мозаиками виелеемской пещеры.

Штемпеля ампуллъ часто мѣняютъ частности композиціи въ связи съ тѣмъ пространствомъ, на которомъ изображается данная сцена. Такимъ образомъ, волхвы и пастыри являются то стоя прямо, то съ колѣнопреклоненнымъ третьимъ волхвомъ и возлежащимъ пастыремъ; ангелы то изображаются, то нѣтъ въ связи съ тѣмъ оставляется-ли вверху отрѣзокъ свободнымъ, или заполняется надписью (t. 434, 1). Въ связи съ этимъ сокращаются въ нижнемъ отрѣзкѣ и изображенія скота, пасущагося въ разныхъ живыхъ положеніяхъ. Эти послѣднія изображенія относятся именно къ видѣнію пастырями звѣзды и благовѣстію Ангеловъ и Фока распространяется вслѣдъ за Хорикіемъ изъ Газы о разныхъ положеніяхъ овецъ, изображенныхъ въ видѣнной имъ мозаикѣ. Овцы, очевидно, перенесены изъ верхней сцены въ нижній отрѣзокъ вслѣдствіе недостатка мѣста и для того, чтобы не нарушать симметріи всей композиціи. Въ виду этихъ обстоятельствъ и центральная сцена не можетъ считаться прямой копіей съ мозаики, а, напротивъ, композиціей, приспособленной къ центральной части ампуллъ. Монументальный типъ этихъ композицій, положеніе Богородицы лицомъ къ зрителю, затѣмъ расположеніе по сторонамъ ея симметричныхъ группъ волхвовъ и пастырей, заставляютъ думать о такомъ помѣщеніи ея, которое соотвѣтствовало самому строенію. Я. И. Смирновъ не безъ основанія предположилъ, что это могъ быть фронтонъ, но вмѣстѣ съ этимъ композиція могла быть расположена и въ абсидѣ. Фока видѣлъ въ вертепѣ Рождества три сцены имъ описанныя, именно въ *абсидѣ*²⁾. Врядъ-ли и монахъ Епифаній видѣлъ ихъ въ другомъ мѣстѣ, такъ какъ приписываемыя Фокой Мануилу Комнину мозаики самой церкви и вертепа были, оче-

1) Правосл. Палест. Сборникъ, выпускъ 45, стр. XXIII и 12.

2) I. c. стр. 25: Γέγραπτο γὰρ περὶ τὴν ἀψίδα, ἐν ᾧ τὸ μέγα τοῦ κόσμου μυστήριον и проч.

видно, только реставраціей ихъ. Въ существованіи мозаикъ въ базиликѣ ранѣе IX вѣка не сомнѣвается и В. Г. Васильевскій¹⁾.

Арабская хроника патріарха Евтихіа говоритъ, что арабы во время перваго своего нашествія на Палестину видѣли церковь Богородицы въ Виѳлеемѣ, украшенной «de fsefysa (ψηφῖσι)²⁾. Слѣдовательно здѣсь были мозаики ранѣе 614 года³⁾. Патріархъ Софроній, жившій въ VIII вѣкѣ, въ своемъ описаніи Виѳлеемской базилики говоритъ о прекрасныхъ мозаикахъ, украшавшихъ ее (μούσης καλλιτευκτων ἔργων⁴⁾. Изображеніе на ампуллахъ изъ Монцы сюжетовъ, очевидно, находившихся среди этихъ мозаикъ, указываетъ на то, что и нефъ былъ украшенъ мозаиками. Въ извѣстіяхъ болѣе позднихъ писателей о Виѳлеемской базиликѣ мы находимъ перечисленія нѣкоторыхъ изъ тѣхъ изображеній въ мозаикахъ ея, которыя ранѣе изображаютъ ампуллы⁵⁾.

Такимъ образомъ, свидѣтельство соборнаго посланія 836 года есть пока единственный своего рода показатель того факта, что композиція поклоненія волхвовъ была изображена на фасадѣ церкви Богородицы въ Виѳлеемѣ, т. е. слѣдовательно была представлена въ монументальныхъ формахъ. Находился-ли въ этихъ мозаикахъ образъ Богородицы въ центрѣ, какъ на сирійской миниатюрѣ, крауфордовской пластинѣ и палестинскихъ ампуллахъ, съ точностью сказать нельзя, хотя самъ по себѣ напрашивается утвердительный отвѣтъ. Посланіе упоминаетъ среди этихъ мозаикъ еще и изображеніе Рождества Христова, но мы не можемъ сказать, какъ было оно тамъ представлено. Изъ всѣхъ мнѣ извѣстныхъ памятниковъ лишь одна крауфордовская пластина соединяетъ въ одной композиціи, предназначавшейся для украшения центральной доски диптиха, тѣ сцены, о которыхъ говоритъ посланіе, но это обстоятельство не является рѣшающимъ, такъ какъ изъ описанія мозаикъ въ посланіи мы не можемъ понять, каковъ былъ порядокъ размѣщенія сценъ на фасадѣ Виѳлеемской базилики. Такимъ образомъ, вопросъ о происхожденіи композиціи крауфордовской пластины рѣшить будущее. Нельзя не видѣть, однако, что она возбуждаетъ интересные и важные вопросы византійской иконографіи и искусства

1) I. с. стр. 124.

2) Didron, Manuel d'iconographie, p. 4.

3) О нашествіи 614 года см. Vogué, Les églises de la terre Sainte, p. 120, 1. Періоды пережитые святой землей см. у Васильевского, I. с. p. 34, 35. Salzmann, Jerusalem. Étude et reproduction de monuments de la ville sainte. Paris 1856, p. 60.

4) В. Г. Васильевскій, I. с. p. 124,

5) Tobler, Bethlehem in Palästina. 1849, p. 115 ff.

V, VI вѣка: о происхожденіи оригиналовъ тѣхъ композицій, которыя встрѣчаются на памятникахъ подчиненныхъ по своему положенію художественныхъ индустрій, каковы рѣзная сложенная кость и миниатюра V—VI вѣка, и о существованіи монументальныхъ мозаическихъ композицій поклоненія волхвовъ, примѣнявшихся въ росписяхъ церквей на востокѣ.

Недостающія три пластины затерянной доски равеннского диптиха должны были имѣть верхній фризь съ двумя викторіями, несущими вѣнокъ, и двумя архангелами. Двѣ боковыя пластины должны были заключать четыре сцены, какъ и на сохранившейся доскѣ равеннского диптиха. Какія это были сцены назвать затруднительно въ виду участія апокрифа и оригинальности размѣщенія сценъ. Очевидно, однако, онѣ не выходили изъ общеизвѣстнаго цикла изображеній по Протоевангелію.

ПРИЛОЖЕНІЕ.

Пластина отъ коптскаго триптиха изъ собранія В. С. Голенищева¹⁾.

По чертамъ стиля и по составу композицій эта пластина представляетъ большую близость къ сирійскимъ миниатюрамъ VI вѣка Евангелія Рабулы, Эчміадзинскаго кодекса, равно какъ и къ равеннскому диптиху. Особенно же интересна она по отношенію къ крауфордской пластинѣ, такъ какъ на ней находится та-же подробность, что и на послѣдней въ сценѣ Рождества (табл. II).

Пластина была вывезена В. С. Голенищевымъ изъ Египта и добыта, если не ошибаюсь, въ развалинахъ одной заброшенной и необитаемой деревушки. Она представляетъ одну изъ створокъ деревяннаго, расписаннаго красками триптиха, котораго обыкновенный типъ такъ распространенъ въ византійскомъ и древне-русскомъ искусствѣ²⁾. Принадлежность ея къ лѣвой (отъ зрителя) сторонѣ триптиха доказывается существованіемъ вверху и внизу пластины двухъ круглыхъ шпильковъ, которые, вращаясь въ круглыхъ дырочкахъ выступовъ

1) Приношу искреннюю благодарность В. С. Голенищеву за дозволеніе снять съ его пластины копию и издать ее. Копія была сдѣлана мною въ 1890 году акварелью. Фотографія съ нея предлагается при настоящей замѣткѣ.

2) Ср. Schlumberger. L'Égypte Byzantine MDCCCXCVI, p. 128.

центральной части, давали возможность открывать и закрывать створочки и предохранять изображенія отъ порчи, давать складню удобную форму для перевозки, при путешествіяхъ и проч. Триптихъ, или складень, такимъ образомъ, принадлежалъ къ роду портативныхъ византійскихъ иконъ.

Какъ показываютъ нѣкоторыя опавшія части живописи на этой пластинѣ, она первоначально была покрыта слоемъ штукатурки (или левкаса), а затѣмъ на этой поверхности уже клеевыми красками изображены были двѣ сцены—Рождества и Крещенія, отдѣленные другъ отъ друга полоской краснаго цвѣта.

Сцены, распределенныя въ узкихъ и высокихъ пространствахъ пластины, какъ и на диптихахъ изъ слоновой кости, представлены въ сокращенномъ видѣ и подчинены архитектурникѣ мѣста. Такъ въ изображеніи *Рождества* ясли съ лежащимъ въ нихъ Младенцемъ являются надъ головами Богородицы и Іосифа, приблизительно такъ, какъ въ рѣзбѣ рельефа той же сцены на креслѣ Максиміана въ Равеннѣ (417, 4) и на Эчміадзинскомъ диптихѣ¹⁾, гдѣ ясли также находятся вверху надъ изображеніемъ Богородицы. Въ силу этого обстоятельства и головы вола и осла, помѣщенные первая налѣво, вторая направо отъ зрителя, едва обозначены. Мѣсто ихъ то-же, что и на указанныхъ ранѣе памятникахъ. Тѣло спеленатаго Младенца представляетъ также сокращенную форму съ острымъ концемъ и все покрыто золотомъ. Голова Младенца окружена золотымъ нимбомъ съ перекрестьемъ. Головы Богородицы и Іосифа также окружены золотыми нимбами. Богородица возлежитъ, какъ на большей части памятниковъ V и VI вѣка и на крауфордовской пластинѣ, налѣво отъ зрителя, помѣщаясь на большой округлой подушкѣ. Ея поза скорѣе напоминаетъ сидячую фигуру Богородицы въ сирійскомъ Евангеліи Рабулы 586 года, чѣмъ позу на крауфордовской пластинѣ. Сравнительно съ указанной фигурой Евангелія Рабулы, фигура на египетской пластинѣ представляетъ лишь незначительныя отклоненія въ положеніи рукъ (Garr. 130, 2). Именно, лѣвая рука Богородицы лежитъ на правой и пальцы обѣихъ рукъ сложены въ двуперстіе. На миниатюрѣ Евангелія Рабулы также лѣвая рука лежитъ на правой, но она упирается въ нее локтемъ и упирается въ подбородокъ, воспроизводя позу на упомянутой мозаикѣ церкви св. Георгія въ Газѣ. Двуперстный жестъ правой руки Бого-

1) Byz. Denkm. I. Taf. IV; Рѣдинъ, Эчм. дипт. стр. 4.

дицы, очевидно, указываетъ на разговоръ ея съ Иосифомъ, двуперстное же сложеніе пальцевъ лѣвой руки я объяснить не умѣю. Иосифъ съ сѣдыми (сѣрыми) волосами и бородой находится направо отъ Богородицы и, очевидно, обращается къ ней, такъ какъ лице его изображено въ три четверти къ Богородицѣ. Типъ головы его съ остроконечной бородой повторяетъ типъ на крауфордовской пластинѣ, равно какъ и поза въ три четверти къ Богородицѣ — та-же, что и на указанной пластинѣ.

Богородица одѣта въ коричневую пенулу и платье красновато-коричневаго цвѣта, а Иосифъ въ красный хитонъ. Видна справа его опущенная внизъ лѣвая рука и плечо. Жезла онъ не имѣетъ.

Ниже изображено *Крещеніе Христово*. Слѣва отъ зрителя стоитъ во весь ростъ Іоаннъ Креститель въ красномъ хитонѣ и коричневомъ гиматіонѣ. У него длинные черные волосы и довольно большая остроконечная борода. Правую руку онъ возлагаетъ на голову Христа, а лѣвую держитъ опустивъ внизъ къ колѣну съ двуперстнымъ сложеніемъ пальцевъ. Христосъ изображенъ по грудь. У него длинные темно-каштановые волосы, раздѣленные на лбу и падающіе на плечи. Небольшая нераздвоенная бородка опушаетъ щеки и подбородокъ. За Христомъ изображенъ Ангелъ, держащій платъ. Часть крыла его видна справа, обозначенная темнымъ контуромъ. Онъ одѣтъ также въ красный хитонъ. Платъ его свѣтло-коричневый. У всѣхъ трехъ — золотые нимбы, но у Христа онъ крестчатый. Вверху между нимбами изображена неясно десница или облако. Голубь отсутствуетъ. Воды Іордана по сторонамъ Христа — мутно зеленыя.

Интересна полная аналогія въ типѣ Іоанна Крестителя, въ его позѣ, положеніи рукъ и въ одеждахъ съ типомъ на сирійской миниатюрѣ Эчміадзинскаго кодекса (Вуз. Denk. I, Taf. VI, 2), изданной Стржиговскимъ. Единственную аналогію къ этой миниатюрѣ онъ могъ указать лишь въ сирійскомъ Евангеліи Рабулы 586 года (Garr. 130, 2). Дѣйствительно, сходство въ фигурѣ Іоанна Крестителя и въ погрудномъ изображеніи Христа на этихъ двухъ памятникахъ выдѣляетъ ихъ изъ числа остальныхъ, а сходство съ египетской пластиной объединяетъ всѣ три памятника въ особую группу. Черная большая борода и большіе черные волосы, падающіе за плечи, хитонъ и гиматій Іоанна Крестителя, равно какъ и положеніе его рукъ повторяются на всѣхъ трехъ памятникахъ. Изображеніе Христа погрудь повторено также на всѣхъ трехъ памятникахъ, однако, типъ его раз-

нится отъ безбородаго типа Эчміадзинской миниатюры и сближается съ сирійскимъ типомъ, имѣющимъ бороду. Въ то-же время онъ отличается отъ обоихъ своими длинными волосами.

Изображеніе Ангела приближаетъ эту композицію къ типу равеннскихъ, несомнѣнно заимствованныхъ съ востока, и отличаетъ отъ древнѣйшихъ композицій, извѣстныхъ еще въ древне-христіанскихъ катакомбахъ, напримѣръ, въ катакомбѣ Марцеллина и Петра¹⁾. На одной ампулѣ изъ Монцы въ композиціи Крещенія также представленъ Ангелъ, держащій одной рукой платъ, а другой указывающій вверхъ (Garr. 433,8). Среди равеннскихъ памятниковъ и связанныхъ съ ними римскихъ, мы не находимъ этого жеста подниманія руки вверхъ, и Ангелъ, какъ и на египетской пластинѣ, обѣими руками держитъ платъ. Такъ въ изображеніяхъ двухъ Ангеловъ на креслѣ Максиміана (Garr. 418,2) повторяется и положеніе Ангела направо отъ зрителя, и платъ въ его рукахъ, и что особенно интересно для типичности фигуры Ангела, повторяется наклоненная влѣво голова — знакъ почтенія. Очевидно, что композиція однородная съ той, которая изображена на креслѣ Максиміана, легла въ основаніе фрески VII вѣка въ римской катакомбѣ Понціана (Garr. 86,3). Здѣсь повторяется и ангелъ съ платомъ и наклонъ его головы и одежда Іоанна (милоть), какъ и на креслѣ Максиміана, но Ангелъ изображенъ одинъ, какъ на ампулѣ изъ Монцы и на египетской пластинѣ, и вся композиція расположена въ обратномъ порядкѣ, что зависѣло отъ обратнаго употребленія шаблона. Въ мозаическомъ изображеніи сцены Крещенія въ равеннской православной крещальнѣ также повторенъ мотивъ держанія плата, но не Ангеломъ, а Іорданомъ, который также изображенъ справа отъ зрителя²⁾. Въ виду присутствія этого мотива на памятникѣ восточнаго происхожденія, врядъ-ли можетъ быть сомнѣніе въ прямомъ воздѣйствіи искусства востока на равеннскую школу. Это лишній разъ подтверждается аналогичнымъ мотивомъ, воспроизводимымъ египетской пластиной на ряду съ равеннскими памятниками.

Этой чертой, однако, и ограничивается сходство египетскаго памятника съ памятниками Равенны, такъ какъ въ одѣянніи Іоанна Крестителя, въ его фигурѣ и положеніи рукъ въ изображеніи Христа въ ростъ, равеннскія сцены Крещенія значительно различаются по

1) Wilpert, Ein Cyclus d. christologischen Gemälde aus d. Hl. Marcellinus u. Petrus, Taf. III — IV, p. 7.

2) Рѣдинъ, Мозаики Равеннскихъ церквей. СПБ. 1896, стр. 22 и сл.

композиціи отъ изображеній на египетской пластинѣ, и на двухъ сирійскихъ указанныхъ ранѣ миниатюрахъ¹⁾.

Исполненіе живописи на нашей пластинѣ и стиль ея отличаются нѣкоторыми особенностями. Большіе, широко раскрытые, глаза съ точкой повторяются въ сирійскихъ миниатюрахъ Евангелія Рабулы и сирійскаго Евангелія Париж. Нац. Библ. VI вѣка. Особенно типично исполненіе лика Богородицы, съ длиннымъ оваломъ и удлинненнымъ подбородкомъ, представляющимъ чрезвычайную близость къ нѣкоторымъ женскимъ типамъ въ мозаической картинѣ съ изображеніемъ выхода Θεодоры въ церкви св. Виталія въ Равеннѣ. Этотъ типъ здѣсь является въ шаблонной ремесленной передачѣ, съ преувеличеніями и неправильностями, зависящими отъ спѣшности работы. Моложавость и свѣжесть лицъ особенно интересна въ изображеніи круглаго личика Младенца Христа съ каштановыми волосами и въ головѣ Ангела. Послѣдняя напоминаетъ цвѣтуція лица античной живописи. Красноовато-каштановые волосы, обрамляющіе голову Ангела, еще не имѣютъ повязки, носъ прямой, исполненіе губъ отличается чрезвычайной правильностью. Ангелъ одѣтъ въ красную тунику, что не имѣетъ себѣ аналогій среди раннихъ византійскихъ памятниковъ, и единственный извѣстный до сихъ поръ примѣръ изображенія красныхъ одеждъ у Ангела можно указать въ мозаикахъ VI вѣка Аполлинарія Новаго въ композиціи «отдѣленія овецъ отъ козлицъ», гдѣ двумъ Ангеламъ по сторонамъ Христа придано особое специальное значеніе²⁾. Впослѣдствіи, однако, розовыя и голубыя одежды у Ангеловъ—явленіе самое обычное.

Располагая свои сюжеты на пластинѣ, мастеръ соблюдалъ довольно строгую симметрію не только въ расположеніи фигуръ, но и въ распределеніи красокъ. Такъ въ верхней и въ нижней сценахъ являются по двѣ головы рядомъ, окруженныя нимбами, соединяющимися въ одну общую фигуру, заполненную золотомъ и окруженную толстымъ краснымъ контуромъ, какъ въ грубой перегородчатой эмали. Планамъ одеждъ Богородицы соответствуетъ въ нижней композиціи фигура Христа. Верхній квадратъ длиннѣе нижняго, что указываетъ на заботливость въ первоначальномъ распланированіи сюжетовъ, вызванную особенной сложностью композиціи Рождества сравнительно съ

1) Болѣе поздніе примѣры сценъ Крещенія, соединяющіе тѣ и другія черты, см. у Fleury, *Evangile I* pl. XXIV, XXVI.

2) Е. К. Рѣдинъ, *Моз. рав. ц.* стр. 101, 102 и прим. 1.

композиціей Крещенія. Въ послѣдней сценѣ мастеръ неудачно и неуклюже сократилъ фигуру Іоанна Крестителя. Она является самой неудачной фигурой на всей пластинѣ, но все же и въ своей неуклюжести передаетъ типичность позы Іоанна Крестителя. Исполненіе его фигуры въ ростъ доказываетъ, что въ принятомъ мастеромъ оригиналѣ Христосъ былъ изображенъ, именно, погрудь. Время изготовленія нашего памятника въ виду чертъ его композицій, стиля и самаго исполненія, еще говорящаго о цвѣтущемъ времени ранняго византійскаго искусства, не можетъ представлять затрудненій. Аналогіи съ такими памятниками, какъ крауфордская пластина, сирійское Евангеліе 586 года, кресло Максиміана рѣшаютъ этотъ вопросъ категорически. Пластина не можетъ быть позднѣе конца VI вѣка, такъ какъ на ней изображенъ Ангелъ безъ повязки, но не можетъ быть и ранѣе этого времени, такъ какъ всѣ лица имѣютъ нимбы, какъ и на эчміадзинскихъ миниатюрахъ VI вѣка, и если Стржиговскій въ этой чертѣ видитъ различіе отъ миниатюры сирійскаго Евангелія Рабулы, то только потому, что не замѣтилъ нимба у Христа въ изображеніи Крещенія.

Д. Айваловъ.



