

Какъ долго жилъ Николай Месаритъ послѣ смерти брата и какова была его дѣятельность при дворѣ Феодора Ласкариса, пока неизвѣстно. Изъ краткаго изложенія Cod. Ambros., которое намъ сообщаетъ Гейзенбергъ, мы видимъ, что сочиненія доселѣ неизвѣстнаго Николая Месарита имѣютъ большое значеніе для исторіи византійскаго искусства, топографіи Византіи, для исторіи вообще, теологіи, для средневѣкового греческаго языка и даже для изящной литературы. Конечно, вполне можетъ быть опѣнена литературная дѣятельность Николая Месарита только тогда, когда будетъ издано его литературное наслѣдство. Судя по даннымъ, сообщаемымъ у Гейзенберга, задача эта при всей своей трудности весьма благодарна, и ученый, издавшій сочиненія Николая Месарита, окажетъ несомнѣнную и крупную услугу историческому знанію.

Небольшая послѣдняя глава сообщаетъ содержаніе Βίος τοῦ ἁγίου Ἰωάννου βασιλέως τοῦ ἐλεήμονος, найденной Гейзенбергомъ въ Cod. Vatic. graec. 579, XV или XVI вѣка. Въ этомъ житіи идетъ рѣчь объ извѣстномъ никейскомъ императорѣ Иоаннѣ Дукѣ Вататци (1222—1254). Въ своей исторіи Никейской имперіи греческій ученый Меліаракисъ сообщаетъ рядъ свѣдѣній о томъ, что выше названный императоръ нѣкогда считался святымъ въ Нимфеѣ и Магнесіи, хотя и не былъ канонизированъ церковью; для доказательства этого Меліаракисъ ссылался, кромѣ одного мѣста изъ Георгія Пахимера, на два синаксаря. По мнѣнію Гейзенберга, найденный имъ ватиканскій текстъ является тѣмъ источникомъ, откуда почерпнулись баснословныя извѣстія синаксарей (S. 38—39). Этотъ текстъ, представляющій изъ себя панегирикъ императору, составленъ послѣ 1365 года (S. 41) лицомъ, близко къ нему стоявшимъ. Не давая обильнаго, новаго историческаго матеріала, текстъ Cod. Vatic. прекрасно рисуетъ высокое патріотическое чувство его автора, который сохранялъ его, сознавая всю грозившую въ то время имперіи опасность со стороны турокъ.

Всѣ тексты, которыми занимался Гейзенбергъ, очень интересны и важны во многихъ отношеніяхъ; интересъ и важность ихъ выяснены въ достаточной степени въ настоящей аккуратной и, будемъ надѣяться, подготовительной работѣ. Остается пожелать, чтобы дѣло не остановилось на этомъ, и чтобы въ недалекомъ будущемъ мы имѣли въ рукахъ полныя греческіе тексты разобранныхъ Гейзенбергомъ сочиненій.

А. Васильевъ.

A. Venturi, *Storia dell' arte italiana. I. Dai primordi dell' arte cristiana al tempo Giustiniano*. Milano, 1901, in 4^o, XVI+558, съ 462 цинкографическими рисунками въ текстѣ.

Выставленная выше въ заголовкѣ книга представляетъ собою первый томъ обширнаго труда, предпринятаго извѣстнымъ профессоромъ Вентури, авторомъ сочиненія о Мадоннѣ въ искусствѣ, редакторомъ итальян-

янскаго журнала L'Arte. Этотъ трудъ долженъ обнять собою всю исторію итальянскаго искусства-- въ шести томахъ: 1-ый — отъ начала христіанскаго искусства до Юстиніана; 2-ой—отъ времени Лонгобардовъ до начала національнаго стила; 3-ій — отъ XIII-го вѣка до конца Треченто; 4-ый Кватроченто; 5-ый Чинквеченто; 6-ой — отъ XVII вѣка до современнаго искусства.

Вышедшій первый томъ, какъ сказали, посвященъ христіанскому искусству до времени Юстиніана.

Авторъ, къ сожалѣнію, не предпослалъ своей книгѣ предисловія и такимъ образомъ намъ остаются неизвѣстны задачи и цѣли его, его взглядъ на отношеніе памятниковъ изучаемой имъ эпохи къ собственно итальянскому искусству. Взглядъ этотъ, какъ увидимъ далѣе при обзорѣ книги, выясняется въ достаточной степени. Какъ скажемъ впоследствии, такъ и теперь, этотъ взглядъ не отвѣчаетъ современному изученію началъ византійскаго искусства: между тѣмъ въ данной книгѣ кромѣ памятниковъ древне-христіанскаго искусства трактуются памятники по преимуществу ранне-византійскіе. Естественно въ силу этого, что книга автора въ значительной своей части неудовлетворительна и, можно сказать, не представляетъ научнаго интереса; въ ней нѣтъ ничего самостоятельнаго да и все несамостоятельное скомпилировано неудовлетворительно, безъ строгой системы. Что дѣлаетъ тѣмъ не менѣе разбираемую книгу полезной—это многочисленныя, большею частью прекрасныя цинкографическіе рисунки, числомъ около 500. Авторъ издалъ множество памятниковъ, какъ изъ бывшихъ уже давно извѣстными, такъ и изъ опубликованныхъ недавно; при этомъ нѣкоторые памятники представлены весьма полно (кресло еп. Максиміана, рельефы колоннъ св. Марка въ Венеціи, двери св. Сабины въ Римѣ и т. д.).

Такое обиліе иллюстрацій дѣлаетъ, можно сказать, книгу автора весьма полезной при научныхъ работахъ. При такихъ обширныхъ средствахъ, которыми авторъ располагаетъ для изданія памятниковъ, нельзя не выразить пожеланія, чтобы онъ еще пополнилъ количество рисунковъ и издалъ бы согрупъ древне-христіанскихъ и ранне-византійскихъ памятниковъ, что прекрасно замѣнило бы малоудобныя и часто невѣрно передающіе оригиналь рисунковъ въ извѣстномъ трудѣ Гарруччи.

Укажемъ теперь на содержаніе книги г. Вентури, на его оцѣнку памятниковъ и его часто весьма оригинальныя взгляды.

Первая глава, которой открывается книга, самаго разнообразнаго хаотическаго содержанія. Рѣчь въ ней, судя по заголовку, должна идти о древне-христіанской живописи. Естественно ожидать, что авторъ сначала познакомитъ съ мѣстами, гдѣ эта живопись сохранилась, съ устройствомъ, архитектурою катакомбъ; познакомитъ съ вопросомъ о вліяніи Востока, его ролью въ исторіи образованія древне-христіанскаго искусства на *римской почвѣ*, и затѣмъ уже перейдетъ къ живописи, раздѣливъ на группы ознакомленіе съ нею. Ничего подобнаго у автора нѣтъ. Для автора—са-

мое существенное въ древне-христіанской живописи — символизмъ, и съ него онъ начинаетъ свою исторію *итальянскаго искусства*. Но можно ли ставить во главу угла древне-христіанской живописи его символизмъ, и трактовать о самой живописи вѣтъ связи съ тѣми катакомбами, которыя эта живопись украшаетъ? Конечно нѣтъ, и такое изложеніе исторіи древне-христіанскаго искусства не отвѣчаетъ современной ея разработкѣ, она способна только произвести хаосъ въ головѣ читателя, впервые знакомящагося съ исторіей искусства.

Перечисленіе символовъ у автора прерывается довольно длинными отступленіями, не идущими часто къ дѣлу. Такъ, утверждая, что указанные имъ символы во II вѣкѣ вставлялись въ фантастическія декораціи, заимствованныя изъ домовъ Помпей и Геркуланума, онъ говоритъ: «но всегда въ христіанинѣ оставалось какъ бы отвращеніе, что онъ наслаждался формами роскоши и богатства языческаго» (4). При чемъ здѣсь отвращеніе христіанина? и какъ можетъ быть рѣчь о немъ, когда мы имѣемъ памятники, устраняющіе какую либо мысль объ этомъ отвращеніи? Приводимая авторомъ аллегорія изъ Гермеса, иллюстрированная въ Неапольской катакомбѣ, совершенно ничего подобнаго не доказываетъ.

Авторъ временами какъ бы дѣлаетъ попытку указать на развитіе круга сюжетовъ, выраженныхъ въ живописи (8), но не доводитъ ее до конца, и выходитъ такъ, что ко второму столѣтію онъ уже нашелъ свое завершеніе въ катакомбѣ Присциллы; между тѣмъ въ дальнѣйшемъ опять возвращается къ исторіи роста сюжетовъ.

Отъ символизма авторъ какъ бы переходитъ къ историческимъ сюжетамъ, и вотъ упоминаетъ бѣгло о *двухъ* изображеніяхъ Богородицы, и вы ожидаете, что онъ перейдетъ къ изображеніямъ Христа. Нѣтъ, онъ почему то начинаетъ новую рубрику съ такого введенія: «изящество помпейской живописи видно еще въ сводѣ крипта св. Луцины» (17) и т. д., какъ будто раньше рѣчь шла о стилѣ христіанской живописи, а не о ея символикѣ. Спутанность, разбросанность въ изложеніи идетъ и дальше у автора и его текстъ производитъ такое впечатлѣніе, какъ будто мы имѣемъ дѣло не съ научнымъ, законченнымъ трудомъ, а съ бѣглыми замѣтками, конспектомъ для лекцій.

Дивный образъ древне-христіанскаго искусства, идеалъ первыхъ христіанъ, совершенно почти не объясненъ авторомъ (34—38), и какъ то странно читать въ объясненіе его такую фразу: «любовь къ природѣ подвинула христіанъ второго вѣка заимствовать у классическаго искусства изъ пастушеской и полевой жизни, воспѣнной Теокритомъ и Виргиліемъ, образъ Добраго Пастыря» (34).

Авторъ, повидимому, смѣшиваетъ форму и идею: христіанскіе художники находили свое вдохновеніе не въ пастушескихъ сценахъ, а въ Евангеліи, а художественныя формы они могли почерпать и въ античномъ искусствѣ.

Въ новой рубрикѣ авторъ начинаетъ трактовать о барельефахъ на

древне-христіанскихъ саркофагахъ (38), но трактатъ его неожиданно быстро обрывается; авторъ успѣлъ только сообщить, что христіане пользовались и языческими саркофагами и что во II и III вѣкѣ цикль изображеній все больше развивался (39), и послѣ длинныхъ выписокъ изъ Актовъ свв. Пуденціаны и Пракседы и еще изъ другого литературнаго памятника — онъ достигаетъ эпохи торжества христіанства (42), и на протяженіи нѣсколькихъ страницъ говоритъ объ олицетвореніяхъ солнца и луны, описываетъ барельефы триумфальной арки Константина и т. д.; далѣе въ новой рубрикѣ — словно во введеніи — дальнѣйшее изложеніе источниковъ тѣхъ аллегорій, олицетвореній, которыя встрѣчаются въ средневѣковомъ искусствѣ (а книга посвящена древне-христіанскому искусству и уже начато изложеніе его исторіи), — энциклопедіи Марціаны Капеллы, Психомахи Пруденція; и перечисленіе другихъ источниковъ: Физиолога, Гексамерона св. Амвросія, Евангелій апокрифическихъ.

Вторая глава посвящена авторомъ архитектурѣ намѣченнаго имъ времени отъ Константина до Юстиніана. Это кратчайшее обзорѣніе Римскихъ и отчасти другихъ извѣстныхъ въ Италіи памятниковъ архитектуры: крещаленъ (при этомъ, на основаніи литературныхъ свидѣтельствъ, указывается ихъ украшеніе — совершенно въ данномъ случаѣ не у мѣста, если на ряду не идетъ рѣчь о сохранившихся украшеніяхъ), мавзолеевъ, базиликъ; на основаніи литературныхъ свидѣтельствъ дается обзорѣніе всей церковной обстановки.

При хаотичности изложенія — авторъ не выдѣлилъ въ особую рубрику — византійскихъ памятниковъ архитектуры на итальянской почвѣ, и оттого перечисленіе ихъ у него является случайнымъ (116 — 119); остаются не выясненными и особенности итальянскихъ памятниковъ, какъ таковыхъ въ отличіе отъ однородныхъ на другой почвѣ.

Третья глава посвящена авторомъ живописи отъ времени Константина до Юстиніана. Авторъ предпосылаетъ своему обзорѣнію небольшое введеніе (184—185) о языческой живописи; здѣсь можно было бы ожидать указанія на эллинистическую живопись; но авторъ по своему понимаетъ свои задачи и напоминаетъ читателю дошедшія до насъ имена живописцевъ поздняго времени (Иларій изъ Вивенніи, Луциллъ, Тиммомахъ) и говоритъ о портретахъ императоровъ. Но какое имѣетъ значеніе это напоминаніе для дальнѣйшей исторіи — авторъ намъ не указываетъ; оно имѣетъ столько же значенія, сколько и дальнѣйшее изложеніе авторомъ литературныхъ свидѣтельствъ о различныхъ христіанскихъ изображеніяхъ, не поставленное въ связь съ перечисленіемъ дошедшихъ до насъ изображеній. Авторъ не даетъ ни исторіи роста сюжетовъ, ни извѣстнаго распределенія росписи въ храмахъ. У него одно лишь нагроможденіе фактовъ (длиннѣйшія выписки изъ текстовъ — въ переводѣ), способное отбить охоту къ знакомству съ исторіей «итальянскаго» искусства. Но вотъ авторъ останавливается на дошедшихъ до нашего времени римскихъ мо-

заикахъ, служившихъ не разъ предметомъ научнаго изученія. Можно было бы ожидать, что онъ хотя въ данномъ случаѣ строго отнесется къ своей задачѣ и укажетъ на ихъ художественное значеніе, на ихъ роль въ исторіи христіанскаго искусства вообще и *итальянскаго* въ частности. Увы, и здѣсь мы встрѣчаемся съ тѣмъ же поверхностнымъ описаніемъ мозаикъ, главнымъ образомъ съ передачей ихъ содержанія. Впрочемъ, оговариваемся, у автора имѣется и своя оригинальная оцѣнка этихъ мозаикъ — по вопросу объ ихъ національномъ происхожденіи, т. е. объ ихъ оригинальности, независимо отъ вліянія византійскихъ памятниковъ.

Авторъ, какъ и въ предыдущихъ главахъ, такъ и въ этой, мало пользуется указываемой имъ въ примѣчаніяхъ библиографіей, а новѣйшія изслѣдованія, напр. тѣхъ-же римскихъ мозаикъ IV—V в. (проф. Д. В. Айналова) и описываемыхъ имъ далѣе Равеннскихъ—на русскомъ языкѣ, ему совершенно не извѣстны. Отсюда не удивительно, что о Христѣ въ мозаикѣ св. Пуденціаны онъ произноситъ такой приговоръ: «римское искусство явилось съ Христомъ св. Пуденціаны въ формѣ грандіозной и торжественной¹⁾; не удивительно его приговоры о мозаикахъ въ церкви S. Maria Maggiore: онъ отрицаетъ въ нихъ византійское вліяніе, и въ тѣхъ, что на триумфальной аркѣ, и въ тѣхъ, что идутъ на стѣнѣ поверхъ колоннъ средняго нефа (265)²⁾. Противупоставляя Богородицу триумфальной арки Богородицѣ Одигитріи (или вѣрнѣе вообще—Богородицѣ въ византійскомъ искусствѣ), авторъ восклицаетъ (264): «этимъ . . . формамъ Богородицы западъ противупоставилъ на триумфальной аркѣ въ Санта Марія Маджіоре фигуру владычицы неба и земли. Латиняне запечатлѣли тамъ еще ихъ чувство господства: нѣтъ ничего византійскаго на аркѣ, какъ это хотятъ» и т. д. Заканчивая свое обозрѣніе мозаикъ той-же церкви, авторъ поучаетъ своихъ читателей слѣдующими характерными фразами (272): «языческое искусство, обращенное къ новой вѣрѣ, послало послѣдній блескъ въ Римъ, въ базилику, посвященную Маріи, какъ позже въ церковь свв. Козьмы и Даміана, когда начертало въ образахъ Христа и святыхъ древнюю римскую знатность безъ важности, серьезность безъ напряженія, достоинство безъ гордости, силу безъ хвастовства. Въ Равеннѣ въ мозаикахъ церковей увидимъ фигуры какъ *идоловъ*³⁾ (!), въ Римѣ — людей со всѣми этими великими внѣшними ка-

1) См. у Д. В. Айналова, Мозаики IV и V вѣковъ. Спб. 1895, стр. 70: «типъ принадлежитъ не Риму и его школѣ, а востоку».

2) Ib., стр. 105 — 106: «Общій анализъ композиціи и ихъ деталей показываетъ, какъ много связей сохраняютъ онѣ съ византійскимъ искусствомъ. Онѣ примыкаютъ къ восточному искусству . . . Въ мозаикахъ арки мы можемъ видѣть наиболѣе раннее произведеніе византійскаго искусства на римской почвѣ».

«Нѣтъ надобности теряться въ предложеніяхъ относительно этого, одновременны или нѣтъ мозаики нефа съ мозаиками арки. Характеръ мозаикъ нефа показываетъ, что тѣ и другія не только возникли одновременно, но и были сдѣланы тѣми-же мастерами» (стр. 107).

3) У автора безъ курсива.

чествами, которые *происходят* одновременно отъ Зевса и отъ *Геркулеса* (!).

Отрицая въ римскихъ мозаикахъ византійское вліаніе, авторъ не отрицаетъ такового въ Равеннскихъ; но онъ не показываетъ, въ чемъ оно проявилось, какое же стилистическое и иконографическое отличіе однѣхъ отъ другихъ. Между тѣмъ болѣе внимательное отношеніе къ тѣмъ-же равеннскимъ мозаикамъ показало бы автору, что византизмъ, признаваемый имъ въ этихъ мозаикахъ, имѣется и въ римскихъ¹⁾.

Болѣе внимательно изложенъ у автора отдѣлъ живописи по миниатюрамъ рукописей того-же указаннаго имъ времени; авторъ щедро пользовался извѣстнымъ сочиненіемъ акад. Н. П. Кондакова «Исторія византійскаго искусства», переведеннымъ на французскій языкъ (Paris, 1886). Но мы недоумѣваемъ, почему этотъ отдѣлъ, составляющій главу исторіи *византійскаго* искусства, попалъ въ исторію *итальянскаго* искусства. Здѣсь еще понятнo указаніе на такую рукопись съ миниатюрами, какъ *Виргилій* (Георгика и Энеида) Ватиканской Библиотеки, служащую отчасти прототипомъ византійскихъ миниатюръ; но почему должны быть включены сюда такіе чисто византійскіе памятники, какъ *Вѣнская Библия*, *Евангеліе Рабулы* и т. п. — совершенно не понятно. Очевидно, для данной книги авторъ упустилъ изъ виду свою цѣль — дать исторію итальянскаго искусства такой эпохи, а даетъ исторію вообще христіанскаго; но это надо было оговорить гдѣ-либо и указать, какіе памятники, элементы имѣютъ особенное значеніе при оцѣнкѣ, характеристикѣ, чисто итальянскихъ памятниковъ послѣдующаго времени.

Интересенъ самъ по себѣ (въ связи съ остальнымъ изложеніемъ) отдѣлъ о тканяхъ, украшенныхъ живописью, но переизданныя авторомъ ткани (рис. 351, 352 и 353) не относятся къ времени, намѣченному въ данной главѣ для изученія: онѣ не IV — VI в., а VIII — X в.²⁾ Не въ соответствующемъ мѣстѣ (404 — 407) поставленъ отдѣлъ живописи на стеклѣ (*vetri dorati*), имѣющій большее отношеніе къ древне-христіанскому періоду, чѣмъ къ времени IV—VI в.

Четвертая глава посвящена скульптурѣ того же времени. Послѣ пере-

1) См. Е. Рѣдинъ, Мозаика Равеннскихъ церквей: «Какъ это отмѣчается Д. В. Айваловымъ и какъ указывалось нами выше при разборѣ равеннскихъ мозаикъ, между послѣдними и римскими во многихъ отношеніяхъ имѣются ближайшія связи. И въ декоративныхъ приѣмахъ, и въ иконографическихъ тонахъ и въ различнаго рода деталяхъ современной обстановки тѣже связи съ мозаиками такъ называемой миланской, неапольской школы» (стр. 221).

2) «До сравнительнаго изученія всѣхъ этихъ древнихъ шелковыхъ тканей, говорить Я. И. Смирновъ, какимъ-либо специалистомъ едва-ли можно дерзать точно опредѣлить время и мѣсто происхожденія — но несомнѣнно восточное — интересующихъ насъ тканей. Приблизительно-же ихъ можно, кажется, относить къ VIII—X вѣку» (Серебряное сирійское блюдо, найденное въ Пермскомъ краѣ, Спб. 1899, стр. 41 = Матеріалы по археологіи Россіи, издаваемые Императорскою Археологическою Коммиссіею, № 22).

численія нѣкоторыхъ языческихъ памятниковъ и христіанскихъ статуй, авторъ останавливается на барельефахъ римскихъ саркофаговъ. Строгой художественной классификаціи этихъ барельефовъ, какъ и равеннскихъ, не находимъ у него; онъ не указываетъ отличія однихъ отъ другихъ, не указываетъ, что принесло въ нихъ византійское искусство.

Довольно полный обзоръ произведеній изъ слоновой кости, но и здѣсь трудно разобраться въ системѣ автора, воспользоваться его указаніями для составленія понятія о памятникѣ. Для автора (стр. 466 и др.) кафедра епископа Максиміана въ Равеннѣ—произведеніе не VI вѣка, а V-го и принадлежала она епископу Максиміану Константинопольскому (431 года)—заключеніе ни на чемъ не основанное; сходство и близость памятника съ миниатюрами Козьмы Индикоплова ¹⁾ и другими памятниками того же времени не указана.

Безъ всякихъ основаній, лучший памятникъ ранне-византійскаго искусства — барельефы на кипарисовыхъ дверяхъ церкви св. Сабины въ Римѣ — отнесенъ къ произведенію *римскихъ* мастеровъ (484); барельефы двухъ колоннъ св. Марка — ко времени до VI в., между тѣмъ какъ они, судя по характеру работы и нѣкоторымъ сценамъ, во всякомъ случаѣ позже указанного времени.

Въ несоотвѣтствующемъ мѣстѣ вновь отдѣлъ—древне-христіанскихъ лампочекъ. Такая путаница въ системѣ изложенія автора, очевидно, происходитъ отъ того, что онъ не различаетъ строго главныхъ отдѣловъ по времени описываемыхъ имъ памятниковъ: 1) древне-христіанскихъ, 2) ранне-византійскихъ. Книга заканчивается обзорѣніемъ монетъ, щитовъ, цистъ, крестовъ и геммъ. Авторъ описываетъ гемму Національной Парижской Библиотеки съ изображеніемъ триумфа Лицинія — двѣ Викторіи чествуютъ его: одна держитъ лабарумъ, другая трофей; солнце и луна, женскія фигуры по сторонамъ его, протягиваютъ къ нему сферы,—и сопоставляетъ это чествованіе царя на камѣй съ чествованіемъ Христа въ мозаикѣ св. Пуденціаны олицетвореніями церкви; въ этомъ сопоставленіи онъ находитъ нѣчто знаменательное для исторіи искусства, какъ бы переходъ въ образахъ отъ *«латинскаго»* искусства къ византійскому. Вотъ его подлинныя, столь же характерныя, какъ и приведенныя раньше, тирады: «Это первое приложеніе римскаго апофеоза, триумфа цезаря къ триумфу Царя Царей, это такъ сказать въ *латинствѣ* нашло свой фундаментъ, новое искусство, которое *Византія* унаследовала отъ *Рима*, которое средніе вѣка собрало какъ цвѣты среди развалинъ и нашло преобразеннымъ въ человѣческомъ сознаніи. Духъ этого изображенія, общій мозаикѣ и камей, говоритъ о великомъ единствѣ изобразительныхъ искусствъ. . . . и о всеобщности христіанскаго искусства, которое было определено романтизмомъ» (558).

1) Д. В. Айналовъ, Эллинистическія основы византійскаго искусства. Исслѣдованія въ области исторіи ранне-византійскаго искусства. Спб. 1900, стр. 115—117 и др.

Эти тирады помѣщены въ концѣ книги, онѣ, очевидно, замѣняютъ для автора предисловіе, устанавливая его точку зрѣнія на христіанское искусство до эпохи Юстиніана. Исходя именно изъ нихъ, онъ считаетъ возможнымъ игнорировать византійское искусство, какъ искусство, съигравшее весьма важную роль въ развитіи христіанскаго искусства вообще, въ развитіи искусствъ средневѣковыхъ. Для автора византійское искусство — это тоже римское, такъ какъ первое все восприняло отъ послѣдняго; отсюда естественно, что въ исторіи итальянскаго искусства можно нагромождать всѣ христіанскіе памятники, какого бы они ни были происхожденія. На сколько это научно, на сколько это соответствуетъ новѣйшей постановкѣ вопроса въ изученіи византійскаго искусства — для автора, очевидно, не существенно: для него все ясно, для него не существуетъ «византійскаго вопроса».

Е. Рѣдннѣ.

Robert Schultz and Sidney Barnsley, *The Monastery of Saint Luke of Stiris, in Phocis, and the dependent Monastery of Saint Nicolas in the Fields, near Skripou, in Boeotia*. London 1901; in fol.; XII+76, съ 48 рисунками въ текстѣ, и съ 60-ю таблицами фототипій и рисунковъ.

O. Wulff, *Das Katholikon von Hosios Lukas und verwandte byzantinische Kirchenbauten*. In fol., 24 стр., съ 20 рис. и 6-ю табл. (Die Baukunst, II Heft, II Serie).

Среди древнихъ византійскихъ памятниковъ на почвѣ современной Греціи выдѣляется и по своей сохранности, и по своимъ архитектурнымъ формамъ, и по своимъ украшеніямъ—мраморамъ и мозаикамъ—монастырь св. Луки Стирійскаго въ Фокидѣ.

Памятникъ этотъ весьма долгое время оставался почти не извѣстенъ въ научной литературѣ; о немъ имѣлись лишь краткія упоминанія съ краткимъ указаніемъ на его мозаики у путешественниковъ XVII — XVIII в., и въ извѣстной книгѣ Дидрона — переводъ руководства Діонисія Фурнографіота ¹⁾).

Въ 1889 г. вышла въ свѣтъ книга Дюля «L'Église et les mosaïques du couvent de Saint Luc en Phocide», въ которой памятникъ впервые подвергся всестороннему изученію; но въ этой книгѣ, за исключеніемъ плана церкви, не имѣется совершенно рисунковъ, и такимъ образомъ настоящаго представленія объ архитектурныхъ формахъ церкви и стилѣ ея мозаикъ нельзя было имѣть. Этотъ недостатокъ почти вполне восполненъ въ выставленной выше въ заголовкѣ книгѣ двухъ англійскихъ архите-

1) Spon et Wheler, *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*. Lyon, 1678, t. II, 74. Wheler, *Voyage*. La Haye, 1723, II, 61. Chandler, *Travels in Asia minor and Greece*, Oxford, 1825, 310 — 312 и др. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, *Introd.* V, и стр. 425, ср. 1, 454 прим.