

скаго: землетрясеніе повредившее и тѣ и другія въ текущемъ году напоминаетъ, что откладывать изданіе это не слѣдуетъ. Мы слышали въ Афинахъ, что проф. Павловскій снялъ фотографіи со всѣхъ дафнійскихъ мозаикъ: надѣмся, что собраніе это не постигнетъ участь фотографій Севастьянова, рисунковъ Норова, Синайскаго альбома пр. Кондакова.

Я. С.

Γ. Ε. Μαυρογιάννη, Βυζαντινὴ τέχνη καὶ βυζαντινοὶ καλλιτέχνη μετὰ εἰκόνων τῶν σπουδαιότερων ἀρχιτεκτονικῶν καὶ γραφικῶν μνημείων ἀναγκάων πρὸς διαφώτισιν τῶν διαφορῶν τῆς τέχνης ἐποχῶν. Ἐν Ἀθήναις ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν καταστημάτων Ἀνέστη Κωνσταντινίδου. 1893. in 8°. pp. λ' + 279 съ 30 рисунками. Издано при пособіи марсельскаго грека Геронима Вальфи.

Хотя о вышеназванной книгѣ явилась уже авторитетная критическая замѣтка пр. Стржиговскаго ¹⁾, но мы полагаемъ не лишнимъ познакомить читателей русскаго «Византійскаго Временника» съ этою книгой, цѣль которой, краткое и популярное изложеніе исторіи византійскаго искусства, въ русской литературѣ еще не осуществлена; недостатокъ же оригинальнаго изложенія восполненъ у насъ переводомъ книги Bayet, *L'art byzantin*. Въ Греціи же, гдѣ византійскимъ искусствомъ до самого послѣдняго времени ²⁾ не интересовались вовсе, явилась уже оригинальная книга о византійскомъ искусствѣ, которая такимъ образомъ является какъ бы примѣромъ и укоромъ нашей литературѣ, почему намъ не кажется возможнымъ относиться къ ней такъ строго, какъ сдѣлалъ это нѣмецкій критикъ.

Въ *обращеніи къ читателю* Маврояни объясняетъ появленіе книги «желаніемъ пополнить пустоту въ литературѣ и природною склонностью (автора) къ подобнымъ художественнымъ изслѣдованіямъ». Отечественная литература давала автору весьма мало пособій по избранной темѣ; поэтому онъ обратился къ пособіямъ иностраннымъ, на французскомъ и итальянскомъ языкахъ. Но авторъ не уклонился и отъ самостоятельной работы для составленія своей книги: «для этого — говоритъ онъ — слѣдовало изучить многихъ византійскихъ писателей»; «изъ прилежнаго чтенія хронографовъ» авторъ надѣется «внести что либо свое въ написанное предшественниками».

При такомъ методѣ изученія исторіи искусства нельзя, конечно, и ожидать какихъ либо оригинальныхъ выводовъ о стилѣ или блестящихъ характеристикъ его; поэтому пр. Стржиговскій напрасно на нашъ взглядъ упрекаетъ автора въ полномъ отсутствіи знакомства съ самими

1) *Byzantinische Zeitschrift*. 1894 pp. 409—410.

2) Въ 1885 году основалась въ Афинахъ — Христиανική ἀρχαιολογική ἐταιρία, издавшая въ 1892 году первый выпускъ своего органа *Δελτίον α' τ. έ. χρ. ἀρχ.*, по втораго до сихъ поръ не появлялось.

памятниками искусства: упрекъ этотъ самъ по себѣ, конечно, вполне справедливъ, но послѣ такого введенія нечего было и ожидать найти въ книгѣ греческаго «писателя» хотя бы малую долю того, чѣмъ въ столь высокой степени владѣетъ самъ нѣмецкій ученый. Поэтому книга Маврояни можетъ быть разсматриваема и оцѣниваема только какъ опытъ популярной компиляціи, гдѣ къ тому же исторія искусства излагается съ исторической (филологической такъ сказать) точки зрѣнія, а не художественной и не археологической.

Какъ компиляція книга зависитъ отъ пособій: на первомъ мѣстѣ стоитъ *L'Art Byzantin* Байе, откуда авторъ черпаетъ постоянно, но всегда оговаривая это. Архитектуру авторъ излагаетъ по Pulgher'y, Texier и отчасти Choisy; страннымъ образомъ ни разу не упоминается книга A. Couchaud, *Choix d'églises byzantines en Grèce*. Paris. 1842. «Классическое сочиненіе Perrot и Chipiez», упоминаемое авторомъ въ числѣ пособій, касается темы его лишь нѣсколькими страницами II тома о древнихъ купольныхъ зданіяхъ Персіи, которыя тамъ ошибочно относятся къ эпохѣ Ахеменидовъ. Живопись разсматриваетъ авторъ преимущественно по свидѣтельствамъ историковъ —; о миниатюрахъ почти все по Байе —; французскій переводъ книги пр. Кондакова ему видимо остался не извѣстенъ; страннымъ образомъ не видно и знакомства съ иными трудами Байе: *Recherches... sur la peinture et sculpture chrétienne en Orient* и отчетомъ о поѣздкѣ на Аѳонъ (*Archives des Missions* 1876), хотя указанія на то и другое авторъ видалъ въ книгѣ Байе. Итальянское искусство знакомо автору, повидимому, болѣе античнаго и болѣе самого византійскаго; пособіемъ служить Lanzi, *Storia della pittura in Italia*; указываетъ еще авторъ на книгу René Ménard, *Histoire de l'art au Moyen Age*. Къ этимъ спеціальнымъ сочиненіямъ присоединяется знакомство автора съ трудами общеисторическаго характера: Duruy, Schlumberger, Παπαρυπόπουλος и др.

Изъ греческой литературы ссылается авторъ на Паспати, Византія, Ламбаки (о Дафни), Крема (Φωκιά), Зисія и нѣкоторыя мелкія статьи, но какъ увидимъ ниже и къ греческой литературѣ отнесся авторъ не съ достаточнымъ вниманіемъ. Такимъ образомъ крайне недостаточное знакомство автора съ литературой не могло способствовать достоинствамъ книги, основанной на старыхъ ¹⁾ преимущественно сочиненіяхъ и самостоятельнымъ изученіи однихъ лишь историческихъ свидѣтельствъ, а не памятниковъ.

Обширное *введеніе* (стр. α' — λ'), раздѣленное на XV отдѣловъ, не представляетъ въ сущности ничего цѣльнаго и на нашъ взглядъ совершенно излишне. Написано оно довольно риторически, какъ впрочемъ и многія части остальной книги, и должно, повидимому, заинтересовать читателей темою книги.

Одинъ изъ наиболѣе употребительныхъ авторомъ, да и вообще новою

1) Правда цитируются статьи популярныхъ журналовъ и послѣднихъ лѣтъ.

греческою литературой, риторическихъ приѣмовъ — это постоянныя отступленія въ классическую древность: авторъ, помимо излишнихъ сравненій искусства византійскаго съ античнымъ (стр. 3', 4', 44'), сравниваетъ Христа съ Сократомъ (стр. 3—4), Андроника Комнина съ Алкивиадомъ (110); не можетъ не упомянуть о «правдолюбивой Клію, которая омочивъ перо въ кровь» описываетъ послѣднія времена Византіи (143). Удерживаетъ авторъ, что простительно лишь византійскимъ риторамъ, и классическія имена народовъ; такъ противниками Романа Лекапина являются Ассирійцы (89), а въ царствованіе Андроника Палеолога — какой-то «скиѣскій князь», которому подарены были мозаики изъ дома Θεοδωρα Μετοχита (109). Риторика, какъ всегда бываетъ, заводитъ автора до ошибочной неточности выраженій: такъ (на стр. 4') онъ говоритъ о живописи византійской и античной слѣдующее: «вскормленная подъ ея сѣнью, возросшая среди многочисленныхъ остатковъ ея, она не могла не подвергнуться ея вліянію, хотя бы и считалось грѣхомъ пользоваться ею», — но какіе же это *многочисленные остатки живописи* могли видѣть византійцы? Подобнымъ же риторическимъ преувеличеніемъ звучитъ и сравненіе и предполагаемая прямая связь между памятникомъ Дексилея и иконами св. Димитрія и позами и складками (πτύχους) аттическихъ надгробныхъ стелъ и фигуръ святыхъ (стр. 47): вѣдь эти стелы въ византійское время лежали подъ землей и потому прямого вліянія на византійскихъ мастеровъ оказывать не могли. Говоря объ изображеніяхъ Добраго Пастыря въ позѣ кіріофора, авторъ не избѣгъ упомянуть знаменитаго «Гермеса Мосхофора» въ акропольскомъ музеѣ, хотя ему и пришлось сейчасъ же оговориться, что это — не кіріофоръ, къ чему слѣдовало бы еще прибавить, что это — и не Гермесъ. Что такія обращенія къ памятникамъ античнымъ есть только риторическій приѣмъ, а не являются невольны отъ большаго знакомства автора съ антикомъ, видно изъ того, напр., что на Ликосурской одеждѣ авторъ усмотрѣлъ какихъ то «крылатыхъ ангеловъ» (стр. 239), и еще болѣе изъ того, что извѣстное олицетвореніе удобнаго момента (χαῖρος), приписываемое многими извѣстіями древнихъ и византійскихъ писателей Лисиппу¹⁾, авторъ принялъ за византійское изображеніе времени (χρόνος) потому только, что нашелъ описаніе его у Евагрія (238)²⁾.

Въ началѣ введенія (отдѣлы II—V) авторъ старается объяснить разницу между произведеніями искусства античнаго и византійскаго, возникшими въ однихъ и тѣхъ же мѣстахъ, въ одной и той же обстановкѣ, вліяніемъ христіанскаго ученія и государственнымъ устройствомъ, мѣшавшими свободному развитію художествъ. Оба объясненія эти слиш-

1) Собраніе извѣстій этихъ см. у Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, №№ 1463—1467, гдѣ впрочемъ извѣстіе Евагрія (III р. 27) не приведено.

2) То же самое объ изображеніи этомъ, съ тою лишь поправкою, что оно вѣрно названо χαῖρος, а не χρόνος, повторяетъ авторъ въ 'Εφημερίς ἀρχαιολογική 1893 р. 27.

комъ общи и избыты, а второе къ тому же сомнительной вѣрности, такъ какъ богатые монархи обыкновенно способствуютъ развитію художествъ, а не стѣсняють ихъ: авторъ могъ бы найдти въ любезной ему древней Греціи много примѣровъ тому. Доказывая первое, авторъ погрѣшаетъ въ утвержденіи, что «нагота окончательно изгнана была изъ христіанскаго искусства» (γ'), такъ какъ она удержалась до позднихъ временъ даже въ нѣкоторыхъ изображеніяхъ изъ св. Писанія: исторіи Адама и Евы, Іоны, Іова и т. п. Забываетъ также авторъ о частыхъ изображеніяхъ изъ языческой мѣологии въ росписи частныхъ домовъ, украшеніяхъ утвари и т. п., удержавшихся до позднихъ временъ, какъ увидимъ ниже изъ книги того же Маврояни.

Говоря о деспотизмѣ, авторъ погрѣшаетъ утвержденіемъ, что азіатскій церемоніалъ введенъ былъ впервые при Константинѣ (γ'), сомнительно также утвержденіе (η'), что царскіе дворцы строились по образцу церквей: формы дворцовыхъ залъ были гораздо болѣе разнообразны, стояли ближе къ сооруженіямъ античнымъ и, если разсматривать происхожденіе типовъ церквей исторически, то окажется какъ разъ обратное: автору и самому извѣстно происхожденіе купольныхъ церквей отъ персидскихъ дворцовыхъ залъ.

Въ VI отдѣлѣ авторъ утверждалъ было, что византійцы впервые примѣнили мозаику для украшенія стѣнъ и ввели въ нее кубики изъ стекла, но въ концѣ первой части (164) исправляетъ послѣднюю ошибку, сохраняя однако первую. Тирская мозаика описывается такъ (δ'), какъ бы она была античной, а она имѣетъ дату, считаемую Ренаномъ за 575 г., а Байе за 389 г. (Recherches p. 80), и во всякомъ случаѣ на ряду съ иными половыми мозаиками, напримѣръ на Элеонской горѣ, драгоцѣнна именно, какъ образчикъ христіанскаго восточнаго искусства. Напротивъ, античные термины, примѣняемые авторомъ, по винѣ, очевидно, Ламбаки (Χριστιανική 'Αρχαιολογία τῆς Μονῆς τοῦ Δαφνίου — стр. 110—112), къ византійскимъ мозаикамъ, никакого отношенія къ нимъ имѣть не могутъ (ιε' прим. 1 стр. 178).

Напрасно въ отдѣлѣ VIII (а также на стр. 109—110) авторъ думаетъ, что извѣстныя намъ по описаніямъ росписи и мозаики не религіознаго содержанія были лучше изображеній религіозныхъ: онѣ были только интереснѣе, по художественному же достоинству стояли, разумѣется, на одномъ уровнѣ съ современной имъ живописью религіозной, какъ можно то заключить по сохранившимся на лѣстницѣ Кіево-Софійскаго собора изображеніямъ црковныхъ игръ: сколь высоко историческое и археологическое значеніе этихъ фресокъ, столь низко ихъ художественное достоинство ¹⁾).

IX отдѣлъ: κηρόχρτοι γράφαί — не упоминаетъ ни о фאיумскихъ порт-

1) Въ 1893 же году авторъ въ статьѣ, помѣщенной въ 'Εφημερίς ἀρχαιολογική (pp. 21—30): 'Η κοσμητικὴ τῶν Βυζαντινῶν γραφικῇ, повторилъ тѣ же извѣстія о свѣтской живописи, чтѣ и въ книгѣ, съ нѣкоторыми лишь подробностями.

ретахъ, ни тѣмъ болѣе о рѣдкихъ ¹⁾ образцахъ иконъ, писанныхъ восковыми красками; авторъ сомнѣвается даже, что этотъ родъ живописи былъ тотъ же, что и античная энкастика, на томъ лишь основаніи, что не находитъ послѣдняго слова у византійскихъ писателей (іѳ').

Отдѣлъ X передаетъ упоминанія Константина Багрянороднаго о «зографахъ», коими считаются авторомъ *εἰκασταί* (κ' — κх'), но насколько вѣренъ латинскій переводъ Рейске слова *εἰκασταί* — *pictores*, мы судить не беремся, предоставляя дѣлать то специалистамъ. Но появленіе «живописцевъ» на ряду съ *ἐργάται* на цирковой аренѣ, напр. въ указываемомъ авторомъ приѣмѣ сарацинскихъ пословъ (р. 590 ed. Bonn), представляется намъ довольно страннымъ.

Остальныя части введенія XI—XIV посвящены общему обзору византійской архитектуры. Центромъ является, конечно, св. Софія, «ставшая типомъ повсюду въ имперіи воздвигаемымъ церквамъ» (κβ') (то же на стр. 167): по словамъ автора «не только старались строить церкви въ стилѣ св. Софіи, но и освящали ихъ тѣмъ же именемъ» (κβ').

Это избитое утвержденіе правильно лишь относительно именъ, но отнюдь не стили: ни одна изъ св. Софій не дерзаетъ подражать устройствомъ куполовъ Костантинопольской, на что рѣшились лишь турецкіе султаны. Впрочемъ это извѣстно и самому автору (см. стр. κε'), онъ же отрицаетъ, что св. Маркъ въ Венеціи подражаетъ св. Софіи; поэтому проскальзывающія частенько въ книгѣ замѣчанія о подражаніи св. Софіи церковей Солуни (св. Софія 170), Дафни (175), св. Никодима въ Аѳинахъ (κς' и 179), св. Луки въ Фокидѣ (183) и даже Софіи въ Беневентѣ (254) — всѣ лишены всякаго реальнаго основанія. Всѣ многочисленныя свв. Софіи явились не изъ непосильнаго желанія подражать Юстиніанову храму, а просто изъ подражанія провинціи столицѣ, какъ то было и у насъ: Софія Новгородская построена потому, что была Софія въ Киевѣ, а Софійскій соборъ въ Тобольскѣ явился потому, что была Св. Софія въ Новгородѣ. Довольно парадоксально сравненіе (отд. XII) Св. Софіи съ Карнакскимъ храмомъ.

Послѣ краткаго очерка измѣненія архитектурныхъ формъ (XIII—XIV) авторъ даетъ (XV) по Pulgher'у дѣленіе византійской архитектуры на три періода, дѣленіе, котораго принять никакъ нельзя, подобно многимъ инымъ попыткамъ дѣленія на искусственные періоды непрерывнаго и естественнаго хода исторіи. Первый періодъ съ начала IV в. до Юстиніана, признакъ его базилики: но базиличная форма, какъ простѣйшая и легчайшая для построенія, примѣнялась всегда, какъ то доказалъ недавно еще разъ для Херсонеса Бертъе-Де-Лагардъ, и потому сама по себѣ признакомъ времени служить никакъ не можетъ.

Второй періодъ съ половины VI до VIII вв.; характерныя сооруженія — купольныя церкви: Св. Софія, Сергій и Вакхъ, Виталій, но купольныя

1) Одинъ такой образъ Музея Кіевской Духовной Академіи изданъ Стржиговскимъ.

церкви Южной Сиріи: Эдры 510 года и Бостры 512 г. должны отодвинуть начало періода этого назадъ и, конечно, далѣе начала VI вѣка, такъ какъ типъ этотъ явился, вѣроятно, тутъ не впервые, а сложился гдѣ либо въ болѣе культурныхъ областяхъ, чѣмъ окраины аравійской пустыни. Третій періодъ огромнаго протяженія VIII—XV вв. явно втиснуть въ искусственныя границы и авторъ, называя его «и послѣднимъ», явно противорѣчитъ самъ себѣ, такъ какъ сейчасъ же ему приходится вспомнить греческихъ же мастеровъ, воздвигшихъ удивительныя купола Стамбульскихъ мечетей (хѳ').

Отдѣлъ XV (λ') говоритъ объ общемъ планѣ книги, планъ на нашъ взглядъ не совсѣмъ удачнымъ: первая часть (1—164) излагаетъ исторію искусства въ хронологическомъ порядкѣ, причемъ разсматриваются и важнѣйшіе памятники; вторая же часть начинается обзорѣніемъ нѣкоторыхъ церквей, сохранившихся внѣ Константинополя и относящихся къ разнымъ временамъ — ихъ гораздо удобнѣе было бы внести въ общую исторію, а вторая часть могла бы ограничиться и одними обзорѣніями миниатюръ, портретовъ, тканей и т. п.

Первая часть книги — наиболѣе самостоятельный трудъ автора, усердно читавшаго хроники для написанія исторіи искусства, страдаетъ постоянною неточностью цитатъ: авторъ ограничивается обыкновенно лишь указаніемъ на автора. Трудно понять причину такихъ неточныхъ указаній; можетъ быть, авторъ считалъ точныя цитаты не соотвѣтственными для популярной книги, но вѣдь тогда можно было бы не указывать и именъ автора. Такая неточность указаній весьма затрудняетъ провѣрку ихъ: мы не дерзнули поднять на себя такой трудъ, но, какъ видно будетъ изъ дальнѣйшаго, въ отдѣльныхъ случаяхъ отношеніе автора къ источникамъ оказалось не вполне внимательнымъ. Передаетъ находимыя свѣдѣнія авторъ не равномернo, то подробно, то кратко, такъ что хотя эта историческая часть его книги въ общемъ и подробнѣе Байе, но иногда Байе даетъ переводъ точнѣе, чѣмъ нашъ авторъ, который систематически изучилъ повидимому только хронографовъ, такъ какъ цитаты его изъ отцевъ церкви, анекдотовъ, житій святыхъ и проч., носятъ совершенно случайный характеръ. Конечно, полное собраніе литературныхъ извѣстій о памятникахъ византійскаго искусства едва-ли авторъ и могъ имѣть въ виду, да оно было бы ему и не подъ силу. Но намъ кажется, что было бы для цѣли книги лучше, если бы подробнѣе переданы были собранныя извѣстія и сокращена чисто историческая часть; правда это сдѣлало бы, быть можетъ, книгу менѣе удобочитаемой для публики, но возвысило бы научное ея значеніе. Въ настоящемъ же видѣ нерѣдко являются такія историческія подробности, цѣль внесенія которыхъ остается совершенно непонятной: такъ авторъ даетъ длинную выписку изъ Прокопія о димахъ (стр. х' пр.), хотя, кажется, лучше было бы привести какое либо изъ описаній юстиніановыхъ построекъ; приводитъ изъ церемоній византійскаго двора описаніе чина *βασιλοφορίας* и даже пѣсни, исполнявшіяся димами (92—93), хотя

о самомъ дворцѣ 'Νεῖα или 'Ιερεῖα, гдѣ происходило празднество, никакихъ подробностей читатель отсюда не узнаетъ; приведена для чего то цѣликомъ стихотворная надпись въ Μονὴ τῆς Χώρας (128—129) и переводъ длинной эпитафii Бускета въ Пизѣ (250); приведено даже явно нелѣпное словопроизводство (изъ Григоры) имени города Траллеса отъ слова Τροία ἄλλη! (49 пр. 2).

Авторъ особенно внимателенъ къ художникамъ: онъ упрекаетъ хронографовъ, что тѣ даютъ о нихъ «слишкомъ мало свѣдѣній, чтобы можно было написать ихъ біографіи» (88); только объ Аноиміи и Исидорѣ (49—52), да Лазарѣ (75—77) удалось автору найти біографическія свѣдѣнія; но намъ кажется, что личности художниковъ интересны главнымъ образомъ лишь тѣмъ, что новаго и оригинальнаго внесли они въ свои произведенія; разъ же это остается намъ неизвѣстнымъ, — какъ это оказывается для всѣхъ художниковъ византійскихъ, — то всѣ анекдотическіе рассказы изъ жизни ихъ едва ли заслуживаютъ особаго вниманія.

Глава I «Искусство первыхъ вѣковъ до Константина В. (включительно)» (1—28) весьма кратко и неудовлетворительно говоритъ объ искусствѣ древне-христіанскомъ.

Изъ всѣхъ сюжетовъ живописи катакомбъ упомянуть лишь Добрый Пастырь между четырьмя временами года (впрочемъ, значеніе фигуръ этихъ автору не извѣстно) изъ катакомбы Каллиста (см. рис. на стр. 8 по Gal(lerie des peintures les plus célèbres), Христосъ съ учениками тамъ-же, да умноженіе хлѣбовъ въ александрійской катакомбѣ, относимой (по Байе) «къ той же эпохѣ», тогда какъ она относится, вѣроятно, вѣку къ VI-му: *Neroutsos Bey* (L'ancienne Alexandrie, p. 52) относилъ послѣднія росписи ея къ V-му вѣку, но можно, кажется, скорѣе помѣщать фрески эти въ VI-ой вѣкъ.

Изъ символическихъ изображеній упомянуты рыба, агнецъ и Добрый Пастырь, причемъ кратко описывается почему-то статуя изъ Киренаики, хотя для автора гораздо интереснѣе должна бы быть Константинопольская.

Легенду объ изображеніи Божьей Матери Лукою авторъ опровергаетъ показаніемъ Симеона Метафраста, «которое подтверждаетъ и Астерій» (11), что Лука былъ врачъ, а не живописецъ. Къ упоминанію о портретахъ Петра и Павла (Евсевій) авторъ прибавляетъ описаніе наружности Павла изъ апокрифическихъ Дѣяній Св. Ѳеклы, чего у Байе нѣтъ. Говоря о Константинѣ В. авторъ руководится преимущественно Dugu. Риторическое описаніе Астеріемъ картины, изображавшей истязаніе Св. Евфиміи, приведено цѣликомъ, чтобы «доставить читателямъ удовольствіе (?) и поученіе» (20).

Имя базиликъ производится, конечно, отъ аѳинской *στοὺς βασιλείους* Павсанія (I. 3, 1) (23 пр. 2), хотя у Байе, откуда заимствовано описаніе типа базиликъ, этого устарѣлаго производства уже нѣтъ. О базиликахъ,

воздвигнутыхъ Константиномъ въ Римѣ, не упомянуто ни словомъ, хотя, судя по дальнѣйшему упоминанью о росписи одной изъ нихъ (27 пр. 3), авторъ сознаетъ связь ихъ съ искусствомъ Византии.

Особенно не посчастливилось автору въ ипподромѣ: тутъ (25) сразу говорится, будто бы ипподромъ построенъ былъ въ подражаніе Колизею, говорится о «храмѣ Діоскура, статуи которыхъ» etc., и «дельфійскомъ треножникѣ съ идоломъ Аполлона». Іерусалимскія постройки Константина описываются вкратцѣ «по неясному описанію Евсевія», изъ котораго авторъ не понялъ, повидимому, что базилика была пятинефная съ двухъ-этажными боковыми нефами. Затѣмъ авторъ прямо указываетъ на описаніе Давиіла митр. Смирнскаго, извѣстное ему изъ Еллиномнимона Мустоксиди, хотя и оговаривается, что мозаики не были Константиновскія, какъ будто самъ храмъ тогда былъ еще Константиновскій! Интересно приведенное въ примѣчаніи (27 пр. 1) неясное, какъ всегда, указаніе на «нѣ-которую рукопись, издавную Саккеліономъ, гдѣ говорится, что Елена изобразила мозаикой на западной части храма [очевидно Виолеемскаго] снаружи Рождество Христово и Богородицу съ Младенцемъ на рукахъ». Это извѣстіе, рассмотрѣнное уже Байе *Recherches* p. 77, гдѣ указано и точное заглавіе рукописи, не попадалось намъ въ трудахъ историковъ Палестинскихъ святынь.

Глава II «Искусство при Юстиніанѣ въ VI—VII в.» (28—59) начинается арифметическою ошибкой: «между смертью Константина (337) и вступленіемъ на престолъ Юстиніана (527) прошло—пишетъ авторъ—сто сорокъ лѣтъ».

Главное мѣсто въ этой главѣ занимаетъ, разумѣется, св. Софія. Въ описаніи зданія (то по Лабарту, то по Пульгеру) авторъ (35) не могъ удержаться, чтобы не внести показанія Византия, которому Фоссати якобы говорилъ, что оконъ въ куполѣ было не 40, а 44, хотя число это, вѣроятно, также порождено восточною фантазіей, какъ показаніе о 999 окнахъ Сулейманіа, которое самъ же авторъ считаетъ анекдотичнымъ (см. стр. 151).

Внутренность храма описывается по Прокопію и преимущественно Павлу Силенціарію, гексаметры котораго авторъ называетъ *μετὰλοπρᾶταις* (36), но понимаетъ котораго повидимому не вполне ясно. Въ описаніи алтарной преграды (37) авторъ говоритъ, что «на архитравѣ надъ двѣнадцатю серебряными колоннами были рядомъ (*κατὰ σείραν*) двѣнадцать мѣдныхъ дисковъ: на одномъ въ срединѣ былъ бюстъ Христа, на прочихъ—пророковъ, апостоловъ, ангеловъ». Но намъ кажется, что тутъ авторъ не сообразилъ того, что разъ идетъ рѣчь объ изображеніи Христа на среднемъ дискѣ, то очевидно число дисковъ было нечетное. Какое именно—ни въ приводимыхъ авторомъ въ примѣчаніи стихахъ Павла, ни во всемъ описаніи его этой преграды (см. *Holtzinger, Die altchristliche Architectur*, p. 149. *Descriptio S. Sophiae* 686—719, ed Bonn. p. 34) не сказано, какъ не сказано, что диски были *мѣдные*. Если надъ каждымъ

междустолпиемъ было по одному диску, то ихъ было 11 или 13 (если крайнія колонны соединялись архитравомъ со стѣнами храма), причемъ надъ среднимъ пролетомъ находилось, разумѣется, изображеніе Христа.

Не совсѣмъ вѣрно понялъ авторъ Силенціарія, говоря (стр. 38): «въ другомъ мѣстѣ было изображеніе Богородицы; въ срединѣ иконостаса былъ другой дискъ, на которомъ вырѣзаны были монограммы царицы Θεодоры и царя Юстиніана (вмѣстѣ) съ крестомъ». Намъ кажется, что въ стихахъ этихъ (712) рѣчь идетъ о рядѣ плитъ внизу между колоннами преграды, такъ что монограмма повторялась на каждой изъ нихъ. Плитъ этихъ было очевидно восемь, такъ какъ ниже упоминаются 3 двери (или, если края преграды примыкали къ стѣнамъ апсиды, то десять). Подобнаго рода плиты находимы повсюду (см. напр. Holtzinger, p. 151—152). Изображеніе Богородицы находилось, очевидно, также на архитравѣ преграды.

Мозаики св. Софіи разсматриваются авторомъ правильно: большая часть ихъ относится къ позднѣйшимъ временамъ. Изъ прочихъ сооружений Юстиніана описываются вкратцѣ стоя Халки, церковь Свв. Сергія и Вакха и церковь Свв. Апостоловъ, но послѣдняя почему-то въ настоящемъ времени, какъ-бы она существовала понинѣ, хотя автору и извѣстно (149), что она уничтожена была при построеніи Мехмедіа.

Утвержденіе, что «искусство при Константинѣ ограничивалось по большей части религіозными сюжетами, именно иконами святыхъ и портретами императоровъ, а при Юстиніанѣ видимъ, что искусство вышло изъ религіознаго цикла и новыми мозаиками вошло на болѣе широкій путь» (35) — утвержденіе это весьма сомнительно, какъ выведенное изъ случайности: описанія мозаикъ Халки и молчанія о росписяхъ Константиновыхъ дворцевъ. Тутъ сказалась уость въ пониманіи авторомъ слова искусство, подъ которымъ онъ разумѣетъ лишь то, о чемъ говорятъ писатели, какъ будто ничего иного, о чемъ они умолчали, не было вовсе. Само собой очевидно, что монументальное искусство при Юстиніанѣ, вопреки утвержденію автора, въ общемъ носило болѣе христіанскій характеръ, чѣмъ при Константинѣ.

Изъ строительной дѣятельности преемниковъ Юстиніана авторъ упоминаетъ дворецъ τῆς Σοφίας Юстина, Καρνανός ἑμβολός Маврикія и наконецъ картины въ портикахъ Августеона, гдѣ были якобы изображены 7 вселенскихъ соборовъ, изъ коихъ шестой Филиппикъ (712—713) уничтожилъ и замѣнилъ своимъ изображеніемъ: но какъ же могли быть изображены семь соборовъ ранѣе седьмаго? Агаѳона Діакона, на котораго ссылается авторъ (59 пр. 1), мы найти не могли; у Крумбахера онъ не упоминается.

Глава III «Религіозная борьба при иконоборцахъ» (59—69) излагаетъ исторію иконоборства подробнѣе, чѣмъ изложена она у Байе, причемъ авторъ пользуется исторіей Папарригопуло и цитируетъ соборныя постановленія.

Глава IV «Искусство при Теофилѣ» (69—80), описываетъ построенные имъ дворцы: Триконхъ, Симгу, Тетрасеръ и др. Здѣсь же авторъ собираетъ извѣстія о живописцахъ этой эпохи: о Лазарѣ (75—77) болѣе, чѣмъ сообщалъ Байе; въ число ихъ вносится и Меоодій Солунскій, хотя легенду о способѣ обращенія имъ Бориса въ христіанство онъ и считаетъ менѣе вѣроятной, чѣмъ рассказъ Симеона Магистра (79).

Глава V «Искусство при Македонской династіи въ IX и X в.» (81—104) особенно интересна многочисленными описаніями, но описаніе дворца Кенургія по Константину Багрянородному ¹⁾ приведено еще съ большими сокращеніями, чѣмъ у Байе, а остальные описанія построекъ Василя опущены.

Упомянувъ объ Андреѣ живописцѣ, о которомъ хронографы говорятъ, что онъ соперничалъ съ Апелломъ и Агавархомъ, авторъ рѣшается утверждать, что при Константинополѣ Багрянородномъ «живопись поднялась до степени совершенства», какъ будто подобнаго рода риторическая похвала можетъ что либо значить (94). Особый отдѣлъ этой главы (VI стр. 97—104) посвященъ Константинопольскимъ дворцамъ, которые авторъ описываетъ вкратцѣ по Паспати и Лабарту.

Глава VI «Искусство при Комнинахъ въ XII вѣкѣ» (104—115). Намъ кажется, что авторъ не совсѣмъ вѣрно понялъ I. Киннама, когда тотъ упоминаетъ τινὰς Ἑλληνίους παλαιότερας πράξεις (р. 266 ed. Bonn.) на стѣнахъ жилищъ вельможъ: авторъ называетъ ихъ (стр. 108) ὑποθέσεις λαμβανόμεναι ἐκ τῆς ἑλληνικῆς ιστορίας. Намъ кажутся мало вѣроятными какія либо картины изъ древне-греческой исторіи, которыя едва-ли бы оказались достаточно понятными для зрителей, и представляется болѣе вѣроятнымъ разумѣть тутъ сцены изъ эллинской (= языческой) мифологіи. Если наше пониманіе вѣрно, то авторъ могъ воспользоваться и этимъ упоминаніемъ, чтобы ослабить слишкомъ рѣшительныя утвержденія свои объ исключительно христіанскомъ содержаніи византійскаго искусства ²⁾. Авторъ могъ бы найти многочисленные описанія картинъ мифологическаго содержанія у риторовъ и долженъ бы привести находящееся у Байе описаніе росписи дома Дигениса (р. изд. стр. 141). Поэтому напрасно авторъ говоритъ (109) οὐδὲν μάρτυριον βέβαιον διέσωθη τῶν τοιούτων γραφῶν.

Нельзя согласиться съ выводомъ автора (113) изъ описанія Хоніата (рр. 431—434 ed. Bonn.) картинъ и въ жизни Андроника Комнина: «изъ картинъ этихъ кажется, что при Андроникѣ явилась школа, бравшая сюжеты картинъ изъ сценъ обыденной жизни; отсюда нѣкоторые объявили, что искусство упало съ высоты, куда возшло оно при Юстиніанѣ и македонской династіи, когда являлись большія религіозныя картины и изображались битвы и трофеи великихъ императоровъ». «Мы думаемъ—

1) См. Theophanus Continuatus p. 331 ed. Bonn.

2) Ср. выше указанную статью автора, гдѣ также онъ не говоритъ объ изображеніяхъ мифологическаго содержанія.

протестуетъ авторъ — что искусство не ограничивается однимъ видомъ, однимъ рядомъ темъ, выходя изъ котораго оно падало бы». Въ доказательство авторъ приводитъ выдержку изъ Cherbouliez (R. d. d. M. 1891), гдѣ говорится, что и безобразное можетъ быть изображено художественно. Но намъ кажется, что авторъ совсѣмъ напрасно пустился въ эстетическія разсужденія, такъ какъ очевидно нельзя говорить ни о какомъ реалистическомъ якобы направленіи школы: вѣдь сюжеты для росписи покоевъ для временнаго пребыванія императора при храмѣ Сорока Мучениковъ назначилъ очевидно императоръ, а не художники выбирали ихъ по своему вкусу. Для насъ эти изображенія скачекъ и охотъ (между прочимъ на зубра въ Россіи) въ императорскомъ покоѣ при церкви интересны только какъ аналогія къ росписямъ лѣстницы Кіево-Софійскаго собора. Новаго же сюжеты эти ничего не представляли, вѣдь самъ же авторъ упомянулъ ранѣе (стр. 58) о картинахъ изъ жизни Маврікія до вступленія на престолъ.

Авторъ называетъ (стр. 112) Маріей царицу, портреты которой Андроникъ приказалъ писать въ комическомъ видѣ, не объяснивъ, почему Хоніатъ (ibidem p. 432, 22) именуетъ ее Ксеной (монашеское имя).

Преемникомъ Андроника авторъ называетъ Исаака *Комнина*, вмѣсто Ангела (114). Изъ разсказа Никиты Хоніата о перенесеніи Исаакомъ для украшенія храма Архангела Михаила въ Анаплѣ отовсюду древнихъ изображеній его мозаичныхъ и иныхъ, авторъ дѣлаетъ заключеніе, — «что и тогда древнія произведенія цѣнились болѣе нежели новыя» (114); это кажется намъ не совсѣмъ вѣрнымъ, такъ какъ перенесеніе этихъ образовъ объясняется, вѣроятно, не столько любовью къ древностямъ, какъ желаніемъ собрать какъ можно болѣе чтимыхъ и знаменитыхъ иконъ архангела, а можетъ быть и экономическими разсчетами: не дѣлать новыхъ. Если читать самый разсказъ у Хоніата (p. 581 ed. Bonn.), точно авторомъ по обыкновенію не указанный, то выяснится, что именно мотивъ уваженія къ древности стоялъ для императора на второмъ планѣ.

Глава VII «Искусство послѣ латинскаго взятія въ XIII—XIV вв.» (115—147) начинается историческими разсужденіями о паденіи имперіи (pp. 115—116), затѣмъ подробно описывается разграбленіе Константинополя (117—119) по Хоніату.

Въ этой главѣ авторъ удѣляетъ большее вниманіе самимъ памятникамъ, чѣмъ въ прочихъ главахъ, и пытается даже изъ сличенія памятниковъ дѣлать историческіе выводы. V-ый отдѣлъ (122—128) посвященъ мечети Кахріе-Джами (которую авторъ называетъ Χαριτζε Τζαμισί¹⁾); — мозаики и росписи ея особенно нравятся видимо автору: онъ приложилъ

1) Изъ историческихъ извѣстій о ней автору извѣстно лишь обновленіе Θεοδωρὸς Μετοχитὸς, — иныя указанія см. въ Трудахъ VI Археологическаго съѣзда, III, стр. 178.

къ описанію 5 рисунковъ, собственнаго повидимому исполненія (рис. 8—12, см. еще рис. 20 рельефное изображеніе ангела оттуда же), но исполненныхъ не съ натуры, а съ рисунковъ Пульгера. Авторъ прямо обнаруживаетъ незнакомство свое съ памятникомъ словами: «разсматривая прекрасную живопись храма, какъ нарисовалъ ихъ Пульгеръ, можно прійти къ мысли, что съ этихъ росписей начинается возрожденіе живописи» (126): автору, повидимому, и въ голову не приходитъ усомниться въ вѣрности передачи стиля на рисункахъ Пульгера, которые именно въ этомъ отношеніи совершенно бесполезны, и какъ видно по заключенію, сдѣланному на основаніи ихъ Маврояни, вредны.

VI-ой отдѣлъ посвященъ Аѳону: «Къ возрожденію искусства при Андроникѣ Палеологѣ слѣдуетъ отнести — говоритъ авторъ на стр. 129 — и тѣ росписи на Св. Горѣ, которыя приписываютъ Панселину», а именно Ватопеда, Протата и Лавры. О самомъ Панселинѣ авторъ судитъ правильно (132): самое существованіе Эммануила Панселина, упоминаемаго и прославляемаго однимъ лишь якобы ученикомъ его Діонисіемъ Фурнаграфіотомъ, заподозрѣно нѣкоторыми; авторъ не желаетъ вмѣшиваться въ споръ и ограничивается скептическимъ замѣчаніемъ, что имя Панселинъ не имѣетъ подобія себѣ въ Греціи, — и отмѣчаетъ, что ни на одной изъ приписываемыхъ ему росписей нѣтъ имени Панселина. «Итакъ, — продолжаетъ онъ (132) — оставивъ въ сторонѣ разысканія эти (о личности Панселина), мы полагаемъ болѣе важнымъ изслѣдованіе приписываемыхъ Панселину произведеній, насколько имѣютъ они связь съ прочими византійскими, что по нашему гораздо важнѣе (τὸ σπουδαιότερον) для исторіи византійскаго искусства». Такимъ образомъ здѣсь авторъ, едва ли не впервые во всей книгѣ, обращается къ языку самихъ памятниковъ.

Изъ сравненія мозаикъ и фресокъ Кахріе-Джами съ аѳонскими (якобы панселиновскими, т. е. древнѣйшими) слѣдуетъ, что «произведенія аѳонскихъ монастырей подобны и по достоинству и по стилю открытымъ въ послѣднее время (послѣ книги Пульгера? но вѣдь авторъ ихъ не знаетъ) въ монастырѣ τῆς Χώρας. Итакъ мы, думаемъ, не ошибемся, если допустимъ, что на Аѳонѣ росписи, приписываемыя Панселину, принадлежатъ той же школѣ, какъ и живописи храма τῆς Χώρας и слѣдовательно, что онѣ современны имъ или лишь не много позднѣе» (133). Въ подтвержденіе этого вывода авторъ, вѣрный филологическому методу, приводитъ рассказъ (изъ воспоминаній Кантакузина) о заключеніи одного аѳонскаго монаха въ Μονὴ τῆς Χώρας, «чѣмъ подтверждается наша догадка, и, вѣроятно, аѳонскіе живописцы учились, можетъ быть, у художниковъ Μονῆς τῆς Χώρας и по крайней мѣрѣ брали ихъ за образецъ и подражали ихъ стилю» (134). «Правда, вліяніе это не подтверждается никакимъ историческимъ свидѣтельствомъ, но и иные подобные вопросы, относящіеся къ искусству и литературѣ, хотя бы и не было историческихъ свидѣтельствъ, разрѣшаются однако почти съ несомнѣнностью сравненіемъ

и сопоставленіемъ различныхъ сохранившихся произведеній» (134). Все это въ теоретической части вѣрно, но выводъ о тѣснѣйшей связи между живописцами Кахріе-Джами и Аѳона въ XIV в. принять быть не можетъ, по крайней мѣрѣ на основаніяхъ, приводимыхъ авторомъ. Два рисунка: Θεόδωρ Τυρόν (рис. 13) и Богоматерь изъ Благовѣщенья (рис. 14), исполненныхъ Σ. Χατζιγιαννοπούλου, особаго сходства съ фигурами Кахріе-Джами вовсе не имѣютъ и обѣ относятся къ болѣе позднему времени, XVI—XVII вѣку, что особенно ясно по изображенію Θεοδώρα.

Авторъ слишкомъ мало знакомъ, повидимому, съ памятниками Аѳона, иначе онъ указалъ бы, гдѣ именно въ Лаврѣ находятся изданныя имъ фигуры. Источниками свѣдѣній автора объ Аѳонѣ служили Papety (1847) и аббатъ Neurat (1880); изъ перваго авторъ приводитъ мнѣніе, что «произведенія, приписываемыя Панселину, относятся къ первымъ временамъ христіанства (!), а нѣкоторыя изъ росписей Лавры ко временамъ Палеологовъ и Комниновъ» (135). Но гораздо полезнѣе былъ бы автору отчетъ Байе и Дюшеня (Archives des Missions 1876 pp. 496—513), который относитъ росписи собора Лавры къ XVI вѣку. Объ аѳонскихъ мозаикахъ, которыя дѣйствительно близки, вѣроятно, по времени къ Кахріе-Джами, авторъ не упоминаетъ вовсе, хотя о нихъ вкратцѣ упоминаетъ Байе въ своей книгѣ и указываетъ тамъ (стр. 243 р. изд.) на свой отчетъ.

Авторъ находитъ также сходство между росписями Μονῆς τῆς Χώρας и «панселиновскимъ» якобы изображеніемъ Младенца Христа, такъ называемымъ «недреманное око», изданнымъ С. Ламбросомъ въ Παρθενός въ 1881 году (стр. 445—452, табл. 4). Но такъ какъ этого сюжета въ Кахріе-Джами нѣтъ, и такъ какъ онъ вообще является лишь на памятникахъ довольно позднихъ ¹⁾, то и это указаніе гипотезы автора о тѣснѣйшей связи между Μονὴ τῆς Χώρας и Аѳономъ подтверждать не можетъ.

О памятникахъ Трапезунда авторъ говоритъ по Тексье. Не слѣдовало бы говорить будто бы изображеніе Алексія III Комнина надъ дверью Св. Софіи εἶνε ὁμοία καὶ ἄπαντα αὐτῆς τὰ μέρη мозаикѣ св. Виталія, гдѣ изображенъ Юстиніанъ (139)! Заключается глава общими разсужденіями о роли Византіи въ исторіи (144—147), при чемъ авторъ увѣряетъ, что «только стихи Павла Силенціарія, эпиграммы Агаѳіа и сатира о ложныхъ реликвіяхъ есть истинная поэзія, въ которой цвѣтетъ еще древняя прелесть и изящество» — ἐπαυθαῖ ἀρχαϊκὴ χάρις καὶ ἐμμέλεια (147): казалось бы, что истинную поэзію византійскую надо искать скорѣе въ религиозныхъ гимнахъ, чѣмъ въ сатирѣ на мошенничества монаховъ или въ искусственно затемненныхъ описаніяхъ Силенціарія.

Глава VIII «Искусство послѣ Турецкаго завоеванія» (147—164) въ началѣ сообщаетъ анекдотическія, по большей части, свѣдѣнія о греческихъ мастерахъ, строившихъ константинопольскія мечети, по Histoire de l'Empire Ottoman Кантемира, котораго авторъ упрекаетъ (стр. 151, пр. 1)

1) См. гр. А. Уварова, Недреманное Око. «Древности» I, стр. 125 сл. съ рисункомъ этого самого изображенія надъ дверями церкви Протата.

въ путаницѣ именъ и фактовъ. Отдѣлъ IV-ый о положеніи греческихъ церквей подъ турецкимъ игомъ, и о законахъ о починкѣ ихъ, носить такой же анекдотическій характеръ. За то V-ый отдѣлъ (154—164), удостоившійся одобренія и строгаго нѣмецкаго критика, трактуетъ о наиболѣе знакомой, повидимому, автору области: о вліяніи итальянскаго искусства на греческое, преимущественно на іоническія острова и Критъ. Говоря о грекахъ-живописцахъ, какъ Доксарады, Анникъ, Тицаманъ, Кутузи и Кандуни, авторъ справедливо возражаетъ тѣмъ, которые именуютъ этихъ живописцевъ итало-византійскими, такъ какъ въ произведеніяхъ ихъ ничего византійскаго нѣтъ, хотя это утвержденіе должно быть нѣсколько ограничено, ибо авторъ самъ на стр. 163 приводитъ извѣстіе о нѣкомъ Эммануилѣ (около 1600 года), который сообразовался со вкусами къ древнему характеру иконъ, т. е. къ византійской композиціи и отчасти стилю. Та же зависимость отъ искусства византійскаго ясна и въ Успеніи Ефрема Сирина — работы Цанфурнари. Слѣдовало бы различить живописцевъ, всецѣло пошедшихъ по путямъ, указаннымъ итальянской живописью, и сохранившихъ византійскія композиціи и отчасти стиль, но этого авторъ съ достаточной ясностью не сдѣлалъ.

О Доксарадахъ авторъ только упоминаетъ, такъ что книга Байе говорить о нихъ болѣе; не упоминаетъ авторъ и о сочиненіи о живописи Панаіота Доксары, изданномъ въ 1871 году Спир. Ламбросомъ (Байе 266 русск. изд.). Авторъ писалъ гдѣ-то о живописцахъ итальянскаго направленія ранѣе и теперь въ примѣчаніи на стр. 155 исправляетъ прежнее свое мнѣніе, что улучшенный византійскій стиль и есть такъ называемый «критскій», упоминаемый Діонисіемъ Фурнаграфіотомъ (по аѳинскому изданію 1853 года I стр. 63), но гдѣ писалъ объ этомъ авторъ — онъ точно не указываетъ: ἐν ἑτέρῃ περὶ τέχνης προχρήματις (!). Теперь авторъ отличіе критскаго стиля видитъ въ особенномъ слабомъ освѣщеніи лицъ, при которомъ освѣщены лишь выдающіяся части, а источникомъ для сужденія объ этомъ критскомъ стилѣ считаетъ картины Андрея Рика.

Еще досаднѣе эта обычная неточность автора въ библиографическихъ указаніяхъ тамъ, гдѣ онъ исправляетъ Байе, который относилъ (русс. изд. 233) извѣстную картину, вѣрнѣе икону «Преставленіе св. Ефрема Сирина», находящуюся въ Ватиканской библіотекѣ и считавшуюся ранѣе (Боттари) за произведеніе древнѣйшее X-го вѣка, къ XIV—XVI вѣкамъ. Маврояни (161) указываетъ на какую то итальянскую книжку живущаго въ Венеціи грека Велудія, который доказалъ, что написавшій эту икону Цанфурнари жилъ въ XVII вѣкѣ, и указалъ еще на двѣ иконы съ подписью его, находящіяся въ Венеціи.

Перечисленіе ряда греческихъ живописцевъ іоническихъ острововъ, стоявшихъ подъ вліяніемъ итальянской живописи, и произведеній ихъ, очевидно лично видѣнныхъ авторомъ на островахъ этихъ, сопровождается его собственными рисунками съ трехъ картинъ: Богородицы съ Младенцемъ Стефана Цанкарола (рис. 15), Бѣгства въ Египетъ его же (рис. 16)

и Тайной Вечери Панаіота Парамііота 1724 года (рис. 17); эти рисунки повидимому не очень хорошо передаютъ стиль, но даютъ вполне достаточное представленіе о зависимости этихъ живописцевъ отъ живописи итальянской.

Такимъ образомъ историческій очеркъ доведенъ авторомъ до XVIII в.; если и можно упрекать автора за слишкомъ большое предпочтеніе историческимъ свидѣтельствамъ передъ самими памятниками, то съ другой стороны не выдавъ и не изучавъ памятниковъ самостоятельно, авторъ могъ бы прійти къ большимъ ошибкамъ и смѣлымъ гипотезамъ, если бы онъ сталъ говорить о стилѣ памятниковъ и взаимныхъ отношеніяхъ ихъ по тѣмъ невѣрнымъ и неточнымъ рисункамъ, которые предлагали ему Тексье и Пульгеръ. Примѣръ опасности такихъ выводовъ и построений видѣли мы выше при попыткѣ связать «Панселиновскія» росписи съ Μουη τῆς Χώρας.

Вторая часть начинается заставкой (стр. 165) изъ Евангелія XI в. аѣинской національной библіотеки ¹⁾. Начало ея:

Глава IX «Византійскія церкви, сохранившіяся внѣ Константинополя» (стр. 167—184). Книга выиграла бы, если бы эта глава разбита была на отдѣльныя части и онѣ введены были въ общій историческій очеркъ, такъ какъ въ настоящемъ своемъ видѣ эта глава, лишенная всякой внутренней связи, является совершенно лишней, ибо она далеко не описываетъ всѣхъ важнѣйшихъ церквей внѣ Константинополя, а описаніе безъ всякихъ выводовъ для цѣли книги излишне. Глава эта написана по чужимъ трудамъ, и авторъ нигдѣ не проявляетъ самостоятельности. О церквахъ Солунскихъ авторъ пишетъ по Тексье, которому возражаетъ на утвержденіе, что мозаики Св. Софій Солунской — лучшія изъ всѣхъ мозаикъ Востока; авторъ находитъ, что лучше мозаики Кахріе-Джами, неизвѣстныя Тексье (171 пр. 1), но не говоритъ, каковы основанія для его сужденія: если мозаики св. Софій Солунской знаетъ онъ по безобразному рисунку Тексье, а Кахріе-Джами по украшеннымъ рисункамъ Пульгера, то, разумѣется, оцѣнка его лишена всякихъ основаній. Изъ всѣхъ прочихъ церквей Турціи авторъ удостоилъ упоминанія лишь церковь Успенія въ Никеѣ съ ея мозаиками (по Тексье), да церковь Благовѣщенья въ Артѣ (XIII в.), по Swart Hughes'y (1812) и Пуквилю, которому авторъ справедливо возражаетъ, что на полу не могло быть изображеній изъ Св. Исторіи, ὅπερ δὲ ἡτο ἁσέβεια, и указываетъ на описанія половъ, приведенныя въ исторической части (174). Затѣмъ авторъ переходитъ къ церквамъ Греціи, сочиненіе о которыхъ Couchaud (см. выше) осталось ему видимо неизвѣстнымъ, хотя онъ несомнѣнно видѣлъ ссылки на него и у Байе и у Ламбаки. Описываются церкви Дафни (по Ламбаки), Καίσαρχνὴ на Гиметтѣ и Φαγιερωμένη на Саламинѣ въ Аѣинахъ церкви св. Апостоловъ, Никодима и Елевѣерія

1) По каталогу Саккеліона № 57.

(старая митрополія), слѣдуетъ выписка изъ Зисія (Κ. Ζησίου Σύμμικτα. Аѳины 1892) о церквахъ въ Мистрѣ (близъ Спарты), описаніе церкви св. Луки въ Фокидѣ (по Κρέμου Φωκιά), и наконецъ церковь Успенія въ Никей.

Всѣ эти описанія весьма кратки и ничего для читателя не даютъ; можно еще одобрить описаніе аттическихъ церквей, какъ близкихъ и доступныхъ для большинства читателей. Но почему тогда авторъ не упомянулъ о скульптурныхъ украшеніяхъ монастыря τοῦ Κωνηγοῦ τῶν Φιλοσόφων, перевезенныхъ въ центральный музей и описанныхъ Стржиговскимъ *на греческомъ языкѣ* въ Δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἀρχαιολογικῆς ἐταιρίας III стр. 117—128 и табл. I—III? Не мѣшало бы упомянуть и статью Ламбаки о росписяхъ Кесаріаны (Παρυασσός 1881 стр. 645 сл.) и назвать имя Георгія Марка изъ Аргоса, расписавшаго въ XVIII в. храмъ Φαερομένης на Саламинѣ (см. Σπ. Λάμπρου, Π. Δοξάρῃ περὶ ζωγραφίας стр. ζ' и λε'). Единственное замѣчаніе автора, основанное на собственномъ наблюденіи, это — что послѣ работъ 1893 г. по очищенію и возстановленію мозаикъ Дафни лице Пантократора въ куполѣ получило болѣе мягкое выраженіе (178).

Глава X «Произведенія скульптуры» (184—199) въ первой части представляетъ довольно интересное, хотя и далеко не полное, самостоятельное собраніе литературныхъ извѣстій о статуяхъ и иныхъ произведеніяхъ скульптуры (ἀνεμοδοῦσιον), которыя дополняются указаніемъ найденнаго πρὸ τινων ἐτῶν базиса статуи Евдоксії, латинская и греческая надпись котораго и приводится (186); но вторая половина о сохранившихся памятникахъ вся основана на Байе, авторъ добавилъ лишь рисунки ангела изъ Кахріе-Джами (рис. 20) и капители съ изображеніями многоочитыхъ Херувимовъ (рис. 21), взятые изъ Пульгера. Заканчивается глава обзорѣніемъ (всецѣло по Байе) издѣлій, рѣзанныхъ изъ кости, почему то «съ VIII до XIII вв.» (стр. 195); авторъ добавилъ лишь указаніе на статью въ Magazin pittoresque 1891 года о триптихѣ, купленномъ Лувромъ. О рѣзбѣ изъ дерева, процвѣтавшей въ аѳонскихъ монастыряхъ, авторъ не упоминаетъ вовсе, хотя о ней Байе говорить. Неизвѣстна осталась автору также и другая греческая статья Стржиговскаго (Δελτίον etc. II стр. 710—728 табл. 8), гдѣ изданъ бюстъ Богородицы, относимый авторомъ ко временамъ до иконоборства. Упомянувъ по Байе рельефныя изображенія въ Италіи и на Аѳонѣ, авторъ ни словомъ не упомянулъ о хранящихся въ аѳинскомъ центральномъ музеѣ.

Глава XI «Миніатюры и другіе рисунки» (200—227) основана на Байе. Самъ авторъ даетъ описаніе (209—214) и рисунки (рис. на стр. 165 и рис. 25, 26, 27) орнаментовъ (одной рамки) и Евангелистовъ изъ двухъ Евангелій аѳинской національной бібліотеки X¹) и XI²) вѣка. Въ описаніи авторъ слишкомъ увлекается, говоря, что изобра-

1) По каталогу Саккеліона № 56.

2) Тамъ же № 57.

женіе Матѣея X в. (рис. 26) «можно бы принять за произведеніе ренессанса, если бы способъ изображенія свѣта и тѣни не выдавалъ византійскаго происхожденія его» (211). Этотъ особый византійскій способъ состоятъ, по мнѣнію автора, въ «тонкихъ свѣтлыхъ штрихахъ (γρῆμιν) и произошелъ изъ изученія и наблюденій надъ рельефными изображеніями изъ мрамора, въ которыхъ твердость и блескъ камня представляютъ точно такое освѣщеніе», но гипотеза эта никакъ не можетъ быть принята, такъ какъ оживка свѣтлыми красками (у византійцевъ часто и золотомъ) вещь весьма обыкновенная и употреблялась для облегченія работы всегда: и въ древности (портреты изъ Фаіума), и нынѣ (при работѣ гвашью). Рисунки исполнены самимъ авторомъ и воспроизведены цинкографически, хотя лучше бы воспроизвести ихъ не по рисункамъ, а по фотографіямъ съ оригиналовъ. Въ отдѣлѣ, тракующемъ объ иконахъ, интересно подробное описаніе, составленное Алкивіадомъ Саккеліономъ, диптиха ризницы Патмосскаго монастыря (стр. 222—226), хотя и не сказано, чѣмъ именно доказывается утверждаемая принадлежность его современнику Алексію Комнина: рядъ изображеній (19) представляетъ праздники и нѣкоторыя чудеса Іисуса Христа; въ сценѣ крещенія—олицетворенія Іордана старцемъ и моря фигурой съ трезубцемъ на морскомъ драконѣ (скорѣе Нереида, чѣмъ Посидонъ, какъ называетъ ее описатель). Самъ авторъ описываетъ (226—227) икону Παυλίης τῆς Χρυσοπηγῆς въ Закинѣ, на окладѣ которой надпись гласитъ: Καυχᾶται ἡ πόλις Ζακύνθου σχοῦσα Χρυσοπηγῆς τὴ τοιάδ' εἰκόνα ὁκτακισίῳ τετράκισ' ἔτι γράφεισιν μετὰ Χριστοῦ γε; сама икона, по словамъ автора, древняя и хорошая и, можетъ быть, лучшаго византійскаго времени.

Глава XII «Византійскіе портреты и каррикатуры» (228—238) начинается извѣстнымъ разсказомъ Плинія о происхожденіи портрета — о дочери Бутада коринѳянина, хотя гораздо полезнѣе было бы вмѣсто того, чтобы забираться въ античныя сказки, обратиться къ фаіумскимъ портретамъ, образцы коихъ авторъ могъ видѣть въ аѳинскомъ центральномъ музеѣ. Рядъ собираемыхъ авторомъ по обычаю историческихъ свидѣтельствъ начинается портретомъ Іоанна Богослова для Ликомеда (по апокрифическимъ дѣяніямъ Іоанна), а кончается пятью стихотвореніями анеологии: Силенціарія (2), Агаѳія (1) и Леонтія Схоластика (2), изъ коихъ интересно лишь послѣднее, гдѣ (234) описывается архангелъ дающій знаки магистра и проконсула Θεόδору Иллюстрію. Эпиграмма эта (Anthologia Palatina I, 36) принадлежитъ однако не Леontiю Схоластику, а Агаѳію Схоластику; по припискѣ на поляхъ рукописи изображеніе это находилось въ Эфесѣ въ нарѣнкѣ церкви Іоанна Богослова.

Въ отдѣлѣ «каррикатуръ» авторъ описываетъ изображенія Хлудовской псалтири, направленныя противъ иконоборцевъ (Льва Армянина) и сребролюбивыхъ епископовъ, и даетъ два рисунка 29 и 30 на φιλαργυρίῃ

(по статьѣ въ *Magasin Pittoresque* 1891 года: *La caricature politique et religieuse pendant le moyen âge*). Къ каррикатурѣ же относить онъ и наставленія Ерминія Діонисія Фурнаграфіота писать демоновъ при изображеніяхъ еретиковъ на вселенскихъ соборахъ, что намъ кажется не правильно, такъ какъ едва ли изображенія демоновъ можно считать во всѣхъ данныхъ случаяхъ каррикатурой, тѣмъ менѣе *γελοιογραφία*: вѣдь такъ къ «каррикурамъ» отнесетъ авторъ пожалуй и Страшный Судъ! Каррикурами можно называть только упоминаемые авторомъ искаженія портретовъ Ксены (иначе Маріи) Андроникомъ Комниномъ, да настоящую каррикатуру, выставленную на Андроника Палеолога: патріархъ, ведущій царя подъ уздцы, и описанную Григорой.

Глава XIII «Расписныя ткани и другія металлическія издѣлія» 1)
(239—246).

Чрезмѣрная любовь къ античной древности и эту главу начала Пенелопою и Еленою, хотя опять слѣдовало бы обратиться къ кладбищамъ Нижняго Египта, доставляющимъ на ряду съ портретами современныя имъ ткани отъ первыхъ вѣковъ по Р. Х. до конца византійскаго владычества въ Египтѣ. Собравъ нѣсколько литературныхъ свидѣтельствъ, авторъ не повторилъ тутъ извѣстія о фабрикахъ шелковыхъ тканей въ Оивахъ въ XI вѣкѣ (см. у него-же стр. 110 и 255), къ которому слѣдуетъ добавить еще упоминаніе о нихъ же у Веніамина Тудельскаго. Изъ сохранившихся византійскихъ тканей упоминается лишь ватиканская далматика по Байе, но о Бамбергской ткани, рисунокъ (№ 73) который также даетъ Байе, авторъ, не смотря на болѣе интересъ его къ сюжетамъ свѣтскимъ, нежели религіознымъ, почему-то не упомянулъ. О металлическихъ издѣліяхъ авторъ говоритъ слишкомъ кратко (по Байе) (243—246). Объ эмаляхъ онъ дѣлаетъ особое примѣчаніе (1 на стр. 246), въ которомъ сообщаетъ, что въ музеѣ Археологическаго Общества въ Афинахъ хранится перегородчатая эмаль (*μαρμαίωτον περίκλειστον*) съ изображеніемъ Бѣгства въ Египетъ; «такъ какъ — продолжаетъ онъ — изготовленіе такихъ вещей прекратилось въ началѣ XIII в. вслѣдствіе трудности ихъ выдѣлки, то мы предполагаемъ, что и эта эмаль, которая однако исполнена на стальной (*χαλκοβδίνης*) пластинкѣ, можетъ быть произведеніемъ XII-го вѣка». Не выдавъ и не слыхавъ о византійскихъ эмаляхъ на стали, — равно какъ и на серебрѣ, о каковыхъ говоритъ однако авторъ, — мы постарались посмотреть пластинку эту (по каталогу собранія Археологическаго Общества *Χαλ.* 522) и нашли, что это ничто иное, какъ новѣйшее подражаніе *мможской* эмали на красной *мѣди*.

Глава XIV «Вліяніе византійскаго искусства» (247—272) также ничего оригинальнаго не представляетъ. О византійскомъ вліяніи въ Италіи авторъ говоритъ преимущественно по *Lanzi, Storia della pittura in Italia*.

1) Развѣ матерія украшалась исключительно вышивками золотомъ и серебромъ? Гораздо дешевле, а потому и распространеннѣе рисунки, тканые изъ разноцвѣтныхъ нитей.

Тутъ авторъ проявляетъ удивительную безпристрастность: разбирая вопросъ, былъ ли Бускетъ грекъ или нѣтъ, онъ рѣшается сказать такую фразу: «подобнаго рода споры между народами о происхожденіи возникаютъ весьма часто, какъ будто всякій геній не есть общая слава и общее достояніе всего человѣчества» (249). Однако, все же оказывается въ концѣ концовъ, что мнѣніе о *греческомъ* происхожденіи Бускета — «вѣроятнѣе». Мозаики, исполненныя въ Италіи византійскими мастерами, извѣстны автору весьма мало.

Говоря о вліяніи Византіи на Францію и Германію, авторъ всецѣло слѣдуетъ Байе, кромѣ чисто исторической части.

Вліянію Византіи на Россію хотя и удѣлено много мѣста (261 — 267), но сказано мало: сущность — изъ Байе. Авторъ для чего то подробно излагаетъ исторію крещенія Руси по Рамбо. Изъ набѣговъ на Царьградъ упоминаетъ лишь походъ Игоря, умалчивая объ Олегѣ. Объ изображеніи Тайной Вечери на мозаикѣ Св. Софіи въ Кіевѣ, извѣстномъ автору по изображенію у Шлюмбергера (265), онъ отзывается какъ о *περίεργος καὶ μοναδική* (по поводу двойнаго изображенія Христа), хотя Байе такого мнѣнія о «единичности» этой композиціи не высказываетъ и примѣры композиціи такой встрѣчаются и въ предѣлахъ византійской имперіи. Гробница Ярослава оказалась въ Новгородской Св. Софіи (265). На первыхъ русскихъ монетахъ встрѣчается съ одной стороны имя князя по славянски, а съ другой будто бы по гречески: впрочемъ, судя по ссылкамъ, и въ томъ и въ другомъ виновенъ, кажется, Рамбо. О дальнѣйшемъ ходѣ русскаго искусства говорится по Байе.

Объ Арменіи находимъ лишь нѣсколько строкъ (267), — о важнѣйшемъ же монументальномъ памятникѣ византійскаго искусства въ Закавказьѣ — мозаикѣ Гелатскаго монастыря — не упоминаетъ и самъ Байе. Византійскія вліянія на арабовъ излагаются по Байе.

Въ заключительномъ отдѣлѣ (IX) этой главы и всей книги (269 — 272) авторъ объясняетъ, что «трудъ его не вышелъ подробнѣе и совершеннѣе по недостатку средствъ и инымъ причинамъ, независящимъ отъ автора» (270), а далѣе жалуется на пренебреженіе къ византійскому искусству и незначительность греческой литературы, но какъ видѣли мы выше и въ этой бѣдной литературѣ автору остались неизвѣстными нѣкоторыя важныя для темы его статьи. Какъ водится, исторія кончается разсужденіями о будущемъ. «Византійская живопись окончила свой путь. Желаящіе, чтобы религіозное искусство оставалось у насъ всегда прикованнымъ къ византійскому стилю, желаютъ противнаго законамъ природы». Улучшенія должны проникнуть и въ церковную живопись. «Послѣ возрожденія Эллады первый Тиршъ (Θέρσιος) ввелъ эту реформу въ исполненныя имъ росписи русской церкви въ Аѣинахъ; за нимъ послѣдовали и многіе ученики аѣинской Политехнической Школы и со временемъ, надѣемся, и церковное наше искусство займетъ подобающее ему мѣсто. Но слѣдуетъ сказать, что предразсудки и необразованность боль-

шинства мѣшаютъ возрожденію церковнаго нашего искусства» (271). Поэтому де наиболѣе успѣвающіе обращаются исключительно къ живописи свѣтской.

Вопросъ этотъ о будущемъ церковной живописи, поднимаемый авторомъ въ концѣ его книги, — весьма сложенъ; намъ кажется только, что если онъ возлагаетъ упованія на послѣдователей Тирша, то едва ли дождется особыхъ успѣховъ, такъ какъ росписи русской церкви на нашъ взглядъ слишкомъ сильно подражаютъ живописи итальянской и потому нерѣдко чрезмѣрное желаніе оживить фигуру нарушаетъ основныя требованія симметріи и композиціи и лишаетъ фигуру величія и спокойствія, необходимыхъ въ живописи монументальной, каковою должны быть церковныя росписи. Самый конецъ книги представляетъ, конечно, панегирикъ эллинамъ: «многіе молодые эллины, обучившись въ афинской школѣ и перебравшись затѣмъ для усовершенствованія въ Западную Европу, проявили себя отличными въ искусствѣ и работы ихъ показываютъ, что греческій талантъ не замерзъ (δὲν ἀπεκρυσταλλώθη) подъ морознымъ вѣтромъ долгаго рабства. Весна начинается ясная, надѣмся, что вскорѣ будетъ и обильный урожай» (272). «Τὸ ἔαρ ἀναφρίσκειται φαιδρόν, ἐλπίζομεν ὅτι καὶ ὁ ἀρχηγὸς ἔσται μετ' ὀλίγον ἄφθονος». Поживемъ — увидимъ.

Изъ тридцати рисунковъ, украшающихъ книгу, — 11 заимствованы изъ книги Байе, 7 нарисованы по Пульгеру, два взяты изъ Magasin pittoresque, одинъ у Ламбаки, а девять оригинальны и изображаютъ неизданныя еще произведенія живописи византійской и греческихъ живописцевъ съ Ионическихъ острововъ, писавшихъ по итальянскимъ образцамъ. Въ этихъ семи рисункахъ, двухъ-трехъ вышеупомянутыхъ описаніяхъ неизвѣстныхъ доселѣ памятниковъ византійской живописи и заключается въ сущности все то, что новаго удалось прибавить автору къ написанному его предшественниками. Конечно, трудно требовать много новаго отъ краткаго популярнаго обозрѣнія, но все же авторъ видимо подъялъ на себя непосильную задачу и потому нерѣдко при чтеніи его постоянныхъ выдержекъ изъ Байе приходитъ въ голову вопросъ, отчего авторъ не ограничился просто переводомъ книги Байе, изъ которой благодаря ея многочисленнымъ рисункамъ читатели вынесли бы большее и лучшее понятіе о византійскомъ искусствѣ, чѣмъ изъ чтенія предлагаемыхъ имъ краткихъ описаній произведеній искусства по хронографамъ. Мы не знаемъ, почему авторъ и лица способствовавшія изданію его книги, предпочли издать оригинальное сочиненіе, написанное болѣе любителемъ искусства, чѣмъ знатокомъ его, изданію перевода книги французскаго ученаго, но во всякомъ случаѣ полагаемъ, что нѣмецкій критикъ не правъ, относя и эту книгу къ произведеніямъ книгопродавческой спекуляціи; такъ намъ кажется наоборотъ, что книга эта едва ли можетъ принести какой либо доходъ въ виду малаго интереса современнаго греческаго общества къ Византіи. Намъ кажется даже, что именно эта очевидная убыточность предпріятія и не позволила украсить книгу большимъ числомъ рисун-

ковъ, а, можетъ быть, и перевести книгу Байе, что безъ воспроизведенія всѣхъ ея многочисленныхъ рисунковъ было бы невозможно. Вообще, не говоря уже объ издателяхъ книги этой, отблагодаренныхъ авторомъ во введеніи, достойна всякой похвалы и старательность самого автора въ изученіи литературныхъ матеріаловъ и та цѣль, которую имѣетъ его книга. Пусть она не во всѣхъ частяхъ своихъ самостоятельна, пусть во многихъ частностяхъ авторъ обнаруживаетъ, то недостаточность свѣдѣній въ избранной области, то неумѣніе выбирать въ имѣвшемся у него матеріалѣ, во всякомъ случаѣ книга эта достойна всякой похвалы, какъ свидѣтельство пробуждающагося интереса современныхъ грековъ къ изученію Византіи, связь съ которой гораздо ближе и реальнѣе, нежели со столь любезной имъ античной Элладой.

Нѣкоторыя ошибки и промахи указаль уже въ критической замѣткѣ проф. Стржиговскій; нѣкоторыя мѣста показались сомнительными и автору настоящаго разбора, но въ общемъ книга эта, — если смотрѣть на нее, какъ на популярное изложеніе предмета, въ которомъ авторъ далеко не специалистъ, — можетъ быть по всей справедливости признана вполне удовлетворительной и намъ остается только желать скорѣйшаго появленія подобнаго популярнаго изложенія исторіи византійскаго искусства и въ нашей литературѣ, причемъ позволительно надѣяться, что въ виду бѣльшей и лучшей научной литературы по этому предмету у насъ, нежели въ Греціи, таковое изложеніе будетъ имѣть менѣе ошибокъ и промаховъ, нежели книга г. Маврояни.

Я. С.

C. Neumann, *Die Weltstellung des byzantinischen Reiches vor den Kreuzzügen*. Leipzig. Duncker und Humblot. 1894. 8°. X+121 стр.

Нейманнъ, извѣстный своими изслѣдованіями византійскихъ источниковъ, задался цѣлью представить въ самыхъ общихъ существенныхъ чертахъ положеніе византійской имперіи въ X и XI вѣкахъ, ея внѣшнюю и внутреннюю политику. Но не смотря на то, что въ разбираемой книгѣ много вѣрнаго и дѣльнаго, авторъ, мнѣ кажется, не уловилъ существенныхъ чертъ византійскаго строя.

Нейманнъ называетъ Византію восточнымъ государствомъ, — конечно не только въ географическомъ смыслѣ, — но не объясняетъ, въ чемъ онъ видитъ ея восточный характеръ. Можетъ быть онъ нашелъ бы дѣйствительно нѣкоторыя восточныя черты, если бы обстоятельнѣе обрисовалъ византійское самодержавіе. Но онъ говоритъ подробнѣе только объ одной сторонѣ царской власти, о законномъ престолонаслѣдіи (*Legitimität*), о попыткахъ утвердить его и сдѣлать невозможными революціи. Между тѣмъ слѣдовало бы напротивъ сказать объ отсутствіи законовъ о престолонаслѣдіи, какъ слабой и существенной сторонѣ византійской имперіи. Изъ книги Нейманна неподготовленный читатель можетъ сдѣлать выводъ, что сынъ по праву вступалъ на престолъ послѣ отца, чего никогда не было. Хотя македонская династія довольно долго не выпу-