

**Иеромонахъ Михаилъ**, *Законодательство римско-византійскихъ императоровъ о внѣшнихъ правахъ и пресимуществахъ церкви.* (Отъ 313 до 565 года). Казань 1901. — Рецензіи: доцента **А. И. Бриллиантова** въ Христ. Чтеніи, 1904, III, 85—93 (Журналъ совѣта Спб. Д. Академіи); проф. **И. С. Бердникова** и **И. Н. Реверсова** въ Православн. Собесѣдникѣ 1904, V, 1—13 (приложеніе). Отзывы казанскихъ рецензентовъ вполнѣ сходятся другъ съ другомъ въ похвалахъ. Проф. Бердниковъ видитъ въ работѣ о. Михаила «весьма солидный самостоятельный ученый трудъ, основанный на тщательномъ изученіи подлинныхъ источниковъ и на всестороннемъ знакомствѣ съ ученой литературой предмета», и считаетъ его весьма цѣннымъ вкладомъ въ науку церковнаго права. То же и у Реверсова въ другой формѣ, но указаны и недостатки: разбросанность матеріала, дробность частей, многословіе, страсть къ краснымъ словечкамъ и рѣзкій полемическій тонъ: при всемъ томъ выражена надежда имѣть въ авторѣ хорошаго работника канониста въ будущемъ.

**Keller**, *Die sieben römischen Pfalzrichter im byzantinischen Zeitalter* 1904. М. 5.40 (въ серіи Stutz, Kirchenrechtliche Abhandlungen, Heft XII). — Рецензія **Е. Fr[iedberg]** въ Ztschr. f. Kirchenrecht 1904, XIV, 422—423.

**В. Бенешевичъ.**

## Д. Искусство и археологія.

**Joseph Wilpert**. *Die Malereien der Katakomben Roms.* Mit 267 Tafeln und 54 Abbildungen im Text. Freiburg im Breisgau 1903.

Новое, давно ожидавшееся изданіе катакомбной живописи о. I. Вильперта вышло въ свѣтъ въ двухъ большихъ (in 4<sup>o</sup>) томахъ, чрезвычайно роскошно изданныхъ.

Авторъ давно извѣстенъ, какъ неутомимый изслѣдователь катакомбъ, работавшій еще при жизни знаменитаго de Rossi въ томъ направленіи, которое создано трудами этого ученаго. Послѣ смерти de Rossi въ римской школѣ учениковъ его не обозначилось ни одной научной силы, способной продолжать дѣло своего учителя, и дѣло изслѣдованія катакомбъ перешло въ область нѣмецкой науки, прекрасно обставленной въ Римѣ. Изданіе Вильперта вышло въ свѣтъ во Фрейбургѣ въ Брейсгау. По внутреннимъ своимъ чертамъ и особенностямъ оно является крайне интереснымъ для характеристики ученой школы этого города, слава которой создана трудами Крауса, de Waal'я и цѣлой плеяды ученыхъ новаго поколѣтія, ихъ учениковъ: Лилия, Ленера, Фиккера, Штульфаута, Гревена, Митіуса. Я уже имѣлъ случай однажды печатно указать на особенности этой школы, на ея католически-римское направленіе и въ данномъ случаѣ, указывая на выходъ новаго изданія по изученію римскихъ катакомбъ въ школѣ Фрейбурга, имѣю въ виду именно это направленіе, наложившее свою печать на ученую часть изданія.

Первый томъ (въ 596 стр.) заключаетъ текстъ, второй представляетъ атласъ рисунковъ, содержащій 133 таблицы хромолитографированной (трехцвѣтной) цинкографіи и 134 черной, всего 267 таблицъ.

Все изданіе представляетъ плодъ пятнадцати-лѣтнихъ трудовъ автора, его открытій и упорныхъ постоянныхъ наблюдений и изысканій въ самыхъ катакомбахъ. Въ 1897 году авторъ получилъ предложеніе отъ «папской комиссіи раскопокъ» издать свою работу, какъ продолженіе томовъ «Roma Soterranea» «de Rossi». «Особыя причины, которыя я здѣсь не могу излагать, привели къ той формѣ изданія, въ которой оно является въ свѣтъ», говоритъ авторъ. Эта форма крайне важна и дѣлаетъ изъ изданія совершенно новый вкладъ въ науку именно своимъ атласомъ. Въ этотъ атласъ дѣйствительно не вошли за немногими исключениями тѣ памятники, которые были изданы de Rossi, не вошли также тѣ образцы живописи, которые были открыты самимъ о. Вильпертомъ и опубликованы и изданы имъ ранѣе. Въ атласъ вошло болѣе 500 рисунковъ (акварелей), сдѣланныхъ съ ново-найденныхъ и неизданныхъ памятниковъ, или съ памятниковъ извѣстныхъ ранѣе по рисункамъ Бозіо, равно какъ и съ образцовъ живописи, изданныхъ неправильно въ болѣе позднее время, кончая рисунками de Rossi. Изготовленіе этихъ рисунковъ—представляло главную трудность. Многіе остатки и образцы живописи приходилось очищать отъ плесени, черноты, или же отъ налета сталактитовъ. Автору удалось вновь открыть тѣ капеллы въ катакомбахъ Марцеллина и Петра, въ которыхъ работалъ Бозіо и которыя съ того времени пришли въ забвеніе. Открытіе этихъ капеллъ повело въ свою очередь къ обнаруженію двухъ новыхъ совершенно неизвѣстныхъ капеллъ съ живописью. Фрески другихъ катакомбъ были изучены заново сравнительно съ тѣми изданными рисунками, которые находятся въ трудахъ, начиная съ Бозіо, Аринги, Перре и Гарручи и явились въ новомъ, исправленномъ видѣ. Эти качества атласа рисунковъ дѣлаютъ изъ изданія о. Вильперта новое и, какъ выражаются нѣмцы, «Erochemachende Ausgabe». Пятнадцати-лѣтній трудъ привелъ его къ открытію живописи даже въ такихъ мѣстахъ, гдѣ ея существованія не подозрѣвали посѣщавшіе катакомбы и ходившіе мимо опытные изслѣдователи.

Авторъ, съ такимъ упорствомъ изучавшій подземный Римъ, что ни время, ни даже пожаръ, уничтожившій таблицы готовыхъ къ изданію рисунковъ и заставившій многое сдѣлать заново, не охладилъ его энергіи, не положился, однако, во всемъ на себя.

Извѣстный изслѣдователь Помпей, Мау, посѣщалъ вмѣстѣ съ о. Вильпертомъ катакомбы и вполне, какъ говоритъ авторъ, одобрилъ его хронологическія опредѣленія живописи. (Введ. X). Особенно совпало сужденіе обоихъ ученыхъ о древности катакомбъ Домитиллы, наиболѣе древнихъ. Увѣренный, такимъ образомъ, въ большей или меньшей степени достоверности этой хронологіи, авторъ расположилъ матеріалъ атласа въ хронологической послѣдовательности, обозначая посредствомъ надписей мѣ-

сто находенія живописи, время и содержаніе фрески. Обиліе, новизна и важность собраннаго матеріала таковы, что дѣлаютъ атласъ со времени его выхода въ свѣтъ настольной книгой всякаго занимающагося исторіей древней живописи. Равнымъ образомъ исполненіе копій въ аквареляхъ превосходитъ все изданное до настоящаго времени своимъ совершенствомъ, точностью и значительно болѣе вѣрной передачей характера катакомбной живописи. Имѣя въ виду еще возвратиться къ разбору матеріала, заключающагося въ атласѣ, долженъ замѣтить, что текстъ далеко не можетъ считаться справочной книгой для атласа. Въ немъ нѣтъ такихъ свѣдѣній, которыя точно руководили бы въ ознакомленіи съ каждымъ рисункомъ атласа. Содержаніе текста имѣетъ въ виду дать общее ученіе о катакомбной живописи, а не объяснительнаго комментарія къ атласу. Наиболѣе важными отдѣлами текста являются наблюденія автора надъ живописью катакомбъ, надъ техникой и особенностями этой живописи, равно какъ и глава, посвященная исторіи открытія катакомбы, изданій рисунковъ и того состоянія этой живописи, въ которой она находится теперь. Въ общемъ-же текстъ составленъ такъ, что разсужденіе идетъ самостоятельно, а въ примѣчаніяхъ указывается таблица, подтверждающая выводы текста, при чемъ читателю почти невозможно составлять понятія объ особенностяхъ данной таблицы или образца, какъ прочитавши весь текстъ и отмѣтивши все, что гдѣ либо сказано по поводу ея. Другая особенность текста, крайне невыгодно отзывающаяся на читателѣ — это общій, принципиальный взглядъ автора на катакомбную живопись. Она является въ текстѣ не главнымъ объектомъ изученія, а средствомъ къ пониманію догмы христіанскаго ученія, хотя повидимому догматъ долженъ былъ бы найти свою почву для изученія въ патристикѣ и литургикѣ. Догматическое значеніе и важность катакомбной живописи настолько заслоняетъ собою самое изслѣдованіе формъ ея, что текстъ влѣдствіе этого теряетъ наполовину свое значеніе для читателя, желающаго прежде всего найти объясненіе формъ, стили, красокъ, пріемовъ живописи и способовъ въ росписаніи отдѣльныхъ капеллъ. Текстъ дѣлится на двѣ книги и первая имѣетъ цѣлью ознакомить читателя съ этими особенностями, но цѣль не достигается въ тѣхъ размѣрахъ, которые предъявляетъ теперешнее состояніе нашего знанія древне-христіанской живописи. Отмѣчу важнѣйшіе результаты. Авторъ доказываетъ, что въ катакомбахъ не было ни восковой живописи, ни живописи на сухомъ стукѣ (*al secco*), а лишь одна фреска, *udo tectorio*, на сырой облицовкѣ. Это доказывается больше ссылкой на Витрувія, у котораго сказано, что восковая живопись есть родъ чуждый для росписи стѣнъ (*alienum parietibus (picturae) genus*), а также тѣмъ соображеніемъ, то постоянная влажность катакомбъ требовала именно фрески. Весьма понятно, что вмѣсто такихъ соображеній, слѣдовало бы ожиданіе анализа красокъ и ихъ пробы, но авторъ самъ сознается, что измѣненіе цвѣтовъ живописи катакомбъ онъ представляетъ химикамъ, хотя эту работу могъ взять на себя и самъ авторъ. Во

всякомъ случаѣ остаются невыясненными и даже не тронутыми вопросы объ употребленіи родовъ живописи въ катакомбахъ, объ изученіи самой живописи, а затѣмъ и темный вопросъ о δόξωσις большихъ пространствъ одного цвѣта.

Съ другой стороны краски катакомбой живописи, или собственно даже цвѣтовая гамма, столь интересная для подземныхъ помѣщеній, остается также совершенно неизученной. Скала красокъ (Farbenscala) вообще не велика, говоритъ авторъ. Употребительны: красный, коричневый, желтый, бѣлый и зеленый; рѣже встрѣчаются голубой, миній, киповарь и черный. (Стр. 9). Уже изъ одного перечисленія ясно, что авторъ не отдаетъ себѣ отчета въ тонахъ красокъ. Говоря, что красный вообще употребителенъ и прибавляя, что миній и киповарь употребляются рѣже, авторъ такимъ образомъ оставляетъ вопросъ о томъ, какой-же красный цвѣтъ употребителенъ, открытомъ. Миній и киповарь то-же вѣдь красные цвѣта, а рисунки показываютъ присутствіе еще краснаго, соответствующаго нашему кармину, и другаго краснаго, соответствующаго розовому, который самъ по себѣ не представляетъ основной краски. То-же самое должно сказать и о черной краскѣ. Въ одномъ мѣстѣ авторъ бросаетъ вскользь замѣчаніе, то черный цвѣтъ достигался посредствомъ смѣшенія коричневой и спней красокъ, между тѣмъ въ скалѣ красокъ черный цвѣтъ показанъ какъ основной, а синій совсѣмъ не упомянутъ и тамъ есть только голубой. Этими указаніями исчерпываются данныя о цвѣтахъ, какъ тонахъ. Не менѣе сбивчивы и неопредѣленны данныя о составѣ красокъ, какъ матеріала. Авторъ исходитъ изъ того вѣрнаго положенія, что для фрески употребительны минеральныя краски, вслѣдствіе чего поверхность стѣны съ живописью со временемъ покрывается сталактитовыми образованіями. Но изъ сочиненія видно, что сталактитовыя образованія видны не вездѣ, а лишь въ извѣстныхъ случаяхъ. Кромѣ того, говоря въ другомъ мѣстѣ объ исполненіи фигуръ въ общихъ планахъ посредствомъ желтой подмалевки, авторъ упоминаетъ для этого процесса охру и свѣтлую Murgün, т. е. настой изъ луковичной шелухи (если я вѣрно понимаю это слово), краски общеупотребительной и теперь въ домашнемъ простомъ обиходѣ. Остается неизвѣстнымъ, дѣйствительно-ли луковичный сокъ предѣленъ въ качествѣ краски или же это просто lapsus calami, способный ввести въ заблужденіе интересующагося.

Тоже самое должно сказать и относительно самаго процесса живописи, о которомъ авторъ разсуждаетъ въ общихъ чертахъ, не имѣя достаточныхъ наблюденій. Авторъ не усвоилъ самаго главнаго технического свойства катакомбной живописи, именно, что каждое изображеніе дается на какомъ-нибудь фонѣ, а въ зависимости отъ него является уже извѣстный тонъ самаго изображенія. На красномъ филѣ являются красныя фигуры иногда совершенно въ тонѣ фона, на водѣ являются зеленыя чудовища, вообще же фонъ очень часто является ключемъ къ тонаціи (стр. 16 и слѣд.).

Между тѣмъ у автора находимъ только такія неудовлетворительныя

наблюденія, что для лицъ и конечностей избираются въ качествѣ локальнаго тона свѣтлый коричневый, переходящій въ желтый или красный, а для тѣней темно-коричневый или красный. Такія увѣренія не характеризуютъ живописи, а таблицы даютъ такое множество матеріала для изученія живописной техники тоновъ, которое выходитъ совершенно за предѣлы сообщаемыхъ авторомъ крайне неустойчивыхъ наблюденій.

Важно, однако, отмѣтить положительныя данныя, сообщаемыя авторомъ и касающіяся техники подготовленія стѣны для живописи. Отъ его наблюденія не ускользнуло число слоевъ штукатурки (3 и 2 для древнѣйшихъ образцовъ и 1 для болѣе позднихъ III стол.), ни контуры вглубь дѣланные острымъ инструментомъ внутрь, ни присутствіе циркуля и шнура для черченія круговъ и сегментовъ, ни болѣе поздняя манера дѣлать эти контуры отъ руки, вслѣдствіе чего роспись отличается неправильными, мятыми и грубыми формами. Общій выводъ изъ наблюденій техники для хронологіи катакомбой живописи мало утѣшителенъ и выражается такой фразой: чѣмъ древнѣе фреска, тѣмъ она лучше, чѣмъ позднѣе, тѣмъ хуже. Объ измѣненіи стилей нѣтъ рѣчи и очевидно не могло и быть. Ясно, что у автора нѣтъ надлежащей почвы для изученія собственно живописи. Онъ не ищетъ этой почвы въ детальномъ изученіи живописи катакомбъ рядомъ съ античной, не устанавливаетъ путемъ наблюденія сходства и различія и не считается съ ней какъ съ опредѣленной живописной системой. Античная живопись, не смотря на то, что она часто упоминается, не служитъ основаніемъ для уясненія формъ христіанской, а привлекается только для различенія содержанія. Главный вопросъ, который занимаетъ автора — «что заимствовано изъ античныхъ представленій и что создано христіанскими художниками». Поэтому у автора и является дѣленіе на чисто декоративныя элементы античныя и чисто христіанскіе догматическіе. Такимъ образомъ остается въ сторонѣ существенный вопросъ: не есть ли катакомбная живопись — декорация по своему существу. Эта живопись не разсматривается какъ декоративная система, иначе говоря въ ней не ищется отвѣта на художественныя запросы времени, что сдѣлано уже для Помпей, а изучается одинъ христіанскій элементъ въ содержаніи. Этого мало, такъ какъ не отвѣчаетъ потребностямъ современной науки. Встрѣчая напримѣръ слѣды архитектуры въ росписи, авторъ не изучаетъ формъ, въ какихъ она проявляется въ катакомбахъ, сравнительно съ античными архитектурными композиціями.

Встрѣчая изображеніе канделябровъ по сторонамъ центральной (стр. 28) композиціи авторъ вспоминаетъ о канделябрахъ, подаренныхъ Константиномъ Великимъ одной римской церкви, и хотя считаетъ, что художникъ не могъ скопировать ихъ въ катакомбѣ, но эти канделябры не ведутъ его къ изученію всей фрески параллельно съ помпейскими, изобилующими такого рода орнаментаціей, давшей названіе цѣлому стилю канделябровъ въ системѣ помпейскихъ росписей, установленной Mau.

Равнымъ образомъ не изучены пейзажъ, портретъ, садъ, словомъ тѣ роды живописи, которые установлены въ античныхъ росписяхъ и существуютъ въ христіанскихъ, но въ особенныхъ, оригинальныхъ формахъ, о чемъ говорить здѣсь не мѣсто. Всѣ эти элементы дѣятельности христіанскихъ художниковъ признаны за чисто декоративныя частности, по существу не важныя, и главное вниманіе сосредочено на содержаніи христіанскихъ сюжетовъ. Такимъ образомъ въ трудѣ нашего автора нѣтъ той работы, которая сдѣлана уже для античной живописи. Ее приходится еще ждать.

Опредѣляя сюжеты христіанскіе по ихъ содержанію, авторъ по существу проводитъ давно извѣстную Arcandisciplin, т. е. теорію символовъ и тайнаго смысла всякаго изображенія, хотя ни разу не употребляетъ этого слова и даже вооружается противъ тѣхъ, которые злоупотребляютъ символическимъ объясненіемъ всякой частности и называетъ ихъ «архисимволиками». Тѣмъ не менѣе у нашего автора Ной въ кивотѣ — есть спасеніе души; Моисей, изводящій воду — это символъ крещенія; болящій исцѣленный и несущій кровать — это неопитъ; воскрешеніе Лазаря — воскресшій христіанинъ; посохъ въ рукахъ Христа — *virga virtutis*; хлѣбы и рыбы — евхаристическіе символы причащенія (Taf. 27 и 28); Агапы — просто изображенія евхаристіи. За исключеніемъ композицій, представляющихъ Іону съ китомъ, Лазаря и Ноя, заимствованныхъ изъ античной живописи, остальные сюжеты суть творенія христіанскихъ художниковъ (стр. 56). Художники такимъ образомъ создали новыя формы искусства, говоритъ авторъ, они работали символически. Особенная несносность ихъ композицій нужна была именно для того, чтобы выразить идею, символъ. Историческихъ подробностей они избѣгали. Словомъ, авторъ ясно признается, что катакомбная живопись была средствомъ для обнаруженія символовъ и идей, въ то время какъ античная преслѣдовала декоративныя цѣли. Отсюда понятно, что онъ въ живописи катакомбъ находитъ значеніе догматическое (*dogmatischer Werth, Bedeutung in dogmatischer Hinsicht*, стр. 136, 140, 172), и посвящаетъ разбору встрѣчающихся въ катакомбахъ изображеній цѣлую половину книги именно съ точки зрѣнія догмы. Эта глубоко-удручающая читателя часть текста заставляетъ, однако, читать ее, такъ какъ именно здѣсь разсыпаны детальныя наблюденія надъ фресками, предложено множество новыхъ данныхъ, уясняющихъ таблицы со стороны достовѣрности того, что изображено. Начинается эта часть книги съ перечисленія изображеній, представляющихъ Христа и Богородицу, затѣмъ идутъ изображенія или символы крещенія, евхаристіи, изображенія, выражающія вѣру въ воскресеніе (Лазарь, времена года); изображенія, выражающія идею смерти и грѣхопаденія, молитвы о помилованіи умершаго, изображенія страшнаго суда, представленія души въ блаженномъ состояніи. Всѣ эти главы, посвященныя разбору каждаго изображенія какъ символа, не были бы такъ произвольны по своимъ идеямъ, если бы авторъ, отдавая должное открытію Эдм. Либана относительно погребальныхъ литургій, придавалъ особое значеніе си-

стемъ росписи. Онъ самъ признаетъ, что катакомбныя росписи должны изучаться въ общей сложности, какъ желаетъ и Лебланъ, но этотъ ученый видитъ въ сопоставленіи двухъ сюжетовъ, каковы Крещеніе Христово и изведеніе воды Моисеемъ, простую художественную симметрію и гармонію въ расположеніи фигуръ, а о. Вильпертъ видитъ символизмъ, заставляющій его признать въ изведеніи воды Моисеемъ символъ крещенія. Вотъ одна принципиальная черта различія французскаго и нѣмецкаго ученаго. Другая состоитъ въ томъ, что, принявши всю важность для объясненія древне-христіанскихъ сюжетовъ молитву de agonisantibus, Вильпертъ ограничиваетъ ея значеніе саркофагами и отрицаетъ такое же значеніе для живописи. На такихъ основахъ и въ такомъ духѣ построены текстъ. Ясно, что онъ не можетъ удовлетворить объективнаго изслѣдователя. Важенъ, поэтому, атласъ и только атласъ. Текстъ только въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ дастъ объективныя наблюденія, а не объясненія. Атласъ же отличается такимъ обиліемъ матеріала, такимъ широкимъ полемъ для изученія, какого до сихъ поръ еще не наблюдалось въ наукѣ. Достаточно было проглядѣть этотъ матеріалъ, чтобы убѣдиться, что онъ даетъ факты, по которымъ создается впоследствии настоящая наука о древне-христіанской живописи. Онъ заключаетъ какъ цѣлые плафоны, такъ и цѣлыя стѣны, аркосоліи или ниши, равно какъ и увеличенныя детали. Въ немъ преобладаютъ правда сюжеты христіанскіе, но вошло много, чего раньше мы не знали, напр. канделябры, портреты, пейзажи. Одного нѣтъ — цѣльныхъ росписей капеллъ, но многого еще нѣтъ и для Помпей.

Д. А.

**Orazio Marucchi**, *Osservazioni sopra il cimitero anonimo recentemente scoperto sulla via Latina* въ Nuovo Bulletino di archeologia cristiana, IX (1903), № 4, 301—314.—Любопытная замѣтка Марукки о живописи, найденной недавно въ одной усыпальницѣ въ Римѣ. Вниманіе автора привлекло среди обычныхъ образовъ, какъ Добрый Пастырь, Даніилъ, Иона, Оранта, увеличеніе хлѣбовъ, изображеніе пяти сосудовъ и трапезы съ двѣнадцатью участниками. Марукки ставитъ въ связь эти сосуды и число участниковъ съ разсказомъ Иринея о еретикахъ валентиніанцахъ (*Adversus haereses*, Lib. I, cap. XIII,<sub>2</sub> и с. XVIII,<sub>4</sub>) и такимъ образомъ полагаетъ, что въ этомъ мѣстѣ были погребены лица, принадлежащія къ этой ереси.

Е. Р.

**Fr. Bulić**, *L'ampolla d'oglio di S. Menas martire nella Collezione dei P. P. Francescani di Sinj* въ Bulletino di archeologia e Storia Dalmata, XXVII (1904), p. 14—17.—Авторъ трактуетъ о лампочкѣ съ изображеніемъ св. Мины, найденной въ Читлуру; она — доказательство распространенія культа александрійскаго мученика и въ Далмаціи.

Е. Р.

**Johannes Reil**, *Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*. Mit 6 Tafeln. Leipzig 1904.

Небольшая книжка въ 122 страницы, представительница цѣлой серіи монографій, издаваемыхъ подъ редакціей Фиккера, одного изъ представителей школы Фрейбурга въ Брейсгау. На страницахъ Виз. Врем. мнѣ приходилось уже отмѣчать свойство и направленіе этой школы (Виз. Врем., VII, 1900). Работа Рейля, однако, какъ и подобная же монографія Отто Митіуса (объ изображеніяхъ Іоны), представляетъ замѣтныя отклоненія отъ первоначальнаго направленія школы строго римско-католическаго и переходитъ къ болѣе объективному изслѣдованію, давая замѣтное мѣсто востоку и оставляя Римъ представителемъ запада.

Работа разбивается на двѣ части по шаблону, принятому въ школѣ Фрейбурга. Въ первой части излагаются воззрѣнія античнаго и христіанскаго міра первыхъ вѣковъ на смерть Христа Спасителя, казавшуюся позорной и не вязавшуюся съ античными представленіями о величіи божества (1—35). Остальной текстъ посвященъ вопросу о появленіи первыхъ распятій въ христіанскомъ искусствѣ.

Авторъ, пользуясь данными, выдвинувшими на первое мѣсто въ наукѣ Палестину и ея памятники, доказываетъ появленіе композиціи распятія въ Іерусалимѣ на мѣстѣ страданія и смерти Іисуса Христа. Типъ этой композиціи устанавливается палестинскими ампуллами, хранящимися въ сокровищницѣ города Монцы. Это восточный типъ, повторенный и въ римской мозаикѣ S. Stephano Rotondo VII вѣка. Второй типъ западный. Представители его — карриатура распятія, найденная на Палатинскомъ холмѣ, дощечка отъ ящика слоновой кости Британскаго музея, фреска въ S. Maria Antiqua на римскомъ форумѣ и другіе. Не оспаривая, а напротивъ вполне раздѣляя мнѣніе автора о возможности появленія раннихъ распятій въ Іерусалимѣ, о чемъ и самъ писалъ, замѣчу, что двѣ фигуры по сторонамъ голгооской скалы на ампуллахъ въ композиціяхъ распятія не могутъ считаться за паломниковъ, а за воиновъ, бросающихъ жребій (стр. 51), что два дерева по сторонамъ распятія на ампуллѣ, обозначенной у Гарукки подъ цифрами 434,4, появились по ошибкѣ рисовальщика, а на самомъ дѣлѣ изображены Іоаннъ и Марія, что крайне важно для исторіи композиціи распятія. Я не могу согласиться также съ названіемъ «Древо жизни», которое даетъ авторъ кресту, составленному изъ листьевъ лавра на нѣкоторыхъ ампуллахъ. «Древо жизни» — терминъ библейскій, имѣющій отношеніе къ легендамъ о трехъ райскихъ деревьяхъ, изъ которыхъ были сдѣланы три креста при распятіи, и въ данномъ случаѣ не выражаетъ того, что хочетъ сказать авторъ (стр. 51), желая этимъ терминомъ объяснить листья, изъ которыхъ составленъ, или которыми скорѣе украшенъ крестъ. Къ этому украшенному растеніями кресту скорѣе всего имѣетъ отношеніе легенда о цвѣтахъ и растеніяхъ, найденныхъ надъ мѣстомъ, гдѣ скрытъ былъ крестъ, и къ культу этихъ растеній, перенесенныхъ будто бы св. Еленой въ Константинополь для храненія ихъ (Codinus, De aedific. ed. Вопп. 73, 15).



Равнымъ образомъ нельзя довѣрять автору и въ томъ, что Софроній поклонился въ Иерусалимѣ иконѣ Распятія (стр. 53). Софроній говоритъ о какой-то общезвѣстной иконѣ святынѣ, а такая была извѣстна въ портикѣ или притворѣ храма Константина и представляла икону Богородицы, прославленную чудомъ съ Маріей Египетской (ср. Расположение главныхъ зданій Константиновыхъ построекъ, стр. 56 — 7). Хотя изъ этого еще не слѣдуетъ, что Софроній подразумѣвалъ икону Богородицы, но совершенно ясно, что, не принимая въ расчетъ такихъ данныхъ о почитаемыхъ иконахъ свв. мѣстъ, нельзя рѣшать безъ дальнѣйшихъ доказательствъ вопроса объ этой безымянной иконѣ. Авторъ безъ надлежащей осторожности пользуется и данными нашего пугмена Данила, который описываетъ позднія мозаики церкви Воскресенія съ латинскими надписями, значить по меньшей мѣрѣ реставрированныя латинянами. Однако, въ одномъ лишь упоминаніи Данила мозаического образа Христа въ церкви Воскресенія авторъ склоненъ видѣть указаніе на древнее распятіе въ той формѣ, какую онъ предугадываетъ по типу ампулы (стр. 56). У Данила же просто говорится, что «Христосъ написанъ мусією». Съ этимъ описаніемъ образа Христа у Данила нельзя сопоставлять мѣста изъ Анонима Алляція о распятіи, такъ какъ это мѣсто относится къ Голгофѣ, о которой Данииль говоритъ также совершенно опредѣленно и описываетъ на ней распятіе, написанное мозаикой.

Неизвѣстно, откуда авторъ взялъ свое указаніе на то, что въ Анастасіѣ въ одной изъ камеръ находилось изображеніе Поклоненія волхвовъ и пастуховъ (стр. 49).

Нельзя также согласиться съ авторомъ, что карриатура на распятіе Христова, найденная въ казармахъ Палатинскаго холма, есть произведеніе Рима, и представительница римскаго типа композиціи. Надпись по гречески: ΑΛΕΞΑΜΕΝΟΣ ΣΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ съ именемъ грека Алксамена должна была бы повести къ болѣе вдумчивому отношенію къ этой карриатурѣ. Тертуліанъ говоритъ, что видѣлъ въ Кароагенѣ картину — карриатуру на христіанскаго бога съ ослиной головой и посмѣялся этой выдумкѣ. Легенда объ ослиномъ богѣ иудеевъ и христіанъ родилась въ Малой Азій, была извѣстна въ Африкѣ и пришла въ Римъ тѣмъ-же путемъ, какъ и первыя историческія распятія, т. е. черезъ посредство грековъ, сирійцевъ и иудеевъ христіанъ. Что касается дощечки Британскаго музея, то, какъ указываетъ самъ авторъ, она приписывается и византійскому искусству, и потому требуется предварительное изслѣдованіе самаго памятника, его стилия и формъ, чтобы доказать независимость его отъ восточныхъ изводовъ.

Авторъ напрасно также считаетъ, что листъ съ изображеніемъ распятія въ Сирійскомъ Евангеліи 586 года Лавренціанской бібліотеки болѣе поздняго происхожденія (X в.). Это недоразумѣніе. Онъ, очевидно, самъ не изучалъ рукописи, а повѣрилъ на слово Морини, Фиккеру и другимъ.

Прибавлю, что авторъ не цѣнитъ самъ вѣрность своихъ цитатъ, изъ которыхъ многія не провѣряются.

Не смотря на многія погрѣшности, незнаніе памятниковъ, отсутствіе правильности постановки въ изученіи матеріала и иногда непониманіе его (напр. геммы Британскаго музея, Taf. I, рис. 2), работа автора производитъ пріятное впечатлѣніе экскурса въ область христіанской иконографіи, сдѣланнаго хотя и поспѣшно, но живо и съ вѣрнымъ приѣмомъ изслѣдованія на историко-сравнительной почвѣ.

Авторъ уже печатаетъ новый свой трудъ: «Bilsycken». Можно пожелать ему успѣха и . . . . . большей точности въ изученіи матеріала.

Д. А.

**Н. П. Кондаковъ**, *Археологическое путешествіе по Сиріи и Палестинѣ*. 4°. I—II—308, съ 78 рисунками въ текстѣ и 72 отдѣльными таблицами. Изданіе Императорской Академіи Наукъ. СПб. 1904. (Цѣна 6 руб.).

Въ 1891—92 годахъ Императорское Православное Палестинское Общество снарядило научную экспедицію въ Палестину, во главѣ которой стоялъ акад. Н. П. Кондаковъ. Экспедиція, въ силу тревожнаго состоянія многихъ частей Сиріи и появленія въ концѣ 1891 года холеры, посѣтила Гауранъ, Заіорданье до Мертваго моря и Іерусалимъ съ его окрестностями, по преимуществу на Востокъ, до Іерихона.

Хотя такимъ образомъ экспедиція не исполнила своей задачи — изученія памятниковъ верхней и средней Сиріи, но и то, что она изучила, то громадное количество посѣщенныхъ ею мѣстъ, изученныхъ памятниковъ, представляетъ крупный научный интересъ, и книга дающая изложеніе результатовъ экспедиціи, вышедшая недавно подъ вышеприведеннымъ заглавіемъ, составляетъ замѣчательное явленіе въ нашей научной археологической литературѣ. Новый трудъ нашего неутомимаго ученаго, обогатившаго нашу археологическую литературу уже столькими крупными научными трудами въ различныхъ областяхъ христіанской археологіи и спеціально византиновѣдѣнія, является также выдающимся, высокополезнымъ, дающимъ много новаго, обслѣдованнаго матеріала, намѣчающаго новые пути для изученія другого матеріала въ области христіанской археологіи.

Правда во многихъ случаяхъ акад. Н. П. Кондакову приходится лишь отмѣчать памятники, давать дѣйствительно лишь отчетъ о результатахъ экспедиціи, но и его бѣглыя замѣтки съ небольшой характеристикой памятниковъ, имѣютъ большое значеніе и силу, и даютъ руководящую нить для дальнѣйшихъ изслѣдованій.

Авторъ оговаривается, что «со времени путешествія прошло болѣе десяти лѣтъ, а въ нашъ вѣкъ и Востокъ принужденъ жить скорѣе, и нѣкоторые результаты поѣздки стали уже достояніемъ другихъ ученыхъ, или утратили характеръ свѣжей новости. Однако — продолжаетъ онъ — собственная наука движется далеко медленнѣе практической жизни и въ сторонѣ отъ нея, а многочисленные разѣзды западныхъ ученыхъ,

английскихъ картографовъ и испытателей природы, французскихъ миссіонеровъ и русскихъ паломниковъ не дали за это десятилѣтіе новаго (послѣ Вогюэ и др.) научнаго изслѣдованія христіанскихъ древностей Палестины или ихъ общаго обозрѣнія, хотя и представили рядъ крупныхъ научныхъ работъ» (48).

Новая книга акад. Н. П. Кондакова представляетъ именно весьма цѣнное научное общее обозрѣніе христіанскихъ древностей Палестины и на ряду для весьма многихъ памятниковъ—и научное изслѣдованіе.

Познакомимся хотя вкратцѣ съ этимъ трудомъ, несомнѣнно вносящимъ собою крупный вкладъ и въ область палестиновѣдѣнія, и въ общую науку христіанской археологіи и исторіи искусства.

Изложенію результатовъ путешествія предпослано авторомъ обширное введеніе, имѣющее весьма важное значеніе въ методологическомъ отношеніи, въ указаніи путей и способовъ изслѣдованія христіанскихъ памятниковъ, въ уясненіи основъ византійскаго искусства.

«Палестинская археологія», говоритъ Н. П. Кондаковъ, «какъ и всякая спеціальная область мѣстныхъ «древностей», т. е. вещественныхъ памятниковъ извѣстной страны, должна разрабатываться по методамъ общей науки исторіи искусства, если она желаетъ искать положительнаго знанія». Дѣйствительно, какъ показываетъ литература, изученіе памятниковъ Палестины, Сиріи именно въ этомъ научномъ направленіи привело и приводитъ къ важнымъ результатамъ, оказывающимъ свое вліяніе, приносящимъ матеріалъ для постановки новыхъ отдѣловъ и группъ въ общей исторіи искусства. Но справедливо отмѣчаетъ авторъ, какія громадныя трудности еще представляетъ изученіе началъ христіанскаго искусства и въ частности византійскаго въ связи съ изученіемъ древностей Палестины, Сиріи и вообще христіанскаго Востока. Самое главное—отсутствіе изданій всѣхъ памятниковъ, предварительныхъ штудій ихъ по отдѣламъ. Изслѣдователю приходится во многихъ случаяхъ идти ощупью, и на основаніи недостаточныхъ данныхъ — дѣлать предугадыванія. Это видно прекрасно и изъ предлагаемаго авторомъ критическаго разбора трехъ новѣйшихъ трудовъ, посвященныхъ именно начальному періоду христіанскаго искусства; разбирая ихъ, онъ извлекаетъ изъ нихъ положенія и данныя, имѣющія ближайшее отношеніе къ тому матеріалу, который имъ излагается въ дальнѣйшемъ; соглашаясь съ одними положеніями, онъ отрицаетъ другія, и самъ выставляетъ новыя, намѣчаетъ способъ изслѣдованія, выдвигаетъ перспективы, которыя могутъ открыться при этомъ изслѣдованіи. Указанные труды: 1) Стржиговскаго «Orient oder Rom. Beiträge zur Gesch. d. spätantiken und frühchristl. Kunst» L. 1901; 2) Д. В. Айналова «Эллинистическія основы византійскаго искусства. Изслѣдованіе въ области исторіи ранне-византійскаго искусства». Спб. 1900; 3) Алоиса Ригля «Die Spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn». I Theil. Wien. 1901. Изложивъ исходный пунктъ спора Стржиговскаго съ Викгофомъ и Краусомъ, Н. П. Кондаковъ, соглашаясь отча-

сти съ первымъ въ его спорахъ, высказываетъ положеніе, которое должно составить главную задачу новѣйшихъ трудовъ въ области христіанской археологіи.

«Основною задачею изслѣдователя», говоритъ онъ, «должно быть не споръ о преобладаніи и первенствѣ Востока или Рима, но изслѣдованіе типическихъ формъ, характера и степени участія различныхъ странъ древняго міра въ созданіи христіанскаго искусства. Конечно, это задача будущаго, но и въ настоящее время археологическія работы должны сосредоточиться на точнѣйшемъ анализѣ художественныхъ формъ въ искусствѣ первыхъ восьми столѣтій христіанской эры. . . . Мы должны когда-нибудь овладѣть знаніемъ особенностей стиля римскаго, равеннскаго, искусства Коптовъ, Сиріи, Греціи и странъ Малой Азіи, собственной Византіи» (12).

Цѣнными и новыми по своимъ результатамъ являются наблюденія автора надъ формами аканоа въ христіанской архитектурѣ; онъ въ нихъ идетъ далѣе наблюденій Ригля и Стржиговскаго.

Также весьма цѣнными и весьма важными для дальнѣйшаго изученія являются его наблюденія въ области византійской иконографіи — по указываемой въ нихъ связи съ Палестиной. Съ нѣкоторыми своими наблюденіями въ этомъ направленіи авторъ подѣлился еще въ 1892 г. въ извѣстномъ докладѣ въ Православномъ Палестинскомъ Обществѣ (13 марта). Онъ отчасти повторяетъ ихъ, отчасти значительно расширяетъ количество примѣровъ — приведеніемъ многихъ новыхъ. «Открывать эти связи съ Палестиной (въ періодъ сложенія самыхъ иконографическихъ темъ, между IV и VIII вѣками) — отмѣчаетъ Н. П. Кондаковъ — мы можемъ при одномъ условіи: если мы признаемъ, что иконографическія композиціи должны были слагаться на необходимыхъ реальныхъ основаніяхъ, на желаніи представить событіе возможно яснѣе, ближе къ той дѣйствительности, которую зналъ иконописецъ и его заказчики, и не на символическихъ мудрованіяхъ, которыя въ такомъ изобиліи продолжаетъ открывать археологія» (40). И авторъ съ указываемой точки зрѣнія разбираетъ нѣкоторыя детали въ композиціяхъ — Распятія Христова, Крещенія Господня, Воскресенія Господня, Спаса Эммануила, Уготованнаго Престола, Побѣднаго Креста, Звѣзды Виолеемской.

Весьма цѣнны его замѣчанія объ отношеніяхъ греко-восточнаго искусства въ IV—V ст. къ римско-западному на примѣрахъ нѣкоторыхъ римскихъ мозаикъ (Пуденціаны), равеннскихъ.

Въ заключеніе своего введенія авторъ выражаетъ пожеланіе, чтобы былъ сдѣланъ художественно-историческій сравнительный анализъ памятниковъ IV—VIII столѣтій, хотя бы на первое время въ предѣлахъ композицій и типовъ. Послѣдующее научное изученіе христіанскихъ древностей (говоритъ онъ), построяющее ихъ исторію въ послѣдовательномъ движеніи формы, придетъ, когда поймутъ, что и въ этой области смерть антика была рожденіемъ новаго искусства (45).

Въ 1-й главѣ авторъ знакомитъ съ попутными наблюденіями памятниковъ христіанскаго искусства въ Константинополѣ, Аѳинахъ, рассказываетъ о путешествіи изъ Бейрута въ Баальбекъ, знакомитъ съ сассанидскимъ рельефомъ въ Ферзолѣ и далѣе съ памятниками Баальбека и Дамаска. Весьма интересны его замѣчанія о стилѣ Баальбекскихъ построекъ, опроверженіе мнѣній Сольси. Еще болѣе важны наблюденія автора надъ памятниками Дамаска. Авторъ весьма убѣдительно доказываетъ ложность составившагося мнѣнія о мечети Оммадовъ, что въ ней планъ древней христіанской постройки. По его мнѣнію, мечеть эта—*совершенно цѣльное мусульманское зданіе*, строители котораго только воспользовались прежними матеріалами, но построили все вновь, по новому плану; но архитектурныя формы и украшенія принадлежатъ не арабскому, но сирійскому, т. е. всетаки христіанскому и въ основѣ—грековосточному искусству (65); всѣ капители хотя происходятъ изъ христіанской базилики, однако сами ранѣе времени Константина, когда была построена эта базилика, но близки къ этому времени, а потому скорѣе относятся къ постройкамъ Филиппа (67). Орнаментъ по верхнему карнизу стѣнъ мечети—виды городовъ, предметы природы и растительности—смѣшиваетъ восточныя декораціи съ римскими эмблемами, александрійскими ландшафтами и пр. (68).

2-я глава посвящена изложенію результатовъ наблюденій надъ многочисленными и главнымъ образомъ архитектурными и скульптурными памятниками въ Мусіе, Санаменѣ, Эзрѣ, Неджранѣ, Шухбѣ, Эль-Хитѣ, Сіахѣ, Атилѣ, Суведѣ, Босрѣ. Авторъ описываетъ эти памятники кратко, но онъ вездѣ сопровождаетъ описаніе цѣнными замѣчаніями, освѣщающими ихъ заново, устанавливающими ихъ значеніе въ исторіи искусства. Нельзя только не пожалѣть, что авторъ не издаетъ большинства памятниковъ, а дѣлаетъ ссылки на недоступный для читателя альбомъ. Когда то русская археологическая литература дождется изданія всѣхъ этихъ памятниковъ, а между тѣмъ авторъ, повидимому, могъ бы при посредствѣ Академіи Наукъ, заслугѣ которой должно быть приписано появленіе въ свѣтъ его капитальнаго труда, издать ихъ хотя бы цинкографически.

3-я глава посвящена памятникамъ въ Заіорданіи: развалинамъ Пеллы, Аджлуна и Суфа, Герасы, Сальта, Аракъ эль-Эмира, Раббатъ-Аммона, или Филадельфіи, дворцу Эль-Казра. Авторъ послѣднему памятнику удѣляетъ наиболѣе мѣста и его оцѣнка, характеристика имѣетъ весьма важное значеніе. Рѣчь идетъ объ орнаментальной рѣзбѣ, густо покрывающей бордюры, коймы арочекъ ниши, арочные киворіи и пр. Орнаментація эта, говоритъ Н. П. Кондаковъ, является замѣчательнымъ памятникомъ образованія основныхъ типовъ восточнаго искусства въ томъ періодѣ, когда оно незаметно готовилось къ новой всемірной дѣятельности» (131). Работа по его мнѣнію, персидскихъ мастеровъ VIII в. Это—отмѣчаетъ онъ съ удареніемъ—не «сассанидскій» памятникъ, но и не «арабскій». «Въ орнаментикѣ Аммона мы имѣемъ почти исключительно или тяжелую и пыльную

сассанидскую листву, римско-персидскій типъ аканѳа, персидскія розы и четырелистники... и тѣмъ не менѣе мы здѣсь находимъ совершенно иную декоративную систему, иной типъ» (133).

Центральная глава въ новомъ трудѣ акад. Н. П. Кондакова—четвертая, наиболѣе важная по своему значенію для разрѣшенія различныхъ вопросовъ, выдвинутыхъ археологическою литературой въ области палестиновѣденія, наиболѣе потребовавшая отъ автора вниманія, различныхъ подготовительныхъ штудій источниковъ и обширной литературы предмета. Въ данной главѣ особенно, какъ и въ другихъ трудахъ нашего ученаго, проявился его строгій критическій анализъ, его умѣніе ориентироваться въ литературныхъ источникахъ и извлекать изъ нихъ существенное для памятниковъ, для опредѣленія ихъ назначенія, выдѣленія изъ нихъ древняго отъ новаго, его тонкій анализъ стилей памятника. Для будущихъ изслѣдователей памятниковъ Палестины и Иерусалима и специально храма Гроба Господня—эта глава будетъ служить большимъ подспорьемъ, такъ какъ въ ней многіе и важные вопросы, напримѣръ по археологій Храма Господня—поставлены на широкое основаніе и имъ дано сильное новое разрѣшеніе, съ которымъ необходимо считаться.

Наиболѣе вниманія въ этой главѣ удѣлено храму Гроба Господня. «Весьма естественно (говоритъ авторъ), если главнымъ предметомъ научнаго изученія въ Иерусалимѣ является храмъ св. Гроба: превысшее значеніе самой святыни, сложная историческая судьба ея зданій, древность ихъ происхожденія, и самая загадочность ихъ остатковъ, всё это привлекаетъ вниманіе, увлекаетъ любознательность историка... Храмъ св. Гроба не только главная святыня, но и главный, исконный памятникъ христіанства, важный не для одной Палестины, и только потому, что мы доселѣ не въ силахъ даже мысленно возстановить его обликъ, этотъ памятникъ еще не поставленъ въ главу всей исторіи восточно-христіанскаго и древне-христіанскаго искусства. На протяженіи всей исторіи христіанскаго искусства основнымъ ея пунктомъ является вопросъ о формѣ храмоваго зданія, его богослужебномъ распредѣленіи, постепенномъ развитіи его отдѣльныхъ частей, ихъ вліяніи на художественную форму цѣлаго зданія, словомъ, исторія сложенія и развитія храмовой идеи, и способовъ ея выраженія во внѣшней формѣ. Въ этой исторіи построеніе Константиномъ базилики надъ Гробомъ Господнимъ составляетъ первое, основное и исходное положеніе, отъ его пониманія многое должно выясниться. Но чтобы на дѣлѣ представить, какъ слагаются по этому пункту самыя задачи научнаго изслѣдованія, мы должны начать съ анализа древнихъ текстовъ, говорящихъ намъ о знаменитомъ храмѣ. Только выработавъ себѣ опредѣленный, хотя смутный въ деталяхъ, образъ прошедшаго, мы можемъ приступить къ изученію его скудныхъ остатковъ и вопрошать его древность» (144).

Таковъ планъ изслѣдователя, и выполненный широко и основательно онъ даетъ важные результаты и для изученія скудныхъ остатковъ, и

для воссозданія былого, и для сужденія вліянія этого былого на цѣлый рядъ архитектурныхъ памятниковъ не только на Востокѣ, но и на Западѣ, и на рядъ изобразительныхъ памятниковъ, воссоздававшихъ ту или иную деталь храма, или предметовъ связанныхъ съ нимъ или близкими къ нему мѣстами. Мы не въ состояніи подробно передать содержаніе всей этой главы, такъ она существенна и важна во всѣхъ своихъ частяхъ. Авторъ разбираетъ описанія и свидѣтельства историка Евсевія, паломницы Сильвіи (380—390 гг.), Евхерія (440 г.), Θεодосія (530 г.), Антонина изъ Пьяченцы, Бривіарія, Аркульфа и др. Авторъ разбираетъ выдающіеся труды, комментаріи тѣхъ же писателей, изслѣдованія ученыхъ, какъ Моммерта, Стржиговскаго, Айналова, Шика, Вогюэ, Клермонъ-Ганно и др. Выводъ автора изъ разсмотрѣнныхъ текстовъ: 1) Храмъ св. Гроба, отъ самаго основанія своего, представлялъ комплексъ зданій разнаго рода и назначенія, а также расположенныхъ на различныхъ уровняхъ, и потому составлялъ сложную архитектурную задачу, исполнявшуюся только въ главныхъ частяхъ; 2) сооруженіе Константина образовывало двѣ главныя части, а послѣ нѣкотораго времени три: собственно храмъ св. Гроба, или Ротонду, ц. Голгобы и базилику Константина; 3) всѣ части остались на своихъ мѣстахъ, но мѣнялись, то вырастая, то умаляясь.

Рѣшая посылно самъ различные вопросы, давая матеріалъ для рѣшенія другими, авторъ намѣчаетъ перспективы широкаго изученія формы св. Гроба. «Какая высокая историко-культурная задача (говоритъ онъ) была бы достигнута исторіею этой святыни въ связи съ сакральной ея ролью въ теченіе двухъ тысячелѣтій! Въ самомъ дѣлѣ мы не можемъ теперь даже предугадать, насколько выиграютъ, напримѣръ, инья литургическія толкованія, если они будутъ основываться на исторіи храма св. Гроба. Насколько выиграетъ, затѣмъ, самая исторія архитектуры и искусства, когда она выяснитъ себѣ вопросъ о томъ, какія именно техническія пріобрѣтенія были здѣсь достигнуты, и какъ переходъ архитектурныхъ формъ храма св. Гроба на Западѣ вызвалъ тамъ развитіе искусства» (192).

Кромѣ собственно храма Господня авторомъ подробно разсмотрѣны развалины древнихъ храмовъ Иерусалима и капители, сохранившіяся въ Омаровой мечети, мечети Эль-Акса, Давидова мѣста и Золотыхъ воротъ, храмовъ: св. Анны, Стефана, Элеонскихъ сооружений, капители церкви Рождества Христова въ Виолеемѣ и памятники монастырей св. Саввы и св. Креста. Разсмотрѣніе капителей представляетъ цѣлую главу къ исторіи архитектуры; авторъ разсматриваетъ впервые множество новыхъ памятниковъ, и даетъ настоящее понятіе объ извѣстныхъ ранѣе, но плохо изданныхъ, неправильно объясненныхъ.

Для данной главы и спеціально къ вопросу о капителяхъ предложено множество прекрасныхъ иллюстрацій—богатѣйшій матеріалъ для сравнительныхъ штудій капителей Равенны, Паренцо, базиликъ и капеллъ Херсонеса.

5-я глава заключаетъ описаніе нѣкоторыхъ памятниковъ, хранящихся въ ризницѣ храма Гроба Господня. Къ сожалѣнію, Н. П. Кондакову, не смотря на большія усилія, не удалось видѣть самой ризницы: охранители ея, очевидно, въ данномъ случаѣ подражаютъ аоонскимъ греческимъ монахамъ, также держащимъ подъ секретомъ свои ризницы. Автору были лишь доступны тѣ памятники, которые были показаны; это большею частью предметы церковной старины XVII—XVIII в. Автору удалось еще увидѣть предметы священнослуженія, находящіеся въ шкафахъ стѣнъ, окружающихъ абсиду церкви Воскресенія. «Между этими предметами, говоритъ онъ, должны находиться и нѣкоторые памятники старины, но такъ какъ намъ, по любезности іеромонаха, предоставлено было только *взглянуть* на эту ризницу, то записать и видѣть все предметы было неудобно» (276). Въ составъ ризницы входятъ: иконы VII—VIII ст., потиры, диски, кресты, ковчегцы; особенно интересными оказались: панagia съ изображеніемъ на яшмѣ Арх. Михаила VII—VIII в., грузинская икона Спасителя XVII в. въ древнемъ византійскомъ эмалевомъ окладѣ, представляющемъ первоклассную рѣдкость, соперничающую съ знаменитымъ Лимбургскимъ эмалевымъ окладомъ св. Древа. Авторъ также обратилъ вниманіе на рядъ рукописей съ миниатюрами въ *Иерусалимской Патріаршей Библіотекѣ*: Иоанна Златоуста № 109, Григорія Богослова № 14, XI в., и въ церковной ризницѣ *Армянской Патріархіи* и въ Библіотекѣ: Евангелія № 1260, Бытія 1269 г., и др.

Весьма цѣннымъ въ многообразныхъ отношеніяхъ является въ концѣ книги «Приложеніе», составляющее, по словамъ автора, такъ сказать, предварительный экскурсъ въ область «Палестинской иконографіи», которая имѣетъ привести со временемъ къ болѣе точному пониманію христіанской иконографіи (300). Этотъ экскурсъ трактуетъ только объ одной композиціи «Похвалѣ Кресту», но затрогиваетъ множество памятниковъ IV—VIII в., которые въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ впервые уясняются. Замѣчательныя наблюденія дѣлаются авторомъ надъ нѣкоторыми мозаиками Рима и Равенны, въ которыхъ этотъ сюжетъ изображенъ; помимо уясненія самаго сюжета тутъ много важныхъ замѣчаній и о стилѣ мозаикъ, типѣ Христа. Отмѣтимъ эти мозаики: 1) въ ц. Святаго Стефана, по прозванію «Круглой» — въ Римѣ; 2) въ церкви св. Аполлинарія во Флотѣ—въ Равеннѣ; 3) въ базиликѣ Иоанна Предчети въ Латеранѣ въ Римѣ; 4) въ ораторіи св. Венанція въ томъ же Латеранѣ; 5) въ церкви святыхъ Нерее и Ахиллеса въ Римѣ. E. P.

**O. Wulff.** *Das Ravennatische Mosaik von S. Michele in Africisco im Kaiser Friedrich Museum.* Sonder-Abdruck aus dem Jahrbuch d. Königlich Preussischen Kunstsammlungen. 1904, Heft IV.

Въ Равеннѣ извѣстна была еще въ началѣ XIX столѣтія церковь св. Михаила (in Africisco), сохранившая въ абсидѣ свою мозаическую роспись. Церковь пришла въ упадокъ въ 1834—42 годахъ и по всей вѣроятности въ это время возникла мысль у Короля Фридриха Вильгельма IV



купить эту мозаику для Германіи. О. Вульфъ описываетъ исторію этой покупки, исторію установки этой великолѣпной мозаики въ Берлинскомъ Музеѣ Императора Фридриха, гдѣ она помѣщена въ абсидѣ совершенно въ томъ же положеніи, какъ и въ церкви св. Михаила. При описаніи мозаики г. Вульфъ постарался указать и на всѣ реставрированныя мѣста. Очень хорошо сохранилось и изображеніе Иисуса Христа, какъ путника. Этотъ типъ не безызвѣстенъ въ Равеннѣ и теперь, но лучшее его изображеніе даетъ Берлинская мозаика. Жалобы археологовъ и историковъ искусства на то, что драгоценный памятникъ недоступенъ для изслѣдованія, теперь прекратятся. Вульфъ приложилъ къ своей статьѣ 7 рисунковъ, поясняющихъ сохранность отдѣльныхъ частей мозаики въ разное время и хорошую хромолитографію, по которой можно судить объ исполненіи мозаики въ краскахъ. Другое изданіе этой мозаики можно видѣть въ журналѣ *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Heft 2—3 Nov. 1904, p. 48 въ цинкографіи. Залъ, въ которомъ помѣщена мозаика, получилъ отъ нея свое названіе.

Д. А.

1. **Corrado Ricci.** *Ravenna e i lavori fatti dalla Sovraintendenza dei monumenti nel 1898.* Bergamo 1899, in 8°, 45 стр. съ 26 рис.

2. **Corrado Ricci.** *Ravenna. Con 100 illustrazioni.* Bergamo. 1902, стр. 91 (=Italia artistica № 1).

3. **Walter Goetz.** *Ravenna.* Mit 139 Abbildungen. Leipzig 1901, стр. 136 (=Berühmte Kunststätten № 10).

4. **Charles Diehl.** *Ravenne. Ouvrage orné de 130 gravures.* Paris. 1903. 136 стр. (Les villes d'Art célèbres).

5. **J. C. Broussolle.** *Catalogues iconographiques pour servir à l'illustration de la vie de Jésus. Les mosaïques de Sant' Apollinare Nuovo à Ravenne.* Avec 12 gravures. Paris. S. a. 20 стр.

6. Dr. phil. Prediger **Julius Kurt.** *Die Mosaiken der christlichen Ära. Erster Teil. Die Wandmosaiken von Ravenna.* Mit 4 Tafeln in Gold und Farben und 28 andern Tafeln. Leipzig-Berlin. S.-A. 292 стр.

Въ послѣднее время литература о памятникахъ Равенны сильно обогатилась цѣлымъ рядомъ монографій, особенно въ серіи книгъ, выходящихъ на итальянскомъ, французскомъ, нѣмецкомъ языкахъ и посвященныхъ «знаменитымъ городамъ искусства». Эти книги, конечно, не преслѣдуютъ чисто научныхъ цѣлей—изслѣдованія памятниковъ Равенны; онѣ—лишь излагаютъ результаты изслѣдованій, популяризуютъ послѣднія. Но наряду съ указанными книгами появляются и спеціально посвященные научному изслѣдованію памятниковъ Равенны, новѣйшему изученію ихъ, съ сильной попыткой внести въ это изученіе нѣчто новое сравнительно съ своими предшественниками. Такой книгой изъ перечисленныхъ выше является обозначенная послѣднею—трудъ г. Курта.

Познакомимся вкратцѣ съ содержаніемъ указанныхъ книгъ, съ тѣмъ, какова популяризація въ нихъ изслѣдованій о памятникахъ Равенны и

что новаго привноситъ въ научную литературу о Равеннскихъ мозаикахъ изслѣдованіе г. Курта.

1—2. И первая, и вторая книги Риччи представляютъ собою одно и тоже содержаніе; въ первой только весьма существенное дополненіе — обзорѣніе результатовъ изысканій особаго комитета по сохраненію памятниковъ въ 1898 году. Далѣе въ первой всего только 26 рисунковъ — видовъ главныхъ памятниковъ; во второй же ихъ 100 и одна хромофотографическая таблица. Этими рисунками, исполненными при томъ весьма изящно, художественно (въ замѣчательныхъ цинкографіяхъ), иллюстрируются въ характерныхъ примѣрахъ разнообразныя памятники Равенны. По этимъ рисункамъ можно дѣйствительно составить понятіе объ «искусствѣ» Равенны. Что же касается текста, то въ немъ главное вниманіе обращено на изложеніе исторіи Равенны, а о памятникахъ упоминается весьма бѣгло, безъ характеристики ихъ, безъ указанія на ихъ художественное значеніе, на связь ихъ съ другими современными памятниками. Знакомство съ источниками исторіи Равенны и съ ея памятниками — особенно съ новѣйшими обслѣдованіями ихъ на мѣстѣ — дѣлаетъ книги Риччи весьма полезными и необходимыми.

3. Гётцъ въ своей книгѣ располагаетъ матеріалъ въ систематическомъ порядкѣ; онъ также обращаетъ наибольшее вниманіе на исторію Равенны въ различные періоды ея существованія (въ древности, время переселенія народовъ, въ средніе вѣка, въ эпоху возрожденія, въ позднѣйшее время), но удѣляетъ должное вниманіе и памятникамъ искусства. Авторъ указываетъ не только на содержаніе памятника, т. е. сюжеты изображеній въ живописи, рельефахъ и т. п., но и старается дать характеристику его, опредѣлить его происхожденіе. Однако эта характеристика, эти опредѣленія очень бѣдны; они по преимуществу вертятся вокругъ и около античнаго вліянія, античныхъ образцовъ, искусства Рима. Авторъ игнорируетъ, или вѣрнѣе ему мало извѣстна литература о Равеннѣ, новѣйшія изслѣдованія по исторіи византійскаго искусства, въ которыхъ удѣляется не мало мѣста и памятникамъ Равенны. Да и вообще вопросъ о началахъ византійскаго искусства, о памятникахъ этого искусства въ V—VI в. очень далекъ отъ пониманія автора; для него Византія фигурируетъ больше подъ общимъ именемъ «Востока», а значеніе византійскаго искусства повидимому, сводится ни во что.

Какъ мы сказали, въ мозаикахъ равеннскихъ церквей авторъ видитъ по преимуществу античное вліяніе. И вотъ для него въ мозаикахъ усыпальницы Галлы Плацидіи — вліяніе, продолженіе античнаго искусства; прообразы ихъ — «неаполитанскія мозаики и другія въ Отриколѣ; въ общемъ, это римское художественное упражненіе, которое здѣсь переживаетъ и въ нѣкоторомъ отношеніи самостоятельно развивается (въ сильномъ пристрастіи къ символическому элементу)» (стр. 26). Въ мозаикахъ церкви св. Аполлинарія авторъ видитъ опять римское искусство съ большимъ или меньшимъ вліяніемъ Востока (54). Признавъ византійское вліяніе въ мо-

зайкахъ церкви св. Виталія, авторъ старается свести къ нулю его, развивая мысль о самостоятельности «равеннскаго искусства»: «но равеннское искусство», говоритъ онъ, «сохраняетъ все же самостоятельное развитіе: связи съ собственнымъ прошлымъ и съ питательной нивой итальянскаго направленія—городомъ Римомъ—видны во многихъ случаяхъ» (66). Въ дальнѣйшихъ своихъ разсужденіяхъ авторъ съ авторитетностью говоритъ о роли византійскаго искусства, его дѣйстви. Эти разсужденія весьма характерны, какъ показатели отсутствія знакомства у автора съ исторіей византійскаго искусства, съ его памятниками. Авторъ повторяетъ старую уже потерявшую научное значеніе теорію о безжизненности этого искусства—въ слѣдующей тирадѣ: «Оно (византійское искусство) дѣйствовало принижаяще и коснѣюще уже въ силу своей механической системы» (75). Книга автора украшена прекрасными многочисленными иллюстраціями (139 рис.), дающими хорошее понятіе о разнообразныхъ памятникахъ Равенны, и при иномъ текстѣ въ частяхъ, касающихся собственно памятниковъ искусства, при томъ V—VI вѣка, являющихся весьма интересными и важными образцами византійскаго искусства указанной эпохи, она могла быть болѣе полезной, чѣмъ теперь. Неправильное отношеніе автора къ своей задачѣ — научнаго ознакомленія читателейъ памятниками Равенны—тѣмъ болѣе неприятно, что книга имѣетъ въ виду читателей широкаго круга, неспециалистовъ, немогущихъ отнестись критически къ устарѣлымъ взглядамъ автора; если эти взгляды—результатъ его научныхъ убѣжденій, онъ долженъ былъ бы указать, что въ научной литературѣ имѣются и иные взгляды на памятники искусства Равенны V—VI в.

4. Лучше вышеназванныхъ книгъ выполняетъ свою задачу (показать каково въ исторіи искусства значеніе зданій Равенны, опредѣлить съ точностью характеръ и вдохновеніе памятниковъ искусства, заключающихся въ ней) книга Диля, который еще ранѣе, въ 1886 году, написалъ прекрасную популярную монографію о Равеннѣ (*Ravenne. Études d'archéologie Byzantine*). Авторъ во введеніи рисуетъ живую картину современной Равенны, былого ея величія, и указываетъ на значеніе ея среди другихъ знаменитыхъ городовъ Италіи. Совершенно правильно онъ называетъ Равенну «Итало-византійской Помпеей», поясняя далѣе это названіе: «Лучше, чѣмъ на Востокѣ, лучше чѣмъ въ Константинополѣ и даже въ Салоникахъ, здѣсь можно изучать византійское искусство V и VI вѣка. Лучше, чѣмъ въ Римѣ, можно понять здѣсь глубокое вліяніе, которое византійское искусство оказывало на Италію» (8).

Византійскіе памятники искусства авторъ разсматриваетъ по эпохамъ: Галлы Плациды, Теодориха, Юстиніана, VII вѣкъ.

Описаніе мозаикъ усыпальницы Галлы Плацидіи сдѣлано бѣгло; тутъ повторяется почти то-же, что было сказано еще Ж. П. Рихтеромъ; такимъ образомъ въ общемъ не выяснено значеніе росписи усыпальницы и вновь повторены общія фразы о Добромъ Пастырѣ, недоумѣнія по поводу изображенія св. Лаврентія. Авторъ при обширномъ знакомствѣ съ литера-

турой предмета, не всегда ею пользуется, и ему, повидимому, совершенно осталась неизвѣстной статья Д. В. Айналова, написанная по поводу изслѣдованія о мозаикахъ Равеннскихъ церквей, вышедшаго въ 1896 г. <sup>1)</sup>. Описаніе мозаикъ православной крещальни сдѣлано болѣе подробно. Трудно согласиться съ авторомъ, что Христосъ въ Крещеніи былъ юный, исходя лишь изъ аналогіи съ Христомъ въ Крещеніи въ мозаикахъ Арианской крещальни: достаточно сравнить ихъ формы тѣла, чтобы придти къ другому заключенію.

Въ третьемъ поясѣ авторъ, какъ и другіе изслѣдователи мозаикъ видятъ изображеніе частей храма, тогда какъ можно предположить, что здѣсь тройчатые балконы второго этажа или хоры съ выставленными на нихъ для поклоненія богомольцевъ святынями, которыя условно изображены вѣнцами, евангеліемъ и треномъ.

Слишкомъ бѣгло упоминаетъ авторъ и объ изображеніяхъ въ стукѣ, но, конечно, для общаго представленія о памятникахъ, имѣя въ виду задачу автора и его описаній краткихъ, вполне достаточно. При томъ эти описанія указываютъ на существенное, характерное. Лишь въ нѣкоторыхъ случаяхъ желательнo было бы указаніе на нѣкоторыя подробности и на родственные памятники.

Авторъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ увлекается сравненіемъ мозаикъ съ античными памятниками; такъ въ процессіи святыхъ въ мозаикахъ церкви св. Аполлинарія новаго онъ видитъ «какъ бы отдаленное воспоминаніе о Фризѣ Панаѳиней». Онъ такъ же, какъ и другіе въ тѣхъ же мозаикахъ видитъ произведеніе различнаго времени: два верхнихъ пояса и изображеніе Равенны и Классиса — времени Θεодориха, а двѣ процессіи святыхъ—Юстиніана. Для такого отнесенія къ различнымъ эпохамъ нѣтъ достаточныхъ основаній ни въ стилѣ мозаикъ, ни въ свидѣтельствѣ историка Равенны, Анвелла <sup>2)</sup>.

Особенно хорошо выдвинуть и подмѣченъ авторомъ чисто византійскій характеръ разнообразныхъ памятниковъ церкви св. Виталія; описаніе его въ нѣкоторыхъ случаяхъ пріобрѣтаетъ поэтическій отбѣнокъ, что, конечно, служить лучшимъ залогомъ того, что книга автора можетъ быть доступной широкому кругу читателей и произвести на нихъ извѣстное впечатлѣніе и заинтересовать къ болѣе внимательному осмотру памятниковъ этого единственнаго въ своемъ родѣ города. Но весьма жаль, что авторъ не объясняетъ читателямъ идеи росписи, связи ея съ назначеніемъ частей храма. Было бы уже весьма умѣстно предложить объясненіе изображенія процессіи Юстиніана и Θεодора, впервые высказанное Д. Θ. Бѣляевымъ въ своемъ выдающемся изслѣдованіи по византійскимъ древностямъ <sup>3)</sup>. Новыя вѣрныя объясненія изображеній надо популяризировать

1) Е. К. Рѣдинъ. Мозаики Равеннскихъ церквей. Спб. 1896. (Равенна и ея искусство. Ж. М. Н. II, 1897, II, 445—464).

2) См. наше изслѣдованіе, о. с., 74.

3) Byzantina, II, 16, 153, 160, 161 (Ср. у Е. К. Рѣдина, о. с., 159 и сл.).

вать, а не повторять старья, при этомъ оставляющія въ недоумѣніи, что собственно представлено въ нихъ и почему они помѣщены въ абсидѣ церкви.

Обзоръ памятниковъ скульптуры также даетъ хорошее понятіе; наиболѣе вниманія удѣлено саркофагамъ. Онѣ ихъ относитъ къ V—VI в., и указываетъ на связь ихъ съ чисто восточными памятниками (91). Существенны его замѣчанія о памятникахъ изъ слоновой кости, находящихся въ музеѣ Равенны. Авторъ пользуется новѣйшими изслѣдованіями (Д. В. Айналова) о диптихѣ VI в. и указываетъ на связь его съ диптихами Эчміадзинскимъ и Парижской Національной Библіотеки и на возможность сирійскаго или александрійскаго ихъ происхожденія. Согласно съ тѣми же изслѣдованіями онѣ относитъ къ восточнымъ школамъ и кафедрѣ Максимилиана, хранящуюся въ соборѣ Равенны. Столь же блестяще написанной, какъ и большинство предыдущихъ главъ въ книгѣ Дилиа, является та, что посвящена уясненію характера христіанскаго искусства въ Равеннѣ (101—110). Какъ результатъ глубокаго знакомства съ памятниками Равенны и съ новѣйшей научной литературой по исторіи византійскаго искусства, она вводитъ читателя въ существо вопроса и даетъ вѣрное понятіе и о характерѣ памятниковъ и о научной разработкѣ ихъ. Стоя на строгой научной почвѣ, чуждый какихъ-либо пристрастій къ «римской» или «самостоятельной Равенской школѣ», авторъ ставитъ Равеннскіе памятники въ связь съ византійскими, указываетъ на зависимость ихъ отъ тѣхъ памятниковъ христіанскаго Востока (Сиріи, эллинистической Азіи, Александріи, Антиохіи и др.), которые въ послѣднее время начинаютъ изучаться, обслѣдоваться.

Не останавливаясь на заключительной части книги, трактующей о памятникахъ Равенны въ болѣе позднее время, должны отмѣтить, что книга Дилиа украшена многочисленными прекрасными рисунками, почти въ томъ же количествѣ, какъ въ монографіи Гётца. Книгу Дилиа сравнительно со всѣми предыдущими можно рекомендовать, какъ лучшее популярное руководство для ознакомленія съ памятниками Равенны, весьма полезное и для посѣтителей этого города, и для всѣхъ, кто желаетъ получить хорошее представленіе объ «искусствѣ» Равенны, о ея выдающихся, весьма важныхъ въ исторіи искусства и культуры памятникахъ.

5. Брошюра Бруссолья представляетъ, очевидно, объясненіе къ картинамъ волшебнаго фонаря. Въ ней описаны мозаики св. Аполлинарія новаго въ Равеннѣ, иллюстрирующія жизнь Иисуса Христа (чудеса и страсти). И предпосланное описанію введеніе и самое описаніе не удовлетворительны, не даютъ должнаго освѣщенія памятника. Брошюра не имѣетъ никакого научнаго значенія, и не выполняетъ и своего ближайшаго назначенія. Странная идея иллюстрировать брошюру цинкографіями съ копій мозаикъ, сдѣланныхъ рисунками; эти рисунки не передаютъ въ точности оригиналовъ, и могутъ ввести въ заблужденіе читателя относительно техники и стиля мозаикъ.

6. Книга г. Курта открывается предисловіемъ, въ которомъ онъ знакомитъ читателей со своими путешествіями, занятіями и такимъ образомъ какъ бы вводитъ въ сокровищницу своихъ познаній, своего опыта: авторъ изучалъ непосредственно на мѣстѣ мозаики Іерусалима, Визелема, Константинополя, Палермо, Монреале; Синайскія мозаики—по рисункамъ Глауэ. Далѣе онъ изучалъ въ путешествіи мозаики Италіи, Греціи и европейской Турціи; изучалъ миниатюры Вѣнской Библии, мозаики Триеста, Венеціи, мозаики Дафни, Салоникъ, мозаики Неапольской крещальни и три мѣсяца мозаики Равеннскихъ церквей. Авторъ перечисляетъ еще многое другое—что онъ изучалъ и кому въ чемъ обязанъ. Всё это должно свидѣтельствовать о богатой научной опытности изслѣдователя и естественно ожидать въ дальнѣйшемъ дѣйствительно научнаго, богатаго новѣйшими наблюденіями и результатами изслѣдованія мозаикъ церквей Равенны.

Авторъ не пристраиваетъ, однако, къ этому изслѣдованію, онъ считаетъ необходимымъ предпослать ему нѣсколько введеній. Общее введеніе трактуетъ въ общихъ банальныхъ малозначущихъ и мало идущихъ къ дальнѣйшему фразахъ объ искусствѣ вообще и христіанскомъ въ частности. Вотъ образецъ этихъ фразъ: «Прекрасное — это свободная дочь Бога, какъ благо». «Красиво и само собой довольно» должно быть художественное произведеніе, если мы его называемъ классическимъ. «Высшее искусство само собой довольно, оно не держится земли, оно не ищетъ зрителя», и т. п.

Спеціальное введеніе посвящено уясненію отношенія античной мозаики къ древне-христіанской, указанію на матеріалъ послѣдней мозаики, и на ея эпохи, равно спеціально равеннской.

Говоря о VI-мъ вѣкѣ, авторъ впервые находитъ возможнымъ упомянуть о «византизмѣ» въ мозаикахъ (16). Но онъ признаетъ, что избѣгаетъ употреблять это слово, такъ какъ-молъ каждый археологъ поминаетъ его по своему. И онъ здѣсь-же излагаетъ свой взглядъ на византизмъ, развиваемый имъ и въ дальнѣйшемъ текстѣ книги. Онъ находитъ, что мы знаемъ мало византизмъ и преувеличиваемъ его значеніе; наоборотъ не было ли больше вліянія христіанскаго Рима на Востокъ? И беретъ примѣръ: купольную мозаику церкви св. Георгія въ Салоникахъ. «То, что есть въ ней *«византийскаго»*, говоритъ онъ—вина совершенно неудовлетворительнаго изданія текста. Я видѣлъ эти «волшебные дворцы» и былъ изумленъ, найдя въ нихъ массу античныхъ мотивовъ, которые едва-ли могли придти изъ Византіи. Чѣмъ я добросовѣстнѣе копировалъ отдѣльныя головы, тѣмъ болѣе открывалъ красоту, изъ византизма же ничего, за исключеніемъ слабыхъ фигуръ святыхъ, которыя въ настоящемъ почти до неузнаваемости переработанномъ видѣ — несомнѣнно не первоначальнаго происхожденія» (16). Итакъ по автору выходитъ, что присутствіе въ извѣстномъ памятникѣ античнаго элемента—лучшее доказательство его не византийскаго происхожденія. Странное, однако, понятіе у автора о византизмѣ! Ему — какъ будто не знакомы труды

по исторіи византійскаго искусства, постановка вопроса о *началах* этого искусства, его *основах*.

Изъ другихъ многочисленныхъ введений, включая и списокъ трудовъ — изслѣдованій о Равеннѣ, укажемъ на то, что излагаетъ методъ его работы. Главную задачу своей работы онъ видитъ, какъ мы и будемъ указывать далѣе, въ точномъ описаніи мозаикъ, въ устраненіи тѣхъ фантазій, которыя создавались прежними изслѣдователями по поводу нѣкоторыхъ изображеній въ виду недостаточнаго изученія ихъ на мѣстѣ. Авторъ все видѣлъ на мѣстѣ, онъ пользовался при этомъ лѣсами и лѣстницами; многое онъ копировалъ. Большое значеніе въ опредѣленіи времени мозаикъ онъ придаетъ самому матеріалу ихъ и по нѣкоторымъ признакамъ, характеру ихъ онъ устанавливаетъ хронологію. Авторъ оговаривается, что онъ виѣрвеннскіе памятники привлекаетъ къ сравненію лишь тогда только, когда они предлагаютъ прямыя параллели. Какъ часто прибѣгаетъ авторъ къ указанію такихъ параллелей — мы укажемъ далѣе. Авторъ признается, что онъ не приводилъ различныхъ мнѣній, чтобы не увеличивать своей книги; опроверженіе ихъ, или подтвержденіе обезпечивается, по его мнѣнію, достаточно его точнымъ описаніемъ мозаикъ (28). Равно авторъ признается, что онъ не изучалъ всей литературы предмета, это обстоятельство его нисколько не смущаетъ; книга его, по его словамъ, можетъ быть имѣть цѣну благодаря тому, что онъ изучалъ памятники непосредственно <sup>1)</sup> (134).

Авторъ открываетъ свое описаніе мозаикъ той церковью, мозаики которой не дошли до насъ — Иоанна Евангелиста (41—43). Такой порядокъ распредѣленія матеріала — страненъ; для опредѣленія неизвѣстнаго приходится обращаться къ извѣстному, дошедшему, а послѣднее описывается лишь далѣе. При общей наклонности автора къ уясненію всѣхъ деталей изслѣдуемаго матеріала удивительно недостаточное его вниманіе къ матеріалу, касающемуся даннаго памятника. Благодаря пользованію этимъ матеріаломъ изъ вторыхъ рукъ (Ricci, Guida di Ravenna, 65), онъ не знаетъ всѣхъ тѣхъ деталей, что указываются въ немъ, и ограничивается исключительно разборомъ миниатюры въ рукописи XIV в., въ кодексѣ св. Райнальда (№ 456 Библиотекы Равеннской).

Не зная такимъ образомъ всего матеріала, онъ относится слишкомъ довѣрчиво къ этой миниатюрѣ XIV вѣка и въ ней видитъ близкое повтореніе оригинала V вѣка. Стремясь доказать это сравненіемъ съ другими современными памятниками, авторъ позволяетъ себѣ преувеличенія. Онъ находитъ въ лодкахъ, изображенныхъ въ миниатюрѣ, сходство съ лодками въ мозаикахъ ц. св. Аполлинарія Новаго; онъ считаетъ важнымъ обстоятельствомъ, что и въ катакомбѣ св. Калиста имѣется изображеніе морской бури; далѣе въ миниатюрѣ голубой фонъ, и въ мавзолеѣ Галлы

1) «Was ihm (т. е. книгѣ) vielleicht einigen Wert giebt, ist, wie schon bemerkt, die Autopsie der besprochenen Werke».

Плацидіи онъ-же; въ миниатюрахъ лица въ полупрофиль, и такой профиль весьма правдоподобенъ для оригинала V в.; дѣти Галлы Плацидіи въ миниатюрѣ одѣты въ пурпурныя одежды, а пурпуръ очень излюбленъ въ равеннскихъ мозаикахъ, и т. п. Такимъ путемъ можно многое что доказать; но менѣе всего то, что миниатюры въ джіоттовскомъ стилѣ передаютъ точно не только неизвѣстную намъ точно композицію, но и всѣ детали — фона, костюма, головного убора и т. п.

Стремясь всюду опредѣлить имя мастеру, авторъ неизвѣстному мозаичисту, работавшему въ данной церкви, даетъ имя «мастера морской бури» (Meister des Seesturmes), и при этомъ серьезно прибавляетъ: «должно ли его причислить къ великимъ мастерамъ Равенны, мы при недостаточномъ знакомствѣ съ его произведеніемъ не можемъ обсудить».

Слѣдующая глава посвящена мавзолею Галлы Плацидіи. Авторъ очень любитъ систематику и всю свою книгу строго подраздѣляетъ на массу рубрикъ со спеціальными назначеніями. Строгая систематизація, конечно, желательна во всякомъ трудѣ, но, доведенная до крайности, она лишь обременяетъ читателя, а вдохновляемый ею авторъ печатаетъ то, что смѣло можно было бы опустить. Это тѣмъ болѣе удивительно, что авторъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ отмѣчаетъ, что онъ заботится о томъ, чтобы книга не увеличивалась излишнимъ матеріаломъ.

А его «Allgemeines» (44) предъ описаніемъ мозаикъ — именно излишний матеріалъ. Вотъ въ какомъ родѣ это общее: «Съ особеннымъ удовольствіемъ я начинаю описаніе мозаикъ мавзолея Галлы Плацидіи въ Равеннѣ, позже церкви Назарія и Цельсія; я, какъ и въ первый разъ охваченъ силою удивительной святости, которая живетъ и дѣйствуетъ въ этой сокровищницѣ христіанскаго искусства»... и т. п.

Обзоръ купольной мозаики ограничивается дѣйствительно только описаніемъ ея, детальнѣйшимъ, съ подробнымъ указаніемъ всѣхъ цвѣтовъ ея. Но каково значеніе композиціи, что за идея, легшая въ основу ея, имѣется-ли сходная въ другихъ памятникахъ, — обо всемъ этомъ авторъ умалчиваетъ, это его не интересуетъ. Авторъ ограничивается только замѣчаніемъ, что звѣзды обозначаютъ небо, въ центрѣ котораго символъ Христа, а по сторонамъ Евангелисты возвѣщаютъ славу Господа (46). Такое замѣчаніе очень мало выясняетъ эту композицію, весьма распространенную въ памятникахъ IV — VI вѣка, какъ на Востокѣ, такъ и въ зависимости отъ образцовъ послѣдняго на Западѣ.

Для автора главное значеніе «сцены» въ ея простотѣ; онъ готовъ сравнить её со «сценой» въ мозаикѣ церкви св. Пуденціаны въ Римѣ, но послѣдняя не такъ проста, ибо крестъ ея украшенъ перлами<sup>1)</sup> и символы тамъ шестикрылые (!). Странное сужденіе о сложности композиціи при обращеніи вниманія на указываемыя детали и странный способъ трак-

1) Отмѣчая эту деталь, авторъ въ примѣчаніи замѣчаетъ, что она безъ сомнѣнія сдѣлана позднѣе. Откуда онъ это взялъ, неизвѣстно; но разъ эта деталь, какъ поздняя, отпадаетъ, то зачѣмъ упоминаніе о ней?



тованія композиціи выдѣленіемъ изъ дѣйствительно болѣе сложной (въ ц. св. Пуденціаны) части ея (центральной).

Весьма детально авторъ описываетъ мозаики тамбура — Апостоловъ, среди которыхъ онъ отмѣчаетъ не только Петра и Павла, но и Андрея. Г. Куртъ очень настойчиво и излишне во многихъ мѣстахъ повторяетъ, что онъ врагъ мистическаго объясненія изображеній, врагъ и символики, и очень часто также упоминаетъ при этомъ имя Монто (Montault), книгу котораго о Равеннскихъ мозаикахъ онъ считаетъ устарѣлой, не дающей ничего новаго; не смотря на это именно эту книгу онъ почти исключительно цитируетъ въ своемъ трудѣ.

Итакъ, указавъ, что олени у источника—просто «библейская символика», авторъ о газеляхъ и орлиной головкѣ замѣчаетъ (и совершенно правильно), что они орнаментальнаго характера. При своей системѣ расчленять все на отдѣльныя группы—онъ не говоритъ сразу о всей композиціи, идеѣ ея, а въ отдѣльныхъ соотвѣтствующихъ рубрикахъ, чѣмъ, конечно, нарушается цѣльность представленія о всей росписи. Продолжая въ данной рубрикѣ по поводу изображенія Апостоловъ уясненіе росписи, онъ говоритъ: «изъ ландшафта рая Апостолы смотрятъ на своего господина, что въ высочайшемъ небѣ» (51). Автору осталась, какъ видимъ, не выясненной идея росписи. Почему Апостолы въ раю и при чемъ Христосъ въ видѣ креста въ небѣ?

Авторъ описываетъ довольно подробно орнаментальныя изображенія въ сводахъ рукавовъ, справедливо восхищаясь ихъ красотой. Относительно данныхъ фигуръ въ сѣверномъ и южномъ рукавахъ, что стоятъ на разводѣ листовнаго винограднаго лука, онъ ничего не говоритъ опредѣленнаго, считая ихъ то за Евангелистовъ, то за большихъ пророковъ (54). Изображенія въ западномъ и восточномъ люнетѣ (олени у источника) объяснены авторомъ недостаточно — только какъ иллюстрація Пс. 41 ст. 2, но почему эти изображенія помѣщены именно въ усыпальницѣ, авторъ не указываетъ.

Въ описаніе замѣчательной мозаики южнаго люнета, представляющей Добраго Пастыря, сидящаго среди скалистаго пейзажа и ласкающаго одну изъ окружающихъ его овецъ, авторъ не привнесъ ничего новаго и даже не отгѣнилъ должнымъ образомъ—что новаго привнесено и въ композицію и въ самую характеристику излюбленнаго образа древнехристіанскаго искусства новымъ искусствомъ V вѣка. Авторъ, считая, вѣроятно, весьма характеристичнымъ для образа — вопреки обычнаго прилагаемаго къ нему эпитета — назвалъ Пастыря не Добрымъ, а небеснымъ (56).

Точно также ничего существенно новаго не даетъ авторъ и въ описаніи мозаики сѣвернаго люнета, изображающей св. Лаврентія. Онъ подробнѣйше излагаетъ исторію объясненія этого образа—сначала Христомъ, а затѣмъ уже Лаврентіемъ; не довольствуясь послѣднимъ объясненіемъ, онъ пытается изобрѣсти новое, но его попытка приводитъ ни къ чему, такъ какъ онъ самъ-же признаетъ, что и «гипотеза» Лаврентія

кажется вѣроятной» (61). Изобрѣтенное же имъ новое объясненіе гласитъ: изображенный мученикъ бросаетъ въ огонь книгу и это было причиною его мученія; онъ на плечѣ несетъ орудіе своего мученія. Мученикъ стоитъ, вѣроятно, въ какомъ нибудь отношеніи къ Галлѣ Плацидіи; полное объясненіе можетъ быть дано лишь на основаніи современныхъ документовъ.

Очень жаль, что авторъ стремится во чтобы то ни стало неудачно дѣлать открытія; лучше было бы, если бы онъ и настоящимъ образомъ использовалъ объясненія своихъ предшественниковъ.

Рубрика «техника и искусство мозаики мавзолея Галлы Плацидіи» не даетъ тоже почти ничего новаго; существенны и интересны лишь замѣчанія о техникахъ; художественная же характеристика бѣдна, не существенна и не говоритъ о пониманіи авторомъ художественныхъ стилей. Важной особенностью мозаики онъ нашелъ «геральдизмъ», пристрастіе къ золоту, а суть всего: «*Summa Summagum* въ нашей мозаикѣ (горитъ онъ) мы имѣемъ стоящее на античной почвѣ символично-идеальное искусство, которое вышло вполнѣ изъ источниковъ глубины вѣры до христіанства. Символы говорятъ сами за себя, мы не видимъ еще слѣдовъ мистики или аллегоріи позднихъ эпохъ; что насъ особенно восхищаетъ— это недостижимая простота и торжественная религіозная серьезность» (64). Такова оцѣнка авторомъ художественнаго значенія мозаикъ. Она вполнѣ отвѣчаетъ общему характеру изслѣдованія Курта. Но любопытнѣе еще рѣшеніе имъ вопроса о происхожденіи мозаикъ. Вотъ его авторитетное заявленіе по этому поводу: «я не могу признать вмѣстѣ съ Лабартомъ, Байе, Стржиговскимъ, Шиказе и Доббертомъ, что уже здѣсь видно византійское вліяніе. Мы не знаемъ близко ни одного византійскаго произведенія до нашихъ мозаикъ, и не можемъ такимъ образомъ найти параллельныхъ отношеній. И почему въ Византію идти? Развѣ не могло развиваться самостоятельное искусство?» (65). Эти вопросы лучше всего показываютъ методъ работы автора. Онъ не хочетъ знать Византіи, отсюда незнаніе имъ и параллелей; для него сравнительный методъ изученія, повидимому, не существуетъ и признаніе въ памятникѣ во что бы то ни стало его «туземности», очевидно, *Summa Summagum* достоинства его и самага изслѣдованія.

Описаніе мозаикъ Православной крещальни начинается съ опредѣленія ихъ времени и установленія, что въ нѣкоторыхъ частяхъ ихъ работалъ тотъ-же мастеръ, что и въ усыпальницѣ Галлы Плацидіи. Исходя изъ этого, онъ считаетъ восемь фигуръ, изображенныхъ въ архивольтахъ за Апостоловъ; самого же мастера этой мозаики въ нижней части крещальни съ орнаментомъ изъ золотыхъ лозъ онъ называетъ «мастеромъ съ золотыми лозами» (*Meister mit den Goldranken*). Описаніе по обыкovenію детальное и соперничаетъ съ фотографическимъ снимкомъ въ краскахъ.

Надписи, находящіяся въ аркахъ нишъ крещальни не выяснены авторомъ въ отношеніи къ самому акту крещенія, совершающемуся въ

зданіи. Это, конечно, требовало справки съ исторіею чинопослѣдованія таинства.

Вся купольная мозаика приписывается Куртомъ работѣ другого мастера, котораго онъ, въ виду того, что, по его наблюденіямъ, фонъ въ центральномъ медальонѣ желтый, называетъ «мастеромъ съ желтымъ фономъ» (72). Авторъ не даетъ исторіи иконографіи крещенія и ограничивается по обыкновенію лишь описаніемъ всѣхъ деталей мозаики. Цѣнными являются его наблюденія надъ реставраціей мозаики, сдѣланныя при благопріятныхъ условіяхъ весьма близко. Такимъ образомъ дѣйствительно, какъ это указывалось и другими, у Христа не реставрированы только—лѣвая рука и часть туловища до груди, а у Іоанна—правая и лѣвая нога, часть груди и гиматій; все остальное — плодъ реставраціи. По Курту—Христосъ, судя по аналогіи въ Аріанской крещальнѣ, былъ юный; но съ этимъ трудно согласиться; далѣе невозможно согласиться и съ тѣмъ, что крестъ, находящійся въ рукахъ Предтечи,—домыселъ реставратора. Въ этомъ отношеніи весьма важнымъ свидѣтельствомъ является рисунокъ у Чіампини (*Vetera monumenta*, I, tab. LXX) и скорѣе можно согласиться съ Д. В. Айналовымъ, который въ виду цѣлаго ряда доводовъ предполагаетъ, что крестъ могъ быть изображенъ здѣсь самостоятельно, какъ стоящій надъ водами Іордана, что совпадаетъ съ обиліемъ памятниковъ, изображающихъ этотъ крестъ, и съ извѣстіями объ немъ у паломниковъ<sup>1)</sup>.

Относительно процессіи Апостоловъ, несущихъ вѣнцы—авторъ ничего не говоритъ, не ищетъ основаній, не стремится уяснить идею композиціи; у него только описаніе и восхищеніе ихъ натурализмомъ, воспроизведеніемъ ихъ людей, какъ людей (77). О типахъ ихъ по сравненію съ типами въ современныхъ византійскихъ памятникахъ нѣтъ рѣчи.

3-ій поясъ—декоративныя изображенія — не выяснены нисколько заново, повторены прежнія объясненія Рихтера, приписываемыя авторомъ несправедливо Краусу (80). Изображенія въ стукѣ совершенно опущены Куртомъ изъ описанія и объясненія.

Къ стилистическимъ очень бѣглымъ и мало характеризующимъ памятникамъ замѣчаніямъ авторъ вновь ничего не прибавилъ о сильно проявляющемся и въ этомъ памятникѣ византійскомъ вліяніи.

Слѣдуетъ описаніе погибшихъ мозаикъ ц. S. Agata Maggiore (82—84). Здѣсь интересно только, какъ новое, описаніе нѣсколькихъ фрагментовъ мозаики орнаментальнаго характера, сохранившихся на мѣстѣ (См. у автора рисунокъ въ краскахъ на таблицѣ II-ой).

Слѣдующее далѣе весьма краткое перечисленіе погибшихъ мозаикъ церкви св. Креста дѣлается авторомъ не по Аньеллу, а по Риччи и Краусу (85).

На основаніи тѣхъ же источниковъ авторъ говоритъ о погибшихъ

1) Д. Айналовъ, Равенна и ея искусство, Ж. М. Н. П. 1897, VI, 451.

мозаикахъ ц. св. Андрея, св. Петра, св. Лаврентія. Обширная глава съ многочисленными подраздѣленіями посвящена мозаикамъ церкви св. Виталія. Авторъ выдѣляетъ изъ этихъ мозаикъ нѣсколько группъ, приписываемыхъ различнымъ художникамъ, обозначаемымъ имъ своеобразными названіями. Мозаику поддужной тяги большой алтарной арки, сводъ надъ алтаремъ (бемой), мозаику триумфальной арки и боковыхъ стѣнъ алтаря — онъ приписываетъ мастеру «натуралисту св. Виталія».

Изображенія Апостоловъ только описаны; не даны даже иконографія ихъ и сравненіе ихъ типовъ съ типами тѣхъ-же Апостоловъ въ памятникахъ несомнѣнно византійскаго происхожденія. Вся богатая орнаментика — растенія, животныя, птицы — описаны детально, но и только. Также подробно описаны Евангелисты, но безъ сравненія, исторіи типовъ. Авторъ восхищается натурализмомъ символовъ Евангелистовъ, особенно львицы: «какое великолѣпное животное», восклицаетъ онъ и, далѣе поэтически описывая его, заключаетъ: «какъ мастеръ изучилъ льва въ циркѣ на аренѣ... и съ какой любовью онъ его обработалъ» и т. д. (100—101).

Ничего новаго не привносятъ и всѣ остальные его описанія мозаикъ. Но мало того они очень мало уясняютъ значеніе памятника, его роль. Поразительно, что въ двухъ-трехъ случаяхъ онъ дѣлаетъ сравненіе съ миниатюрами Вѣнской Библии, въ византійскомъ происхожденіи которыхъ, конечно, не можетъ быть сомнѣнія. Это сравненіе должно было бы навести г. Курта на идею о родствѣ обоихъ памятниковъ, о новомъ теченіи въ искусствѣ, шедшемъ съ Востока и отмѣчаемомъ со сходными чертами въ рядѣ памятниковъ этого Востока и Запада. Но у автора «мозаикъ христіанской эры» не явилась такая идея. Онъ твердо стоитъ на своемъ: на оригинальности, самостоятельности Равеннскихъ мозаикъ, и разъ что-нибудь сходное замѣчается въ другихъ памятникахъ, то, конечно, авторъ ихъ видѣлъ Равеннскія мозаики и кое-что отъ нихъ позаимствовалъ. Такимъ образомъ, по его мнѣнію, вѣроятно, было дѣло и съ мастеромъ Вѣнской Библии; онъ говоритъ: «Ich halte es für wahrscheinlich, dass einer der Illustratoren dieser Purpurhandschrift unseren Altarraum gekannt habe» (105, примѣч.). Автора, конечно, смущаетъ немного вопросъ о времени Вѣнской Библии: мнѣніе издателя и изслѣдователя этой рукописи Гартеля, относящаго ее къ V вѣку, онъ отвергаетъ, а принимаетъ мнѣніе Кондакова и Монфокона, но первый, по его словамъ относитъ роспись къ концу V в. и началу VI в., а второй — къ VII вѣку. Но мозаики, по автору, произведены между 525 и 547 г., слѣдовательно позже рукописи, если принять мнѣніе Кондакова; слѣдовательно причемъ оно здѣсь? Остается мнѣніе Монфокона, но согласіе съ нимъ надо было бы обосновать.

И обращеніе автора съ хронологіей Вѣнской Библии, и предположеніе о знакомствѣ художника-миниатюриста съ мозаиками ц. св. Виталія — перлы въ его книгѣ и служатъ лучшимъ показателемъ метода его работы.

Изображенія по внутреннему борту триумфальной арки, конхи и арки.

окопъ авторъ относитъ къ работѣ другого мастера «идеалиста св. Виталія» (115—121); у него—золотые фоны, лица en face, движенія торжественныя, сцены на сверхземной почвѣ.

Трудно понять эту своеобразную классификацію художниковъ. Авторъ, повидимому, серьезно придаетъ большое значеніе этой классификаціи и въ ней видитъ настоящую характеристику памятника т. е. его создателя. Но авторъ ни разу, повидимому, не задумывался надъ вопросомъ, не обусловлено-ли различіе въ характерѣ изображеній въ одной и той же церкви чѣмъ-либо другимъ, чѣмъ участіемъ въ ней различныхъ мастеровъ? Несомнѣнно, что мозаикой всю церковь — украшалъ не одинъ мастеръ, но цѣлый рядъ мастеровъ; при ремесленномъ исполненіи этими мастерами цѣлыхъ росписей трудно отличить индивидуальность каждаго; ихъ индивидуальность поглощалась требованіями школы, мастерской, стоящими въ свою очередь въ зависимости отъ общаго направленія искусства, его состоянія въ данное время. Различіе въ колоритѣ фоновъ, въ томъ или иномъ положеніи лицъ стояло въ зависимости отъ многихъ причинъ, между прочимъ отъ различія тѣхъ мѣстъ въ храмѣ, которыя украшались мозаикой, отъ самыхъ сюжетовъ; естественно, что композиція въ алтарѣ должна отличаться большей торжественностью, фонъ ея скорѣе можетъ быть золотой, чѣмъ тотъ, что въ сводѣ и т. п.

Авторъ далѣе еще отличаетъ мастера «портретиста св. Виталія» — по портретнымъ изображеніямъ Юстиніана, Θεодоры и свиты. При чемъ здѣсь направленіе художника? Разъ требовались портретныя изображенія — они и были выполнены и можетъ быть тѣми же художниками, что получили у автора наименованіе «натуралиста», «идеалиста».

Если исходить въ опредѣленіи качества художника, его направленія отъ сюжетовъ изображеній, и давать ему наименованіе отъ нихъ, то такихъ художниковъ пришлось бы выдѣлять сотнями.

Игнорированіе литературы предмета и преклоненіе предъ авторитетомъ Крауса дали блестящій результатъ въ описаніи у автора двухъ бытовыхъ изображеній — выходовъ Юстиніана и Θεодоры.

Эти описанія указываютъ на совершенное незнакомство автора съ византійскими древностями и даже нежеланіе ознакомиться съ ними для правильнаго описанія костюмовъ царя и царицы и ихъ свиты, для правильнаго пониманія смысла изображеній. Авторъ, какъ уже говорили, никакой Византіи знать не хочетъ; «великій археологъ» сказалъ, что въ Равеннскихъ мозаикахъ нѣтъ Византіи и авторъ повторяетъ его мнѣніе, онъ полагаетъ, что Краусъ блестяще разрѣшилъ вообще «византійскій вопросъ» въ своемъ сочиненіи «Исторія христіанскаго искусства» и въ частности въ примѣненіи его къ Равеннѣ. Онъ рѣшилъ, что влияніе Востока въ мозаикахъ церкви св. Виталія скрывается въ указанныхъ двухъ изображеніяхъ, заказанныхъ еп. Максимилианомъ въ угоду царской четѣ, благодаря которой онъ получилъ санъ епископа, и съ которой онъ стоялъ въ хорошихъ отношеніяхъ (126—127). Краусъ предполагалъ, что

еп. Максиміанъ для исполненія этихъ изображеній могъ пригласить изъ Константинополя мозаичистовъ. Г. Куртъ такъ далеко не рѣшается идти; соглашаясь съ Краусомъ о вліяніи Византіи, онъ все же думаетъ, что и эти мозаики исполнял Равеннскій мастеръ; дѣло въ томъ, что среди изображенныхъ есть «блондинъ и типъ пяти дамъ, у которыхъ не портретъ, а идеальная голова», и «въ Романьи еще теперь много блондиновъ, германскій типъ» (130 и 1 примѣч.).

Обширная глава посвящена авторомъ мозаикамъ церкви св. Аполлинарія Новаго (134—192). И эта глава отличается всѣми тѣми-же качествами, какъ и предыдущія: отсутствіе собственно изслѣдованія мозаикъ, а ихъ детальное описаніе со странными экскурсами по поводу нѣкоторыхъ деталей.

Авторъ здѣсь впервые не соглашается съ Краусомъ и полагаетъ, что мозаики всѣ — работы одного и того-же мастера и, конечно, готѳа. На доказательство своего мнѣнія онъ употребляетъ нѣсколько экскурсовъ, повторяя въ нихъ почти одно и то же (ср. 134—137 и 162—166).—Авторъ начинаетъ съ описанія мозаикъ верхняго пояса. Изъ открытій автора здѣсь, о которыхъ онъ предувѣдомлялъ еще во введеніи, укажемъ на догадки о новомъ объясненіи нѣкоторыхъ сценъ: въ сценѣ тайной Вечери не 11 учениковъ, а 12, сцена явленія Христа ученикамъ по воскресеніи — представляютъ невѣріе Өомы (161), послѣдняя сцена на сѣверной стѣнѣ—входъ Христа въ Іерусалимъ (149).

Какъ мы уже указывали, авторъ иногда рѣшается сравнивать нѣкоторые изображенія съ тѣми, что находятся въ византійскихъ памятникахъ, но результаты этого сравненія тѣ-же, о чемъ также говорили уже, т. е. мастеръ византійскаго памятника видѣлъ Равеннскій памятникъ. Такъ и въ данномъ случаѣ, сравнивая изображеніе Тайной Вечери съ тѣмъ, что находится въ миниатюрѣ Россанскаго кодекса, онъ замѣчаетъ: «если миниатюра и мозаика не имѣли общаго образа, то миниатюристъ долженъ былъ знать Равеннское произведеніе» (152).

Вопросъ объ отнесеніи и данныхъ мозаикъ къ памятникамъ византійскаго искусства—въ отрицательномъ смыслѣ рѣшается авторомъ весьма скоро и легко: Краусъ указалъ, что композиціи сюжетовъ еще античны, что большіе глаза у лицъ встрѣчаются и въ живописи катакомбъ, и въ образахъ саркофаговъ; слѣдовательно не о чемъ больше и говорить, а «что у Христа пурпуровая одежда — то это въ характерѣ времени, да и царское пониманіе его личности вообще свойственно всему Равеннскому искусству» (166). Даже еще замѣчательныя доказательства туземнаго происхожденія мозаикъ: «на національную, специально германскую черту указываетъ замѣчательная символика цветовъ сцены суда<sup>1)</sup>, такъ какъ она является въ искусствѣ единственной: итальянцу и христіанину было ближе

1) Христось, отдѣляющій овецъ отъ козлищъ: первыя изображены бѣлыми, вторыя черными.

выбирать бѣлое и черное вмѣсто краснаго и темногубого» (167). Это, очевидно, открытіе г. Курца, но скорѣе въ области этнографіи, чѣмъ исторіи искусствъ, — опредѣлять національность художника по цвѣтамъ, при чемъ на основаніи единственнаго случая; интересно далѣе узнать у автора — какіе это красныя овцы и темногубыя козы, и почему именно изобразилъ бы ихъ именно таковыми не итальянецъ?

Описаніе мозаикъ средняго пояса (167 — 173) — родъ каталога, при томъ съ сокращеніями. Интересно, что въ изображеніи птицъ на вазахъ онъ находитъ восточное вліяніе (сходныя онъ видѣлъ въ ц. св. Георгія въ Фессалоникахъ).

Описанія видовъ Класписа и Равенны сопровождаются новинками. Авторъ обладаетъ замѣчательнымъ зрѣніемъ и фантазіей. Такъ въ слабомъ очеркѣ фигуры въ воротахъ «Равенны» онъ видитъ аріанскаго епископа, который, вѣроятно, держалъ модель храма (176). Въ люнетѣ тѣхъ же воротъ онъ видитъ копію, древнѣйшую мозаику Равенны, можетъ быть даже древнѣйшую изъ всѣхъ мозаикъ; въ трудно различимыхъ трехъ фигурахъ — для него «образъ, дышавшій простымъ духомъ катакомбнаго искусства» (177). Самыя фигуры, по его мнѣнію, изображаютъ трехъ мѣстныхъ святыхъ.

Авторъ очень сожалѣетъ о потерѣ изображеній вверху фронтона, не указывая источника, изъ котораго извѣстно, какія именно были здѣсь; особенно жаль ему потери изображенія Теодориха (179). Воображеніе автора сильно разыгрывается и въ незначительныхъ слабыхъ абрисахъ, признаваемыхъ имъ за руки, носъ, глаза, и т. п. — онъ видитъ фрагменты изображенія короля и аріанскаго епископа (см. у него таб. VI внизу). Но напрасно авторъ полагаетъ, что Теодорихъ изображенъ былъ въ позѣ оранты: по описанію Аньеллы<sup>1)</sup> — онъ держалъ въ правой рукѣ копье, а въ лѣвой щитъ.

Въ описаніи процессіи свв. дѣввъ, направляющихся къ Богородицѣ, авторъ обращаетъ вниманіе только на детали, и не уясняетъ общаго значенія этой процессіи и святыхъ, направляющихся къ Христу, но и указываемыя имъ детали ничего не говорятъ, ничего не уясняютъ въ вопросѣ о происхожденіи мозаики, о ростѣ, измѣненіи типовъ, новыхъ вліяніяхъ.

Изображеніе Богородицы — чисто византійскій памятникъ и по типу ея и по костюму, и другимъ деталямъ — для автора «первое равенское изображеніе въ мозаикѣ, находящейся подъ ясно римскимъ вліяніемъ» (184). Ничего византійскаго авторъ не видитъ и въ изображеніяхъ свв. дѣввъ. Авторъ оспариваетъ правильность помѣщенія надписей именъ подъ волхвами, но ничего не упоминаетъ о томъ, что о нихъ уже въ IX в. говоритъ равеннскій историкъ Анвелль.

Мозаики Аріанской Крепальни г. Куртъ приписываетъ «мастеру по-

1) См. у Е. К. Рѣдина, о. с., 80.

дражателью Православной Крещальни». И здѣсь онъ вѣренъ себѣ: упуская значеніе общаго, увлекается деталями и посвящаетъ имъ цѣлыя страницы, какъ напр. раковымъ клещнямъ, что на головѣ олицетворенія Іордана (196—197); красный цвѣтъ этого придатка наводитъ автора на мысль — *не германскаго ли происхожденія этотъ мотивъ*. Стремясь всюду видѣть оригинальное равеннское или римское происхожденіе мозаикъ, авторъ, какъ уже указывали выше, является весьма оригинальнымъ въ своихъ доказательствахъ. Извѣстно, что тронъ Божій—сюжетъ византійскаго происхожденія. Но автору извѣстенъ примѣръ изображенія его на тускуланскомъ саркофагѣ и на рѣзномъ камнѣ около 400 г., и отсюда имъ дѣлается заключеніе: «что искусство Востока часто изображаетъ этотъ сюжетъ — еще не доказательство его восточнаго происхожденія». Совершенно правильно, но гдѣ же у автора доказательства, что онъ западнаго происхожденія: указываемые имъ примѣры еще ничего не говорятъ, и они во всякомъ случаѣ не могутъ служить доказательствомъ *западнаго происхожденія* равеннскихъ мозаикъ.

Въ описаніи мозаикъ ц. св. Аполлинарія во Флотѣ вновь ничего не находимъ къ настоящему изслѣдованію; авторъ или ограничивается описаніемъ, или фантазируетъ, какъ напр. въ толкованіи сюжета въ конхѣ, который, по его мнѣнію, представляетъ видѣніе св. Аполлинарія (211). Авторъ мозаикъ — «символистъ», и «подражатель (автору) св. Виталія».

По поводу изображенія Арх. Михаила и Гавріила, держащихъ лабрумъ съ надписью АГІОС, онъ говоритъ, что здѣсь можно говорить съ правомъ о «византійскомъ вліяніи». Какая тонкость сужденія: нужна непременно надпись, чтобы указать автору на путь вліянія, заимствования . . . .

Въ описаніи мозаикъ ц. Петра Хризолога авторъ вновь даетъ новинки, оригинальныя объясненія. Что это за образъ Христа въ воинскомъ костюмѣ (?) съ крестомъ на плечѣ? Авторъ легко разрѣшаетъ вопросъ. Онъ говоритъ: «на дворцѣ Феодориха былъ изображенъ портретъ короля еретика, возбуждавшій гнѣвъ праведныхъ католиковъ, и вотъ нашъ мастеръ создалъ въ пандавъ ему; противъ аріанскаго короля онъ поставилъ небснаго, противъ господина съ копьемъ—Спасителя съ крестомъ, противъ еретика слова: «не твой фальшивый Христосъ Арія, но я путь, истина и жизнь» (229).

Описаніемъ мозаикъ ц. Михаила въ Афричиско, упоминаніемъ капеллы св. Марка, перечисленіемъ фрагментовъ собора авторъ заканчиваетъ свое изслѣдованіе мозаикъ. Слѣдуетъ рядъ приложений—перечисленіе вновь всѣхъ мастеровъ и ихъ стилистической характеристики, описаніе костюма, встрѣчаемаго въ равеннскихъ мозаикахъ. При отсутствіи какихъ-либо историческихъ справокъ, сравненій — трудно понять смыслъ и значеніе этихъ экскурсовъ, особенно послѣдняго. Это — лучший показатель отсутствія пониманія авторомъ задачъ изслѣдователя.



Подводя итоги нашему знакомству съ книгой г. Курта, можемъ сказать, что она мало двигаетъ впередъ изученіе равеннскихъ мозаикъ; но дѣйствительно, благодаря детальному описанію этихъ мозаикъ, нѣкоторымъ наблюденіямъ надъ ихъ техникой, она будетъ имѣть значеніе при дальнѣйшемъ изслѣдованіи ихъ, особенно при отсутствіи полнаго научнаго изданія ихъ—въ краскахъ и фототипіяхъ.

Авторъ для выполненія своей задачи потрудился не мало. Онъ, какъ видно, отнесся къ своей работѣ съ большимъ вниманіемъ, любовью. Книга его, повидимому, первый крупный научный трудъ. Е. Р.

**P. Perdrizet et Chesnay.** *La Métropole de Serrès.* Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 2-me fascic. T. X. Fondation Eugène Piot. Paris 1904.

Авторы описываютъ митрополичью церковь въ городѣ Серрахъ (древній Σίρις, нынѣ αἱ Σέρραι) въ Македоніи, извѣстную пока только по указаніямъ Папагеоргіу (*Byz. Zeitschr.* 1894), давшего не совсѣмъ вѣрныя данныя о времени построенія церкви (будто въ XV вѣкѣ) и ея древностяхъ.

Церковь купольная, но внутри представляетъ три нефа базиличнаго типа. Этотъ интересный типъ церкви указанъ Стржиговскимъ (*Kleinasiensien* p. 56 и сл.) въ Малой Азіи и потому жаль, что авторы не приступили къ своему описанію плана церкви и ея общихъ видовъ съ фасада и боковыхъ сторонъ.

Въ алтарной части находится мозаическая композиція Евхаристіи подъ двумя видами въ обычномъ изводѣ, извѣстномъ въ церквахъ Сициліи, Кіева. Авторы справедливо сравниваютъ эту композицію съ указанными и относятъ ее къ XI—XII вѣку. Хорошо сохранилась лишь фигура апостола Андрея, съ которой данъ отличный рисунокъ. Въ стѣны и полы церкви вдѣланы мраморныя доски, очевидно отъ преградъ, амвона и проч., крайне интересныя, прибавимъ отъ себя, для сравненія съ такими остатками мраморовъ, еще не изданными, Кіево-Софійскаго собора и церковей Херсонеса. Боковая мраморная доска отъ амвона, какъ полагаютъ авторы, украшена изображеніемъ птицы и льва (!), другія доски украшены крестами, разводами и проч. Очень интересное изображеніе Христа на мраморной доскѣ, надъ входомъ, съ книгой и съ надписью: ἸϞ ΧϚ ὁ εὐεργέτης, и мраморный поздній плоскій рельефъ съ изображеніемъ Богородицы съ воздѣтыми руками и надписью Μ(ήτηρ) Θ(εοῦ) ἡ πονολύτρα, т. е. πονολύτρα.

Въ ризницѣ сохранились довольно древнія рипиды, чашки и диски съ надписями. Къ статьѣ приложена фототипія съ мозаики и хромолитиграфія съ рипиды, украшенной эмалевыми изображеніями.

Текстъ авторовъ составленъ добросовѣстно со стороны разбора иконографіи композиціи Евхаристіи, но не затрагиваетъ архитектуры церкви. Поверхностно описаны и плохо изданы мраморы; а съ предметовъ ризницы приведены лишь надписи, за исключеніемъ рипидъ, съ которыхъ

предложены два рисунка. Слѣдуетъ, однако, и за это благодарить французскую науку. Отведя себѣ поле дѣятельности въ Греціи и на Аѳонѣ, она съ искреннимъ интересомъ относится къ обнародованію ихъ древностей.

Д. А.

**Atilio Rossi.** *La coperta eburnea dell' Evangelario di Lorsch nella biblioteca Vaticana* (Palat. lat. 50) въ Bessarione fas. 76 (1904), 38 — 48; fasc. 77, 166—170. — Авторъ по поводу новаго воспроизведенія таблетки Ватиканской Библиотеки въ изданіи Канцлера, *Gli avori dei Musei profano e sacro della Biblioteca Vaticana*, Roma, 1903, tav. IV—поднимаетъ рядъ вопросовъ о стилѣ этого памятника, его времени, объ отношеніи его къ другимъ родственнымъ памятникамъ. По мнѣнію автора — таблетка времени Оттона, имитирующая только таблетки V—VI в. **Е. Р.**

**Его-же.** *Le coperte eburnee di un Evangelario della Biblioteca Barberini* (Cod. Vatic. Barbe XI, 168, ol. 1862), въ Bessarione, fasc. 77, 170—178. — Детальное обзорѣніе покрывки въ иконографическомъ и стилистическомъ отношеніи. Авторъ полагаетъ, что памятникъ конца XII—XIII в., начала XIV в. **Е. Р.**

**Toesca.** *Notizie della Badia di Grottaferrata.* L'Arte VII (1904), 317—323. — Въ этомъ монастырѣ находятся фрески, уже и ранѣе бывшія извѣстными, свидѣтельствующія о византійскомъ вліяніи въ Италіи. Недавно здѣсь открыты новыя фрески, отмѣченныя тѣмъ-же вліяніемъ. Описанію ихъ и посвящена замѣтка Тёска. Тутъ открыты: Троица (ἡ ἀγία Τριάς: Ветхий Деньми держитъ на колѣняхъ возмужалаго Христа, кругомъ Архангелы; Давидъ со свиткомъ съ греческой надписью: τῷ λόγῳ ΚΥ ΟΙ ΟΥΡΑΝΟΙ ΕΣΤΕΡΕΩ); сцены изъ Ветхаго Заветѣ — Моисей (ΜΩΥΣΗΣ) и событія изъ его жизни. Фреска, по мнѣнію автора, конца XIII в. Описание фресокъ сопровождается рисунками (4—7). **Е. Р.**

**J. Strzygowski.** *Der Pinienzapfen als Wasserspeier.* Mitteilungen des Kais. Deutsch. Archäol. Instituts, Römische Abteilung, XVIII (1903), 185—206. — Авторъ разсматриваетъ восточныя изображенія, въ которыхъ сосна служитъ струей воды въ фонтанахъ, и сравниваетъ этотъ мотивъ въ мозаикахъ мон. Дафни и въ греч. рук. Ватиканской Библиотеки № 1162, въ Евангеліяхъ на параллельныхъ листахъ какъ украшеніе аркады (рук. Париж. Нац. Библ. № 64). Тотъ же мотивъ отмѣчается въ Равеннской мозаикѣ, въ таблэткѣ Берлинскаго Музея, въ рельефѣ св. Марка въ Венеціи, въ Константинополѣ. Такимъ образомъ—мотивъ восточный, какъ и храмикъ въ сирійскихъ миниатюрахъ Эчміадзинскаго Евангелія, повторенный въ Евангеліи Годескальскомъ. **Е. Р.**

**Д. Айналовъ.** *Расположеніе главныхъ зданій Константиновскихъ построекъ по даннымъ письменныхъ источниковъ.* (Отд. отд. изъ Сообщеній Православнаго Палестинскаго Общества, 1903 г., № 2, стр. 1—63).—Извѣстно, какое важное значеніе въ изученіи Палестиновѣдѣнія и спеціально Іеру-

салимскихъ памятниковъ имѣютъ свѣдѣнія, находящіяся у Евсевія и другихъ древнихъ писателей и паломниковъ. Этими свѣдѣніями во многомъ уясняются дошедшія до насъ памятники, претерпѣвшіе столько измѣненій, возстановляются тѣ зданія, что были воздвигнуты Константиномъ Великимъ, и приобрѣтается въ общемъ весьма цѣнный матеріалъ для христіанской археологіи.

Пользуясь именно данными письменныхъ источниковъ, Д. В. Айналовъ, уже не разъ пользовавшійся весьма плодотворно этими источниками въ своихъ изслѣдованіяхъ въ области ранне-византійскаго искусства, трактуетъ специально о зданіяхъ Константина Великаго, ихъ расположеніи; онъ вноситъ весьма много поправокъ, дополненій и новаго объясненія къ этимъ текстамъ, и его настоящій очеркъ въ виду этого является весьма цѣннымъ научнымъ вкладомъ въ литературѣ палестиновѣдѣнія.

Въ очеркѣ пять главъ. Въ первой главѣ рѣчь идетъ объ общемъ планѣ зданій и его особенностяхъ; во второй — о крестѣ, скалѣ и пещерѣ Гроба Господня; въ третьей — объ Атриѣ между Анастасисомъ и Мартиріемъ; въ четвертой — о Мартиріѣ или Константиновой базиликѣ; въ пятой — о базиликѣ Анастасисъ, близъ Ротонды.

Е. Р.

**Dr. Al. Riegl.** *Zur Entstehung der altchristlichen Basilika* въ Jahrbuch der K. K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale, Bd. 1903.—Высказываетъ свою точку зрѣнія о «позднеримскомъ» и «восточномъ» искусствѣ и въ связи съ этимъ о происхожденіи христіанской базилики.

Е. Р.

**J. Germer-Durand.** *Topographie de Jérusalem. Seconde période: Depuis Hadrien jusqu'au XV-e siècle.* Echos d'Orient, № 46 (1904). — Открываетъ рядъ статей, посвященныхъ топографіи Іерусалима. Въ указанныхъ №№ помѣщены главы: Aelia Capitolina, планъ Мадебы, Іерусалимъ во время Константина, время крестоносцевъ, ограда Іерусалима во время Саладина.

Е. Р.

**S. Pétridès.** *Un encensoir syro-byzantin* въ Echos d'Orient, № 46 (1904), 148—151. — Авторъ бѣгло описываетъ бронзовое кадило, происходящее изъ Медеата, небольшого города возлѣ Діарбекира, и составляющее собственность г. Ledoulx, консула и драгомана французскаго посольства въ Константинополѣ. Кадило это, судя по приведеннымъ въ статьѣ рисункамъ, совершенно сходно съ цѣлымъ рядомъ извѣстныхъ кадилъ, о которыхъ уже упоминалось<sup>1)</sup>, считаемыхъ сирійскаго происхожденія.

Е. Р.

**Testi.** *Il monastero e la chiesa di Santa Maria d'Aurona.* L'Arte, VII (1904), 27 — 48, 104—129. — Подробно изслѣдуетъ памятники этой церкви и доказываетъ, что большая часть декоративныхъ фрагментовъ ея относится къ VIII вѣку, а капители къ 1099 году.

Е. Р.

1) Виз. Врем., XI, №№ 1 и 2.

**Фотографіи съ различныхъ памятниковъ Италіи.** Пожаръ въ Туринской Библиотекѣ, погубившій множество цѣнныхъ для науки памятниковъ, побудилъ итальянское правительство предпринять фотографированіе выдающихся памятниковъ Италіи различныхъ эпохъ, въ томъ числѣ и византійскихъ. Уже много сфотографировано и продается у G. Gargioli, via in Miranda 1, Roma. О планѣ, значеніи этого предпріятія, которое было бы весьма существенно въ цѣляхъ науки, увѣковѣченія памятниковъ, осуществитъ и у насъ въ Россіи, см. замѣтку Toesca въ *L'Arte*, VII (1904), 80—82.

Е. Р.

**J. Strzygowski.** *Der Ursprung der «romanischen» Kunst.* Zeitschrift für bild. Kunst, 1903, IX. — Проводя настойчиво свою теорію о зависимости средневѣковаго искусства отъ восточнаго христіанскаго первыхъ вѣковъ, авторъ доказываетъ, что романская архитектура происходитъ отъ восточной архитектуры, извѣстной въ памятникахъ Египта, Сиріи, Малой Азіи. Наиболее детально въ качествѣ примѣра разсматриваетъ церкви Бирбинкилиссы.

Е. Р.

**Гроттаферрата.** — G. Poubel въ *Gazette des Beaux Arts*, 1904, IV, 331—343 даетъ бѣглый очеркъ исторіи этого монастыря и памятниковъ его—по поводу исполнившагося недавно тысячелѣтія основанія его.

Е. Р.

**Antonio Muñoz.** *Le rappresentazioni allegoriche della vita nell' arte byzantina.* *L'Arte*, VII (1904), 130—145. — Указавъ на большое распространеніе въ византійскомъ искусствѣ олицетвореній, аллегорій, авторъ посвящаетъ небольшой этюдъ изображеніямъ въ этомъ искусствѣ *жизни*. Къ сожалѣнію — автору мало было извѣстно памятниковъ съ изображеніями олицетворенія и совершенно неизвѣстны русскіе памятники, а равно статья, посвященная тому-же изображенію, собственно аллегоріи жизни, написанная на русскомъ языкѣ и напечатанная еще въ 1893 г. <sup>1)</sup> Онъ останавливается на изображеніяхъ: 1) въ миниатюрахъ Іоанна Климаса Ватиканской Библ., XI в. (юноша нагой, на колесахъ); 2) на барельефѣ въ Торчелло, который считаетъ не изображеніемъ судьбы, но жизни и относитъ его къ XII в.; 3) въ Псалтырѣ Британскаго Музея и Ватиканскаго; 4) въ Исторіи Варлаама Парижской Націон. Библиотеки греч. рук. XIV в.; 5) въ Исторіи Варлаама латинской рук. XIV в. Ват. Библ.; 6) въ барельефѣ Пармскаго Баптистерія; 7) въ рельефѣ пилястра дверей XIV в. въ соборѣ св. Марка въ Венеціи.

Е. Р.

**E. von Dobschütz.** *Die Vision des Ezechiel (cap. 37) auf einer byzantinischen Elfenbeinplatte* въ *Repert. für Kunstwiss.*, XXVI (1903), 382—388. — Авторъ даетъ объясненіе изображенія, находящагося на таблеткѣ изъ

<sup>1)</sup> Е. Рѣдинъ, Притча о сладости сего міра (Археол. Извѣстія и Замѣтки, I (1893), 437—443). Ср. также его-же «О лицевыхъ Синодикахъ, поступившихъ въ распоряженіе Харьковскаго предвѣдѣтельнаго Комитета по устройству XII Археол. Съѣзда». X. 1902, стр. 10—12.

слоновой кости собранія Британскаго музея, изданнаго у Dalton'a, Catalogue of early christian antiquities in the British Museum, 1901, 56, n. 299, табл. XI, принимавшагося и Гревеномъ, и Дальтономъ — за сошествіе Христа въ адъ. Авторъ, исходя изъ надписи на этой таблѣткѣ, правильно объясняетъ изображеніе, какъ Видѣніе Іезекііля: воскрешеніе костей. Онъ указываетъ изображеніе того же сюжета въ барельефахъ саркофаговъ, на золотыхъ доньшкахъ, и пользуясь любезнымъ сообщеніемъ А. Газелова — въ миниатюрѣ Ерлангеровской Библии XII в. Но авторъ упускаетъ изъ виду извѣстный уже памятникъ — миниатюры кодекса Григорія Бвгослова № 510 Парижской національной Библиотеки<sup>1)</sup>, въ которыхъ имѣется изображеніе того-же сюжета и въ которыхъ много аналогій для многихъ деталей изображенія на описываемой имъ таблѣткѣ.

Е. Р.

**Н. П. Кондаковъ.** *Зооморфическіе инициалы греческихъ и глаголическихъ рукописей X—XI стол. въ Библиотекѣ Синайскаго монастыря.* СПб. 1903 (Изд. Общества Любителей Древней Письменности, № СХХI). I—VIII стр. +8 хромофотографическихъ таблицъ.

Извѣстно, какъ еще мало изучена восточно-византійская орнаментика; извѣстно, какъ мало выяснено еще происхожденіе звѣринаго стиля въ орнаментикѣ. Цѣнный матеріалъ для выясненія этихъ вопросовъ и связанныхъ съ нимъ — о русскомъ орнаментѣ — представляетъ вышеназванная брошюра изданія Общества Любителей Древней Письменности, заключающая въ себѣ восемь таблицъ съ рисунками въ краскахъ съ инициаловъ Синайскихъ рукописей и предисловіе акад. Н. П. Кондакова. Указываемыя рукописи — Синайскаго монастыря: 1) греческое Евангеліе № 213, 967 г., 2) греч. поученія Θεодора Студита № 401, 1086 года, 3) славяно-глаголическій Требникъ или Служебникъ № 37. Въ предисловіи авторъ уясняетъ значеніе издаваемого матеріала.

Рисунки и формы инициаловъ первой рукописи крайне важны, характерны для восточно-византійской орнаментики. Заглавныя буквы совмѣщаютъ въ себѣ и обычныя растительныя формы инициаловъ X столѣтія, и самыя причудливыя черты звѣринаго романскаго стиля.

Еще болѣе любопытны инициалы рукописи творенія св. Θεодора Студита: «эти змѣевидные инициалы, говоритъ Н. П. Кондаковъ, и состоящія изъ ременныхъ и змѣиныхъ переплетеній заставки прямо поражаютъ своею близостью къ такъ называемому романскому стилю рукописей западныхъ и русскихъ отъ XII по XIV столѣтіе включительно. Въ виду такого историческаго сближенія греческихъ формъ орнаментики съ русскими и и славянскими, намъ вполнѣ естественно искать и даже гадать, откуда именно происходитъ настоящая звѣриная орнаментика».

Для рѣшенія этого вопроса необходимы, по мнѣнію автора, предвари-

1) Н. П. Кондаковъ, *Исторія византійскаго искусства*, 183; Labarte, *Histoire des arts industriels*, Paris 1873, II, pl. XLVI.

тельные обработки всѣхъ формъ звѣринаго стиля въ ихъ историческомъ процессѣ и тогда только, говоритъ онъ, мы могли бы строго научно разобратъся и въ своемъ собственномъ хозяйствѣ: въ орнаментикѣ Остромирова Евангелія, Изборника Святослава, Мирославова Евангелія и пр., а исполненіе подобныхъ задачъ поставило бы русскую археологію на настоящую научную почву.

Е. Р.

**Д. В. Айналовъ.** *Лѣтопись о начальной порѣ русскаго искусства.* Актовая рѣчь. СПб. 1904. 8°, 33 стр.

Русскія лѣтописи еще мало привлекались въ нашей археологической литературѣ, какъ источникъ для сужденія о характерѣ древне-русскаго искусства въ языческой періодъ и вскорѣ послѣ принятія христіанства. А между тѣмъ, какъ ни скудны свѣдѣнія лѣтописей въ этомъ отношеніи, они при умѣломъ пользованіи ими, при должномъ освѣщеніи ихъ могутъ дать понятіе о состояніи этого искусства, его характерѣ, даже о вліяніяхъ, которымъ оно подвергалось.

Такого рода работу — умѣлаго, опытнаго использованія данныхъ лѣтописей для характеристики русскаго искусства въ его начальную пору и представляетъ актовая рѣчь проф. Д. В. Айналова.

Въ ней на основаніи данныхъ лѣтописей дается понятіе о древнерусскомъ ваяніи, скульптурѣ, доказывается, что памятники этой скульптуры находились и въ средѣ памятниковъ архитектуры — языческихъ храмовъ.

Съ принятіемъ христіанства отмѣчаются иные памятники, иное вліяніе. Вотъ краткое резюме блестящей рѣчи автора, приводимое имъ въ концѣ ея: «лѣтописныя свидѣтельства о древне-русскомъ искусствѣ, хотя и приводятся въ хронологическомъ порядкѣ, но иногда представляютъ не чисто историческія данныя, а связанныя съ историко-литературными воззрѣніями эпохи лѣтописца. Такъ лѣтопись не знаетъ точно того времени, когда русскіе славяне занялись ваяніемъ кумировъ. По понятію лѣтописца, это произошло въ отдаленной глубинѣ вѣковъ, а русскіе кумиры сливаются въ его представленіи съ кумирами другихъ народовъ.

...Область представленій автора «Повѣсти временныхъ лѣтъ» не исключаетъ существованія храмовъ, алтарей и всей обстановки языческаго культа и у русскихъ славянъ... По принятіи христіанства ваяніе идоловъ должно было прекратиться и перейти въ сосѣднюю область рѣзной обработки камня и дерева. Рядомъ съ деревянной архитектурой возникаетъ каменное строительство церквей въ византійскомъ стилѣ, а рядомъ съ многоцвѣтной раскраской деревяннаго строенія появляется и утверждается высокая по своимъ традиціямъ византійская храмовая живопись и иконопись».

Е. Р.

**Д. Айналовъ.** *Искусство Кіевской Руси.* (Отд. отт. изъ Книги по русской исторіи, издаваемой подъ редакціей Довнаръ-Запольскаго, т. I, 561—587).

Проф. Д. В. Айналовъ готовитъ обширный трудъ по древностямъ Кіева великокняжеской эпохи. Съ частями этого труда онъ знакомилъ въ

своихъ двухъ докладахъ на XII археологическомъ съѣздѣ въ г. Харьковѣ; часть его представляетъ актовая рѣчь «Лѣтопись о начальной порѣ русскаго искусства» и популярная статья подъ вышеприведеннымъ заглавіемъ, помѣщенная имъ въ Христоматіи по русской исторіи. Авторъ въ живомъ, увлекательно написанномъ и весьма доступномъ и для учащихя, и для широкихъ круговъ публики очеркѣ знакомить съ искусствомъ Кіева въ языческую пору, христіанскую, съ различными памятниками, съ общимъ состояніемъ русскаго искусства X—XIII в., находившагося подъ сильнѣйшимъ византійскимъ вліяніемъ.

Е. Р.

**В. В. Стасовъ.** *Миніатюры нѣкоторыхъ рукописей византійскихъ, болгарскихъ, русскихъ, джагатайскихъ и персидскихъ.* (In fol. 115 стр. Съ 96 рис. въ текстѣ, съ 4 хромофотографированными таблицами и тремя фототипическими). Спб. 1902 (Изданіе Общества Любителей Древней Письменности, № СХХ).

Извѣстно, какой богатый матеріалъ для изученія быта различныхъ народовъ предлагаютъ миніатюры древнихъ рукописей, авторы которыхъ старались воспроизвести современную обстановку, типы лицъ, костюмы и т. п. такъ же, какъ это воспроизводятъ новѣйшіе художники. Но, къ сожалѣнію, этимъ матеріаломъ мало пользуются, и изслѣдованіе ихъ въ этомъ отношеніи, особенно напр. нашихъ древне-русскихъ — предметъ желанный, необходимый.

Книга, заглавіе которой выставлено выше — посвящена одному изъ такихъ изслѣдованій, при томъ о бытѣ славянъ, русскихъ — на основаніи древнѣйшихъ извѣстныхъ изображеній въ нѣкоторыхъ византійскихъ, болгарскихъ, русскихъ и восточныхъ рукописяхъ. Она принадлежитъ нашему извѣстному ученому, знатоку древней жизни по памятникамъ быта и искусства, В. В. Стасову. Она представляетъ собою крупный вкладъ въ науку археологіи и исторіи искусства. Въ ней впервые изслѣдуются памятники, которые вообще до того мало были извѣстны и почти совсѣмъ не разсматривались съ тѣхъ сторонъ, съ какихъ они разсматриваются здѣсь. Въ ней впервые нѣкоторые образцы изъ этихъ памятниковъ издаются блестящимъ, достойнымъ ихъ образомъ — не только въ простыхъ рисункахъ, но и въ хромофотографическихъ таблицахъ. Словомъ, это трудъ, за который нельзя не быть признательнымъ маститому автору «Славянскаго и восточнаго орнамента».

Въ началѣ изслѣдованія авторъ задаетъ вопросъ: «Какія на свѣтѣ самыя древнія изображенія славянъ? Какія самыя древнія изображенія русскихъ?» И не отвѣчая на нихъ, даетъ предварительно историческую справку о научномъ интересѣ русскихъ къ своей національности. Указавъ, какъ мало интересовались своей національностью русскіе въ XVIII в., какъ ложно изображались древне-русскіе князья, герои, онъ отмѣчаетъ начало интереса къ національному быту, костюмамъ, къ исторической правдѣ въ художественныхъ образахъ — лишь съ 1832 г., съ

писемъ Оленина къ Басину. Оленинъ же *первый* попробовалъ указать на то, что въ числѣ разнообразныхъ національностей, изображенныхъ на барельефахъ Трояновой колонны, должны быть и славяне. 50 лѣтъ послѣ Оленина его догадки съ прибавленіемъ не мало своихъ повторилъ В. А. Прохоровъ. Онъ въ своемъ трудѣ «Матеріалы по исторіи русскихъ одеждъ и обстановки жизни народной» обращаетъ вниманіе на то, что среди народовъ, изображенныхъ на Траяновой колоннѣ, преобладаютъ подробности одежды, сходныя или тождественныя съ русскими, которыя повторяются на нашихъ болѣе позднихъ памятникахъ. Авторъ, указывая на то, что въ книгѣ Прохорова не мало заблужденій, ошибокъ, и заканчивая изложеніе его открытій, говоритъ: «эти соображенія Прохоровъ подкрѣпилъ *несомнѣнными доказательствами* — многочисленными рисунками, на таблицахъ приложенныхъ къ его тексту» (8). Но рисунки сами по себѣ еще не могутъ служить несомнѣнными доказательствами: необходимо еще знаніе этихъ рисунковъ, ихъ происхожденіе, и въ этомъ-то одна изъ ошибокъ Прохорова; такъ въ приводимыхъ авторомъ цитатахъ изъ сочиненій Прохорова для послѣдняго несомнѣнно, что люди, изображенные въ фрескахъ Кіево-Софійскаго собора — русскіе, а между тѣмъ, какъ показываютъ новѣйшія изслѣдованія—эти фрески не имѣютъ ближайшаго отношенія къ русской старинѣ, быту и представляютъ собою произведеніе византійскаго искусства.

Приступая самъ къ извлеченію матеріала барельефовъ трояновой колонны для характеристики славянъ, авторъ повторяетъ, что при пользованіи имъ надо быть осторожнымъ и не преувеличивать его значенія. Въ дальнѣйшихъ строкахъ онъ однако совершенно не пользуется этимъ матеріаломъ и на основаніи различныхъ свѣдѣній указываетъ, какая была вообще большая разница между даками и славянами—и въ типѣ, и въ костюмахъ, и въ занятіяхъ ихъ, и жилищахъ.

Первыми несомнѣнными и вполне удовлетворительными изображеніями древнихъ славянъ должно признать фигуры двухъ болгаръ, находящіяся въ «Минологіи» Василія II (975—1025 г.) Ватиканской библіотеки. Одинъ болгаринъ представленъ въ зимнемъ костюмѣ, другой въ лѣтнемъ. Уясненію всѣхъ деталей этихъ костюмовъ, ихъ происхожденія посвящена вторая глава изслѣдованія В. В. Стасова, весьма цѣнная по своимъ результатамъ. Костюмъ болгаръ въ этихъ древнихъ рисункахъ, какъ доказываетъ авторъ, имѣетъ ближайшее сходство съ русскимъ: «въ Россіи древній коренной славянскій костюмъ сохранился сквозь всѣ столѣтія еще тверже и несокрушимѣе, чѣмъ въ Болгаріи и Сербіи, потому что не подвергся, какъ въ этихъ странахъ, турецкому вліянію» (22).

Третья, болѣе обширная глава (23—88) изслѣдованія В. В. Стасова посвящена детальному изученію миниатюръ «Манасіиной лѣтописи» Ватиканской библіотеки, являющихся лучшимъ и характернымъ памятникомъ болгарскаго искусства въ XIV вѣкѣ. Это—первое не только въ нашей, по западноевропейской археологической литературѣ всестороннее



изслѣдованіе даднаго памятника, при томъ спеціально съ такой стороны, съ которой онъ никогда подробно, съ такимъ сравнительнымъ матеріаломъ не изучался—какъ источникъ данныхъ для характеристики быта Болгаръ и другихъ народностей, изображенныхъ въ тѣхъ-же миниатюрахъ. Это крупный, научный трудъ, который, конечно, будетъ оцѣненъ всѣми, кто будетъ пользоваться имъ. Онъ исполненъ такъ, какъ могъ исполнить его такой знатокъ древней жизни различныхъ народовъ по памятникамъ быта и искусства, какимъ является нашъ неутомимый ученый изслѣдователь, авторъ «Славянскаго и Восточнаго орнамента». Предварительно онъ даетъ подробную исторію изученія этого памятника, или вѣрнѣе краткихъ, бѣглыхъ замѣчаній о ней западноевропейскихъ и русскихъ ученыхъ (Ассемани, Серу д'Аженкуръ, проф. М. Бобровскій, гр. Н. П. Румянцевъ, Анжело Май, С. П. Шевыревъ, А. Х. Востоковъ, Д. А. Чертковъ, А. О. Гильфердингъ, проф. М. С. Дриновъ, проф. Н. П. Кондаковъ, І. К. Иречекъ, Шюмбергеръ, Гудевъ, П. А. Сырку), затѣмъ рѣшаетъ вопросъ о несомнѣнномъ болгарскомъ происхожденіи мастеровъ ея рисунковъ, устанавливаетъ нѣсколько группъ этихъ рисунковъ, отличающихся одна отъ другой въ различныхъ отношеніяхъ, трактуетъ о стилѣ, колоритѣ миниатюръ, и переходитъ къ главному предмету изученія этихъ миниатюръ—характеристикѣ быта Болгаръ и другихъ народностей. Онъ детальнѣйшимъ образомъ изучаетъ, всегда привлекая сравнительный матеріалъ (византійскій и др.): костюмъ, головныя украшенія, вооруженіе, конскій уборъ, знамена и военные значки, архитектуру (городскія стѣны, церкви, дома). Детальнымъ образомъ изучаются авторомъ и предметы быта русской національности—по пяти рукописямъ: четыре сцены изъ войны великаго князя Святослава Игоревича съ болгарамъ и византійцами, и одна, представляющая «крещеніе Русовъ». Здѣсь рѣчь идетъ о костюмѣ Святослава, о знаменахъ, о вооруженіи воиновъ, и о костюмахъ лицъ изображенныхъ въ крещеніи Болгаромъ и Русомъ.

Авторъ въ заключеніе своего изслѣдованія далъ слѣдующій выводъ: «есть много сходствъ, но также и несходствъ между разными предметами древне-болгарской и древне-русской жизненной обстановки, въ особенности военной. Но при этомъ нельзя также не придти къ тому убѣжденію, что «Манассіина лѣтопись», между всѣми болгарскими рукописями, одна изъ самыхъ главныхъ, дающихъ матеріалъ для изученія древней Руси, или помогающихъ объяснять многіе изъ значительнѣйшихъ ея памятниковъ. Многое изъ того, что считается перешедшимъ къ намъ прямо и непосредственно изъ Византіи, пришло къ намъ въ передачѣ и переработкѣ болгарской, такъ что одни изъ подобныхъ сригиналовъ должны быть признаны оригиналами не византійскими, а византійско-болгарскими; а другіе предметы и изображенія должны быть признаны оригиналами прямо болгарскими» (86). Въ качествѣ примѣра авторъ приводитъ «Мономахову шапку», аналогію формы которой онъ видитъ въ формѣ шапокъ болгар-

скихъ князей и время которой онъ, повидимому, относитъ къ XIV в., съ чѣмъ едва-ли можно согласиться.

Болѣе убѣдительный другой примѣръ—зависимости русскихъ памятниковъ отъ болгарскихъ: русскія рукописи XIV съ ихъ костюмами, орнаментами, оружіемъ, орудіями, утварью и т. п. находятъ аналогіи въ изображеніяхъ «Манассиной лѣтописи».

IV-ая глава посвящена описавію миниатюры рукописи № 163 Московской Синодальной Библіотеки «Константиномъ пресвитеромъ Болгарскимъ составленныя поученія на Воскресные дни, изъ бесѣдъ св. Іоанна Златоустаго». Миниатюра изображаетъ св. Бориса, котораго прежде принимали за Бориса-Михаила, князя Болгарскаго, при которомъ Болгарія приняла христіанскую вѣру и который скончался въ 907 г. Авторъ весьма убѣдительно—вѣскими соображеніями доказываетъ, что здѣсь правильнѣе видѣть изображеніе св. Бориса князя русскаго.

Въ качествѣ матеріала, также весьма цѣннаго и важнаго для изученія древне-русскаго быта В. В. Стасовымъ въ пятой и шестой главѣ изслѣдуются нѣкоторыя джагатайскія и персидскія рукописи, украшенныя миниатюрами: Теварикъ Гузиде, № 3222, XVI в. Британскаго Музея; Исторія персидскихъ монголовъ Парижской Національной Библіотеки, XIV—XV в.

Е. Р.

**Московская церковная старина.** Труды Коммисіи по осмотру и изученію памятниковъ церковной старины г. Москвы и Московской епархіи, издаваемые подъ редакціей предсѣдателя Коммисіи А. И. Успенскаго. Томъ первый и томъ третій. Москва 1904—1905. (Цѣна 45 р. и 15 р.).

Нельзя не привѣтствовать съ истинной радостью образованія въ Москвѣ такой высокополезной Коммисіи, какъ Коммисія по осмотру и изученію памятниковъ церковной старины. Всѣмъ извѣстно, какъ мы мало дорожимъ своей родной стариной, какъ уничтожаемъ, истребляемъ её и вмѣстѣ съ тѣмъ мало изучаемъ её. А время разрушительное идетъ, и всё меньше оставляетъ памятниковъ въ ихъ неприкосновенности, въ такомъ видѣ, чтобы можно было судить по нимъ о состояніи родного искусства въ извѣстный періодъ. Мы мало изучаемъ, мало издаемъ свои памятники. Оттого доселѣ и не имѣемъ исторіи древне-русскаго искусства. Естественно въ силу этого, что такая Коммисія, какъ вышеназванная, является полезнѣйшей для этого дѣла — сохраненія, изученія памятниковъ родной старины, изданія ихъ, какъ научнаго матеріала для будущей исторіи нашего искусства. И какъ показываютъ вышедшіе два тома трудовъ Московской Коммисіи—последняя дѣйствительно работаетъ съ пользою и дѣйствительно сослужитъ большую службу дѣлу изученія нашихъ отечественныхъ памятниковъ особенно въ такомъ крупномъ, богатомъ этими памятниками районѣ, какъ Москва и Московская епархія.

Уже въ вышедшихъ двухъ томахъ сообщена масса цѣннаго матеріала для исторіи русской архитектуры, иконописи, художественной индустріи. Описано весьма подробно, съ приведеніемъ во многихъ случаяхъ

выписокъ изъ древнихъ документовъ, множество церквей и замѣчательныхъ въ нихъ древностей. Описанія дѣлаются весьма точныя: тамъ, гдѣ памятникъ претерпѣлъ измѣненія, послѣднія отмѣчаются на основаніи документальныхъ данныхъ. Конечно — какъ ни хороши описанія — ихъ однихъ не достаточно для составленія понятія о памятникѣ, особенно, если не предлагается его изслѣдованія, сравненія съ другими, извѣстными уже въ литературѣ памятниками. Необходимо изданіе по возможности большого количества описываемыхъ памятниковъ, особенно, если они выдѣляются по сохранности, по типичности для характеристики состоянія искусства въ извѣстный періодъ. При статьяхъ, помѣщенныхъ въ вышедшихъ томахъ иллюстрацій довольно много. Коммиссія, очевидно, прилагала всѣ старанія, чтобы эта сторона изданія была поставлена на должную высоту. Но, все же, къ сожалѣнію, не всѣ рисунки, не всѣ таблицы одинаково хороши. Конечно, не всѣ они одинаково и могутъ быть хороши — въ зависимости отъ условій ихъ сохранности, нахождения ихъ на мѣстѣ и т. п. Однако по отношенію къ нѣкоторымъ — желательно лучшее воспроизведеніе ихъ; повидимому ограничились неудовлетворительной фотографіей, которую слѣдовало перемѣнить на лучшую. Нѣкоторыя таблицы не достаточно ясно передаютъ детали рисунка и, повидимому, ослабляютъ красоту оригиналовъ плохимъ исполненіемъ. Укажемъ нѣсколько примѣровъ.

Въ I томѣ, къ ст. свящ. I. I. Успенскаго: табл. VII, рис. 1 — ликъ Богоматери затемненъ, табл. VIII, IX — почти одно темное пятно, табл. XI — слабо схваченъ рисунокъ, словно фотографія была не на фокусѣ, табл. XIX — не ясный рисунокъ. Къ статьѣ А. А. Успенскаго: табл. IX — неудовлетворительная фотографія, табл. III — тоже. Изданіе иконъ только въ пятахъ — не достаточно, но необходимо воспроизведеніе и безъ шатъ, какъ это и дѣлается во многихъ случаяхъ при многихъ статьяхъ. Конечно интересны и шаты, но сами по себѣ, а икона представляетъ свой спеціальный интересъ.

Изданіе иконъ въ гравюрахъ, а также въ переводахъ — какъ это имѣется при нѣкоторыхъ статьяхъ — не передаетъ должнымъ научнымъ образомъ памятника, лишаетъ его оригинальности, и слѣдовательно не даетъ должнаго о немъ понятія.

Намъ кажется, что на научное изданіе памятниковъ наряду съ описаніемъ ихъ Коммиссія должна обратить наибольшее свое вниманіе. Лучше издать, если не позволяютъ средства въ данное время, меньше памятниковъ, но въ достойномъ ихъ видѣ, въ такомъ, чтобы ими можно было надлежащимъ образомъ воспользоваться при послѣдующихъ работахъ надъ ними.

Указанными замѣчаніями мы не имѣемъ въ виду ослабить значеніе изданнаго Коммиссіей матеріала. Какъ мы уже сказали, то, что ею издано — богатый и цѣнный вкладъ въ науку русской археологіи и Коммиссія за свою работу заслуживаетъ истинной признательности и благодар-

ности. Но Коммиссія только что *начинаетъ* свои изданія и потому естественно пожеланіе, чтобы она внесла улучшение въ воспроизведеніи памятниковъ.

На сколько богатъ, обширенъ изданный Коммиссіею матеріалъ, можно видѣть изъ слѣдующаго названія статей, вошедшихъ въ два тома. Въ первомъ томѣ: 1) I. I. Успенскаго, Церковь св. Кергія въ Рогожской (съ 44 таблицами); 2) А. И. Успенскаго, Церковь села Измайлова (съ 9 табл.); 3) Н. Д. Извъкова, Московская кремлевская дворцовая церковь во имя Воздвиженія честнаго Креста Господня въ XVII вѣкѣ; 4) Л. П. Любимова, Церковь св. Пророка Иліи, что слыветъ Обыденной (съ 7 табл.); 5) П. А. Скворцова, Церковь во имя Нерукотвореннаго образа Спасителя на Божедомкѣ (съ 3 табл.); 6) I. I. Кузнецова, Могила первой игуменьи Московскаго Новодѣвичьяго монастыря схимонахини Елены Дѣвочкиной; 7) I. I. Кузнецова, Троицкая, въ селѣ Троицкомъ-Голенищевѣ, Московскаго уѣзда, церковь (съ 2 табл.); 8) И. П. Виноградова, Церковь св. Троицы, въ Пушкиаряхъ (съ 1 табл.); 9) Ѳ. Воздвиженскаго, Историческій очеркъ храмовъ Успенскаго, на Крутицахъ, и Крестоваго-Сарскихъ и Подонскихъ архіереевъ (съ 3 табл.); 10) Н. Д. Струкова, Упраздненная церковь при бывшемъ Крутицкомъ митрополичьемъ домѣ (съ 2 табл.); 11) Ю. В. Арсеньева, Икона Знаменія Божіей Матери, которою благословилъ свѣтлѣйшій князь А. Д. Меншиковъ своего сына князя А. А. Меншикова (съ 1 табл.); 12) Барона С. Н. Корфа, Икона св. великомуч. Никиты изъ Никольскаго единовѣрческаго монастыря въ Москвѣ (съ 1 табл.); 13) Н. П. Виноградова, Московская Иоанно-Предтеченская, въ Кречетникахъ, церковь (съ 6 табл.); 14) Б. С. Пушкина, Московская Спиридоновская, на Козьемъ Болотѣ, церковь; 15) Н. А. Скворцова, Церковь св. вел. Георгія на Красной Горкѣ (съ 3 табл.); 16) Н. П. Виноградова, Церковь Знаменія Пресв. Богородицы, что на Знаменкѣ, въ Москвѣ; 17) Н. А. Скворцова, Церковь св. Иоанна Предтечи, въ Старой Конюшенной (съ 3 табл.); 18) Н. П. Виноградова, Церковь Успенія Пр. Богородицы, что на Печатникахъ, въ Москвѣ (съ 2 табл.); 19) I. I. Кузнецова, Икона Всемиловитаго Спаса и Печерской Божіей Матери подъ кремлевскими Спасскими воротами въ Москвѣ; Часовня Спасителя и Смоленской Божіей Матери у этихъ воротъ; 20) I. И. Померанцева и А. I. Рѣчменскаго, Косино и его святыни (съ 3 т.); 20) Л. И. Денисова, Библиографія; 22) Протоколы Коммисіи.

Въ 3 томѣ: 1) А. И. Успенскаго, Древнія иконы изъ разныхъ церквей и частныхъ собраній (съ 10 табл.); 2) Д. И. У—аго, Небесные цѣлители отъ трясавичнаго недуга (съ 1 табл.); 3) А. I. Рѣчменскаго, Икона XVII вѣка изъ моего собранія (съ 1 табл.); 4) А. И. Успенскаго, Житіе св. Іоны, митрополита Московскаго (съ 21 табл.); 5) Ю. Г. Гендуне, Икона складень XVII вѣка; 6) А. И. Успенскаго, Дѣянія св. ап. Петра (съ 6 табл.); 7) В. К. Клейна, Надписи на гробницахъ въ церкви Николы, на Столпахъ (съ 1 табл.); 8) Н. П. Виноградова, Указатель изданій, жур-

нальныхъ статей, замѣтокъ, матеріаловъ по исторіи Москвы и Московской губерніи, напечатанныхъ въ 1903 г.

Таковы обширные, весьма богатые матеріалы, изданные Коммиссіей. Пожелаемъ скорѣйшаго выхода и послѣдующихъ томовъ и полного успѣха высокополезной дѣятельности Коммиссіи.

Е. Р.

**А. И. Успенскій, Житіе св. Николая Чудотворца. Переводы изъ собранія В. П. Гурьянова** (Для настоящаго изданія исполнены Діод. А. Шиловымъ). Москва 1902. In fol. 7 стр.—16 табл. переводовъ. — Изданные переводы сдѣланы съ иконы Николая Чудотворца, съ житіемъ XVI в. изъ собранія В. П. Гурьянова. Переводамъ самимъ, имѣющимъ интересъ для археологій, какъ матеріалъ для сужденія о сюжетахъ и различныхъ деталяхъ обстановки, быта и т. п., предпослано введеніе А. И. Успенскаго, дающее описаніе изображеній и историко-иконографическія справки.

Е. Р.

**В. П. Гурьяновъ и А. И. Успенскій, Переводы съ древнихъ иконъ, собранные и исполненные иконописцемъ и реставраторомъ В. П. Гурьяновымъ.** Текстъ А. И. Успенскаго. Москва 1902. In fol. 121 стр.—96 табл. переводовъ.

В. П. Гурьяновъ — извѣстный иконописецъ и реставраторъ, относясь серьезно къ своему дѣлу, собиралъ для цѣлей этого дѣла и такъ же, очевидно, въ силу любви къ родной старинѣ — переводы съ различныхъ иконъ, составляющихъ отчасти его личную собственность, главнымъ же образомъ съ тѣхъ, что находятся въ разныхъ монастыряхъ, храмахъ, музеяхъ и частныхъ коллекціяхъ, гдѣ приходилось ему реставрировать древнія иконы. Въ настоящее время г. Гурьяновъ задался благою цѣлью — изданія этихъ переводовъ, и въ настоящей книгѣ, заглавіе которой выставлено выше, мы имѣемъ 1-й выпускъ задуманной имъ серіи изданій.

Въ этотъ выпускъ вошло 96 переводовъ (въ оригинальную величину иконъ, изъ которыхъ многія отличаются громадными размѣрами) съ иконъ Большаго Успенскаго собора, церкви Двѣнадцати Апостоловъ въ Кремлѣ, Никольскаго мужскаго единовѣрческаго монастыря, церквей: Рождества на сѣняхъ, Ильинской въ гор. Ярославлѣ, и Троицко-Введенской единовѣрческой въ Москвѣ, молитвеннаго дома Преображенскаго старообрядческаго кладбища, собраній—при Московской конторѣ св. Синода, князя А. А. Ширинскаго-Шахматова, И. И. Шестова, П. И. Силина, И. И. Горюнова, М. П. Вострякова, Н. И. Гучкова, церковно-археологическаго Музея Общества Любителей Духовнаго Просвѣщенія, Ростовскаго Музея церковныхъ древностей и др. Нѣкоторыя иконы, переводы съ которыхъ изданы, имѣютъ на себѣ подписи, свидѣтельствующія или о ихъ первоначальныхъ заказчикахъ (Фотій, митрополитъ Кіевскій и вся Русь, Строгановы и др.), или о художникахъ (Андрей Рублевъ, Ѳеодоръ Козловъ, Іосифъ и Иванъ Владиміровы, Ѳеодоръ Тимоѣевъ, Никифоръ Хомутовъ, Прокопій Чиринъ, Михайлъ Милютинъ, Кириллъ Улановъ). Иконы XVI—XVIII в. разнообразнаго содержанія: образы Христа, Богородицы

(Федотовская, Казанская, Печерская, Петровская), пророковъ, ангеловъ, святыхъ и др.

Всѣ иконы описаны А. И. Успенскимъ, при чемъ для большинства предложенъ историко-иконографическій комментарий, который, однако, въ нѣкоторыхъ случаяхъ можно было бы сократить, — ограничившись указаніемъ на наиболѣе типичныя и характерныя черты перевода сравнительно съ тѣмъ, что дано и выработано въ другихъ памятникахъ византийско-русской иконографіи. Но въ общемъ и переводы г. Гурьянова, и объясненія г. Успенскаго дѣлаютъ изъ настоящей книги весьма цѣнное и полезное изданіе, какъ богатый матеріалъ для исторіи древне-русскаго искусства и иконографіи.

Е. Р.

**В. П. Гурьяновъ**, *Лицевые святцы XVII вѣка Никольскаго единоувѣрскаго монастыря въ Москвѣ*. 24 табл. фототипій. Изданіе иконописца В. П. Гурьянова. Москва 1904. Въ листъ, VI+36+24 табл.

Къ числу весьма полезныхъ изданій В. П. Гурьянова принадлежитъ и то, заглавіе котораго выставлено выше. Это — воспроизведеніе въ довольно хорошо исполненныхъ фототипическихъ таблицахъ лицевыхъ святцевъ, представляющихъ собою небольшія иконы, расположенныя въ алтарѣ между столбами сѣни надъ св. Престоломъ—въ Единовѣрсескомъ Никольскомъ монастырѣ въ Москвѣ. Предъ таблицами помѣщено предисловіе издателя, въ которомъ онъ подробно характеризуетъ издаваемый памятникъ и обстоятельно-стилистическими сравненіями доказываетъ, что принадлежитъ началу XVII вѣка. Кромѣ предисловія—въ книгѣ помѣщено обширное описаніе всѣхъ изображеній по мѣсяцамъ съ точнымъ указаніемъ названія одеждъ и ихъ цвѣта.

Изданіе можетъ не только «ислужить руководствомъ для иконописцевъ и любителей церковной старины», но и цѣннымъ матеріаломъ къ исторіи древне-русскаго искусства.

Е. Р.

**П. Л. Гусевъ**, *Новгородская икона св. Іоанна (Иліи) Архіепископа въ дѣлняхъ и чудесахъ*. Съ 40 рисунками. СПб. 1903.—Личность св. архіепископа Іоанна имѣетъ весьма важное значеніе въ новгородской исторіи. О его жизни, дѣятельности сложился цѣлый циклъ народныхъ сказаній. Но, не смотря на это, отъ времени его дѣятельности (XII в.), не имѣемъ памятниковъ, посвященныхъ ему, и лишь съ XV в. память о немъ начинаетъ восстанавливаться и отмѣчаться и въ литературѣ, и искусствѣ.

Замѣчательной во многихъ отношеніяхъ иконѣ XVI в., хранящейся въ ц. св. Власія на Волосовѣ улицѣ въ Новгородѣ, съ изображеніемъ св. Іоанна и двадцати восьми клеймами событій изъ его жизни посвящена книга г. Гусева. Авторъ издаетъ икону въ прорисяхъ и даетъ весьма обстоятельный и цѣнный комментарий. Для археологій Новгорода, изученія его древностей, и для уясненія личности великаго святителя Новгородскаго и какъ матеріалъ для исторіи русской иконописи — книга г. Гусева является весьма полезной.

Е. Р.

**В. Щепкинъ**, *Императорскій Историческій Музей императора Александра III*. Описание памятниковъ. Выпускъ II. Житіе святого Нифонта, лицевого XVI вѣка. Описание составилъ младшій хранитель Музея В. Щепкинъ. Москва 1903. In fol., 51 + 2 таблицы въ краскахъ + 66 фотографий.

Среди различныхъ изданій памятниковъ древне-русскаго искусства, которыми обогатилась наша научная литература въ послѣднее время, изданіе Императорскаго Историческаго Музея въ Москвѣ, подъ редакціею В. Щепкина, несомнѣнно занимаетъ выдающееся мѣсто, какъ по достоинству памятника, такъ и качеству воспроизведенія его и обстоятельнаго описанія и обслѣдованія его, сдѣланнаго редакторомъ.

Изданный памятникъ — лицевое житіе св. Нифонта, относящееся ко второй четверти XVI вѣка, и написанное въ художественной школѣ Макарія, архіепископа Новгородскаго, призваннаго въ 1542 г. на московскую митрополию. На принадлежность миниатюръ этого памятника Новгородской школѣ свидѣтельствуетъ, какъ показываетъ сравненіе, сдѣланное В. Щепкинымъ, сходство ихъ съ миниатюрами Козьмы Индикоплова въ Успенскомъ спискѣ Четвй Миней Макарія 1542 г. (въ Синодальной Библиотекѣ). Г. Щепкинъ, установивъ такимъ образомъ принадлежность памятника извѣстной школѣ, подробно изслѣдуетъ его въ различныхъ отношеніяхъ, вездѣ стараясь отмѣтить аналогіи или съ извѣстными русскими, или западными памятниками: фигура, ландшафтъ, палаты—реальныя и фантастическія, колоритъ, стиль. Редакторъ справедливо отмѣчаетъ большое значеніе памятника—какъ наиболѣе характернаго для XVI вѣка Новгородской школы. «Житіе Нифонта, говоритъ онъ, передаетъ иконное искусство золотого вѣка русскаго искусства въ его общемъ впечатлѣніи, въ его свѣтовой гаммѣ и колоритѣ. . . . Въ композиціи, изображеніи человѣческихъ фигуръ, ландшафта, въ архитектурной или палатной обстановкѣ оно обильно освѣщаетъ особенности русской иконописи. Рисунки замѣчательной рукописи безъ преувеличенія могутъ быть названы обширной стилистикой иконописи, какой въ общедоступномъ изданіи до сихъ поръ не имѣетъ русская наука. Иконописецъ и художникъ, археологъ и историкъ искусства, и древней письменности несомнѣнно найдутъ въ Житіи Нифонта отвѣтъ на вопросы, съ которыми обратятся они къ этому памятнику художества».

Согласно съ высокимъ значеніемъ памятника — дано и его изданіе. Оно заключаетъ въ фототипической передачѣ всѣ миниатюры Житія, минуя подлинный текстъ. Составленное извлеченіе изъ него поясняетъ содержаніе каждаго рисунка и въ то же время старается дать связанное понятіе о содержаніи самаго литературнаго памятника. **Е. Р.**

**И. Шляпкинъ**, *Каменный крестъ 1224 года князя Святослава Всеволодовича въ городъ Юрьевъ Польскомъ* въ Запискахъ Отд. Рус. и Слав. Археологіи Имп. Рус. Арх. Общ., т. V, вып. 2, 43—52.— Авторъ заново обслѣдуетъ памятникъ уже извѣстный въ нашей археологической литературѣ

и объясняетъ обстоятельства его происхожденія. Мысль сооружеія креста съ предстоящими явилась въ виду принесенія во Владиміръ частицы древа Господня и мощей св. Маріи Магдалины и св. сотника Логина въ 1218 г. Выборъ другихъ святыхъ сдѣланъ въ память избавленія князя отъ опасности во время войны съ Болгарами въ 1220 г. Распятіе сдѣлано изъ привезеннаго изъ Болгаръ камня.

Е. Р.

**В. Успенскій и Е. Воробьевъ**, *Лицевое житіе святыхъ и славныхъ всехвальныхъ Апостоловъ Петра и Павла*. СПб. 1902. — Гг. Успенскій и Воробьевъ издали весьма цѣнный для исторіи древне-русскаго искусства памятникъ—лицевое житіе свв. Апостоловъ Петра и Павла, по рукописи конца XVI, начала XVII в. Академіи Наукъ, № 34, 3, 5.

Миніатюры этой рукописи имѣютъ весьма близкое сходство съ византійскими памятниками и быть можетъ созданы подъ вліяніемъ ихъ<sup>1)</sup>. Изученіе и изслѣдованіе ихъ можетъ быть весьма полезнымъ и существеннымъ, а потому изданіе ихъ—составляетъ вкладъ въ науку византійско-русской археологіи.

Е. Р.

**В. Успенскій и В. Целепи**, *Лѣтописное сказаніе о явленіи иконы Божьей Матери иже на Тихвинѣ*. СПб. 1903 (1).

**Ихъ же**, *Благовѣрная Великая Книжия Анна Кашинская*. СПб. 1903 (2)

**Ихъ же**, *Лицевое житіе преподобныхъ Θεодоры благовѣрной княгини Нижняго Нового города*. СПб. 1903 (3).

**Ихъ же**, *Святый Арсеній епископъ Тверскій*. СПб. 1903 (4).

Всѣ четыре изданія гг. Успенскаго и Целепи — представляютъ воспроизведеніе прорисей изъ лицевого «Царственнаго Лѣтописца»—Остермановскаго въ Библ. Императорской Академіи Наукъ, № 31, 7, 30. Кромѣ самихъ миніатюръ и текста, объясняющаго ихъ, дается краткое описаніе и рисунковъ.

Е. Р.

**Подлинникъ Иконописный**. *Изданіе С. Т. Большакова подъ редакціей А. И. Успенскаго*. Москва 1903. — Лицевой подлинникъ собранія г. Большакова представляетъ особый списокъ Строгановскаго съ нѣкоторыми отличіями отъ изданнаго и съ прибавленіемъ въ немъ особаго отдѣла въ концѣ — изображеній въ стѣнныхъ росписяхъ. Цѣль изданія, по словамъ издателя, «познакомить съ подлинниками изъ нашего собранія лицъ, интересующихся искусствомъ, а главное—удовлетворить запросамъ нашихъ иконописцевъ, за послѣднее время часто обращающихся къ намъ съ требованіями—иконописныхъ подлинниковъ. Нужда въ изданіи ихъ ощущалась тѣмъ болѣе, что Софійскій, сводный и Строгановскій подлинники очень трудно найти въ продажѣ».

Нельзя не пожалѣть, что изданію не предпослано введеніе съ характеристикой болѣе подробной и ясной самихъ памятниковъ.

Е. Р.

1) Ср. съ изображеніями въ мозаикахъ Палатинской капеллы. А. Павловскій. Живопись Палатинской капеллы въ Палермо. СПб. 1890, гл. IV.



**Д. К. Треневъ, Иконостасъ Смоленскаго Собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря.** Краткая исторія иконостаса съ древнѣйшихъ временъ. 115 хромофотографій, литографій и фототипій и 100 цинкографій въ текстѣ; стр. 184. Москва 1902.

**Его же, Серпуховскій Высоцкій монастырь, его иконы и достопамятности.** Историко-археологическое описаніе, съ приложеніемъ древнихъ грамотъ, описи монастыря, 32 таблицъ съ 5 хромофотографіями, 66 фототипіями и нѣсколькихъ цинкографій въ текстѣ. Москва 1902.

**Его же, Памятники древне-русскаго искусства церкви Грузинской Богоматери въ Москвѣ.** Краткое описаніе церкви, иконности Семена Ушакова и прочихъ ея достопамятностей, съ приложеніемъ 15 таблицъ съ 45 фототипіями. Москва 1903.

**Его же, Иконопись Мстерцевъ.** Москва 1903.

**Его же, Иконы Богоявленской церкви слободы Мстеры.** Изданіе М. О. Чирикова. 15 стр.—8 фототип. табл. Москва 1903.

Среди современныхъ дѣятелей въ области изученія и изданія памятниковъ древне-русскаго искусства несомнѣнно занимаетъ почетное выдающееся мѣсто Д. К. Треневъ. Движимый единственно любовью къ родному искусству, желаніемъ посильно послужить дѣлу изученія его, онъ, по собственной инициативѣ, и на свои средства предпринимаетъ рядъ замѣчательныхъ изданій выдающихся памятниковъ древне-русскаго искусства. Онъ совершаетъ съ этою цѣлью поѣздки по Россіи, по церквамъ и монастырямъ, присматривается къ памятникамъ иконописи, зодчества, изучаетъ ихъ, фотографируетъ; онъ изучаетъ литературу предмета не только русскую, но и заграничную и, предпринимая изданіе извѣстныхъ памятниковъ, подготавливаетъ и посильный комментарий ихъ, дѣлающій честь научной пытливости его, его вниманію, энергіи, и горячей любви къ дѣлу. Въ теченіе двухъ послѣднихъ лѣтъ имъ совершенъ громадный трудъ — по изданію памятниковъ въ книгахъ, заглавіе которыхъ перечислено выше; въ то же время имъ подготавливается рядъ новыхъ. И всѣ эти изданія его, нужно отмѣтить здѣсь же, исполнены съ замѣчательнымъ пониманіемъ требованій, предъявляемыхъ къ научному воспроизведенію памятника; послѣдній представляется въ такомъ видѣ, что дѣйствительно можетъ дать надлежащее понятіе о его характерѣ, стилѣ. Поэтому всѣ вышеназванныя изданія г. Тренева, можно смѣло сказать, вносятъ богатый вкладъ въ науку отечественной археологіи, даютъ цѣнный матеріалъ для исторіи древне-русскаго искусства, для оцѣнки его памятниковъ, для разрѣшенія различныхъ вопросовъ о вліяніи Византіи, Запада, о степени самостоятельной разработки извѣстныхъ темъ, сюжетовъ, о школахъ иконописи, о творчествѣ выдающихся иконописцевъ и т. п.

Первый изъ перечисленныхъ трудовъ г. Тренева—посвященъ иконостасу Смоленскаго Собора Московскаго Новодѣвичьяго монастыря, справедливо названному имъ образцовымъ — по тѣмъ замѣчательнымъ иконамъ, что украшаютъ его, принадлежащимъ неизвѣстнымъ русскимъ

иконописцамъ XVI—XVII в. и выдающемуся царскому иконописцу золотого времени разцвѣта русскаго иконописанія — Симеону Ушакову. Авторъ самому описанію иконъ предпослалъ краткій историческій очеркъ иконостаса; въ этомъ очеркѣ особенно цѣнны его наблюденія надъ русскими иконостасами, многія изъ которыхъ воспроизведены по прекраснымъ фотографіямъ въ прекрасныхъ же цинкографіяхъ (ц. Воскресенія въ Ростовскомъ Кремлѣ, Воскресенія Лазаря въ Муромскомъ монастырѣ, Софійскаго Новгородскаго Собора, придѣла Рождества Богородицы въ томъ же соборѣ и др.).

Описанія иконъ издаваемого памятника отличаются точностью, правильностью; въ нихъ сообщается по возможности все, что необходимо для болѣе или менѣе полнаго понятія объ иконѣ, ея сюжетѣ, колоритѣ; дается и историческая справка о развитіи типа, или сюжета иконы<sup>1)</sup>. Самыя иконы воспроизведены въ образцовыхъ фототипіяхъ, благодаря которымъ изданіе автора приближается къ лучшимъ заграничнымъ научнымъ изданіямъ этого рода памятниковъ (укажемъ напр. на изданіе Росанскаго кодекса съ текстомъ Газелова, мозаикъ Дафни — съ текстомъ Милле).

Авторъ вездѣ, гдѣ необходимо, отмѣчаетъ слѣды реставраціи, плоды поновленій, отмѣчаетъ характеръ работы; въ немъ виденъ знатокъ иконописнаго дѣла. Благодаря всему этому, повторяемъ, трудъ г. Тренева, его изданіе — является высокополезнымъ; оно должно быть отмѣчено въ нашей литературѣ за свои многія замѣчательныя стороны — какъ выдающееся.

Такими же высокими качествами отличаются и другіе труды г. Тренева. 2-ой изъ перечисленныхъ, посвященный Серпуховскому Высоцкому монастырю, даетъ прекрасное историко-археологическое описаніе монастыря и краткое описаніе всѣхъ его памятниковъ и достопамятностей. Авторъ умѣло пользуется источниками, документами, пособиями и даетъ живую картину роста, развитія монастыря, выдающихся событій въ его жизни, отмѣчаетъ заслуги его дѣятелей и т. п. Въ то же время, какъ знатокъ своего дѣла, онъ отмѣчаетъ и выдающіеся памятники искусства, древностей, хранящіеся въ этомъ монастырѣ. То, что другой описатель — можетъ быть опустилъ, не придавая ему значенія, онъ выдвигаетъ на первый планъ, отмѣтилъ и описаніемъ, и изданіемъ ихъ вновь въ прекрасныхъ фототипическихъ таблицахъ, приготовленныхъ по его снимкамъ. Укажемъ среди многихъ интересныхъ, изданныхъ имъ памятниковъ на выдающіеся особенно по своему историко-художественному значенію: греческія иконы преп. Афанасія XIV в. — деисусъ, Арх. Гавріиль, Михаилъ, ап. Петръ, Павелъ (табл. V—VII), икона Знаменія Божьей Матери XVII в. съ 14 клеймами, на которыхъ изображенія разныхъ со-

1) Эти справки иногда грѣшатъ слишкомъ большимъ довѣріемъ къ авторамъ, у которыхъ онъ ихъ заимствуетъ.

быгій изъ войны Суздальцевъ съ Новгородцами (табл. IX—XIII), шкафчикъ-кіотъ XVII в. (табл. XV—XVI), памятники: питыя облаченія, плащаница пелена, XVIII в. (табл. XX — XXIII), кресты XV — XVII в. (табл. XXIII) и многіе другіе.

Третій трудъ — также in folio, какъ «Иконостасъ Смоленскаго Собора» — вновь выдающееся художественное изданіе, цѣнный матеріалъ къ исторіи искусства—«Памятники древне-русскаго искусства церкви Грузинской Богоматери въ Москвѣ». Тутъ имѣемъ матеріалы и для оцѣнки самой этой церкви, какъ выдающагося памятника русскаго искусства и тѣхъ замѣчательныхъ иконъ, что составляютъ ея украшеніе работы Симона Ушакова и мастеровъ такъ называемой строгановской школы. Въ текстѣ, сопровождающемъ замѣчательныя фототипическія таблицы—воспроизведеніе указанныхъ иконъ — авторъ говоритъ о художественномъ направленіи Ушакова, объ его отношеніи къ иконописи Строгановской школы, сообщаетъ свѣдѣнія о церкви, ея памятникахъ и въ заключеніи даетъ описаніе издаваемыхъ иконъ и ихъ оцѣнку.

Предпоследній изъ вышеназванныхъ трудовъ Д. К. Тренева — небольшой, но интересный очеркъ изъ многихъ его наблюденій при посѣщеніи иконописныхъ мастерскихъ и школъ Мстеры, Холуй и Палехъ Владимірской губерніи. Авторъ подробно останавливается здѣсь на описаніи нѣкоторыхъ пріемовъ иконописцевъ, на родахъ ихъ спеціализаціи, и на общемъ довольно печальномъ положеніи мастерскихъ, самихъ мастеровъ и учениковъ.

Авторъ подымаетъ серьезный вопросъ о реставраціи древнихъ памятниковъ и справедливо замѣчаетъ: «не могутъ реставраціи иконъ быть до тѣхъ поръ успѣшными, пока знанія завѣдующихъ, если не прерысыть, то хотя сравниваются съ таковыми ихъ выполняющихъ».

Въ послѣднемъ трудѣ авторъ касается кратко исторіи слободы Мстеры, ея древностей и спеціально описываетъ иконы Богоявленской церкви, представляющей собою нѣчто въ родѣ мѣстнаго музея древностей; иконы этой церкви представляютъ собою дѣйствительно замѣчательные памятники древней русскаго иконописи, находившіеся открыто на глазахъ всѣхъ иконописцевъ слободы и имѣвшіе для послѣднихъ и образовательное значеніе.

Е. Р.

**Д. А. Ровинскій**, *Обозрѣніе иконописанія въ Россіи до конца XVII вѣка*. Описаніе фейерверковъ и иллюминацій. СПб. 1903. — Единственный въ своемъ родѣ трудъ покойнаго Д. А. Ровинскаго объ иконописаніи въ Россіи до конца XVII вѣка, появившійся почти полвѣка тому назадъ и не утратившій до сихъ поръ своего научнаго значенія, составляя библіографическую рѣдкость. Поэтому нельзя не отмѣтить съ удовольствіемъ появленіе новаго изданія этого сочиненія, сдѣланнаго А. С. Сувориннымъ. Въ новое изданіе вошли нѣкоторыя дополненія, опущенныя въ прежнемъ (VIII т. Зап. Рус. Арх. Общ.): о вліяніи итальянской живописи на русскую иконопись, о греческихъ и корсунскихъ иконныхъ письмахъ, о нѣ-

которыхъ строгановскихъ и о приписываемыхъ Андрею Рублеву иконахъ, и о дѣлѣ дѣяка Висковатова.

Е. Р.

**Мари Грушевской**, *Замѣтки по исторіи русскаго искусства въ старой Польшѣ (этнографической)* въ Археол. Лѣтописи Южной Россіи, 1904, № 1—2, 19—30.—Авторъ сообщаетъ цѣлый рядъ весьма важныхъ фактовъ, свидѣтельствующихъ о вліяніи русскаго искусства на польское (XIV—XV в.), пользуясь трудами Войцеховскаго, Соколовскаго, Лущкевича и др. И факты, и постановка вопроса въ статьяхъ заслуживаютъ полнаго вниманія. Весьма важно и необходимо было бы для надлежащаго изученія исторіи русскаго искусства появленіе въ нашей археологической литературѣ статей и монографій, посвященныхъ изслѣдованію памятниковъ, подобныхъ тѣмъ, что указаны г-жею Грушевской.

Е. Р.

**С. П. Яремичъ**, *Налавные кресты XVII и XVIII ст. кievскихъ церквей*, табл. I—X, въ Археол. Лѣтописи Южн. Россіи, 1904, № 1—2, 31—36.—Авторъ описываетъ кресты церкви Спаса на Берестовѣ, св. Троицы на Святыхъ Воротахъ, Рождества Христова на дальнихъ пещерахъ, Никольскаго монастыря, Феодосія Печерскаго. Это — цѣнный матеріалъ для уясненія характера чисто народнаго художественнаго стиля XVII—XVIII в.

Е. Р.

**Н. Б.**, *Каменно-бродскій кладъ*, въ Археологич. Лѣтописи Южн. Россіи, 1904, № 3, 104—107. — Авторъ описываетъ рядъ предметовъ личнаго убора великокняжеской эпохи въ кладѣ изъ с. Каменнаго Брода Радомысльскаго уѣзда Кіевской губ. Выдѣляются: золотое широкое дугообразное шейное украшеніе съ изображеніями Христа, Богоматери, Іоанна, Арх. Михаила, Гавриила, Бориса, Глѣба — *эмалью*; далѣе золотая діадема съ травчатымъ орнаментомъ, образующимъ гвѣзда, въ которыя вставлены драгоценныя камни; массивная золотая шейная гривна. Изображенія свв. Бориса и Глѣба, надписи и техника эмали — доказательство того, что предметы клада сдѣланы русскими мастерами въ XII—XIII в.

Желательно изданіе и изслѣдованіе предметовъ этого драгоценнаго клада.

Е. Р.

**Л. Воронцова**, *Икона Богоматери „Неопалимая купина“* въ Журн. Мин. Народн. Просв. 1904, III, 62—88.

Статья автора представляетъ первую, болѣе обстоятельную попытку (послѣ Виноградскаго) объясненія этой сложной символической иконы «Неопалимая купина».

Авторъ привлекъ обширный матеріалъ для этого объясненія, но онъ не всегда надлежаще освѣдомленъ въ вопросахъ о его происхожденіи, о его времени, для него часто отождествляются такія понятія, какъ форма, сюжетъ, композиція, и дѣлать обобщенія на основаніи критически не провѣреннаго матеріала для него не представляетъ затрудненій. Отсюда у него, на примѣръ, такія мѣста въ очеркѣ: «На Западѣ изображеніе купины встрѣчается очень рано и часто и первоначально переходитъ сюда

съ тѣми же византійскими формами. Древнѣйшій образецъ данъ Западу на вратахъ Сабины: Моисей, развязывающій сандалии предъ купиною, близъ которой стоитъ ангель. Этотъ сюжетъ помѣщенъ на порталѣ Шартскаго Собора (XII—XIII в.), на стѣнѣ Реймскаго Собора: въ купинѣ Эммануиль, онъ употребителенъ также въ *Biblia Pauperum* (XIII в.).

Авторъ неизвѣстно откуда выводитъ заключеніе, что изображенію купины не придавалось символическаго смысла въ отношеніи къ Богоматери; такой смыслъ придавался, но онъ только не всегда находилъ выраженіе въ самыхъ изображеніяхъ. Однако и до XII—XIII в. находятся памятники, въ которыхъ ясно выражено отношеніе горячей купины именно къ Богородицѣ; автору не извѣстно, повидимому, изображеніе въ иллюстраціяхъ отрывковъ сочиненія Козьмы Индикоплова въ рукописи Смирнскаго фізіолога XI—XII в.: надъ сценой Моисей предъ горячей купиною, вверху помѣщенъ образъ Богородицы съ Младенцемъ<sup>1)</sup>.

Для автора «древнѣйшій типъ» олицетвореній вѣтра — въ IX вѣкѣ въ рукописи Исидора Испаленскаго; для него, очевидно, неизвѣстны олицетворенія вѣтровъ въ античномъ и древне-христіанскомъ искусствѣ.

Е. Р.

**В. Нарбековъ.** *Южно-русское религиозное искусство XVII—XVIII в.* (По памятникамъ церковной старины, бывшимъ на выставкѣ XII археологическаго съѣзда въ Харьковѣ). Казань, 1903 (изъ «Правосл. Собесѣд.» за 1903 г.). — Книга даетъ довольно подробное и полезное обзорѣніе многихъ памятниковъ религіознаго искусства, бывшихъ на выставкѣ XII археологическаго съѣзда въ г. Харьковѣ, пользуясь при этомъ «Каталогомъ» выставки, въ которомъ эти памятники описаны. Необходимымъ дополненіемъ и къ книгѣ автора и къ Каталогу выставки является изданный г. Фишеромъ альбомъ выставки XII археологическаго съѣзда; въ немъ памятникамъ религіознымъ отведено наибольшее мѣсто. Книгѣ г. Нарбекова посвящена обстоятельная рецензія г. Д. Шестаковымъ въ Ж. М. Н. П., 1904, IX, 232—242; при чемъ рецензентъ, повидимому, видитъ въ книгѣ серьезную самостоятельную монографію, считая ее «авторитетнымъ отзывомъ спеціалиста». Нельзя не выразить сожалѣнія, что рецензентъ, какъ онъ самъ выражается, только бѣгло просмотрѣлъ содержаніе книги проф. Нарбекова.

Е. Р.

Рецензіи появились на слѣдующія книги:

**Giuseppe Wilpert**, Roma Sotteranea. Le pitture nelle catacombe romane. Roma, 1903, 2 vol. Рец. **A. Venturi** въ *L'Arte*, VII (1904), 84—85; **A. Baumstark** въ *Oriens christianus*, III Jahr, 526—552.

**Emile Bertaux**, *L'art dans l'Italie Méridionale de la fin de l'Empire romain à la Conquête de Charles d'Anjou*. T. I. Paris, 1904. Рецензія **A. Venturi** въ

<sup>1)</sup> *Strzygowski*, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*. Leipzig, 1899. Tafel XXIX.

L'Arte, VII (1904) 198—199; **S. Reinach**, въ Rev. archéolog. Janv. Fév. (1904), 169—171; The Atheneum № 4003, 16 July 1904, 86—87.

**Rodolfo Kanzler**, Gli avori dei musei profano e sacro della Biblioteca Vaticana, pubblicati per cura della Biblioteca medesima con introduzione e catalogo del bar. R. K. Roma, Officina Danesi, 1902. Рецензія **Attilio Rossi** въ L'Arte, VII (1904), 199—204.

**Д. Айналовъ**, Эллинистическія основы византійскаго искусства. Изслѣдованія въ области ранне-византійскаго искусства. Спб. 1900. Рецензія **O. Wulff** въ Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVI (1903), 35—55. Ср. L'Arte, VII (1904), 331.

**Général H. de Beylié**, L'habitation byzantine. Paris 1902. Рецензія **E. Koulin** въ Revue de l'art chrétien, 1904, I, 69—74.

**Jos. Strzygowski**, Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte. Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. Smirnow. Lpzg. 1903. Рецензія **O. Wulff** въ Byzantinische Zeitschr. XIII, 3 и 4, 552—574.

**Josef Strzygowski**, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein kunstwissenschaftlicher Protest. VII, 100 стр. 2 Lichtdrucktafeln u. 44 Textabbildg. Leipzig 1904, J. C. Hinrichs Verlag. 1. M. Рецензіи появились: **Anonymus** въ Woch. für. Klass. Philol. 21 (1904) № 10, ст. 267—270; **A. J. Reinach** въ Revue archéol. 1—2 (1904) 183—184; **Baumstark** въ Oriens Christianus, III Jahr, 2 Heft, 558—563.

**Hugo Kehrler**, Die «heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer [Studien zur deutschen Kunstgeschichte. H. 53]. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel), 1904. IX+132 стр. 8° съ тремя автотипіями и 11 фототипіями. М. 8. Рец. **Jos. Jauer** въ Deutsche Literaturzeitung 25 (1904) № 24, ст. 1526—1550.

**A. von Premerstein**, Anicia Juliana im Wiener Dioskorides-Kodex. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIV (1903) 103—124. Съ 1 таблицю и 6 иллюстраціями въ текстѣ. Рецензія: **Wilh. Weinberger** въ Berliner philolog. Wochenschrift 24 (1904) № 37, ст. 1171 сл.

**H. C. Butler**, American archaeological Expedition to Syria. Architecture and other arts, by Hovard Crosby Butler. Published by the Century Co. New-York, 1903, in 4°. Рецензія **S. Reinach** въ Revue archéol., 1—2 (1904), 179—180.

**Ernst v. Dobschütz**, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Рецензія **Arthur Haseloff** въ Repert. für Kunstwiss., XXVI (1903), 339.

**Adolfo Avena**. Monumenti dell' Italia meridionale. Relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali. Vol. I.: Del periodo MDCCCXCI—MCMII, Roma MCMII. Рецензія **Bertaux** въ Gazette des Beaux Arts 1904, II, 174—175.

**Hans von der Gabelentz**, Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig, K. W. Hiersemann, 1903. VI+244 стр. 8° съ 13 рисунками въ цѣлую страницу

и 30 автотипическимъ иллюстраціями. М. 15. Рецензія: Arthur Haseloff въ Deutsche Literaturzeitung 25 (1904) № 38, ст. 2316 слл.

**Н. П. Кондановъ**, Археологическое путешествіе по Сиріи и Палестинѣ. Спб. 1904 г. Рецензія: **А. Я.** въ ж. «Историческій Вѣстникъ» 94 (1904, VII), стр. 275 — 277.

**Н. В. Понровскій**, Памятники христіанской архитектуры. С.-Петербургъ 1901 г. Рецензія **Дм. Шемякина**, въ ж. «Церковныя Вѣдомости» 1904 г. № 39, стр. 1539 — 1542.

**Е. К. Рѣдинъ**, Лицевыя рукописи собранія графа А. С. Уварова. Псалтирь XVII вѣка и 1548 года. Рецензія **Н. Л—ъ** въ ж. Историческій Вѣстникъ» 96 (1904 г.) VI, стр. 1063.

**Е. Р.**

**Д. Айналовъ.**

**Е. Рѣдинъ.**

## СЛАВЯНСКІЯ ЗЕМЛИ.

**Iv. Tkalčić *Slavensko bogoslužje u Hrvatskoj.*** Zagreb 1904. 8°. 124 стр.— Эта книга, представляющая опытъ систематической исторіи славянскаго богослуженія въ Хорватіи, состоитъ изъ пяти главъ и заключенія. Въ первой главѣ авторъ даетъ краткій очеркъ просвѣтительной дѣятельности Кирилла и Меѳодія, на основаніи, главнымъ образомъ, Паннонскихъ житій. Этотъ очеркъ не заключаетъ въ себѣ ничего новаго, и можно отмѣтить только, что авторъ не свободенъ отъ рѣзкой католической тенденціи (онъ считаетъ, напр., Кирилла приверженцемъ папы даже до путешествія въ Моравію), и что онъ вѣрнѣе въ участіе славянскихъ апостоловъ въ крещеніи Болгаріи; кромѣ того, согласно ученію многихъ другихъ католическихъ изслѣдователей исторіи Кирилла и Меѳодія, онъ признаетъ епископство Константина. Житіе Меѳодія, по его мнѣнію, написано Гораздомъ. Вторая глава посвящена очерку исторіи славянскаго богослуженія въ Хорватіи вообще. И эта глава не даетъ почти ничего новаго: изъ взглядовъ автора, можно отмѣтить его мнѣніе, что трагическій конецъ короля Звонимира былъ слѣдствіемъ его сервилизма передъ папскимъ престоломъ. Характеръ самостоятельнаго изслѣдованія книга г. Ткальчича принимаетъ только съ III-ей главы, гдѣ мы знакомимся съ исторіей славянскаго богослуженія въ загребской епископіи. Здѣсь интересно прежде всего соображеніе г. Ткальчича, что чехъ Духъ, первый епископъ возобновленной въ 1093 г. венгерскимъ королемъ Ладиславомъ Сисацкой епископіи (столица которой была, впрочемъ, перенесена въ Загребъ), былъ одинъ изъ тѣхъ сазавскихъ монаховъ, которые были изгнаны изъ Чехіи въ Венгрію кн. Спытигнѣвомъ въ 1055 г. или Бретиславомъ II въ 1092 г. Подтвержденіе этой мысли г. Ткальчичъ видитъ въ томъ обстоятельстве, что помощниками Духа были назначены свя-