



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Это цифровая копия книги, хранящейся для потомков на библиотечных полках, прежде чем ее отсканировали сотрудники компании Google в рамках проекта, цель которого - сделать книги со всего мира доступными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских прав на эту книгу истек, и она перешла в свободный доступ. Книга переходит в свободный доступ, если на нее не были поданы авторские права или срок действия авторских прав истек. Переход книги в свободный доступ в разных странах осуществляется по-разному. Книги, перешедшие в свободный доступ, это наш ключ к прошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохраняются все пометки, примечания и другие записи, существующие в оригинальном издании, как наименование о том долгом пути, который книга прошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

### **Правила использования**

Компания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы перевести книги, перешедшие в свободный доступ, в цифровой формат и сделать их широкодоступными. Книги, перешедшие в свободный доступ, принадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, поэтому, чтобы и в дальнейшем предоставлять этот ресурс, мы предприняли некоторые действия, предотвращающие коммерческое использование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические запросы.

Мы также просим Вас о следующем.

- Не используйте файлы в коммерческих целях.  
Мы разработали программу Поиск книг Google для всех пользователей, поэтому используйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.
- Не отключайте автоматические запросы.  
Не отключайте в систему Google автоматические запросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного перевода, оптического распознавания символов или других областей, где доступ к большому количеству текста может оказаться полезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем использовать материалы, перешедшие в свободный доступ.
- Не удаляйте атрибуты Google.  
В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он позволяет пользователям узнать об этом проекте и помогает им найти дополнительные материалы при помощи программы Поиск книг Google. Не удаляйте его.
- Делайте это законно.  
Независимо от того, что Вы используете, не забудьте проверить законность своих действий, за которые Вы несете полную ответственность. Не думайте, что если книга перешла в свободный доступ в США, то ее на этом основании могут использовать читатели из других стран. Условия для перехода книги в свободный доступ в разных странах различны, поэтому нет единых правил, позволяющих определить, можно ли в определенном случае использовать определенную книгу. Не думайте, что если книга появилась в Поиске книг Google, то ее можно использовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских прав может быть очень серьезным.

### **О программе Поиск книг Google**

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне доступной и полезной. Программа Поиск книг Google помогает пользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый поиск по этой книге можно выполнить на странице <http://books.google.com/>

# ЖУРНАЛЪ

МИНИСТЕРСТВА

# НАРОДНАГО ПРОСВѢЩЕНІЯ.

---

СЕДЬМОЕ ДЕСЯТИЛѢТІЕ.

ЧАСТЬ ССХСѢІІІ.

---

1895.

**АПРѢЛЬ.**



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія В. С. Балашева и К°. Наб. Фонтанки, д. № 95.

1895.

## СОДЕРЖАНІЕ.

Правительственныя распоряженія . . . . .	41
Д. В. Айдаловъ. Мозаики IV и V вѣковъ . . . . .	241
Н. А. Рожковъ. Поводы къ началу процесса по Русской Правдѣ.	310
П. В. Владиміровъ. Введеніе въ исторію русскои словесности ( <i>продолженіе</i> ) . . . . .	319
И. П. Филевичъ. Очеркъ Карпатокой территоріи и населенія . . . . .	361
Ө. П. Кеппенъ. Ученые труды П. О. Палласа . . . . .	388

### КРИТИКА И БИБЛИОГРАФІЯ.

Ө. Г. Мищенко. Собраніе сочиненій Мпханла Семеновича Куторги. Издано подъ редакціей <i>Мих. Степ. Куторги</i> . Томъ I. С.-Пб. 1894 . . . . .	438
А. Ш. Лекціи по славянскому языкованію <i>Тимофея Флоринскаго</i> . Часть первая. Кіевъ. 1895 . . . . .	455
А. Л. Погодинъ. Пѣсколько замѣчаній о народной медицинѣ . . . . .	459
К. Н. Вестужевъ-Рюминъ. Матеріалы для біографіи Гоголя. <i>В. Шен-рока</i> . Томъ III. С.-Пб. 1895 . . . . .	473
— Книжныя новости . . . . .	477
А. Д. Вейсманъ. О педагогической семинаріи Шиллера въ Гюссѣ. 13	
— Наша учебная литература (разборъ 4 книгъ) . . . . .	28

### ОБВРЕМЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ.

— Наши учебныя заведенія: Императорскій Московскій уни- верситетъ въ 1894 году . . . . .	57
— Г. О. Деотунисъ ( <i>искролотъ</i> ) . . . . .	68

### ОТДѢЛЪ КЛАСИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГІИ.

М. И. Ростовцевъ. Новое о Пантеонѣ . . . . .	1
А. Ө. Эрманъ. Легенда о римонихъ царяхъ ( <i>продолженіе</i> ) . . . . .	12

Редакторъ **В. Васильевскій**.

(Вышла 1-го апрѣля).

---

---

## МОЗАИКИ IV И V ВѢКОВЪ.

(Исслѣдованія въ области иконографіи и стилия древне-христіанскаго искусства).

Р И М Ъ.

Живопись катакомбъ.

(ВМѢСТО ПРЕДИСЛОВІЯ).

Христіанская декоративная живопись начинается въ катакомбахъ. Эта живопись—фресковая. По техникѣ, по стилю, по художественнымъ мотивамъ она примыкаетъ къ римскому искусству первыхъ вѣковъ послѣ Р. Хр. Здѣсь, въ катакомбахъ, кладутся первыя основанія христіанскому декоративному стилю, развитіе и измѣненіе котораго мы наблюдаемъ въ послѣдствіи въ росписяхъ храмовъ IV и V вѣковъ. Безъ обзорѣнія способовъ и приемовъ декораціи, употребительныхъ въ катакомбахъ, невозможно получить яснаго понятія о роли новаго декоративнаго стилия, который появляется уже въ V вѣкѣ и существуетъ вплоть до паденія Византійской имперіи.

Мы—въ катакомбахъ. На стѣнахъ и потолкахъ ихъ мы различаемъ слабо освѣщенную живопись. Она служитъ здѣсь украшеніемъ не дома и дворца, какъ въ Помпеяхъ, а украшеніемъ усыпальницы. Здѣсь мало простора, господствуетъ полумракъ, который не въ состояніи разсѣяться даже при большомъ освѣщеніи. Въ проходахъ и углахъ лежатъ густыя тѣни. Естественно, что по стѣнамъ не видно темныхъ, почти черныхъ напиво, такъ успокаивающихъ зрѣніе послѣ яркаго солнечнаго свѣта въ домахъ и виллахъ Помпей и Рима. Фреска

здѣсь написана на свѣтлыхъ фонахъ. Это помогаетъ болѣе ясному различію фигуръ, такъ какъ фоны отражаютъ, а не поглощаютъ свѣтъ. Съ недостаткомъ свѣта декораторъ борется, употребляя вмѣсто фона бѣлый стукъ, иногда давая ему желтоватый теплый оттѣнокъ. Лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда изображается отдѣльная сцена съ пейзажемъ, мы видимъ голубой фонъ неба <sup>1)</sup>. Чрезвычайно рѣдкій, чуть-ли не единственный случай покрытія стѣнъ усыпальницы красною краскою съ бѣлыми фигурами относится къ болѣе позднему времени. Въ фрескахъ V вѣка встрѣчаются изрѣдка иконописныя представленія святыхъ на фонѣ темнаго и высокаго панно <sup>2)</sup>. Потолокъ и стѣны обыкновенно бѣлые. Наиболѣе сложной росписью отличаются потолки. Здѣсь встрѣчаются наиболѣе изящныя арабески, обрамляющія отдѣльныя сценки и фигуры. Въ самыхъ высокихъ и просторныхъ помѣщеніяхъ катакомбъ св. Януарія въ Неаполѣ эти потолки изяществомъ орнаментаціи напоминаютъ Помпей. (*Garrucci, Storia dell' arte cristiana* t. 90, 95). Нѣкоторыя росписи потолковъ римскихъ катакомбъ приближаются къ нимъ по изяществу орнамента и превосходятъ ихъ количествомъ сценъ. Эти росписные потолки представляютъ самый высшій родъ живописи въ катакомбахъ. Они бывають исполнены такъ артистически въ смыслѣ декораціи, такимъ небрежнымъ и смѣлымъ размахомъ кисти, что даютъ высокое понятіе о средствахъ художника декоратора. Первые по времени росписи отличаются наибольшимъ изяществомъ и благородствомъ стилиа и иногда совсѣмъ не имѣютъ ни одной человѣческой фигуры (*Garrucci, t. 90; 38, 3, 1, 2*) <sup>3)</sup>. Онѣ ограничиваются лишь арабесками, орнаментомъ животнаго и растительнаго міра, а иногда имѣютъ лишь фигуру Добраго Пастыря въ центрѣ (t. 14), сцену исцѣленія Лазаря (t. 12, 3) и проч. Другія не менѣе изящныя росписи даютъ двѣ или четыре сценки изъ Библии. Чѣмъ ближе къ IV вѣку, тѣмъ болѣе возрастаетъ число сценъ, но въ центрѣ все же наиболѣе часто встрѣчается фигура Добраго Пастыря. Какъ въ языческихъ и въ еврейскихъ гробницахъ, потолки и стѣны христіанскихъ усыпальницъ расчленяются на разныя геометрическія формы <sup>4)</sup>. То это крестъ (t. 48, 2), то кругъ, вписанный въ площадь

<sup>1)</sup> *De Rossi, Roma sotterranea, Roma, 1867, II, tav. d'Aggiunt. A. и tav. XV. T. III, tav. III.*

<sup>2)</sup> *Ibid., T. I, t. VI.*

<sup>3)</sup> Ср. *Louis Lefort, Etudes sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie, Paris, 1885, p. 15, № 4.*

<sup>4)</sup> *Roller, Les catacombes de Rome, Paris, s. a., pl. IV и др.*

потолка, то кругъ, пересѣченный равноконечнымъ крестомъ (t. 12, 2; 3, 2; 4, 1; 6, 1), то кругъ, раздѣленный на нѣсколько частей радіусами (t. 24; 42, 1; 90). Распредѣленіе сценъ и орнаментальныхъ формъ въ этихъ дѣленіяхъ совершенно аналогично съ расположеніемъ въ античныхъ и еврейскихъ катакомбахъ. Удерживается и самый составъ орнаментальныхъ формъ. Здѣсь мы видимъ языческихъ Викторій и геніевъ, держащихъ завѣсы (t. 56, 1), или птичекъ (t. 55, 1) по угламъ надъ аркосоліемъ, маску Посейдона и навлиновъ на тѣхъ самыхъ мѣстахъ, какъ и въ языческихъ гробницахъ (t. 14). Этимъ расчлененіемъ стѣнъ и потолковъ достигается тотъ же результатъ, что и въ Помпеяхъ: пространство углубляется и теряетъ отчасти свои малые размѣры.

Расчлененность катакомбныхъ росписей весьма существенно вліяетъ на композицію тѣхъ первыхъ сценъ, которыя мы въ нихъ встрѣчаемъ. Не только орнаментъ зависитъ отъ величины и формы мѣста, имъ занимаемаго, но и фигура, и сцена стоятъ въ связи съ мѣстомъ, на которомъ должны быть написаны, и условіями, среди которыхъ должны быть видны. Лѣпясь на свѣтломъ фонѣ, орнаментъ, фигура, равно какъ и отдѣльная сцена обыкновенно лишены детальной разработки. Это почти тѣни и силуэты. Здѣсь не видно того разнообразнаго штриха, внимательнаго и правильнаго, который моделируетъ помпеянскую фигуру въ разныхъ направленіяхъ, сообразно съ волнами мускулатуры <sup>1)</sup>, равно какъ нѣтъ и особой тщательности въ исполненіи формъ орнаментальныхъ. Фреска даетъ краткія темныя пятна, видимыя въ полусвѣтѣ.

Сцена, являясь внутри небольшого квадрата, сегмента, круга, среди разнообразной орнаментаціи, имѣетъ всегда въ высшей степени краткую композицію. Для изображенія чуда исцѣленія воды, исцѣленія Лазаря, достаточно одной фигуры передъ скалой или эдикуломъ съ муміей. Вмѣсто исцѣленія паралитика рисуется лишь самъ паралитикъ, несущій свой одръ. Даниилъ и два льва по сторонамъ, Ной, стоящій въ четырехугольномъ ящикѣ, Авраамъ, заносящій ножъ надъ колѣнопреклоненнымъ Исаакомъ, Моисей, получающій отъ десницы квадратикъ заповѣдей, или нагибающійся, чтобы развязать сандалію— вотъ наиболѣе характерные примѣры, но ихъ множество. Эти краткія сценки располагаются въ симметріи и контрастѣ другъ къ другу.

<sup>1)</sup> *Helbig*, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig, 1868, статья *Otto Donner*'a Adonisbilder, p. CXIII и CXV.

Арабески, гирианды, животныя и птицы окружають сценку. Это та же граціозная обстановка, среди которой является и помпейскій сюжетъ, и сюжетъ языческой гробницы. Гиппокампы и грифы, головки вѣтровъ съ лепестками цвѣтка вмѣсто бюста, каріатиды, поддерживающія легкую архитектурическую форму, легкія козочки, взобравшіяся на пьедесталь и зорко оглядывающіяся, пантеры и виноградныя лозы, то-есть, вся система готоваго, полнаго жизни и наблюдательности орнамента сопровождаютъ этотъ легкій абрисъ сцены. Фигуры здѣсь такъ же стройно входятъ въ общую систему декораціи, какъ и другіе элементы этой декораціи. Фигура и сценка ложится на томъ же общемъ свѣтломъ или бѣломъ фонѣ, лишенномъ задняго плана.

Дѣйствующимъ лицомъ въ этихъ сценахъ является античная фигура, задранированная въ тунику и паллумъ, юная или пожилая, самаго общаго и поверхностнаго типа. Многія другія сцены представляютъ лицъ библейскихъ и евангельскихъ подъ видомъ дѣтей, курчавыхъ и обнаженныхъ рутті, геніевъ и амуровъ помпейской живописи. Подобно тому, какъ въ Помпелхъ они занимаются всякими работами въ полѣ и дома, дружатъ съ морскими чудовищами, рыбами и птицами, такъ и въ живописи катакомбъ эти крылатые и безкрылые мальчики представляются въ разнообразныхъ сценахъ жатвы и собиранія винограда. Эти геніи размножаются особенно въ эллинистическую эпоху. Въ такія же формы облачается и библейская и евангельская сцена. Болящій, несущій свою кровать, представляется въ видѣ обнаженнаго мальчика (t. 61); Исаакъ въ сценахъ жертвоприношенія прямо представляетъ амурчика (t. 48, 1 и 440, 1); совершающіе трапезу или агапѣ—тѣ же обнаженные амуръ (t. 5, 2). Особенно поучительны въ этомъ отношеніи сцены изъ исторіи Ионы. Библейская исторія дается въ формахъ граціозныхъ и безобидныхъ сценокъ изъ жизни амуровъ и геніевъ, дружившихъ съ морскими чудовищами, рыбами, птицами и людьми. Изображается корабль, на которомъ хозяева эти безкрылые обнаженные мальчики. Одни заняты веслами, другіе бросаютъ своего товарища въ пасть тому зеленому чудовищу, вмѣстѣ съ которымъ они составляютъ кортежъ Венеры, когда она плыветъ по морю на гиппокампахъ. Рядомъ это чудовище извергаетъ юнаго мальчика на берегъ, изгибая красиво свою тонкую шею, и онъ спитъ подъ трельяжемъ винограднака въ той же позѣ, какъ Адонисъ, а дальше сидитъ въ позѣ, напоминающей отдыхающаго Меркурія. Какъ сценки, принадлежащія маринѣ, онѣ распола-



гаются или длиннымъ фризомъ на стѣнѣ (особ. t. 79, 1), или же занимаютъ аналогичныя мѣста въ сегментахъ по периметру круга. Фреска въ этихъ случаяхъ живетъ тѣми же цвѣтами аквамарина, какъ и въ Помпеяхъ, отливая перламутромъ, и лишь позднѣе попадаютъ красные амуры, красное чудовище и корабль <sup>1)</sup>. Эллинистическое направленіе, лежащее въ основѣ помпеянкой фрески, ложится и въ основу христіанской фрески катакомбъ <sup>2)</sup>.

Этотъ легкій жанръ наряду съ системой античнаго орнамента представляетъ одно изъ важнѣйшихъ свойствъ катакомбной живописи. Мы замѣчаемъ въ немъ совершенное отсутствіе задняго плана и чистый декоративный приемъ.

Лишь украшенія нѣкоторыхъ отдѣльныхъ пространствъ отличаются живописнымъ характеромъ и болѣе сложнымъ составомъ композицій. Это украшенія центральныхъ частей потолковъ, отдѣльныхъ пространствъ на стѣнахъ въ формѣ люнетовъ и полукруглыя пространства аркосоліевъ. Здѣсь встрѣчается и голубое небо, и задній планъ. Пастушеская сцена, занимающая центръ потолка или полукругъ аркосолія, является въ тѣхъ развитыхъ формахъ пейзажа, которыя напоминаютъ помпеянскій пейзажъ.

Здѣсь мы видимъ садъ и деревья, нѣсколькихъ овецъ и Добраго Пастыря съ овечкой на плечахъ, Орфея, сидящаго на скалѣ и окруженнаго животными, Христа съ 12-тью Апостолами по сторонамъ, или гибель корабля, бушующее море и Ангела, являющагося на голубомъ фонѣ неба въ облакѣ, а позднѣе и цѣльную композицію изъ 11-ти фигуръ—притчу о десяти дѣвахъ. Таковы сюжеты, избираемые по преимуществу для этихъ пространствъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ пространства аркосоліевъ также расчленяются, и тогда евангельскія и библейскія сцены являются здѣсь въ тѣхъ же краткихъ формахъ, какъ и въ росписяхъ потолковъ. Стремленіе занять эти пространства одной сценой сказывается еще въ томъ, что здѣсь изображается или нѣсколько фигуръ мучениковъ, или образъ Богородицы Оранты съ младенцемъ, или портретное изображеніе по-грудь въ большихъ размѣрахъ. Въ послѣдующихъ росписяхъ церквей долгое время

<sup>1)</sup> См. *Bullettino di archeologia cristiana*, 1892, № 3, 4; tav. VI, VII, VIII.

<sup>2)</sup> *Pottier et Reinach*, *La nécropole de Myrine*, Paris, 1887, p. 154. Характеристика эллинистическаго стиля мирринскихъ терракотъ наряду съ помпеянскимъ искусствомъ здѣсь очень важна для пониманія формъ христіанскаго искусства катакомбъ.

удерживается этотъ пріемъ росписи люнета и пространства, повторяющаго форму аркосолія. Повторяется и орнаментальное обрамленіе сцены, состоящее изъ геометрическихъ формъ или гирляндъ.

Библейскія и евангельскія сцены катакомбной живописи немногочисленны и отрывочны. Онѣ не укладываются въ непрерывный рядъ иллюстрацій къ Библии или Евангелію, а представляютъ лишь отдѣльные моменты изъ нихъ. Сцены эти представляютъ, главнымъ образомъ, чудеса, при чемъ библейскія сцены идутъ въ перемежку и наряду со сценами по Евангелію. Число этихъ сценъ гораздо меньше, чѣмъ на саркофагахъ. Въ живописи катакомбъ до сихъ поръ неизвѣстны переходъ черезъ Черное море <sup>1)</sup>, жертва Каина и Авеля, сотвореніе человѣка, сцены изъ жизни Іова, Петра и Павла. Кромѣ сценъ Благовѣщенія (IV вѣка), Рождества (V вѣка) и Поклоненія волхвовъ (III вѣка) не встрѣчается другихъ сценъ изъ жизни Богородицы.

Чудесный характеръ сценъ и отсутствіе исторической послѣдовательности въ ихъ чередованіи лежитъ въ связи съ погребальнымъ назначеніемъ катакомбъ. Изслѣдованія Эдмона Леблана показываютъ, что выборъ сценъ на христіанскихъ саркофагахъ обусловленъ въ большей своей части краткими прошеніями извѣстной молитвы „*De agonizantibus*“ или „*Commendatio animae quando infirmus est in extremis*“. Въ этихъ отдѣльныхъ моленіяхъ высказывается просьба освободить душу умершаго, какъ былъ освобожденъ Ной отъ потопы, Іона изъ чрева кита, Даніиль отъ львовъ, Сусанна отъ старцевъ, Израиль отъ фараона, Исаакъ отъ руки Авраама и др. <sup>2)</sup>. Эти прошенія чередуются съ такой же неопредѣленной послѣдовательностью, какъ и соотвѣтствующія сцены на саркофагахъ. Въ такомъ же отношеніи къ прошеніямъ этой молитвы стоятъ и сцены чудесъ въ росписяхъ потолоковъ и стѣнъ отдѣльныхъ усыпальницъ, какъ это высказалъ уже Мюнцъ <sup>3)</sup>. Краткія сценки живописи повторяются и въ рельефахъ саркофаговъ въ той же композиціи и въ той же неопредѣленной послѣдовательности, какъ и отдѣльныя прошенія указанныхъ молитвъ.

<sup>1)</sup> Aringhi и Bosio увѣряютъ, что видѣли одну такую сцену и въ живописи катакомбъ. *Kraus*, *Katakomben*, p. 288.

<sup>2)</sup> *Edmond Le Blant*, *Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, Paris, 1878. Introduction, p. XXX—XXXIX.

<sup>3)</sup> *E. Müntz*, *Etudes sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes*, Paris, 1886, p. 5.

Лишь въ пятомъ вѣкѣ мы встрѣчаемся съ росписями капеллъ, гдѣ въ историческомъ порядкѣ слѣдуютъ сцены изъ жизни Богородицы и Христа по Евангелію, но эти росписи принадлежатъ новому времени свободы церкви и относятся къ искусству, развивающемуся на поверхности земли.

Прямой переходъ отъ декораций усыпальницъ можетъ быть сдѣланъ лишь къ декорации христіанскихъ храмовъ. Здѣсь также на первомъ планѣ стоитъ декорация вогнутаго потолка, купола, коробоваго свода, люнета и стѣнъ. Однако существенно измѣняются условія, при которыхъ появляется эта декорация. Изъ темныхъ и тѣсныхъ кубиколовъ мы переходимъ въ свѣтлыя и просторныя зданія базиликъ, крещалень и купольныхъ церквей. Мѣсто погребенія замѣняется мѣстомъ молитвы и собранія вѣрующихъ. Измѣняются поэтому и самыя приемы декорации и ея основная тема. Первое и существенно важное измѣненіе происходитъ въ замѣнѣ легкой фрески драгоценной мозаической живописью, далѣе легкой и поверхностный декоративный приемъ постепенно переходитъ въ монументальный. Измѣняется и самая тема росписи. Изобрѣтаются новыя композиціи, появляются цѣлыя евангельскія и библейскія живописныя поэмы и сцены изъ жизни мучениковъ. Рѣшительные и важные успѣхи искусство дѣлаетъ между IV—VI вѣками.

Мы увидимъ результаты, достигнутыя эпохой, при обзорѣ сохранившихся памятниковъ.

### Мозаика Мавзолея св. Констанцы въ Римѣ.

(*De Rossi, Musaicis, fasc. XVII, XVIII; Garrucci, t. 204, 4; 205—207.*)

Художественная жизнь въ катакомбахъ еще не прекратилась, когда возникла на *Via Nomentana* въ Римѣ церковь св. Констанцы. Построеніе ея приписывается Констанціи, сестрѣ Константина Великаго, которая была погребена здѣсь, какъ полагаютъ, вмѣстѣ съ Еленой, дочерью Константина Великаго въ двухъ порфировыхъ саркофагахъ, стоявшихъ здѣсь и находящихся теперь въ Ватиканскомъ музеѣ. Время построенія церкви падаетъ, такимъ образомъ, на промежутокъ между 326—330 годами—временемъ крещенія и смерти Констанцы<sup>1)</sup>. Храмъ представлялъ собою круглое зданіе и служилъ не

<sup>1)</sup> Аммианъ Марцеллинъ (*Hist. XXI, 1, 5*) говоритъ о погребеніи Констанціи, сестры Константина Великаго, жены нѣкоего Галла „in suburbano viae

только крещальной, какъ показывается найденный де-Росси подъ поломъ крещальный бассейнъ, но и мавзолеемъ, такъ какъ здѣсь стояли два саркофага. По окончаніи храма, онъ былъ богато одаренъ Константиномъ Великимъ, какъ объ этомъ говорятъ *Liber Pontificalis*. Великолѣпныя мозаики, украшавшія храмъ, не дошли цѣлкомъ до нашего времени.

Въ 1629 году кардиналъ Вералли, предпринявши реставрацію храма, уничтожилъ остававшуюся въ цѣлости значительную часть мозаики купола, за что и прослылъ не реставраторомъ церкви, а ея разрушителемъ <sup>1)</sup>. Красота этихъ мозаикъ и изящество формъ орнаментаціи были таковы, что храмъ долгое время считался за языческій храмъ Вакха. Это мнѣніе утвердилось главнымъ образомъ на присутствіи въ орнаментѣ пантеръ. Остальныя мозаики, потерпѣвшія нѣсколько реставрацій, находятся въ двухъ боковыхъ нишахъ и въ боковыхъ сводахъ галлерей, окружающей со всѣхъ сторонъ среднее пространство.

Уже извѣстный ученый XVI вѣка Помпео Угоніо, оставившій неизданнымъ свое описаніе мозаикъ крещальни, былъ убѣжденъ въ ихъ христіанскомъ происхожденіи. Благодаря академику Мюнцу, открывшему и издавшему описаніе Угоніо по Феррарской рукописи <sup>2)</sup>, а также благодаря открытію въ разныхъ бібліотекахъ Испаніи, Італіи и Франціи рисунковъ съ мозаикъ купола, теперь можно судить приблизительно вѣрно о содержаніи росписи и характерѣ этихъ первыхъ извѣстныхъ послѣ катакомбъ христіанскихъ мозаикъ. Изъ сопоставленія этихъ рисунковъ оказывается, что рисунокъ, изданный впервые Чіампини <sup>3)</sup> и долгое время служившій единственнымъ свидѣтелемъ роскоши украшенія купола, представляетъ вольную и неправильную копію съ рисунка, сохраняющагося въ Эскуриалѣ. Чіампини получилъ свой рисунокъ отъ Санъ-Бартоли, который прибавилъ отъ себя для полноты представленія фигурки танцующихъ сатировъ

---

*Nomentanae*“, а авторъ „*Liber Pontificalis*“ передаетъ, что Константинъ Великій, по просьбѣ Констанціи, построилъ базилику св. Агнесы и баптистерій на томъ мѣстѣ, гдѣ была крещена его сестра Констанція съ дочерью его Елепой. См. *De Rossi, Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV. Tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici, Roma s. a., fasc. XVII; XVIII, x. 1—3.*

<sup>1)</sup> *Ibid.*, x. 1.

<sup>2)</sup> *Revue Archéologique*, 1878, Juin, p. 361.

<sup>3)</sup> *Vetera Monumenta, Romae, MDCXCIX, T. II, tab. I.*

и вакханокъ. На рисункѣ Эскуриала, сдѣланномъ съ мозаики Олландомъ, этихъ деталей не оказалось. Открытая Мюнцемъ въ кабинетѣ эстамповъ гравюра за подписью самого Санъ-Бартоли, представляющая цѣликомъ всю роспись купола, оказывается попыткой реставраціи и вольной фантазіей Санъ-Бартоли. Вакханки и сатиры были привлечены имъ по той причинѣ, что мавзолей Констанцы онъ считалъ за языческій храмъ Вакха <sup>1)</sup>. Изъ сравненія найденныхъ рисунковъ (рис. 1, 2) прежде всего выясняется, что мозаическая роспись купола лишь въ болѣе роскошныхъ формахъ повторяла роспись потолковъ въ катакомбахъ. Здѣсь мы видимъ тотъ-же приемъ дѣленія купола радіусами на двѣнадцать частей, какъ и въ круглыхъ потолкахъ катакомбъ, тѣ-же бѣлые фоны, тѣ-же краткія сценки по двѣ въ каждомъ отрѣзкѣ. Въ этомъ сказывается отсутствіе монументально-декоративнаго приѣма, который такъ хорошо извѣстенъ въ мозаикахъ Равенны. Основаніемъ этого круга служилъ фризь маринны съ фантастическими геніями, птицами и рыбами. Подобный фризь напоминаетъ помпейскіе фризы воднаго жанра и фризы катакомбной живописи со сценами изъ жизни Іоны, относящимися также къ фантастическому водному жанру. Рисунокъ Оланда, открытый Гарруччи (t. 204, 4) въ Эскуриалѣ, довольно точно воспроизводитъ часть мозаики купола (рис. 1). Каждое дѣленіе, какъ показываетъ этотъ рисунокъ, представляло собою двѣ каріатиды—одну надъ другой. Нижняя каріатида развивается изъ двухъ большихъ листьевъ аканеа, растущихъ на уступѣ скалы. По сторонамъ у ея ногъ двѣ пантеры съ раскрытой пастью, съ поднятою вверхъ правой лапой, глядятъ вверхъ на каріатиду. Надъ головой каждой каріатиды—три чашечки аканеа, развивающіяся одна изъ другой; послѣдняя опять рождаетъ каріатиду. Отъ листьевъ аканеа у головы нижней каріатиды идетъ арабеска въ формѣ дельфина съ хвостомъ, образующимъ завятки аканеа и съ плавниками въ формѣ зубцовъ аканеа. Дельфины встрѣчаются хвостами и образуютъ верхнее обрамленіе для сценки. Надъ нижнею большею сценкой находится вторая меньшая. Ни одна изъ фигуръ каріатиды не повторяется: то это стройная

<sup>1)</sup> Эта гравюра издана впервые самимъ Санъ-Бартоли въ 1791 и 1819 гг. въ его сочиненіи „*Picturae antiquae*“ въ аппендиксѣ. *Gustave Clausse, Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Paris, 1893, I, p. 120, 121, переиздавшій эту гравюру, неправильно появивши Мюнца (*Revue Arch.*, 1875, Octobre, p. 225 и прим. 1), считаетъ ее за вѣрную копию съ мозаики.

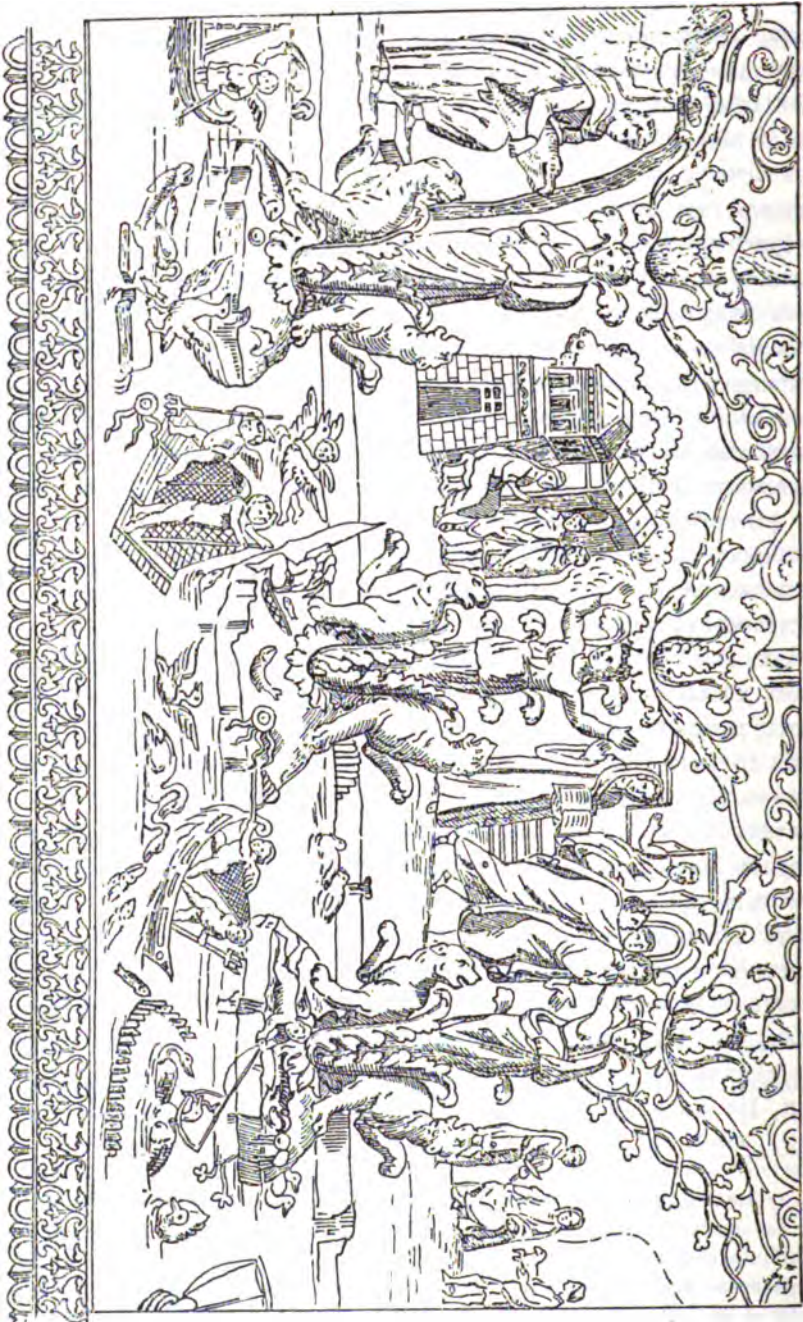


Рис. 1. Мозаика купца Ковалева об. Константины въ Римѣ.

юная фигура въ туникѣ и палліумѣ съ рукою на груди, то женская фигура въ видѣ оранты съ поднятыми вверхъ руками, то фигура, поддерживающая правой рукою чашечку аканеа надъ головою. Дельфины, такимъ образомъ, указываютъ на главную тему орнаментаціи—водную стихію. Они были повторены и въ простѣнкахъ между окнами, какъ показываетъ берлинскій рисунокъ, изданный Геймюллеромъ <sup>1)</sup>.

Водный фризъ, который Угоніо называетъ „серебряною рѣкой“ (*flumen argenteus*), быть можетъ, вслѣдствіе блеска ея, наполненъ міромъ геніевъ. Это тѣ-же крылатые и рѣзвые мальчики, которыхъ мы видѣли въ помпеанской живописи, и которые иногда ведутъ жизнь рыболововъ, какъ это представлено на мозаикѣ пола изъ виллы Гудіатъ-Ати въ Нумидіи, въ древней Константиѣ <sup>2)</sup>. Одни изъ нихъ ѣдутъ на плоту, другіе въ лодкахъ, а иные примостились на уступѣ скалы у самыхъ ногъ пантеръ. Одинъ ловитъ рыбу, другой трезубцемъ бьетъ морскую звѣзду, третій багромъ зацѣпилъ и тащитъ съ уступа молюска, четвертый перехватываетъ червяка у своего противника лебедя. Одинъ амурчикъ вспорхнулъ на спину лебедю и обхватилъ его шею руками; лебедь бьетъ крылами и кричитъ, но несетъ свою ношу на другой уступъ. Рыбы и утки рѣзвятся въ запрудахъ и спорятъ изъ-за добычи. Одна взмолилась на уступъ скалы и машетъ крыльями, отряхая воду. Раковины и молюски ползаютъ и плаваютъ тутъ же. Этотъ граціозный міръ геніевъ, живой и беззаботный, фантазія, переведенная на живыя формы дѣйствительности—есть наслѣдіе античнаго міра. Римская школа отличается особенной любовью къ этому фантастическому міру, и въ мозаикахъ церквей мы встрѣчаемъ его нѣсколько разъ, какъ и во фрескахъ катакомбъ, и на предметахъ домашняго обихода. Въ IV вѣкѣ такой же фризъ извѣстенъ въ ораторіи на Monte della Giustizia подъ сценой, представлявшей Христа съ 12 Апостолами <sup>3)</sup>, въ V вѣкѣ въ абсидѣ церкви S. Maria Maggiore, затѣмъ въ мозаикахъ церквей св. Климента въ Римѣ, Латерана и церкви св. Петра повто-

<sup>1)</sup> Мюльцъ, въ *Revue Archéol.*, 1878, t. I, p. 253, издалъ деталь мозаики, представляющую дельфина въ куполѣ по венеціанской рукописи. Берлинскій рисунокъ см. въ *Mémoires des antiquaires de France*, v. XLV, fig. I, p. 227.

<sup>2)</sup> *Gustave Clausse*, *Basiliques et mosaïques chrétiennes. Italie-Sicile*, I, p. 96.

<sup>3)</sup> *Bullettino*, 1876, p. 50, tav. VI, VII. Также на оловянной тарелкѣ надъ въ *Bullettino*, 1879, tav. XI, IV.

ряются подобные же мотивы съ амурами. Важно указать въ данномъ случаѣ, что разнообразныя мотивы водныхъ фризозъ, такъ привившихся въ римской школѣ, были хорошо извѣстны на востокѣ. Нилъ Синайскій въ письмѣ къ Олимпіодору, спрашивавшему у него совѣта, какъ украсить церковь, не совѣтуетъ ему для удовольствія глазъ изображать въ храмѣ разнообразныя сцены рыбной ловли <sup>1)</sup>. Очевидно, эти же сцены имѣлъ въ виду и св. Ипполитъ, сдѣлавшій попытку символически объяснить различныя элементы водной стихіи <sup>2)</sup>. Помпео Угоніо, однако, разглядѣлъ среди этихъ крылатыхъ геніевъ, надъ главнымъ алтаремъ двѣ фигуры, одѣтыя какъ бы въ священныя одежды и сидящія на носу лодки, а третью—на кормѣ <sup>3)</sup>. „Можетъ быть, это кака-нибудь сцена изъ исторіи“ (евангельской), добавляетъ онъ (рис. 2, 2) <sup>4)</sup>.

Дошедшіе до насъ рисунки купола наряду съ описаніемъ Угоніо даютъ очень немного изъ того, что было изображено въ 12 дѣленіяхъ его. Угоніо описалъ большее число сценъ, чѣмъ зарисовалъ Оландъ. Онъ начинаетъ съ какой-то сцены жертвоприношенія, которая ему кажется воспроизведеніемъ библейскаго разказа о низведеніи небснаго огня на жертву Ваала. Набросокъ, сдѣланный имъ при описаніи мозаики (рис. 2, 2) почти во всемъ сходенъ съ наброскомъ эскуріальской рукописи <sup>5)</sup>. Представлена фигура налѣво, затѣмъ четырехугольный жертвенникъ съ лежащимъ на немъ животнымъ, нѣсколько фигуръ налѣво и языки пламени вверху. Слѣва, однако, у Угоніо нарисовано еще башнеобразное зданіе, которое онъ называетъ *figura templi*. Во второй аркѣ онъ видѣлъ какого-то человѣка, одѣтаго въ священныя одежды и въ сандалии, безъ нимба, со связанными на

<sup>1)</sup> *Patrologia graeca*, ed *Migne*, t. 79, *Nili epist.* lib. IV, cap. LXI.

<sup>2)</sup> *De Antichristo*, p. 29, apud *Macarium*, *Hagioglypta*, ed. Garrucci p. 236, 7.

<sup>3)</sup> ... *supra arcum imminet altari, in fluvio est cymbula, in cujus prora duo quasi habitu sacro induti sedent, alius ad puppim cymbam impellit. Revue Arch.* 1878, Juin, p. 361.

<sup>4)</sup> Эти рисунки издаются впервые. Они представляютъ точныя копіи съ набросковъ Угоніо, находящихся въ феррарской рукописи № 430. (№ 161. № g. 6) f. 1108—1110. Рис. отъ 2—7 принадлежатъ Угоніо, рис. 1 представляетъ планъ купола и его росписи, находящіяся въ Библиотекѣ св. Марка въ Венеціи. *Ital. Class.* IV, n° 149. Объ этой рукописи см. *Antichità della città di Roma. Lucio Mauro.* Venezia, 1562, p. 141—143.

<sup>5)</sup> *Garrucci*, *Teorica*, T. I, p. 452, нашегъ эти наброски въ другой рукописи эскуріала Ауг, см. текстъ къ tav. 204, въ IV томѣ, p. 7.





Рис. 2. Планъ росписи купола и наброски Угоню.

спинѣ руками, котораго держали два другіе человѣка. Сзади него видна была фигура человѣка въ нимбѣ. Набросокъ Эскуриала, дѣйствительно, представляетъ человѣка со связанными на спинѣ руками, котораго ведутъ двое другихъ, направляясь направо. Этотъ рисунокъ объясняетъ выраженіе Угонію, что вѣдомый человѣкъ былъ какъ бы „привязанъ къ колоннѣ“. На рисункѣ видно слѣва нѣсколько пилястровъ какого-то зданія за спиной этой фигуры. Эта сцена напоминаетъ извѣстную на саркофагахъ сцену веденія на казнь Павла изъ темницы (Garr. t. 322, 2). Въ 3-й аркѣ онъ описываетъ совершенно непонятную сцену. Она представляла фигуру человѣка, стоящаго у двери какого-то зданія и другую фигуру противъ него, сѣкущую нервую связкой прутьевъ. Здѣсь можно думать скорѣе всего о сценѣ исцѣленія Лазаря. Жезлъ Христа, которымъ онъ касается головы Лазаря, Угонію могъ принять за прутья. Рисунка не дошло никакого. Въ 7-й аркѣ онъ видѣлъ сидящую на креслѣ фигуру, дающую другому лицу или получающую отъ него свитокъ или книгу. Наброска или рисунка съ этой сцены также не сохранилось.

Въ 8-й аркѣ была сцена, въ которой Угонію хотѣлъ видѣть Товію, поймавшего рыбу. Эскуриальскій рисунокъ Оланда (рис. 1) можетъ руководить насъ, начиная съ этой сцены. На немъ слѣва представленъ юноша въ бѣлой туникѣ и гиматіи или, быть можетъ, плащѣ, въ сандаліяхъ, держащій большую рыбу и опирающійся лѣвой ногой на уступъ скалы. Передъ нимъ видна узкая полоса потока, падающаго сверху внизъ, къ которому онъ приближаетъ рыбу. Сзади этой фигуры видна другая юная фигура, несущая на головѣ корзину съ плодами или цвѣтами. Между ними видна часть цоколя какого-то сооруженія. Въ сирийскомъ евангеліи Лавренціанской бібліотеки повторена въ очень близкихъ формахъ къ мозаикѣ фигура Петра съ рыбой, которую онъ держитъ приблизительно такъ-же, какъ и юноша на мозаикѣ, но стоитъ на одномъ колѣнѣ. На плечѣ у него лёса, а у ногъ рѣка (tav. 135, 1).

Въ 9-й аркѣ изображена была фигура, сидящая у стѣны башнеобразнаго дома съ дверью, протягивавшая руку къ двумъ фигурамъ, стоящимъ противъ нея. Гарруччи принялъ фигуру за женскую, по причинѣ повязки на ея головѣ; Угонію принималъ ее за мужскую и отмѣтилъ также, что двое стоящихъ даютъ ей или принимаютъ отъ нея свитокъ или книгу. Нельзя, поэтому, думать вѣстѣ съ Гарруччи, что здѣсь была представлена мудрость, сидящая у вратъ города и проповѣдующая приходящимъ (Prov. I, 20, 71).

Слѣдующая сцена не менѣе загадочна. На возвышенномъ тронѣ, къ которому ведутъ нѣсколько ступеней, сидитъ юная фигура съ протянутой въ сторону правой рукой, какъ бы говорящая что-то. Направо стоитъ женская фигура, одѣтая въ золотыя одежды съ двумя широкими желтыми полосами на одеждѣ и съ бѣлымъ покрываломъ на головѣ<sup>1)</sup>, протягивающая правую руку съ открытой ладонью и держащая въ лѣвой рукѣ открытую книгу. Рядомъ, налѣво, представлены двѣ бѣгущія юныя фигуры, изъ которыхъ одна кладетъ правую руку на плечо другой. Между головами ихъ видна третья голова. Угонію видѣлъ не юныя, а старыя фигуры, и его набросокъ (рис. 2, 3) представляетъ между двумя бѣгущими не голову, а цѣлую фигуру, стоящую въ дверяхъ какого-то зданія. Фигуры по сторонамъ представлены у него съ бородами. Въ этой сценѣ онъ хотѣлъ видѣть исторію Сусанны и двухъ старцевъ. Композиція, дѣйствительно, довольно близко напоминаетъ сцены изъ исторіи Сусанны на саркофагѣ Жероны (Garr. t. 377, 3), гдѣ Сусанна представлена посреди двухъ старцевъ, изъ которыхъ одинъ держитъ ее за руку, а другой обращается къ ней. За Сусанной также изображенъ ея домъ, изъ котораго она вышла. На обоихъ рисункахъ фигуры протягиваютъ руки, что сходится съ жестами старцевъ на саркофагѣ. Равнымъ образомъ и юная фигура сидящаго на тронѣ сближается съ фигурой Даніила на томъ же саркофагѣ со стоящей передъ нимъ Сусанной. Быть можетъ, Угонію и не ошибся. Въ женской фигурѣ съ книгой въ рукѣ и въ золотыхъ одеждахъ, нельзя, однако, не признать персонификаціи церкви, столь свойственной римской школѣ.

Далѣе на рисункѣ Олланда представлена юная фигура, сидящая на креслѣ между двумя другими, изъ которыхъ одна держитъ овцу, а другая скрипку. Связку колосьевъ въ рукахъ этой фигуры рисовальщикъ не понялъ и передалъ ее въ видѣ скрипки. Это жертва Каина и Авеля.

Послѣдняя сцена, которую видѣлъ и по дѣтски зачертилъ у себя Угонію, представляла, по его мнѣнію, изсѣченіе воды Моисеемъ въ пустынѣ (рис. 2, 2). На его рисункѣ налѣво изображенъ неболь-

<sup>1)</sup> In arcu X cernitur gravissimi aspectus matrona, procerae staturae, aurea veste induta, cum fascia quadam leonati coloris ad terram a collo descendente; caput autem et collum usque ad pectus involuta albo quodam panno, seu velo. Dexteram opertam extendit, laeva vero librum apertum tenet scriptum in quo tamen (?) legi non potest. *Revue Arch.*, 1878, Juin, p. 362.

шой низкій холмикъ и фигура, касающаяся его жезломъ. Сзади нея три фигуры израильтянъ. Угонію, очевидно, не ошибся.

Въ верхнемъ ряду Угонію видѣлъ еще менѣе сценъ. Въ одной изъ нихъ онъ разсмотрѣлъ Христа въ нимбѣ, разговаривающаго съ кѣмъ-то. Его набросокъ (рис. 2.6) сходится съ наброскомъ Эскуриала во всемъ, за исключеніемъ птицы, которая находится на эскуриальскомъ рисункѣ между этими двумя фигурами надъ деревомъ, или на деревѣ. За Христомъ видна полу-фигура въ профиль. Вторую сцену изъ этого верхняго ряда видѣлъ и зачертилъ Антонио да-Санъ-Галло. De Rossi, который видѣлъ его рисунокъ, утверждаетъ, что эта сцена представляла одно изъ чудесъ Христа. Христосъ держалъ жезлъ, опирая его на плечо; его сопровождали двѣ женскія фигуры, а третья, колѣнопреклоненная, стояла предъ Христомъ. Правую руку Христосъ протягивалъ къ этой фигурѣ <sup>1)</sup>.

Какъ ни темны и отрывочны эти свѣдѣнія, однако, выборъ сценъ и ихъ композиція близко напоминаютъ катакомбы. Онѣ разработаны въ томъ же краткомъ, поверхностномъ жанрѣ, который такъ прививается въ катакомбахъ. Въ нихъ господствуетъ тотъ же условный приемъ въ изображеніи зданій и деревьевъ, употребителенъ тотъ же жезлъ у Христа и то же сопоставленіе на ряду сценъ Ветхаго и Новаго Завѣтовъ. Рядомъ съ этимъ—тѣ же античныя формы орнамента, напоминающія Помпей.

Не менѣе изящны украшенія сводовъ галлерей. Здѣсь въ одиннадцати плафонахъ мы видимъ ковровую орнаментацию на бѣломъ фонѣ <sup>2)</sup>: восьмиугольныя розетки, уложенныя въ форму равноконечнаго креста, какъ и въ катакомбахъ (Garr. t. 17), звѣзды, составленныя изъ четырехъ дельфиновъ, стремящихся къ полипу, далѣе жгутъ, завивающійся въ медальоны, а внутри медальоновъ граціозныя летящія или танцующія фигурки крылатыхъ Психей и Амуровъ. Амуръ держитъ флейту, оярсъ, а Психея блюдо съ плодами или рогъ изобилія; разныхъ породъ птицы: утки, гуси, куропатки, павлины или фениксы, то сидятъ, то летятъ держа во

<sup>1)</sup> De Rossi, *Mosaici*, fasc. XVII, XVIII, л. 7. Первая сцена напоминаетъ сцены, известныя въ христіанской иконографіи. Она очень близка по композиціи къ сценѣ отреченія Петра съ пѣтушкомъ на колонкѣ (Garr., t. 323, 5).

<sup>2)</sup> G. Clausse, *Vasiliques et mosaïques*, I, p. 122 ошибается, говоря о золотомъ фонѣ одного изъ плафоновъ. Здѣсь встрѣчается всего одинъ разъ золотая тонкая полоса, отдѣляющая одинъ плафонъ отъ другого.

рту вѣточку; здѣсь же и агнцы съ пастушескимъ посохомъ и мултрой за спиной, а то просто одинъ оирсъ, перевитый лентой. Позы не повторяются. Всегда положеніе, жестъ, направленіе полета измѣняютъ фигуру. Характеръ легкой и изящной декорации подчиняетъ себѣ и самую природу этихъ существъ. Декораторъ останавливается на болѣе пріятныхъ и глубокихъ тонахъ для того, чтобы рѣзче обозначить мелкую фигурку. Тѣла Амуровъ и Психей. поэтому, голубаго и зеленого цвѣта. Агнцы и птицы голубые и синіе. Одежды геніевъ легкаго краснаго или желто-кирпичнаго цвѣта и всегда въ рѣзкихъ тѣняхъ; крылья красныя. Строеніе орнаментальныхъ формъ и изображенія Психей и Амуровъ безусловно повторяютъ шаблоны, извѣстные въ Помпеяхъ <sup>1)</sup>.

На другихъ плафонахъ—цѣлое поле разбросанныхъ цвѣтовъ и плодовъ, еще держащихся на своихъ срубленныхъ вѣткахъ.

Полный художественный беспорядокъ. Онъ достигается, однако, систематическимъ заполненіемъ остающихся пространствъ: небольшая вѣточка, эмалевый драгоцѣнный прохусъ, синій съ золотою инкрустацией рогъ для питья, отдѣльная синяя створка раковины, фіаль. черпальные сосуды, птичка на вѣткѣ, заполняютъ мѣста между большими вѣтками и мѣста въ углахъ. При полномъ беспорядкѣ все ясно; найденъ и художественный центръ въ видѣ большой эмалевой, золотой внутри и блестящей металломъ, чаши, помѣщенной въ центрѣ всей композиціи. Это какъ бы столъ триклинія. гдѣ пируютъ, однако, птицы, клюющія плоды. Исполненіе со стороны техники напоминаетъ лучшіе образцы античныхъ мозаикъ; изображеніе драгоцѣнныхъ сосудовъ напоминаетъ технику въ изображеніи сосуда на извѣстной мозаикѣ, прослывшей подъ именемъ „Голубковъ Плинія“.

Агнець, птичка съ вѣткой, дельфинъ, виноградъ и плоды. Амуры и Психей—все это излюбленные мотивы катакомбной орнаментации, соединенные здѣсь въ богатомъ и роскошномъ ансамблѣ. Составъ христіанскаго орнамента здѣсь дается уже почти въ готовыхъ формахъ. Впослѣдствіи исчезаютъ лишь фигурки Амура и Психей и оирсъ.

Далѣе—столъ излюбленная въ христіанскомъ искусствѣ сцена сбора винограда и выжиманія винограднаго сока. Сцена развивается орнаментально безъ почвы и пейзажа, на бѣломъ фонѣ потолка. Плетенія

<sup>1)</sup> Ср. *Niccolini, Pompei, t. II, tav. XLVI; suppl. t. VIII, гдѣ повторены медальоны и внутри летающіе Амуры, Психей, грифы и др. Garucci, t. 17.*


винограда стелются по всему потолку, а внутри плетеній помещены женскій бюстъ <sup>1)</sup>; на упругихъ вѣтвяхъ сидятъ голубые безкрылые мальчички и тянутся своими кривыми жезлами къ кистямъ винограда, срывая ихъ. Одинъ давитъ лѣвой рукой кисть винограда, а въ правой держитъ чашу. Другіе подъ пѣсню, размахивая въ тактъ своими жезлами, поднимаютъ и опускаютъ свои ноги въ массу винограда, и красный сокъ льется изъ львиныхъ синихъ масокъ прессуара въ подставленные сосуды. Третьи подгоняютъ бичами медленныхъ быковъ, везущихъ двухколесную деревенскую тележку (plaustrum), наполненную виноградомъ. Эта композиція дважды повторяется въ двухъ противоположныхъ по діагонали углахъ плафона. Въ этихъ сценкахъ античнаго склада, получившихъ такое широкое развитіе на христіанскихъ саркофагахъ, можно признать евангельскую притчу о работникахъ въ виноградникѣ. Она дается въ забавномъ жанрѣ изъ дѣтскаго міра, какъ и исторія Іоны, въ легкой и вольной передачѣ. Эта сценка есть такая же парабола, какъ и евангельская, но на языкѣ античныхъ формъ.

Полъ крещальни былъ украшенъ также мозаикой, черной по бѣлому фону, какъ и въ римскихъ термахъ и виллахъ. Рисунокъ Санъ Бартоли, найденный Мюнцемъ въ кабинетѣ эстамповъ Парижской Национальной бібліотеки, представляетъ одну сценку, украшавшую полъ. Въ кругѣ были изображены двое дѣтей, держащихъ чаши и приготавливающихъ совершить возліяніе. Одинъ въ виноградномъ вѣнкѣ сидитъ на ослѣ, другой съ изогнутымъ посохомъ стоитъ передъ нимъ. Виноградныя вѣтки, птицы (сова, утка, попугай, фазанъ), свирѣли и два алтаря, надъ однимъ изъ которыхъ вьется бабочка, составляютъ обстановку сцены <sup>2)</sup>.

Въ нишахъ галерея также были мозаики. Надъ первой нишей, направо отъ входа, Угоніо видѣлъ мозаику, представлявшую синія или зеленныя звѣзды (stellulae nigricantes, vel virides) и плетение орна-

<sup>1)</sup> *De Rossi*, *Musaici*, *ibid.* л. 8 склоненъ признать въ этихъ двухъ бюстахъ портреты Констанціи и Елены. Одна фигура одѣта въ золотой костюмъ, другая въ пурпурный. Въ этихъ бюстахъ, однако, нѣтъ чертъ портретности. *G. Clausse*, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, I, p. 143, справедливо признаетъ ихъ за орнаментальныя фигуры.

<sup>2)</sup> *E. Müntz*, *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge*, Paris, 1867, p. 13, 14 (*Les pavements historiques*). На рисункѣ надпись: „Pavimento del Tempio di Bacco fori di Porta Viminale nella via Nomentana a mano manca a S. Costanza consagrato da Alessandro IV, anno 1255 di nobil famiglia di Conti“.

мента, обрамлявшее ее (рис. 2,4). Такая же мозаика находилась и въ VIII абсидѣ, и въ одной изъ слѣдующихъ за ней. Здѣсь посреди звѣздъ на бѣломъ фонѣ была изображена монограмма Христа въ кругѣ, представлявшая хризму, то-есть, букву Х, пересѣченную буквою Р  1).

Надъ главнымъ алтаремъ церкви Угоніо видѣль изображеніе агнца въ нишѣ, а около него, ниже — другихъ агнцевъ. Набросокъ, имъ сдѣланный (рис. 2,7), представляетъ агнца, обращеннаго влѣво, въ крестообразномъ нимбѣ; ниже стоитъ еще одинъ агнецъ, обращенный также влѣво. Сзади видны зубцы стѣнъ города и ворота въ стѣнѣ, какъ на саркофагахъ. Рисунокъ, изданный Геймюллеромъ 2), представляетъ болѣе сложныя формы зданія и агнца, стоящаго впереди города между какими-то сосудами, что возбуждаетъ недоувѣріе къ рисунку.

Въ 8-й абсидѣ надъ саркофагомъ Угоніо видѣль фигуру Христа посреди 12 апостоловъ и двухъ женскихъ фигуръ. Эта композиція напомнила ему подобную же композицію въ церкви св. Пуденціаны. Женскія фигуры, однако, были одѣты въ бѣлыя одежды. Никакихъ атрибутовъ у этихъ фигуръ Угоніо не описываетъ. Композиція была разбита, какъ обыкновенно, на двѣ части, то-есть, одна половина апостоловъ была направо, другая налѣво отъ Христа. По сторонамъ арки Угоніо описываетъ какія-то украшенія въ видѣ канделябровъ (быть можетъ, свѣтильники по Апокалипсису) 3).

Въ двухъ нишахъ, въ 4-й и 12-й по счету Угоніо, расположенныхъ другъ противъ друга сохранились до нашего времени двѣ ком-

1) *Secunda (absis) habet arcum, videlicet circuiticnem superiorem ex musivo, in quo minutis tessellis albis simul compactis dispersae sunt stellulae nigricantes, vel virides, circumque hunc (arcum) velut sertum ex ramis, vel fascioles (sic). Talis simplicissimus ornatus est etiam in prima parte fornicis interioris porticus circumueuntis columnas. Revue Arch., 1878, p. 360. Мозаика съ монограммой, дѣйствительно, существуетъ и была найдена здѣсь подъ штукатуркой г. Argemellini. De Rosst, *Mosaici*, fasc. XVII, XVIII, x. 4.*

2) *Mémoires des antiquaires de France*, XLV, 1884, p. 233, pl. III.

3) *In facie supra sepulcrum videntur quidam sedentes qua fere specie sunt ad S. Pudenzianam in abside majore et sine dubio hic erat Salvator, quantum opinari possum. Supra hos sedentes ornatus est quidam ex frontibus contextus inter (я читаю instar) ceu candelabra quaedam. E regione videntur... similes quaedam figurae sedentes. Et duae in angulis oblongae mulieres alba veste stantes. Revue Archéologique, 1878, p. 362.*

позиціи. Реставраціи, однако, измѣнили ихъ настолькоъ, что до сихъ поръ многія детали возбуждаютъ сомнѣніе.

Въ 12-й нишѣ представленъ Христосъ идущій по облакамъ. Онъ одѣтъ въ лиловый хитонъ и гиматій, вокругъ головы его овальный нимбъ. По сторонамъ Христа изображены апостолы Петръ и Павелъ. Одному изъ нихъ Христосъ вручаетъ лѣвой рукой развернутый свитокъ съ надписью: „Dominus rasem dat“, а правую поднимаетъ по направленію къ пальмѣ, находящейся за фигурой апостола Павла. Такая же пальма растетъ и позади другого апостола. Ниже представлены три рѣки, вытекающія изъ подножія холмика. Къ рѣкамъ направляются четыре овцы по двѣ съ каждой стороны, а по сторонамъ овецъ изображены Иерусалимъ и Виолеемъ въ видѣ башнеобразныхъ зданій. Число трехъ рѣкъ показываетъ, что была и четвертая, но исчезла; равно исчезла и верхняя часть холмика, на которомъ долженъ былъ стоять Христосъ, какъ это можно видѣть въ аналогичныхъ композиціяхъ на саркофагахъ и на донышкахъ сосудовъ. Жестъ протянутой открытой ладони Христа къ пальмѣ является непонятнымъ на мозаикѣ; но тотъ жестъ хорошо объясняется композиціями на саркофагахъ Ватиканскаго грота, на Веронскомъ и другомъ Ватиканскомъ, открытомъ подъ настилкой ватиканской базилики, а также на нѣкоторыхъ другихъ <sup>1)</sup>). Во всѣхъ указанныхъ композиціяхъ Христосъ протягиваетъ руку по направленію къ фениксу, сидящему на пальмѣ <sup>2)</sup>). Свитокъ въ рукѣ Христа реставрированъ невѣрно, такъ какъ верхній конецъ его загибается назадъ, между тѣмъ какъ на всѣхъ памятникахъ онъ изображается полуразвернутымъ, и часть его, обертывающая скалку, находится въ рукѣ Христа. Угоніо говорить, далѣе, что половина фигуры апостола Петра, принимающаго свитокъ, осыпалась, и на половинѣ свитка онъ могъ только прочесть слова двухъ строкъ:

clinus

gem dat .

Эта надпись заканчивалась такой же хризмой, какъ и ранѣе описанная.

<sup>1)</sup> *Garrucci*, t. 327,2; 333,1; 334,2, 3; 335,2.

<sup>2)</sup> *L'Abbé Davin*, въ *Revue de l'art chrétien*, 1880, p. 425 и графъ А. С. Уваровъ, Византійскій Альбомъ, Москва, 1890, стр. 23 (прим. 2) и 35, объясняютъ жестъ правой руки Христа именно какъ указательный. *De Waal*, у *Kraus'a* R. E. II, p. 622 (п. сл. Phönix) также держится этого объясненія.



Верхняя часть фигуры апостола Петра, такимъ образомъ, принадлежит реставраціи, которая была произведена здѣсь въ 1834 и 1843 годахъ <sup>1)</sup>, и потому типъ его не можетъ считаться достовернымъ. Конецъ палки, которую онъ держитъ въ рукѣ должно понимать какъ нижнюю часть большого креста, который онъ несъ на плечѣ, какъ это изображается на всѣхъ указанныхъ памятникахъ.

Въ наиболѣе развитыхъ формахъ разбираемая композиція является на саркофагахъ. Здѣсь изображается не два апостола, а двѣнадцать; за апостолами представлены башни и ворота великолѣпнаго города. Христосъ стоитъ на холмикѣ съ 4-мя райскими рѣками, текущими отъ его подножія, у главныхъ воротъ этого города, близъ которыхъ растутъ по обѣимъ сторонамъ пальмы, и на одной изъ нихъ, слѣва отъ зрителя, сидитъ фениксъ <sup>2)</sup>, а у ногъ Христа стоитъ агнецъ. Или вмѣсто такого города изображаются лишь роскошно отдѣланныя ворота съ витыми колонками, съ аркой, лежащей на коринѣскихъ капителяхъ, пальмы и плетенія виноградныхъ лозъ (Garrucci, 327,1). Часто центральная часть этой композиціи—Христосъ съ Петромъ и Павломъ—обставляется другими сценами, особенно сценами страстей (Garrucci, 331,1; 335,2). Къ холмику, на которомъ стоитъ Христосъ, часто принадлежатъ съ обѣихъ сторонъ мужская и женская фигуры умершихъ и похороненныхъ въ саркофагѣ лицъ. Обстановка, среди которой является Христосъ, то-есть, городъ, пальмы и фениксъ, 12 апостоловъ, холмикъ съ четырьмя рѣками или безъ нихъ, рисуетъ намъ идеальную, а не историческую сцену. Отношеніе и связь, въ которую поставлены фигуры, объясняютъ намъ содержаніе этой сцены. Оба апостола направляются ко Христу, который указываетъ на феникса—символь безсмертія и воскресенія, и даетъ Петру свитокъ своего ученія. Петръ несетъ крестъ, который характеризуетъ его мученическую смерть, принятую имъ за проповѣдь ученія Христова. Павелъ, наоборотъ, не имѣетъ никакого атрибута. Онъ подходитъ съ изумленіемъ, поднимая руку и открывая ладонь, какъ это дѣлаютъ и другіе апостолы въ тѣхъ случаяхъ, когда они подходятъ ко Христу. Это видно

<sup>1)</sup> *De Rossi*, *Mosaici*, fasc. XVII, XVIII, л. 8. Реставрированныя мѣста, обозначенныя *Garrucci*, т. 207,1, пополняются указаніями *De Rossi*, пользовавшагося документами папской канцеляріи. Такъ какъ Угоніо читалъ во второй строкѣ слова... *gem dat*, то должно думать, что надпись читалась: *Dominus legem*, а не *расем dat*, какъ находится теперь на мозаикѣ. Часть слова—*clinius* есть неразобранное... *minus* отъ слова *Dominus*.

<sup>2)</sup> *Garrucci*, 324,1; 326,1; 328,1; 333,1.

очень ясно на двухъ мраморныхъ статуэткахъ, представляющихъ часть этой сцены, гдѣ особенно выразительно изумленіе Павла (Garr. 468, 8). Событія, происшедшія въ разныя времена, композиція соединяетъ въ одномъ дѣйствіи, и это служитъ главнымъ признакомъ ея идеальнаго построенія. Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ Павелъ имѣетъ свитокъ, который и является его атрибутомъ, а вовсе не фениксъ, какъ думаетъ Фиккеръ <sup>1)</sup> и другіе <sup>2)</sup>. Фениксъ находится на пальцѣ справа потому, что только правой рукой Христосъ можетъ указывать на него. На христіанскихъ памятникахъ жестукулируетъ одна правая рука, εὐπροσῆυρος δεξιᾶ <sup>3)</sup> какъ называется ее Григорій Нисскій, по правилу унаслѣдованному отъ античнаго ораторскаго приема, который воспрещалъ жестукуляцію лѣвой руки. Точно также фигура Петра изображается налѣво отъ Христа потому, что онъ долженъ получить свитокъ изъ его лѣвой руки. Другія детали, какъ пальмы, городъ и, главное, умершіе, припадающіе къ подножію холма (на саркофагахъ), указываютъ, что дѣйствіе происходитъ въ Иерусалимѣ небесномъ, гдѣ собрались и апостолы. Сцена представляетъ, такимъ образомъ, актъ „приванія апостоловъ“, но не въ исторической, а идеальной обстановкѣ. Съ подобнымъ приемомъ сочиненія идеальныхъ композицій мы встрѣтимся еще не разъ. Въмѣсто цѣлаго ряда сценъ, дается одна краткая, но сильная сцена, отмѣченная торжественнымъ характеромъ. Такія сцены принадлежатъ уже новому, свободному искусству. Въ изобрѣтеніи композиціи характерны, именно, этотъ величественный жестъ Христа, указывающаго на безсмертіе, изумленіе Павла и готовность Петра на мученичество — образы, на которые художественно указывается въ мирѣ, наполненномъ идолами. Въ жестѣ Христа можно отмѣтить ту-же страстную силу, которая въ богословской полемикѣ проявляется въ ученіи о ничтожествѣ язычества и высотѣ ученія Христа. Въ VI, VII вѣкѣ эта композиція теряетъ свою опредѣленность и воспринимаетъ новые элементы. По сторонамъ Христа изображаются святые и мученики въ той-же роли, какъ и апостолы.

Распространенность этой композиціи въ болѣе позднихъ римскихъ мозаикахъ и особенно на саркофагахъ Италіи, Галліи и Равенны, и отсутствіе ея въ живописи катакомбъ, указываетъ на то, что она

<sup>1)</sup> *I. Fikker*, Die Darstellung der Aposteln, Leipzig, 1887, p. 86.

<sup>2)</sup> *Kraus*, R. E., II, p. 622.

<sup>3)</sup> *Karl Sittl*, Die Gebärden der Griechen u. Römer, Leipzig, 1890, p. 209.

создалась въ IV—V вѣкѣ<sup>1)</sup>). На болѣе поздній складъ композиціи указываетъ и историческій типъ Христа съ бородой и большими волосами, который замѣняетъ собою юный идеальный типъ болѣе ранняго періода. На саркофагахъ въ этомъ отношеніи замѣчается интересное явленіе: Христосъ въ сценахъ страстей и чудесъ, изображаемыхъ по сторонамъ разбираемой сцены, всегда имѣеть по традиціи юный типъ катакомбъ, между тѣмъ какъ въ этой центральной сценѣ ему даются черты историческаго типа. Первый историческій типъ Христа извѣстенъ лишь въ этой сценѣ. Было большимъ заблужденіемъ считать типъ Христа на нашей мозаикѣ за юный<sup>2)</sup>.

Христосъ (рис. 3) имѣеть здѣсь свѣтлые, впадающіе въ желтый цвѣтъ волосы, огибающіе темя гладкими космами, раздѣленные на лбу на двѣ пряди и спадающіе на плечи роскошными локонами. Овалъ лица явственно удлинень и подбородокъ опушенъ небольшою раздвоенной бородкой. Глаза выражены синими кубиками, а въ углы глазъ вставлено по красному кубику, обозначающему железу. Такіе-же кубики вставлены и въ оконечность правльнаго носа, и въ губы, для приданія имъ цвѣтущаго вида. Этотъ цвѣтущій видъ, и отсутствіе сухости чертъ лица и морщинавъ, полныя щеки, миндалевидные глаза представляютъ общія основы античнаго типа. Наоборотъ длинные назорейскіе волосы, гладкіе на темени, голубой цвѣтъ глазъ, раздвоенная борода и удлиненный овалъ указываютъ на отклоненіе отъ общаго типа. Эти черты извѣстны въ апокрифическомъ посланіи Лентула къ римскому сенату. Мѣсто этого письма, относящееся сюда, гласить: „Homo quidem staturae procerae mediocriter et spectabilis, vultum habens venerabilem, quem intuentes possunt diligere et formidare. Capillos habuit coloris nucis avellanae praematurae et planos fere usque ad aures, ab auribus vero cinctinnos, crispas, aliquantulum caeruleos, et fulgentiores ab oculis ventilantes, discrimen habens in medio capitis juxta more Nazareorum, frontem planam et serenissimam cum facie sine ruga et macula aliqua, quam rubor moderatus venustat. Nasus et oris nulla prorsus est reprehensio. Barbam habens copiosam et intensam, capillis concolorem, non longam, sed in medio bifurcatam. Aspectum habet simplicem et ma-

<sup>1)</sup> Гарруччи думаетъ, что эта-же композиція находилась въ абсидѣ ватиканской базилики, и такимъ образомъ возникновеніе ея относятъ ко времени Константина Великаго. *Teorica*, I, p. 449.

<sup>2)</sup> *G. Clause*, о. с., p. 132.

turum, oculis glaucis et variis et claris existentibus“ <sup>1)</sup>). Эта редакція посланія Лентула приводится здѣсь, какъ наиболѣе подходящая, хотя нельзя не видѣть, что выраженіе: „barbam habens copiosam et



Рис. 3. Типъ Христа въ первой оцевѣ мозаики св. Констанцы.

---

<sup>1)</sup> Historia admiranda Iesu Christi stigmatibus sacrae syndoni impressis ab Alfonso Palaeoto Archiepiscopo Bononiensi explicata. Auctore *Danicle Mallonio*, Duaci, 1607, cap. X, p. 168.

*intensam*“ совершенно не подходят къ данному образу. Въ другой версиі Лентулова посланія, приводимой Фабриціемъ, о бородѣ говорится только — *barba ejus multa*, но настаивается на строгости (*severitas*) лица <sup>1)</sup>, чего нѣтъ въ приведенной версиі. Принимая во вниманіе замѣчательное разнообразіе въ редакціяхъ посланія и вообще описаній лика Христа, не будетъ казаться удивительнымъ существенное противорѣчіе въ опредѣленіи бороды въ первомъ текстѣ: „*barbam copiosam et intensam... non longam*“. Выраженія эти съ характернымъ опредѣленіемъ, что борода раздвоена на двѣ половины, подтверждаются весьма древними памятниками, и существованіе цѣлыхъ наслоеній въ опредѣленіи характера бороды зависитъ иногда прямо отъ художественныхъ типовъ, въ разныя времена вліявшихъ на составъ посланія. Длина бороды, опредѣляемая въ указанныхъ выраженіяхъ, конечно, не такъ велика, какъ та, о которой говоритъ описаніе св. Бригитты: „*longitudo barbae palmo per transversum manus*“. Такая длина бороды извѣстна также очень рано въ IV—VI столѣтіи, въ образѣ церкви св. Пуденціаны и въ нерукотворенномъ образѣ Латеранской базилики, на которыхъ борода не имѣетъ раздвоенія. О раздвоенномъ типѣ бороды ничего не говоритъ и видѣніе св. Бригитты. Не особенно длинную бороду описываетъ и Никифоръ Каллистъ: „*Barbae capillus flavus nec admodum demissus*“ <sup>2)</sup>. Иоаннъ Дамаскинъ, описывая ликъ Христа, ссылается на древнихъ историковъ, оставившихъ описаніе чертъ лица Иисуса Христа и прибавляетъ, что Константинъ Великій приказалъ написать образъ Христа сообразно этимъ описаніямъ, и далѣе перечисляетъ черты лика Христа (*Epist. ad Theophilum Imp. c. 3*). Изъ его описанія мы узнаемъ, что волосы у Христа были черные. Это указаніе сходится съ существованіемъ образовъ Христа съ черною бородой и волосами уже въ сирійскомъ Евангелии 586 г.; здѣсь мы находимъ кромѣ того и короткіе черные во-

<sup>1)</sup> *Fabricius*, Codex apocryphus Novi Testamenti, Hamburgi, 1703, I, p. 302. Въ Монте-Кассинской редакціи, изданной *Andrea Caravita*, I codici e le arti a Monte-Cassino, Vol. II, p. 15, относимой по письму къ XV вѣку, слово „*intensam*“ замѣнено словомъ „*impuberem*“. У Ансельма Кентерберійскаго (*Gabler*, 2 Programm: in authentiam epistolae Lentuli, Iena, 1819, p. 22), это слово замѣнено словомъ „*rubram*“. Одна изъ славянскихъ редакцій говоритъ только, что Христосъ былъ „надрусъ бородою“, что можно сопоставить съ „*barbam rubram*“. См. *Труды Киевской духовной академіи*, 1871, апрѣль: Порфирія епископа чигиринскаго, Христіанскій востокъ, стр. 105.

<sup>2)</sup> *Peignot*, Recherches historiques, p. 24, также *Didron*, Manuel, d'icographie chrétienne, Paris, 1877, p. 453.

лосы, о которыхъ говорить Іоаннъ Дамаскинъ (ὀλόθριον, γενεάδα μέλανα ἔχοντα). Сирійская легенда о Вероникѣ также упоминаетъ о черной бородѣ Христа <sup>1)</sup>.

Не безынтересно отмѣтить, что Никифоръ Каллистъ называетъ глаза Христа εὐφθαλμοι, что передаютъ нѣкоторые словомъ „acres“. Другіе называютъ глаза Христа „χαρποὺς“ id est fulvos, sed nigridinis aliquid habentes, въ чемъ нельзя не видѣть измѣненія типа блондина на типъ близкій къ шатену и brunetu <sup>2)</sup>.

Какія бы, однако, частности относительно цвѣта волосъ и глазъ величины бороды, не представляли различныя описанія лица Христа, уже на основаніи типа церкви святой Копстанцы должно принять въ немъ за черту первоначальную—типъ блондина съ длинными, локонообразными у плечъ, волосами и раздвоенной бородкой. Этотъ типъ въ то же самое время долженъ быть признанъ сложившимся не только для пятого, но и для четвертаго столѣтія. Если мы припомнимъ, что легенды, связанныя съ появленіемъ различныхъ образовъ Христа въ Европѣ, указываютъ на востокъ, что образы Авгаря, Вероники, Никодима возникли именно на востокѣ, то мы должны будемъ признать, что назорейскій типъ лица Христа вообще явился въ Европѣ съ востока и шелъ рядомъ съ легендой. Такъ извѣстно, что въ Гераполѣ, по словамъ Епифанида (Филоксена), посетившаго этотъ городъ около 485 года, изображали Христа въ назорейскомъ типѣ (Κόρυν ἔχοντα τὸν Σωτῆρα γράφουσιν εἰς ὁμοίαν διὰ τὸ Ναζωραῖον αὐτὸν καλεῖσθαι, εἴπερ οἱ Ναζωραῖοι κόμας ἔχοντα) <sup>3)</sup>. Около 516 года Захарія, епископъ Мелитины, поклонился въ городѣ Амидѣ, въ церкви сорока мучениковъ, также образу съ назорейскими волосами <sup>4)</sup>, а Антонинъ Пиаценскій видѣлъ образъ въ Іерусалимѣ, по преданію написанный съ самого Христа, и описалъ его въ выраженіяхъ, близко напоминающихъ выраженія посланія Лентула <sup>5)</sup>. Если извѣстно перенесеніе образа Авгаря въ Константинополь въ X вѣкѣ, а легендарное перенесеніе

<sup>1)</sup> W. Grimm, Die Sage von Ursprung d. Christusbilder. *Abhandl. d. Berliner Akademie*, 1842, p. 131. Ср. также мою статью въ *Вѣстникъ изящныхъ искусствъ*: Выставка VIII Арх. съѣзда въ Москвѣ, въ 1890 г., стр. 110.

<sup>2)</sup> Въ схолияхъ къ Никифору Каллисту, lib. I, cap. 40, цитата изъ *Mal-lonius'a*, cap. III, стр. 49.

<sup>3)</sup> *Garrucci*, I, p. 516.

<sup>4)</sup> Quumque ibi Domini Nostri Jesu Christi qui instar Galilaei depictus est, cuiusnam esset. *Assetani*, Bibliotheca Orientalis Clementino-Vaticana, t. II, p. 58.

<sup>5)</sup> *Tobler*, Itinera et descriptiones Terrae Sanctae, Genavae, 1877, T. I, p. 104.

образа Вероники въ Римъ во времена Тиверія, то надо, для объясненія распространенности историческихъ типовъ Христа на западѣ, предположить перенесеніе въ разныя времена съ востока на западъ священныхъ образовъ, иначе останется неяснымъ, какимъ образомъ на Трулльскомъ соборѣ въ 692 году символическій образъ Агнца могъ быть замѣненъ историческимъ образомъ Христа. Паломничества въ Святую Землю достаточно объясняютъ проникновеніе на западъ такихъ священныхъ образовъ. Типъ Христа въ церкви святой Констанцы долженъ быть считаемъ однимъ изъ наиболѣе раннихъ, сохраняющихъ всю свѣжесть первоначальныхъ художественныхъ типовъ и близко напоминающихъ посланіе Лентула. Лишь одинъ памятникъ можно поставить рядомъ съ мозанкой церкви святой Констанцы. Это изображеніе Христа въ миниатюрахъ Сирійскаго Евангелія Парижской Національной Библіотеки VI в. <sup>1)</sup> Христосъ имѣетъ здѣсь тѣ же длинные свѣтло-каштановые волосы, ту же раздвоенную маленькую бороду, юный видъ и тотъ же лиловый гиматій. Восточное происхожденіе типа, легшаго въ основу мозанческаго, указывается еще и трехцвѣтнымъ овальнымъ нимбомъ вокругъ головы Христа. Этотъ нимбъ состоитъ изъ свѣтло-голубой, зеленой и синей полосъ, совершенно не переданныхъ въ изданіи де-Росси. Три полосы нимба сходятся съ распространенными въ византійскомъ искусствѣ полосами облака (*νεφέλη*).

Историческій типъ Христа, такимъ образомъ, удержанъ въ мозанкѣ совершенно согласно съ современными ей памятниками. Къ этому мозанческому типу наиболѣе близки, однако, не скульптурные типы саркофаговъ, а живописные и типы на нѣкоторыхъ слоновыхъ костяхъ, представляющіе типъ безбородаго Еммануила съ длинными назорейскими волосами <sup>2)</sup>.

Этотъ кругъ памятниковъ рѣзко отличается отъ другихъ, представляющихъ широкія формы облика, большую и широкую бороду и пышные волосы. Среди различныхъ легендъ и памятниковъ, припи-

<sup>1)</sup> Н. II. Кондаковъ, *Исторія византійскаго искусства*, Одесса, 1876, стр. 84. Типъ Христа въ мозанкѣ церкви святого Теодора въ Римѣ, относимый de Rossi къ V вѣку, не можетъ идти въ сравненіе, такъ какъ весьма сильно реставрированъ. *Garrucci*, t. 252. Типъ Христа въ катакомбѣ Севастьяна не можетъ быть привлеченъ къ дѣлу по причинѣ малой достовѣрности рисунковъ съ этой фрески. *Garrucci*, t. I, 89, 4.

<sup>2)</sup> *Garrucci*, t. 450. Особенно таблетка покрывки Евангелія Парижской Національной Библіотеки, *Labarte*, *Histoire des arts industriels*, Paris, 1864, t. I, pl. VII; также на *vetri ornati*: *Garrucci*, XVIII, 12; XIX, 4.

сывающихъ Христу и изображающихъ у него длинныя или короткія волосы, большую или малую бороду, раздвоенную или нѣтъ, типъ церкви святой Констанцы представляетъ особое явленіе, параллельное съ одною изъ наиболѣе извѣстныхъ легендъ. Легенда и образъ отиѣчаютъ въ типѣ Христа красоту лица. Наряду съ этимъ еще въ первые вѣка возникло ученіе о некрасивомъ обликѣ Иисуса Христа, и нѣкоторые христіанскіе памятники создались, очевидно, на основаніи этого ученія.

Другая сцена въ противоположной конхѣ представляетъ Христа, сидящаго на сферѣ. Сфера стоитъ на землѣ. По сторонамъ растутъ десять пальмъ. Передъ Христомъ изображена юная фигура, подходящая къ нему съ руками, покрытыми гиматіемъ, и получающая отъ него какой-то предметъ. Фонъ, какъ и ранѣе, бѣлый, а между обѣими фигурами видны внизу радужныя полосы облаковъ. Эта композиція подверглась реставраціи въ такой сильной степени, что нѣтъ возможности разгадать ея ближайшій смыслъ. Изъ описанія Угоніо мы узнаемъ, что фигура подходящаго была не юная, а старческаѧ. Хотя Угоніо ничего не говоритъ о типѣ Христа, однако, сдѣланный имъ набросокъ представляетъ Христа съ большой бородой (рис. 2, 5). De Rossi нашелъ указаніе въ актахъ Ватиканской канцеляріи, что голова Христа представлялась глазамъ реставраторовъ „опавшей и исчезнувшей въ большей своей части (nella più gran parte scogrosa e mancante. л. 9). Реставрированъ былъ нимбъ, сфера, одежда. Мозаика при тщательномъ изслѣдованіи показываетъ, что Христосъ былъ изображенъ не старымъ, а юнымъ, и что типъ Христа, набросанный Угоніо и позднѣе его реставри-



Рис. 4. Типъ Христа во второй оценѣ мозаики св. Констанцы.

рованный мозаикой, есть плодъ какой-то болѣе ранней реставраціи (рис. 4). Это видно, во первыхъ, изъ того, что Христосъ имѣя



длинную бороду, не имѣетъ усовъ, между тѣмъ какъ большая, сравнительно, величина головы требовала обозначенія ихъ. Исполненіе лица существенно разнится отъ исполненія волосъ и бороды, что подтверждается реставраціей нимба. Липо, особенно щеки, носъ, лобъ, ротъ—выполняются массами. Лицо лѣпится желтыми пятнами, переходящими въ розовыя и свѣтло-коричневыя. Правая щека отгѣнена рѣзкою красной полосой, отъ которой, ослабѣвая, идутъ розовыя и желтыя кубики, какъ и въ прекрасно выполненномъ лицѣ Добраго Пастыря въ Равеннѣ въ мавзоль Галлы Платидин. Глазъ безъ контура образуется усиленіемъ тоновъ надъ вѣкомъ и въ углу глазной впадины. Прямой носъ дается въ рѣзкой тѣни справа, ротъ выполненъ безъ контура, кладкой коричневыхъ и красныхъ кубиковъ. Если всѣ фотографіи дають надъ губами тѣни на подобіе усовъ, то это происходитъ единственно отъ того, что фотографія свѣтлый желтый тонъ передаетъ почти чернымъ. Кромѣ того, подбородокъ подъ нижней губой обведенъ красной чертой, и длинная борода кажется приставной, такъ какъ она не закрываетъ подбородка. Самая форма бороды, напоминающая мѣшокъ, безъ плазовъ волосъ на ней, сдвинутая на сторону, не вяжется съ типомъ округлаго лица. Волосы дають головѣ четырехугольную форму. Нѣкоторыя части волосъ сохранили красно-коричневый тонъ среди черныхъ кубиковъ реставраціи. Эти черныя кубики вставлены въ брови, что придаетъ лицу на разстояніи грозный видъ.

Де-Росси принимаетъ вслѣдъ за Н. П. Кондаковымъ, что здѣсь представленъ Христосъ, дающій законы Моисею. Барбе-де-Жуи и Мюнцъ полагають, что Христосъ даетъ ключи апостолу Петру, а Гарручи, что Христосъ вручаетъ свитокъ евангелисту Іоанну по Апокалипсису (I, 19). Онъ сравниваетъ эту композицію съ той, которая нѣкогда существовала въ церкви Іоанна Евангелиста въ Равеннѣ (Gagg. t. 207, 2).

Уже Угоніо не могъ разобрать предмета, который находился въ рукѣ Христа. Думать, что это былъ свитокъ—нельзя, такъ какъ Христосъ держитъ одинъ свитокъ, опирая его о лѣвое колѣно. Такой плеоназмъ встрѣчается только въ тѣхъ случаяхъ, когда Христосъ даетъ развернутыя свитки двумъ лицамъ, находящимся по сторонамъ его. Христосъ, сидящій на сферѣ, извѣстенъ въ равеннской мозаикѣ св. Виталія. Онъ представленъ тамъ юнымъ, съ короткими волосами, опирающимся о колѣно свитокъ, запечатанный семью печатами, и передающимъ правой рукой корону (Gagg. 258) св. Виталію, котораго

подводитъ къ нему ангелъ. Св. Виталій, подходя, имѣетъ руки также покрытыя его гиматіемъ. Композиція фигуры Христа повторяется въ обоихъ случаяхъ, какъ бы копируя одинъ оригиналъ; одинаковый поворотъ фигуры влѣво съ протянутой рукой и лицо, обращенное къ зрителю; тѣ-же широкія складки синуса и выставленное впередъ угловатое колѣно съ опертымъ на него свиткомъ, тотъ-же цвѣтъ лилового гиматія и сферы. Только свитокъ въ мозаикѣ св. Виталія отклоненъ болѣе вправо, и фигура въ общемъ отличается большимъ изяществомъ и строгостью стиля, чѣмъ фигура мозаики церкви св. Констанцы. При тѣхъ данныхъ, которыя мы имѣемъ, нѣтъ возможности точно опредѣлить смыслъ композиціи. На основаніи указаннаго сходства въ фигурѣ Христа съ фигурой его въ мозаикѣ св. Виталія мы должны думать, что мозаики двухъ абсидъ церкви св. Констанцы принадлежать не IV столѣтію, какъ принято думать <sup>1)</sup>, а ко времени болѣе позднему.

Прежде всего обращаетъ на себя вниманіе различіе стилей мозаикъ купола и нишъ. Въ мозаикахъ купола господствуетъ классическое изящество стиля, миниатюрный жанръ, поверхностное исполненіе краткихъ сценокъ, напоминающихъ живопись катакомбъ и Помпей. Орнаментъ, обрамлявшій купольную роспись внизу, представлялъ изящный двойной поясъ: верхній, состоявшій изъ завитковъ на подобіе лиры и нижній болѣе узкій—изъ античныхъ овъ. Въ то же время есть полное соотвѣтствіе между украшениями купола, пола и потолковъ галлерей. Повсюду античныя формы находятся въ смѣшеніи съ христіанскими. Пантеры и геніи—наряду съ каріатидой въ видѣ оранты и евангельскими и библейскими сценками. Амуры и Психеи, еирсы—рядомъ съ чисто христіанскими уже формами орнамента—агнецъ съ мульктрой, птичкой съ вѣткой, фениксомъ. Сохранившаяся копія съ части мозаического пола представляетъ сюжетъ, относящійся къ миеу объ Амурѣ и Психеѣ. Мозаики нишъ представляютъ, наоборотъ, большія торжественныя композиціи, идеальнаго состава, въ которыя уже привнесенъ историческій элементъ въ типѣ Христа. Эти сцены занимаютъ цѣлкомъ всю конху какъ въ болѣе позднихъ мозаикахъ Равенны, Милана. Здѣсь проглядываетъ уже связанность движеній, оборотъ фигуры лицомъ къ зрителю при положеніи фигуры въ полуоборотъ, что напоминаютъ иконописный пріемъ монументальныхъ ви-

<sup>1)</sup> См. *De Rossi*, *Mosaici fasc. XVII, XVIII*, л. 6.

зантійскихъ композицій. Пурпуръ въ одеждахъ Христа, трехцвѣтныи нимбъ, сфера—указываютъ на присутствіе византійскаго элемента, съ которымъ мы знакомы въ мозаикахъ Равенны и въ сирійской рукописи. Измѣненъ и характеръ орнаментаціи. вмѣсто легкаго и прозрачнаго орнамента купола и потолковъ, обрамленіе сценъ состоитъ изъ широкихъ гирляндъ плодовъ и виноградныхъ гроздей, такъ распространенныхъ въ мозаикахъ V столѣтія Неаполя, Капуи, Равенны. Это различіе существенно. Мозаики нишъ никонимъ образомъ не могутъ быть одновременны съ мозаиками купола, потолковъ и пола. Свѣтлые фоны, забранные внизу рдѣющими облаками, не могутъ вліять на отнесеніе мозаикъ къ IV вѣку <sup>1)</sup>. Свѣтлые фоны, извѣстные еще въ катакомбахъ, становятся отличительной чертой римской школы и встрѣчаются позднѣе IV вѣка. Присутствіе ихъ въ мозаикахъ, различныхъ по стилю и характеру композицій, только сильнѣе указываетъ на эту черту школы, и мы встрѣтимся съ ней еще нѣсколько разъ. Эти фоны, равно какъ и грубость мозаической техники, которую сравниваютъ съ варварской <sup>2)</sup>, указываетъ на римское павшее искусство. Черты равеннскихъ мозаикъ указываютъ на византійское вліяніе, особенно усилившееся въ V вѣкѣ. Отсутствие сухости линій и морщинъ въ единственно сохранившемся ликѣ Христа, полное округлое лицо Христа во второй сценѣ, отсутствіе мелкихъ складокъ въ одеждахъ указываютъ на искусство V вѣка <sup>3)</sup>.

Въ мозаикахъ купола мы застаемъ еще цвѣтущее состояніе римской школы, не утерявшей живыхъ связей съ античнымъ искусствомъ. Самый приѣмъ орнаментаціи, развивающій послѣдовательно въ формахъ завитковъ и въ украшеніяхъ мраморныхъ плитъ форму дельфина, и держащійся водной стихіи, быть можетъ, въ связи съ назначеніемъ самаго зданія служить баптистеріемъ, указываетъ на художественныя силы этой школы. Это цвѣтущее состояніе еще продолжается въ концѣ IV столѣтія. Мозаика церкви св. Пуденціаны знакомитъ насъ съ состояніемъ ея къ концу этого періода.

<sup>1)</sup> *G. Clausse*, о. с., р. 133.

<sup>2)</sup> *G. Clausse*, о. с., р. 131.

<sup>3)</sup> *De Rossi*, *Mosaici*, fasc. XVII, XVIII, л. 1—9, перечисляетъ всѣ мнѣнія на счетъ времени, къ которому могутъ относиться мозаики.

## Мозаика церкви св. Пуденціаны въ Римѣ.

У Эсквилипскаго холма, неподалеку отъ знаменитой базилики св. Маріи Великой, ниже уровня улицы Урбана, стоитъ небольшая церковь св. Пуденціаны, извѣстная ученому міру своею прекрасною мозаикою. Здѣсь высокая конха абсиды сплошь занята большою мозаическою композиціей. Эта мозаика давно уже привлекаетъ учепую пытливость археолога и историка искусства не только своими высокими художественными достоинствами, но и непонятными деталями.

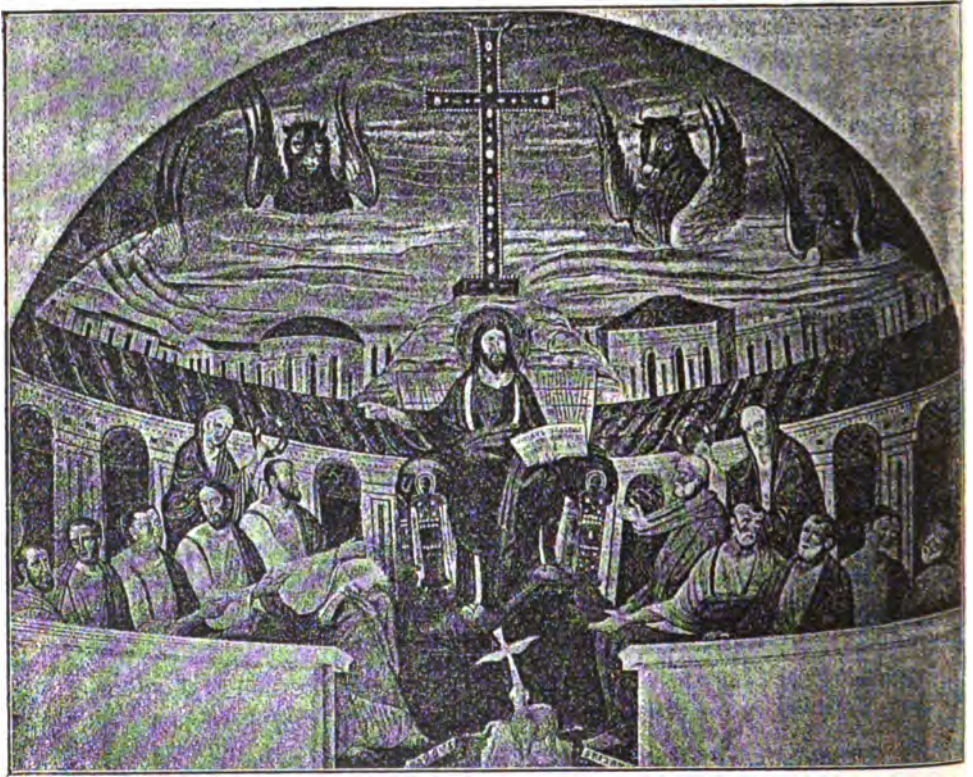


Рис. 5. Мозаика въ абсидѣ церкви св. Пуденціаны.

На мозаикѣ (рис. 5) представленъ Христосъ, сидящій на роскошномъ золотомъ тронѣ съ книгой въ лѣвой рукѣ. На книгѣ надпись: „Dominus Conservator ecclesiae Pudencianae“. По сторонамъ Христа си-

дять апостолы, между которыми ближайшее мѣсто къ Христу занимають апостолы Петръ и Павелъ. Двѣ женскія фигуры возлагають на нихъ вѣнки. За треномъ Христа и за спинами апостоловъ тянется длинный портикъ, украшенный роскошными мраморами и покрытый металлической крышей. За этимъ портикомъ вздымается холмъ съ крутыми боками, поверхъ котораго поставленъ большой и высокій крестъ, украшенный драгоценными камнями. За крестомъ вдали видны различныя зданія, очень интересныя по своимъ архитектурнымъ формамъ. Надъ крестомъ, въ небѣ, покрытомъ перламутроваго цвѣта облаками, парятъ четыре символа евангелистовъ.

Уже опытный взглядъ извѣстнаго Онуфрія Панвинія отмѣтилъ рѣдкія артистическія достоинства мозаики: „Въ абсидѣ трибуны“, говоритъ онъ, „написанъ образъ Христа и апостоловъ прекраснѣйшей мозаикой, какая только была въ городѣ, но отъ давности времени она почти опала“. Въ другомъ мѣстѣ онъ такъ отзывается о ней: „Мозаика абсиды съ изображеніями Христа и апостоловъ—самая древняя и чрезвычайно изящная“<sup>1)</sup>.

Однако, съ теченіемъ времени возникли разныя сомнѣнія. Чиампини относилъ мозаику къ тому разряду памятниковъ, происхожденіе которыхъ неизвѣстно, и просто считалъ ее между древними, позднѣе X вѣка<sup>2)</sup>. Біанкини относилъ ее ко времени Антонина Пія, другіе къ III и IV вѣку, а также ко времени папы Пія I (142—154) и, наконецъ, ко времени папы Адріана I (772—797)<sup>3)</sup>. Кроче и Кавальказелле относили мозаику къ IV столѣтію, руководясь стилемъ и наилучше сохранившимися фигурами<sup>4)</sup>, а Шнаазе—къ V столѣтію<sup>5)</sup>.

Со времени появленія разсужденій Витѣ (Vitet), который выяснилъ художественныя достоинства мозаики и отнесъ ее къ IV вѣку,

<sup>1)</sup> In abside tribunae est picta imago Salvatoris et Apostolorum de pulchriore musivo quod sit in urbe, sed temporis vetustate fere exoluit (изъ манускрипта Ватиканской бібліотеки, № 6780, л. 63). См. *De Rossi*, *Mosaici*, fasc. 13, 14, л. 2. Въ книгѣ „De Septem Urbis Ecclesiae“ онъ говоритъ: „Absidae musivum cum Christi et apostolorum imaginibus vetustissimum et admodum elegans est“. Стр. 266.

<sup>2)</sup> *Ciampini*, *Vetera Monumenta, Romae*, 1690, т. II, В. обор.

<sup>3)</sup> См. *De Rossi*, *Mosaici*, fasc. 13, 14, л. 1 и оборотъ.

<sup>4)</sup> *Geschichte d. italienischen Malerei*, I, Leipzig, 1869, p. 12.

<sup>5)</sup> *Geschichte d. bildenden Künste*, t. III, Düsseldorf, 1866—1871, p. 197, *Barbet de Jouy*, *Les mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, Paris, 1877, p. 48 отнесъ мозаику къ VIII вѣку.

колебанія всякаго рода прекратились. Витѣ отмѣтилъ, между прочимъ, что „мозаика представляетъ настоящую картину, въ которой соблюдены всѣ условія живописнаго стіля: оживленныя фигуры съ умѣніемъ расположены двумя группами по двумъ сторонамъ картины, ихъ драпировка лѣпится смѣло и свободно въ благородныхъ складкахъ широкихъ одеждъ. Позы разнообразны и проникнуты индивидуальнымъ характеромъ. Всѣ эти черты, свойственныя античному искусству, еще живы въ мозаикѣ; уладокъ чувствуется только въ нѣкоторыхъ недостаткахъ исполненія и въ деталяхъ, но за то, замѣня этихъ несовершенствъ, въ фигурахъ открывается совершенно новое сокровище: строгое и цѣломудренное выраженіе, нравственное величіе, которыми даже наиболѣе прекрасныя произведенія древности запечатлены въ весьма малой степени“<sup>1)</sup>.

Эта тонкая художественная оцѣнка была подтверждена замѣчательными разслѣдованіями де-Росси. Пользуясь неизданными и неизвѣстными мемуарами Панвинія и уцѣлѣвшими остатками надписей, онъ возстановилъ чтеніе той главной надписи, которая говорила о времени возникновенія церкви и украшенія ея мозаиками<sup>2)</sup>. Такимъ

<sup>1)</sup> *Journal des Savants*, 1863, p. 28.

<sup>2)</sup> Панвиній записалъ эту надпись: ...habet musaivum Christum cum Apostolis in abside et sanctis Praxedae et Pudentianae cum hac inscriptione: Salvis innocentio epo. maximo et ilicio presbyteris. leopardo diacono//... oribus et pictura decorayi (Ват. Ман. х. 63). *De Rossi*, *Musaici*, f. 13, 14, х. 2, 3, читаетъ эту надпись такъ: Salvo Innocentio episcopo Ilicio, Maximo et... presbyteris, Leopardus presbyter sumptu proprio ...marmoribus et picturis decoravit. Такимъ образомъ, онъ полагаетъ, что Леопарду принадлежали надержки на мозаику въ абсидѣ, а Илиціи на свои средства устроилъ внѣшнюю часть храма и „testa“, то-есть, помѣщенія для клира. Такъ какъ на одномъ рисункѣ, сдѣланномъ съ исчезнувшей мозаики придѣла св. Петра, сохранилась еще одна надпись (Maximus fecit cum suis), то онъ и полагаетъ, что послѣдняя мозаика была сдѣлана по почину и на средства Максима. Третья надпись, приводимая еще Біанкини (*De Septem Urbis Ecclesiae*, p. 125), гласитъ, что вся перестройка церкви произошла при епископѣ Сириціи (384—398):

Siricius pia nunc persolvit munera sanctis  
Gratia quo major sit bona martyribus.  
Omnipotens Deus hunc conservet tempore multo  
Moenia sanctorum qui nova restituit.

Копія съ мозаики придѣла св. Петра дошла до насъ въ рисунокѣ Чиакконіо (Ciacconio) въ Ватиканскомъ собраніи и въ Амброс. библ. изъ собранія Гримальди подъ № С. 41, х. 35. Недавно плохо *de Rossi* въ *Bullet.* 1867, p. 44, 45 и лучше *Garrucci*, I, IV, t. 209. Наконецъ, на открытыхъ страницахъ книги Апо-

образомъ, онъ опредѣлилъ, что церковь была перестроена во времена епископства Сириція, жившаго между 384 и 398 годами, и въ это же время была украшена мозаиками на личныя средства Леопарда, Иллиція и Максима.

Въ теперешнемъ своемъ видѣ мозаика представляетъ результатъ многихъ реставрацій, существенно измѣнившихъ ея первоначальный видъ. Извѣстія о томъ, что въ центрѣ не существующей теперь арки находилась монограмма папы Адриана I <sup>1)</sup>, указываютъ, что мозаика, по всей вѣроятности, подверглась реставраціи еще во время этого папы (772—797) и *Liber Pontificalis*, дѣйствительно, подтверждаетъ это свидѣтельствомъ, что „Адрианъ I возобновилъ навшую въ развалины церковь св. Пуденціаны <sup>2)</sup>“. Слѣдовъ этой реставраціи до сихъ поръ не указано, и лишь Лабартъ приписалъ ей исполненіе фигуры Христа и верхней части мозаики. По его мнѣнію, отсутствіе у символовъ евангелистовъ переднихъ ногъ и сходство образа Христа съ образомъ въ мозаикѣ церкви св. Софіи въ Константинополѣ, указываютъ на эту первую реставрацію. Но такое предположеніе не сходится съ наличными памятниками. Въ мозаикахъ Неаполитанскаго Баптистерія, капеллы св. Приска въ Капуѣ, въ равеннской мозаикѣ мавзолея Галлы Пладиціи, на диптихѣ V вѣка изъ собранія Тривульчи въ Миланѣ и на дверяхъ церкви св. Сабинны въ Римѣ, символы евангелистовъ также не имѣютъ ногъ, а изображаются только по грудь. Позднѣе мы, дѣйствительно, встрѣчаемся съ тѣмъ типомъ символовъ, который Лабарту хочется видѣть на раннихъ памятникахъ. Предположеніе его о реставраціи типа Христа основывается на томъ, что въ раннюю эпоху не встрѣчается будто бы изображеній Христа съ бородой. Де-Росси, однако, указалъ на существованіе такого образа на слоновой кости IV вѣка Ватиканскаго собранія,

---

стола Павла читалась надпись, которую de Rossi восстанавливаетъ такъ: „Fundata a Leopardo et Illicio Valent. Augusto et Eutropio (Neoterio) consulibus, perfecta Honorio Aug. III et Eutichiano consulibus (l. c. л. 6). Эта надпись на мозаикѣ теперь замѣнена словами: „Liber generationis“.

<sup>1)</sup> Эта монограмма на рисункѣ Амброз. Библ. С. 4<sup>1</sup>, л. 33 изображена между подножіемъ Христа и голубемъ. Рядомъ на поляхъ она дана въ большемъ видѣ съ надписью *Hadriani Papae I nota hujus mosaici auctoris*. См. также *De Rossi, Mosaici*, f. 13, 14, л. 4 обор., который помѣщаетъ монограмму въ центрѣ арки; ср. также *Bulletino*, 1888, p. 95.

<sup>2)</sup> *Liber Pontificalis* apud Muratorium: *Italicarum rerum scriptores*. Т. III, pars I, p. 192: „Titulum Pudentis, id est ecclesiam S. Pudentianae, in ruinis positum reparavit“.

такъ что отъ предположеній Лабарта остается лишь одно важное данное—дѣйствительная и видимая порча мозаики въ лицѣ Христа и въ верхней части сцены и общее сходство образа Христа съ византійскими типами Пантократора. Такъ какъ Лабартъ видѣлъ мозаику послѣ цѣлаго ряда реставрацій, то и трудно сказать, насчетъ какой именно изъ нихъ мы должны отнести поправки въ этихъ мѣстахъ <sup>1)</sup>.

Дѣйствительно, въ 1588 году кардиналъ Генрихъ Казтани реставрировалъ и украсилъ церковь св. Пуденціаны <sup>2)</sup>, а немного времени спустя Альфонсъ Чиакконіо приказалъ сдѣлать копию въ краскахъ съ мозаики въ томъ видѣ, въ какомъ она находилась послѣ реставраціи. Эта реставрація Казтани была произведена не мозаикой, а живописью, то-есть, опавшія мѣста мозаики были заштукатурены и написаны красками. Одинъ рисунокъ карандашомъ, находящійся въ бібліотекѣ Барберини въ Римѣ (фоліантъ № XLIX, 32, л. 63), также воспроизводитъ эту реставрацію съ отмѣтками тѣхъ мѣстъ, гдѣ была живопись, и имѣетъ поэтому важное значеніе для нашего сужденія о состояніи мозаики ранѣе 1588 года. Этотъ рисунокъ, сдѣланный лишь въ контурѣ неизвѣстнымъ художникомъ, отмѣчаетъ слѣдующія осыпавшіяся части мозаики: ладонь поднятой правой руки апостола Петра, верхнюю часть поднятой правой руки апостола Павла и правую отъ зрителя сторону подножія трона. Агнца съ голубемъ на этомъ рисункѣ нѣтъ совсѣмъ по той причинѣ, что онъ не умѣстился на нижней части рисунка, и потому владѣлецъ рисунка зачертилъ чернилами фигуру этого агнца на оборотѣ рисунка совершенно въ той позѣ, какъ онъ изображенъ на рисункѣ Чиакконіо, то-есть, со слетающимъ на него слѣва отъ зрителя голубемъ. надъ которымъ видна монограмма папы Адріана. Точно также крестъ на этомъ рисункѣ, по причинѣ его неоконченности, представленъ безъ драгоценныхъ камней, а третій по счету отъ конца апостолъ на правой сторонѣ представленъ положившимъ руку на мраморную облицовку, какъ и на рисункѣ Кассіана даль-Поццо, что служитъ вѣрнѣйшимъ признакомъ реставраціи, такъ какъ эта облицовка была

<sup>1)</sup> См. *Labarte*, Histoire des arts industriels au moyen Age et à l'époque de la Renaissance, p. 340—342; *De Rossi*, *Mosaici*, l. c., л. 9 и обор.

<sup>2)</sup> На указанномъ рисункѣ, хранящемся въ Амброз. бібліотекѣ въ Миланѣ передается надпись, говорящая объ этой реставраціи: „Henricus Caetanus T. T. (то-есть, tituli) s. Pudencianae Presbyter Carlis S. R. Camerarius ecclesiam vetustate collabentem restituit et exornavit. MDLXXXVIII.



устроена кардиналомъ Каэтани. Кромѣ реставраціи этой детали, рисунокъ карандашемъ опускаетъ еще реставрацію фигуры самаго крайняго апостола, справа отъ зрителя. На рисунокѣ, сдѣланномъ по заказу кардинала Барберини красками и находящемся теперь въ Ватиканѣ, не только обозначены реставраціи рисунка карандашемъ, но еще надъ упомянутой фигурой крайняго справа апостола сдѣлана надпись: „di pittura“, то-есть, „живопись“.

Принимая во вниманіе, что не во всѣхъ случаяхъ реставрированныя части мозаики могли быть замѣчены рисовальщиками, а также и то, что они намѣренно могли не передавать ихъ, чтобы не портить ансамбля картины, можно думать, что на дошедшемъ до насъ рисунокѣ карандашемъ указаны не всѣ мѣста, реставрированныя кардиналомъ Каэтани. И дѣйствительно, Ватиканскій рисунокъ кардинала Барберини (ранѣе находившійся въ бібліотекѣ Альбани), положенный въ основаніе рисунка, издавнаго о. Гарруччи <sup>1)</sup>, представляетъ фигуру агнца съ осыпавшимися ногами и коврикомъ подъ нимъ, даетъ лишь половину подножія трона, ясно обозначая, что правая сторона этого подножія осыпалась, отмѣчаетъ осыпавшуюся мозаику одежды пятого апостола слѣва отъ зрителя и часть осыпавшейся мозаики крыши портика <sup>2)</sup>. Такъ какъ этотъ рисунокъ отмѣчаетъ даже мелкія лагуны, то можно думать, что онъ передаетъ намъ всю остальную мозаику приблизительно въ томъ видѣ, въ какомъ она была до и послѣ реставраціи Каэтани, то-есть, что до времени Каэтани мозаика дошла почти во всей своей цѣлости и стала быстро осыпаться вслѣдъ за перестройками и особенно вслѣдъ за уничтоженіемъ арки, обрамлявшей абсиду и дававшей ей устойчивость. Дѣйствительно, въ 1829 году мозаика требовала уже радикальной реставраціи, которая и была предпринята кардиналомъ Литта и окончена въ 1832 году, но уже не красками, а мозаикой. Изъ тѣхъ данныхъ относительно этой послѣдней реставраціи, которыя опубликованы де Росси, не видно, какимъ рисункомъ руководствовались реставраторы, да и вообще принимали ли они въ соображеніе сохранившіеся до ихъ времени рисунки. Вся правая сторона мозаики теперь реставрирована, какъ и нѣкоторыя части на лѣвой.

Послѣ реставраціи Каэтани мозаика лишилась двухъ крайнихъ

<sup>1)</sup> Storia dell' arte crist., t. 208.

<sup>2)</sup> Старинные рисунки Ватиканскаго собранія см. въ кодексѣ 5407, стр. 81 и въ витринахъ.

фигуръ апостоловъ <sup>1)</sup> и, какъ полагаетъ де-Росси, также десницей надъ крестомъ, выходявшей изъ облаковъ и державшей вѣнецъ, а въ нижней части 12-ти овецъ и, быть можетъ, также оленей, подхлывшихъ къ четыремъ райскимъ рѣкамъ, вытекавшимъ изъ холмика, на которомъ долженъ былъ стоять агнецъ, исчезнувшій подъ мраморною облицовкой послѣдней реставраціи кардинала Литта.

Какъ ни сильно измѣнили реставраціи эту замѣчательную мозанку, однако, композиція ея въ главныхъ чертахъ остается достовѣрною. Всѣ рисунки, какъ и сама мозанка въ ея настоящемъ видѣ, представляютъ Христа и апостоловъ, число которыхъ должно быть пополнено двумя исчезнувшими, портикъ, холмъ съ крестомъ, изображеніе города на заднемъ планѣ и четыре символа евангелистовъ. Изображеніе агнца, нынѣ исчезнувшее, должно быть включено въ число несомнѣнныхъ данныхъ мозанки, такъ какъ его изображаютъ всѣ рисунки <sup>2)</sup>.

Сохранившіяся части мозанки, не смотря на слѣды, оставленные на нихъ временемъ, позволяютъ судить объ артистическихъ приѣмахъ исполненія. Сквозь поблекшій тонъ и шероховатость мозанки просвѣчиваетъ замѣчательно легкій и прозрачный тонъ радужнаго неба. Этотъ тонъ постепенно усиливается къ низу и переходитъ къ глубокимъ тонамъ зданій и одежду дѣйствующихъ лицъ и вообще нижнихъ плановъ. Этимъ общимъ движеніемъ красокъ достигается ослабленіе фона и усиленіе самой картины. Если синіе фоны въ мозанкахъ V вѣка рѣзко выдѣляютъ фигуру, то они вмѣстѣ съ тѣмъ и закрѣпощаютъ ее, и фигура принадлежитъ только фону, какъ и всякая другая орнаментальная форма. Здѣсь наоборотъ зданія и фигуры развиваются самостоятельно отъ фона. Высокій синій крестъ и холмъ отстаютъ отъ фона неба и перспективы зданій и поднимаются въ воздухъ и пространство. Розоватыя тоны неба и перспективы зданій убиваются передними планами, гдѣ могущественная фигура Христа въ малиновомъ, затканномъ золотомъ, гиматіи возсѣдаетъ на золотомъ

<sup>1)</sup> *De Rossi*, *Mosaici*, I. с., л. 8 и 9 обор. Также *Bullettino* 1867, стр. 59, гдѣ приведено извѣстіе Чіакконіо объ исчезновеніи двухъ фигуръ апостоловъ. *De Rossi* въ указанномъ изданіи *Mosaici e saggi dei pavimenti* даетъ примѣрный рисунокъ всѣхъ мѣстъ, подвергшихся реставраціи кардинала Литта.

<sup>2)</sup> Въ такихъ чертахъ композиція эта дается на хромолитографированномъ рисункѣ изданія *de Rossi*, I. с., л. 13, 14, Гарруччи, I. с., т. 208; фотографія съ мозанки въ ея настоящемъ видѣ издана въ *Revue Archéologique*, 1893, Mars-Avril, pl. VIII.

тронѣ. Формы зданій задняго плана уменьшены на столько, что уходятъ въ даль, а фигуры апостоловъ наоборотъ приближаются къ зрителю посредствомъ постепеннаго пониженія рядовъ и увеличенія пропорцій. Ихъ группы образуютъ два ряда, идущіе по направлевію къ зрителю. Стѣна портика, огибая эти группы, поднимается вверхъ и становится шире по мѣрѣ приближенія къ краямъ абсиды. Эти данныя исполненія указываютъ на большое знаніе условій перспективы и построенія пейзажа. Поэтому нельзя думать, что холмъ съ крестомъ есть лишь намекъ на большой холмъ или гору. Онъ обставленъ такъ среди другихъ зданій, что рисуется какъ небольшая отдѣльная скала внутри этихъ зданій и служитъ основаніемъ для поставленнаго на вершинѣ его большого креста, украшеннаго драгоценными камнями. Реальныя подробности въ изображеніи зданій, креста, трона, портика говорятъ за наблюденіе дѣйствительности. Эти подробности, взятая въ связи съ пейзажемъ и портикомъ, рисуютъ намъ какой-то богатый городъ съ такими зданіями, среди которыхъ холмъ съ крестомъ представляетъ центральное и наиболѣе важное сооруженіе.

Съ другой стороны, присутствіе среди этихъ сооружений Христа съ 12 апостолами, Агнца со св. Духомъ, четырехъ символовъ, нарядныхъ надъ городомъ, и двухъ женскихъ аллегорическихъ фигуръ, возлагающихъ на головы Петра и Павла вѣнки, указываетъ, что и въ этой композиціи мы имѣемъ сцену идеальную, того же порядка, что и двѣ сцены абсидъ въ церкви св. Констанцы.

Останавливаясь на объясненіи содержанія композиціи, де Росси примкнулъ къ Біанкини, который въ своемъ сочиненіи „*De vitis Romanorum Pontificum*“ далъ первый объясненіе этой композиціи. Весь составъ сцены Біанкини объяснялъ традиціями дома Пудента, съ именемъ котораго связывается основаніе самой церкви или титула Пудента, у котораго по преданію, будто бы, жилъ апостоль Петръ и о которомъ упоминаетъ апостоль Павелъ въ посланіи къ Тимоѳею (IV, 21). Такимъ образомъ, сцена представляетъ собою, по его мнѣнію, исторію церкви Пуденціаны, ея происхожденіе и мѣстоположеніе <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> ... in massivo abaidis vetustissimo, Siricii aetate constructo et renovato per Adrianum primum, in quo Tituli historia, origo, situs cum perspicitur, inter potiora documenta rerum hactenus indicatarum cum Baronio ac Panvino referri debet. *Bianchini*, Anastasii Bibliothec. De vitis Romanorum Pontificum, T. I, p. 125—126.

Двѣ женскія фигуры—это дочери Пудента: Пуденціана и Пракседа, возлагающія въ знакъ гостепріимства, по обычаю еще античному (*officioso ejusmodi honore hospites coronandi apud veteres pridem gesertio*), вѣнки на своихъ высокихъ гостей, сидящихъ между учениками Христа <sup>1)</sup>). Крестъ на холмѣ, по его мнѣнію, символически представляетъ собою титулъ или церковь Пудента. а зданія задняго плана воспроизводятъ собою *Vicus Patricius*, славившійся своими прекрасными постройками. Де Росси, считая городъ за Іерусалимъ небесный („*citta mistica, Gerusalemme celeste*“) и одобряя мысль Біанчини о *Vicus Patricius*, прибавляетъ, что мозаика имѣетъ въ глазахъ археолога еще и то достоинство, что представляетъ видъ древняго Рима конца IV столѣтія. Такимъ образомъ, оказывается, что оное изображение Іерусалима небеснаго склоненъ признать въ чертахъ римскаго *Vicus Patricius* <sup>2)</sup>).

Но Біанчини, говоря о крестѣ и считая его за указаніе на титулъ Пудента, имѣетъ въ виду древній обычай воздвигать всенародно крестъ на томъ мѣстѣ, на которомъ предполагалось построеніе церкви <sup>3)</sup>). Оное поэтому и склоненъ видѣть въ изображеніи скалы одинъ изъ римскихъ холмовъ, а въ крестѣ — тотъ самый крестъ, который долженъ былъ стоять на немъ передъ заложениемъ церкви св. Пуденціаны, а вслѣдствіе этого становится понятнымъ, почему оное видѣть въ мозаикѣ исторію, происхождение и расположеніе титула Пудента.

<sup>1)</sup> Въ 8 фигурахъ апостоловъ, сидящихъ рядомъ съ Петромъ и Павломъ, Біанчини, не знавшій объ исчезновеніи двухъ фигуръ апостоловъ во время реставраціи кардинала Литта, хотѣлъ видѣть 8 учениковъ Христа, упоминаемыхъ Липомъ въ письмѣ къ Телесфору. *Anast. Bibl.*, l. c., p. 126. *Kraus*, R. E. T. I, стр. 423, думаетъ, что старикъ, сидящій рядомъ съ апостоломъ Петромъ, есть самъ сенаторъ Пудентъ, а далѣе сидятъ его два сына Новать и Тимофей. Другія фигуры оны, однако, не называютъ по именамъ.

<sup>2)</sup> „*Francesco Bianchini*“, говоритъ оное, „*volle ravvisare il Vico Patricio, ove era l'eccllesia Pudentiana e le nobili fabbriche dietro la chiesa sul Viminale sorretto da ingente sostruzione, che tuttora in parte rimane. L'opinione del dotto prelado a me sembra probabilissima, ed il nostro mosaico ha anche il merito di rappresentarci una prospettiva dell'antica Roma del secolo IV. Mosaici e saggi, fasc. 13, 14, л. 9 и 10. Также *Bullet.*, 1867, стр. 59: Gli edifici della città mistica Gerusalemme imitano quelli della rinovata ecclesia Pudentiana.*

<sup>3)</sup> Πηγούειν τὸν σταυρόν, см. *Du Cange*, Glossar. lat. II, p. 675, п. сл. *Cruх*: *Nullus audeat aedificare Ecclesiam, vel oratorium antequam civitatis Episcopus veniat, et vota faciens sanctissimam Crucem infixit in eodem loco, publice procedens et rem omnibus manifestam faciens*“ и др.; см. также *Kraus*, R. E. II, 250 и 785 о словѣ σταυροπήγιον, то-есть, мѣстѣ, на которомъ ставится крестъ.

Однако, подобное заключеніе Біанкини не можетъ быть согласовано съ настоящей фактической исторіей церкви Пудента. Дочери его Пуденціана и Пракседа, при содѣйствіи папы Пія I (142—154), во времена котораго не могло быть и рѣчи объ обычаяхъ постановки креста на мѣстѣ построенія церкви, устроили въ домѣ отца своего крещальню <sup>1)</sup>. Крещальня была перестроена въ церковь во время епископа Сириція (384—398) и украшена мозаиками, въ которыхъ не было никакой надобности изображать тотъ крестъ, который, по мнѣнію Біанкини, указывалъ на титулъ Пудента и который вовсе могли не ставить на мѣстѣ церкви, возникшей изъ дома Пудента и изъ старой крещальни. Такимъ образомъ, слова Біанкини: *Haec inter magnifica aedificia erectum visitur salutare crucis signum indicans titulum Pudentis* не имѣютъ реального основанія и подразумеваемый имъ обрядъ основанія церкви не имѣетъ никакого отношенія къ мозаикѣ. Мозаика возникла много позже основанія титула Пудента. Ни Біанкини, ни де Росси, далѣе не указываютъ никакихъ изображеній *Vicus Patricius*, по которымъ можно было бы судить о сходствѣ сооружений на мозаикѣ, съ сооружениями на этомъ *Vicus*, вслѣдствіе чего общія указанія на роскошь зданій *Vicus* не могутъ имѣть силы прочнаго доказательства, такъ какъ ко времени возникновенія мозаики давно гремѣла слава о другихъ роскошно украшенныхъ зданіяхъ, описаніе формъ которыхъ у очевидцевъ можетъ быть приближено съ формами изображенныхъ на мозаикѣ зданій. Если-же Біанкини хотѣлъ видѣть въ переднемъ портикѣ, проходящемъ за трономъ Христа ту ограду, которая окружала эсквилинскій холмъ, то это настолько уже казалось сомнительнымъ его послѣдователямъ, что никто не осмѣливался повторить этого объясненія Біанкини, такъ какъ роскошный видъ портика не позволялъ принять этого объясненія. Считаая городъ, изображенный на мозаикѣ за Римъ, Біанкини и не могъ также объяснить, почему въ композиціи мы видимъ четыре символа евангелистовъ.

Де Росси; признавши въ фигурахъ, сидящихъ по сторонамъ трона 12 апостоловъ, а не членовъ семьи Пудента, а также установивши

<sup>1)</sup> *Bullet.* 1867, 49.—60; *Libor Pontificalis* въ жизнеописаніи св. Пія выражается такъ: „*Hic ex rogatu beatæ Praxedis dedicavit ecclesiam thermas Novati in Vico Patricii in honorem sororis suae S. Pudentianae, ubi multa dona obtulit, ubi saepius sacrificium Domino offerens ministrabat, imo et fontem baptismi construi fecit, manu sua benedixit et consecravit et multos venientes ad fidem baptizavit.*“

существованіе въ мозаикѣ изображеній агнца и голубя, долженъ былъ, понятно, отвѣтить на тотъ вопросъ, какими образомъ всѣ эти данныя, входящія въ составъ композиціи могли быть совиѣщены съ изображеніемъ города Рима. Поэтому *Vicus Patricius* города Рима онъ допустилъ лишь какъ прекрасный образецъ, послужившій художнику для изображенія небеснаго Іерусалима, гдѣ всѣ указанныя детали могли гармонировать съ самымъ понятіемъ о небесномъ городѣ. Но этииъ самымъ онъ допустилъ существованіе въ небесномъ Іерусалимѣ церкви Пудента, креста, указывающаго на основаніе церкви, и двухъ римскихъ холмовъ <sup>1)</sup>). Сверхъ того, принимая крестъ за указатель титула Пудента, де Росси оставляетъ безъ вниманія то громадное количество памятниковъ, которые представляютъ тотъ же большой драгоценно украшенный крестъ стоящимъ то на холмѣ, то на ровной поверхности. Если археологъ часто видитъ на саркофагахъ, въ миниатюрахъ рукописей этотъ большой крестъ, изображенный отдѣльно или въ связи съ фигурами Лонгина, женъ мученицъ и другимъ воиномъ, то спрашивается, на какой титулъ или церковь можетъ указывать онъ? Крестъ на холмѣ прежде всего указываетъ на Распятіе Христово. Первые христіане не изображали Распятія, а желая указать на крестную смерть Христа, изображали крестъ на Голгоѣ или на ровномъ пространствѣ и обставляли его фигурами, которыя и опредѣляли смыслъ композиціи. Кромѣ указанныхъ фигуръ, изображается иногда и самый гробъ Господень, стоящій подъ лѣвымъ тябломъ креста. На саркофагахъ эта композиція обыкновенно помѣщается посреди евангельскихъ или библейскихъ сценъ, или посреди 12 апостоловъ, которые оживленно бесѣдуютъ другъ съ другомъ, указывая на крестъ <sup>2)</sup>). Холмъ, на которомъ стоитъ этотъ крестъ, имѣетъ часто четыре райскія рѣки, текущія изъ его подножія, но также изображается часто и безъ

<sup>1)</sup> Другіе изслѣдователи отказываются назвать этотъ городъ по имени и стараются объяснить его символически. Такъ Гарруччи думаетъ, что зданія представляютъ собою „Церковь Христову, распространившуюся по всему міру“ по ученію Августина *De Civit. Dei* XX, 11; *Kraus*, R. E. п. с. *Mosaiken in Lefort*, *Etudes sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie*, p. 2, избѣгаютъ всякаго опредѣленія. *Erich Franz*, *Geschichte d. christlichen Malerei*, Freiburg, 1887, I, p. 122—4 и *Iustasz Кюсса*, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, T. I, p. 149—59, придерживается объясненія де-Росси.

<sup>2)</sup> См. многочисленныя примѣры у *Garrucci*, *Storia dell'arte cristiana*, t. 335, 3; 349, 4; 350, 1, 2, 3, 4; 351, 1, 4; 352, 2; 353, 1; изображенія крестовъ: t. 401, 1; 403, 4; 455; 460.

рѣкъ <sup>1)</sup>, какъ это видно и на мозаикѣ св. Пуденціаны. Изображеніе этого холма отдѣльно въ сценѣ несенія Симономъ креста на Голгоѳу подъ видомъ небольшой горки или скалы, какъ напримѣръ въ мозаикахъ VI вѣка церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, а также изображеніе небольшой скалы въ рукахъ св. Елены въ рукописи рѣчей Григорія Назіанзіна (Парижской Національной Библіотеки № 510), представляющей собою открытую св. Еленой Голгоѳу <sup>2)</sup>, прежде всего указываетъ на то, что скала эта воспроизводитъ формы исторической Голгоѳы. Описаніе Голгоѳской скалы у очевидцевъ объясняетъ намъ ея небольшую величину и форму. Во время блаженнаго Іеронима мѣсто распятія указывали уже на холмѣ, подъ которымъ по преданію былъ погребенъ Адамъ, и Іеронимъ, самъ очевидецъ святыхъ мѣстъ, называетъ Голгоѳу „*tumulus Adam*“ <sup>3)</sup>. Бордосскій, путникъ (833 г.) называетъ эту скалу „*monticulus*“—горка, а паломникъ въ святую землю Евхерій (440 г.) называетъ ее „*rupes*“—скала: „Голгоѳа же, что между Анастасисомъ и Мартиріемъ, есть мѣсто Господняго страданія, на которомъ видна скала, несшая тотъ самый крестъ, на которомъ было пригвождено тѣло Христова“ <sup>4)</sup>. Эти извѣстія говорятъ лишь о холмѣ или скалѣ; другіе паломники говорятъ о нѣкоторыхъ другихъ интересныхъ подробностяхъ. Анонимный Бревіарій города Іерусалима такъ описываетъ Голгоѳу: „Есть тамъ (на Голгоѳѣ) большой дворъ, гдѣ распятъ былъ Господь. Кругомъ по горѣ самой находятся перила, и на самой-же горѣ находится камень, родъ булыжника.

<sup>1)</sup> *Ibid.*, 494, 5; 495, 1; на саркофагѣ изъ Анконы 326, 1; Ватиканскаго грота 327, 2; также 238, 1; 299, 1; также въ прилѣпахъ Ортодоксальнаго базиликария въ Равеннѣ. Т. VI, т. 406, 10.

<sup>2)</sup> *Louandre*, *Les arts somptuaires*, Т. I, таблицы онъ не обозначаетъ. Такъ же точно небольшая горка изображена въ сценѣ Состенія во адъ по преданію, что Адамъ, котораго Христосъ освобождаетъ, былъ похороненъ подъ Голгоѳой. *Ibidem*.

<sup>3)</sup> *Patrol. lat.*, т. XXVI, 210: *Si Golgotha tumulus est Adam et non damnatorum locus, et ideo Dominus ibi crucifigitur ut scilicet Adam, duo latrones quare in loco isto crucifiguntur?* спрашиваетъ онъ, комментируя мѣсто изъ Евангелія Маттея, XXVII, 38. Преданіе объ Адамѣ, похороненномъ въ холмѣ, на которомъ былъ распятъ Христосъ, Іеронимъ передаетъ еще и въ другихъ мѣстахъ своихъ сочиненій: *Patrol. lat.*, XXVI, 210; XXII ср. 46 *De locis sanctis*.

<sup>4)</sup> *Tobler*, *Itinera et descriptiones Terrae Sanctae, Genavae*, 1877, т. I, р. 52: *Golgotha vero medius inter Anastasim ac Martyrium locus est Dominici passionis in quo etiam rupes apparet, quae quondam ipsam affixo Domini corpore crucem pertulit*, также „Бордосскій путникъ“ *В. Н. Хитрово*, изд. Прав. Пал. Общ., Вып. 2-й, стр. 29, прим. 3. *Tobler*, *ibid.*, р. 18.

Опъ имѣеть серебряное отверстіе, куда вставленъ былъ крестъ, (а крестъ) украшенъ весь золотомъ и драгоценными камнями; небо сверху открытое; канцеллы очень украшены серебромъ и золотомъ<sup>1)</sup>. Извѣстіе это, относящееся къ 530 году всего лишь на 130—135 лѣтъ позднѣе самой мозаики, и потому имѣеть всѣ данныя, чтобы остановить вниманіе археолога. Изъ него вытекаетъ, что скала на Голгоѣ, видомъ подобная камню булыжнику самородку, съ крестомъ поверхъ нея, украшеннымъ драгоценными камнями и золотомъ, находилась въ большомъ атриумѣ подъ открытымъ небомъ и была окружена драгоценными канцеллами или перилами, украшенными серебромъ и золотомъ. Самый крестъ былъ вставленъ въ отверстіе, обложенное серебромъ. Изображеніе скалы съ большимъ крестомъ на мозаикѣ вполне отвѣчаетъ этому описанію. Розоватый съ голубыми прослойками цвѣтъ голаго камня съ обрывистыми боками можетъ, дѣйствительно, указывать на родъ булыжника, или на тотъ родъ камня, котораго цвѣтъ указалъ Беда достопочтенный въ словахъ „albo et rubicundo permixtus videtur“<sup>2)</sup>. Самое *ostium*, служащее родомъ постамента для креста, который по причинѣ своей большой величины долженъ былъ имѣть прочную базу, хорошо скрѣпленную съ отверстіемъ въ скалѣ, дополняетъ наши свѣдѣнія о формѣ отдѣлки нижней части креста. Постаментъ этотъ четырехугольный и достаточно широкій; въ средину его вставлено древко креста. Также точно и крестъ является золотымъ, украшеннымъ большими разноцвѣтными четырехугольными и круглыми камнями (*gemmae*), сидящими въ золотыхъ гнѣздахъ. Эти гнѣзда расположены по синему (эмалевому) фону. По ребрамъ древка крестъ усаженъ рядами крупнаго жемчуга или, быть можетъ, горнаго хрустала, а по концамъ перекрестій большими золотыми миндалевидными украшениями въ видѣ слезокъ (*guttae*). Такія слезки украшаютъ и концы *ostium*, также украшеннаго драгоценными камнями и эмалью. Канцеллы обходили скалу Голгоѣ у основанія и были расположены на ровной, украшенной мраморами поверхности пола атриума, а такъ какъ нижняя часть Голгоѣ закрыта портикомъ, проходящимъ за

<sup>1)</sup> Ibid., p. 58. Est ibi (in Golgotha) atrium grande ubi crucifixus est Dominus. In circuitu in ipso monte sunt cancelli argentei et in ipso monte genus silicis admodum. Habet ostium argenteum ubi fuit crux Domini exposita de auro et gemmis ornata tota, caelo desuper patente; auro et argento multum ornati cancelli. Переводчикъ этого мѣста въ 7-мъ выпускѣ Правосл. Пал. Сборн. слово „ostium“ невѣрно переводитъ словомъ „дверь“, стр. 95.

<sup>2)</sup> Tobler, Itinera, p. 217.



трономъ Христа, то и ясно само по себѣ, что канцеллы не могли быть изображены на мозаикѣ <sup>1)</sup>.

Важно указать въ данномъ случаѣ на тотъ фактъ, что крестъ стоитъ подь открытымъ небомъ (*coelo desuper patente*). Позднѣе Аркульфъ помѣщаетъ большой серебряный крестъ внутри Голгоеской церкви и даетъ планъ этой церкви <sup>2)</sup>. Въ виду нѣкоторой порчи текста Бreviарія, можно было бы сомнѣваться, дѣйствительно ли приведенное извѣстiе можетъ быть приурочено къ мозаикѣ <sup>3)</sup>, тѣмъ болѣе, что оно и позднѣе самой мозаики. Но до насъ дошли и нѣкоторыя другія извѣстiя. Приписываемое Петронію, епископу болонскому (420), описаніе святыхъ мѣстъ, не смотря на явныя позднія вставки, передаетъ очень интересныя свѣдѣнія о богатствѣ и красотѣ Константиновыхъ построекъ. Петронію неизвѣстна еще голгоеская церковь, а большой атриумъ представляется ему какъ богато украшенное мѣсто: „Такимъ образомъ“, говоритъ онъ, „поднимаются до того мѣста, которое занято Голгоею, то-есть, Кальваріей, гдѣ былъ утверждень крестъ, на которомъ былъ распятъ Христосъ для спасенія міра. Мѣсто-же это украшено разнаго цвѣта живописными изображеніями, а полъ всего сооруженія выложенъ паросскимъ мраморомъ и порфиромъ... На томъ-же мѣстѣ, которое называется Голгоею (Константицъ) поставилъ деревянный крестъ, который былъ въ высоту и ширину и во всемъ остальномъ сдѣланъ на подобіе креста Христового“ <sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> На одномъ равеннскомъ саркофагѣ Голгоею окружена приземистыми столбиками, которые представляютъ собою какую-то ограду. *Garrucci*, I, c., t. V, t. 345, 1.

<sup>2)</sup> *Tobler*, *Itinera*, p. 148—149. *Alia vero pergrandis ecclesia orientem versus, in illo fabricata est loco, qui hebraice Golgotha dicitur, in cujus superioribus grandis quaedam aerea cum lampadibus rota in funibus pendet, infra quam magna crux argentea infixata est eodem loco, ubi quondam lignea crux, in qua passus est humani generis Salvator, infixata est.*

<sup>3)</sup> Эта порча не совсѣмъ удачно, какъ кажется, исправлена изданіемъ Гильдемейстера, такъ какъ оно даетъ *sandellae* вмѣсто *cellae* и замѣняетъ такое любопытное мѣсто какъ „открытое небо“ выраженіемъ „золотое небо“. См. *Прав. Пап. сборн.*, выпускъ 7-й, стр. 95 и сл. Только у Теодосіа говорится о кубикулѣ съ золотымъ потолкомъ или куполомъ. Такой куполъ извѣстенъ въ капеллѣ св. Сатира въ Миланѣ V вѣка и въ исчезнувшихъ мозаикахъ церкви св. Аполливарія Новаго въ Равеннѣ. *Garrucci*, I, p. 518.

<sup>4)</sup> *Tali modo extendebatur usque ad locum qui figurate Golgotha, hoc est Calvaria, nuncupatur, ubi Crux, in qua Christus pro salute mundi fixus est,*

Поставиль-ли. дѣйствительно, Константинъ Великій крестъ на голгоеской скалѣ, или преданіе только приурочило къ его имени тотъ крестъ, который стоялъ на этой скалѣ—точно неизвѣстно.

Для насъ важно въ данномъ случаѣ лишь дѣйствительное существованіе большаго креста на голгоеской скалѣ, о которомъ говорили, что онъ по величинѣ и виду былъ совершенно подобенъ Честному Кресту, на которомъ былъ распятъ Христосъ. Я не знаю другихъ, болѣе раннихъ и болѣе опредѣленныхъ свидѣтельствъ о существованіи большаго Креста на голгоеской скалѣ, но мнѣ кажется, что и та неизвѣстная римская паломница, прослывшая подъ именемъ Сильвіи, сестры префекта Руфина, говорить объ этомъ Крестѣ во многихъ мѣстахъ своего замѣчательнаго сочиненія <sup>1)</sup>. Свидѣтельства ея были бы для насъ еще драгоцѣннѣе, если бы дошло начало ея сочиненія. въ которомъ она описывала видъ и расположеніе Константиновыхъ построекъ. Она совершила свое паломничество въ святую землю между 372 и 394 годами, то-есть, какъ разъ въ то время, когда возникла мозаика церкви св. Пуденціаны. Однако, изъ свода тѣхъ мѣстъ, въ которыхъ она говоритъ о занимающемъ насъ вопросѣ, выясняется, что она различаетъ Анастасисъ—на западъ, Мартиріумъ или Константинову базилику—на востокъ и Крестъ (Сгух)—между этими двумя зданіями. Такъ какъ всѣ паломники помѣщаютъ скалу Голгою съ крестомъ между Анастасисомъ и Мартиріемъ, то и сооруженіе, которое паломница называетъ именемъ Сгух, отождествляется съ крестомъ на голгоеской скалѣ. И это тѣмъ болѣе важно отмѣтить, что сооруженіе „ad Crucem“ или просто „Сгух“, по словамъ паломницы, находится посреди большаго и прекраснаго атриума, обнесено преградой съ дверьми и находится подъ открытымъ небомъ. Этотъ атриумъ вполнѣ отвѣчаетъ тому большому двору, посреди котораго указанные паломники, какъ анонимный Брeвiарiй и Петронiй, помѣщаютъ скалу съ крестомъ, и который описанъ Евсевіемъ Памфіломъ

---

posita fuit. Ille vero locus variis imaginibus diversi coloris depictus est, pavementum autem totius operis stratum est Pario lapide et porphyretico et lapidibus diversae varietatis.... In eodem vero loco qui Golgotha dicitur posuit (Constantinus) ligneam crucem, quae in longitudine et latitudine undique per totum facta fuerat ad instar Crucis Christi. *Molinier et Kohler, Itinera Hierosolymitana*, p. 145.

<sup>1)</sup> См. прекрасное изданіе *И. В. Помяловскаго, Peregrinatio ad loca Sancta saeculi IV exeuntis. Правосл. Палест. Сборн.*, выпускъ 20-й. С. 116. 1889. Всѣ выдержки въ текстѣ цитуются по этому изданію.

подъ именемъ αἴθριον καθαρόν <sup>1)</sup>, то-есть, двора подъ открытымъ небомъ, и помѣщенъ также между Анастасисомъ и Мартириемъ. Паломница описываетъ разныя священнодѣйствія на пространствѣ передъ Крестомъ, говорить, когда отпираются канцеллы, окружающія это мѣсто (стр. 58), и въ такихъ выраженіяхъ описываетъ его: „И когда наступитъ шестой часъ, идуť ко Кресту будетъ-ли дождь или жарь, потому что это мѣсто не покрыто и представляетъ какъ бы весьма обширный и красивый дворъ, расположенный между Крестомъ и Воскресеніемъ; тамъ собирается весь народъ, такъ что нѣтъ возможности открыть рѣшетку“ (стр. 159) <sup>2)</sup>. Не менѣе важно отмѣтить, что паломница чрезвычайно точно отличаетъ это сооруженіе отъ Голгоѣы въ собственномъ смыслѣ. Голгоѣа, по ея представленію, находится за Крестомъ и на мѣстѣ ея выстроена базилика Мартириумъ. Ни разу, говоря объ этой базилнкѣ, она не забываетъ сказать, что послѣдняя находится на Голгоѣѣ (ср. стр. 42, 45, 52, 157, 158, 159 и примѣчаніе на стр. 243). Это важно въ томъ отношеніи, что именно здѣсь на Голгоѣѣ, то есть, въ Константиновой базилнкѣ, хранилась часть Честнаго Древа въ серебряномъ ларцѣ, какъ это видно изъ мѣста, выписаннаго Петромъ Діакономъ, по предположенію Гаммурина, изъ недошедшаго до насъ начала сочиненія паломницы. На Голгоѣѣ же есть часть животворящаго Креста, на которомъ былъ распятъ Господь и написаніе, хранящееся въ серебряномъ ларцѣ (стр. 178). Анонимный Бревиарій указываетъ это Честное Древо совершенно согласно съ приведеннымъ извѣстіемъ также въ Мартирин, при входѣ въ базилику, въ отдѣльномъ кубикулѣ, по лѣвую руку отъ входящаго. Тамъ-же помѣщаютъ его и другіе очевидцы <sup>3)</sup>. Какъ извѣстно св. Елена, по

<sup>1)</sup> Διέβαινε δ' ἑξῆς ἐπὶ παρμεγέθῃ χῶρον, εἰς καθαρόν αἴθριον ἀνακλιταμένον· ὃν δὴ λίθος λαμπρὸς κατεστρωμένος ἐπ' ἑδαφους ἐκόσμηι μακροῖς περιδρόμοις στοῶν ἐκ τριπλεύρου περιεχόμενον. Vita Const. *Patrol. Gr.*, t. XX, l. III, cap. XXXV.

<sup>2)</sup> At ubi autem sexta hora se fecerit, sic itur ante Crucem, sive pluvia sive aestus sit, quia ipse locus subdivinus est, id est quasi atrium valde grande et pulchrum satis, quod est inter Cruce et Anastase. Ibi ergo omnis populus se colligit, ita ut nec aperiri possit (Ibid., стр. 58).

<sup>3)</sup> In introitu basilicae ipsius ad sinistram partem est cubiculum ubi Crux Domini posita est. Tobler, *Itinera*, I, p. 57. Въ кубикулѣ видѣлъ его и Антонинъ Пидеенскій: In basilica Constantini coerente circa monumentum vel Golgotha, in atrio ipsius basilicae est cubiculum, ubi lignum Sanctae Crucis positum est, ib. 102. У Θεοδοσία говорится о кубикулѣ-же: ubi posita est Crux Domini, ib., 64.

нахожденіи Честнаго Древа Креста, часть его отослала Константину Великому, а другую часть, положивши въ серебряный ларецъ, передала епископу іерусалимскому Макарію на храненіе <sup>1)</sup>).

Такимъ образомъ, никакъ нельзя предположить, чтобы именованъ Сгих паломница могла обозначать Честное Древо Господне, которое, какъ мы видѣли только что, никомъ образомъ не могло находиться въ большомъ атриумѣ подъ открытымъ небомъ по своей драгоценности, и потому названіе сооруженію Сгих она должна была дать отъ другаго креста, который стоялъ здѣсь въ началѣ V вѣка, и по нѣкоторымъ даннымъ долженъ былъ стоять здѣсь и во времена паломницы. Лишь всего одинъ разъ паломница ближе указываетъ на то обстоятельство, что крестъ стоялъ здѣсь, въ этомъ атриумѣ, и быть можетъ, представлялъ то сооруженіе, которое изображено на мозаикѣ и описано нѣкоторыми паломниками. Описывая праздникъ Воздвиженія Креста, паломница говоритъ, что епископу поставляется каеэдра за Крестомъ, „который стоитъ теперъ“. *Et sic ponitur cathedra episcopo in Golgotha post Crucem, quae stat nunc* <sup>2)</sup>). Это единственное мѣсто у паломницы, болѣе ясно, чѣмъ другія мѣста въ ея сочиненіи, можетъ указывать, что Крестъ въ ея время также стоялъ на скалѣ, то есть, взымался вверхъ, а не былъ положенъ и не лежалъ; *ponitur*—выраженіе, которымъ она пользуется для обозначенія возложенія Честнаго Древа на столъ передъ епископомъ, когда послѣднее приносится для воздвиженія и цѣлованія (стр. 57). Этимъ-же выраженіемъ (*Sгих Domini posita est*) пользуется, какъ мы видѣли, и анонимный Бревиарій. Кромѣ этихъ данныхъ сочиненіе паломницы даетъ еще одно данное, очень важное для нашего изслѣдованія. Украшеніе всего сооруженія Креста она приписываетъ, какъ и Петроній, Константину Великому. „Что сказать мнѣ“, восклицаетъ она, „объ украшеніи самой постройки, которую Константинъ, въ присутствіи матери своей, украсилъ, на сколько дозволяли средства его

<sup>1)</sup> *Theophanes, Chronographia, I, p. 38. Bonn.*

<sup>2)</sup> *И. В. Помяловскаго, Peregrinatio, p. 57, 158.* Глубокоуважаемый издатель паломничества относятъ слова „*quae stat nunc*“ къ слову каеэдра. Въ отвѣтъ на частное письмо къ нему по поводу этого мѣста онъ считаетъ возможнымъ относить эти слова и къ „*Crucem*“, но вмѣстѣ съ тѣмъ указываетъ на предположеніе аббата *Дюиселя* о порчѣ мѣста въ словѣ „*nunc*“. *Les origines du Culte Chrétien, Paris, 1889, p. 488,* который склоненъ объяснять слова *quae stat nunc* ошибкой переписчика. Слово „*nunc*“ можно понять, мнѣ кажется, еще и въ томъ смыслѣ, что креста ранѣе Константина и Елены не было на этомъ мѣстѣ.

царства. золотомъ, мусіей и драгоцѣнными мраморами—какъ большую церковь (то-есть Мартирій), такъ и Воскресеніе, и Крестъ, и прочія мѣста въ Іерусалимѣ“ (44—45)?

Итакъ, если паломница не даетъ намъ точнаго описанія сооруженія, которое называетъ *Cruix* и *ad Crucem*, то тѣмъ не менѣе изъ ея мимоходныхъ, но всегда у мѣста приведенныхъ указаній, вполне явствуетъ, на мой взглядъ, тожество этого сооруженія съ тѣмъ Крестомъ на скалѣ, который описываютъ болѣе поздніе послѣдователи ея по паломничеству, и который изображаетъ современная ей мозаика. У Іеронима встрѣчаются довольно часто тѣ-же термины для обозначенія церкви Воскресенія и Креста на скалѣ. Онъ упоминаетъ о пути отъ Анастасиса ко Кресту въ рѣчи, написанной противъ Іоанна Іерусалимскаго, а въ жизнеописаніи Павлы, очевидно, говоритъ о томъ Крестѣ, который стоялъ на голгоетской скалѣ <sup>1)</sup>.

Такимъ образомъ, врядъ-ли можетъ быть хоть какое-либо сомнѣніе въ томъ, что скала съ Крестомъ на мозаикѣ церкви святой Пуденціаны представляетъ собою одно изъ наилучшихъ изображеній Креста на голгоетской скалѣ, существовавшего въ IV и V вѣкѣ въ Іерусалимѣ. Распространенность этой формы большаго драгоцѣнно украшеннаго Креста на памятникахъ христіанскаго искусства указываетъ на то, что эта форма имѣла особое значеніе на ряду съ другими формами креста. Понятно само по себѣ, какой интересъ былъ возбужденъ въ христіанскомъ обществѣ IV вѣка находеніемъ Честнаго Древа Господня. Форма этого Древа послужила источникомъ при изображеніи тѣхъ крестовъ, которые тянутся на протяженіи всего періода христіанскаго искусства, вплоть до нашего времени <sup>2)</sup>. Извѣ-

<sup>1)</sup> *Nonne cum de Anastasi pergeretis ad Crucem, et ad eum omnis aetatis et sexus turba conflueret* и проч. *Patrol. lat.* XXIII, p. 364; также p. 481 въ письмѣ къ Руфину и 46 письмѣ къ Рустяку. Валезій въ письмѣ къ другу относительно монеты съ изображеніемъ Анастасиса неправильно отождествилъ *Cruix* у Іеронима съ базиликой Мартирія или съ *templum Crucis*—названіе болѣе позднее. Ср. В. Г. Васильевскій, *Повѣсть Епифанія*, стр. 40 и сл. Письмо Валезія напечатано въ его *Historia Ecclesiastica*, Parisiis, MDCLXXVII, p. 14. Dissert. III. Что въ приведенномъ мѣстѣ рѣчь идетъ не о *templum Crucis*, какъ думалъ Валезій, а о скалѣ съ крестомъ, показываетъ другое мѣсто изъ Іеронима. Говоря о состояніи святыхъ мѣсть во времена Адриана онъ выражается такъ: „in loco Resurrectionis simulacrum Iovis, in Crucis rupe statua ex marmore Veneris a gentibus posita celebratur. *Epist. LVIII, Patrol. lat.* XXII, p. 580.

<sup>2)</sup> Вотъ нѣкоторыя извѣстія и примѣры изображеній Креста въ хронологическомъ порядкѣ. Въ Римѣ была воздвигнута Константину Великому статуя, дер-

стія паломниковъ въ данномъ случаѣ бросаютъ яркій свѣтъ на художественные памятники и сами загораются новымъ свѣтомъ. Неудивительно, почему живопись и скульптура, начиная съ мозаики церкви святой Пуденціаны, изображаютъ такъ часто этотъ Крестъ: христіанская традиція видѣла въ немъ форму того Честнаго Древа, на которомъ былъ распятъ Иисусъ Христосъ.

жавшая въ правой рукѣ крестъ, *Emsebil Casse*. Opera. Pars I. Historica. *Patr. gr.* I, 20, § 859. 428. Неизвѣстно, однако, былъ-ли это большой и высокій крестъ, который дается въ руку самому Христу и апостолу Петру на саркофагахъ, а также Лаврентію и Доброму Пастырю въ мозаикахъ мавзолея Галлы Платидіи въ Равеннѣ (*Garrucci*, IV, 233, 1; 267, 2) и который представляетъ повтореніе той же формы Креста, что и на мозаикѣ святой Пуденціаны. Большой и высокій Крестъ изображенъ на одной неизданной еще слоновой кости V вѣка собранія графа Г. С. Строганова въ Римѣ, гдѣ онъ утверждёнъ на Голгоѣѣ съ 4-мя рѣзками. Примѣры такого Креста были уже указаны рѣже. Онъ находится также въ мозаикѣ святаго Феодора и въ *San Stefano Rotondo* въ Римѣ (*Garrucci* t. 274, 2; 252, 3), въ мозаикахъ церкви святой Софіи въ Константинополѣ (*Salsenberg, Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel*, 1854, на обложкѣ), въ Равеннѣ, въ церкви Аполлинарія Новаго и капеллѣ Хризолога (IV, 251, 5; 222, 3) VI вѣка, въ мозаикѣ церкви Аполлинарія in *Classe* (IV, 265, 2) VI вѣка, гдѣ въ центрѣ Креста изображенъ въ медальонѣ бюстъ Христа, очевидно, въ связи съ существовавшими подобными драгоценными крестами (таковъ крестъ Юстина II, *Garrucci*, VI, 480, 5, на которомъ въ центрѣ изображенъ Агнецъ, а сверху и внизу по бюсту Христа въ медальонахъ). Григорій Чудотворецъ воздвигъ въ Азій почитаніе Креста, ставя вмѣсто деревянныхъ идоловъ крестъ съ изображеніемъ на немъ Христа въ человѣческомъ видѣ (τὸν σταυρὸν καὶ τὴν ἐπάνω ἀνθρώπομορφον εἰκόνα, *Garrucci*, Theogica, t. I, 432—3). На мраморномъ крестѣ VII вѣка изъ Александріи, въ ризницѣ святаго Марка въ Венеціи (Ib. VI, 413, 1, 3); на медальонѣ VII вѣка изъ Акмима-Панополиса (*Forrer, Die frühchristlichen Alterthümer aus d. Graberfelde von Achmim-Panopolis*, t. XI, 4), на сосудахъ изъ Монцы, гдѣ бюстъ Христа дается надъ Крестомъ, какъ и въ мозаикѣ святаго Стефана *Rotondo* въ Римѣ. Иногда по сторонамъ этого Креста стоятъ Ангелы, напримѣръ, на Строгановскомъ блюдѣ VII вѣка (*Garrucci*, 460), на геммѣ Успенскаго собора VII вѣка. Въ катакомбѣ Понціана VII вѣка онъ изображенъ процвѣтшимъ (t. 85). Въ мозаикѣ IX вѣка церкви святаго Лаврентія на Вервискскомъ полѣ Христосъ и Петръ имѣютъ тѣ-же большіе кресты (*Garrucci*, IV, 271). Въ Псалтыри Парижской Национальной Библіотеки № 20. IX—X вѣка, л. 99, 100 изображенъ большой Крестъ на Голгоѣѣ, но Крестъ этотъ уже съ тремя перекладинами. Въ греческомъ Евангеліи Парижской Национальной Библіотеки № 74, XI вѣка на листѣ 171 обор. на главу III, 14 отъ Іоанна, представленъ Моисей, касающійся жезломъ змія на шестѣ, а наспротивъ него Христосъ съ Никодимомъ, указывающій на Крестъ, стоящій на Голгоѣѣ. Въ рукописи XII вѣка № 550 Парижской Национальной Библіотеки, листъ 4, мы видимъ ту форму Креста на Голгоѣѣ, которая очень часто встрѣчается на монетахъ, то есть, Голгоѣя является ступеньчатой. Процессіальныя кресты, какъ извѣстно, встав-

Крестъ этотъ по извѣстіямъ паломниковъ разнаго времени является то деревяннымъ (у Петроція), то украшеннымъ золотомъ и драгоценными камнями (у анонимнаго Бривіарія), то, наконецъ, серебрянымъ (у Беды Достопочтеннаго). Разгадку этому явленію можно найти въ благочестивомъ прилежаніи царей и вельможъ къ святымъ мѣстамъ. Голгоѳа, Гробъ Господень и Мартиріумъ были такими мѣстами, куда стекались приношенія благочестивыхъ царей и вельможъ, и паломники въ Святую Землю удивляются богатству и драгоценности этихъ даровъ, между которыми были и царскія короны, и драгоценные камни,<sup>1</sup> и утварь. Всѣми этими богатствами были поражены Евсевій. Антонинъ Пиаценскій и другіе и описали ихъ въ своихъ сочиненіяхъ. У Теофана сохранилось весьма важное и очешъ любопытное извѣстіе о томъ, что Теоодосій, въ подражаніе блаженной царицѣ Пульхеріи, послалъ Іерусалимскому епископу большую сумму денегъ для раздачи бѣднымъ и для сооруженія золотого украшеннаго драгоценными камнями Креста для водруженія его на Святомъ Краниевомъ мѣстѣ<sup>1</sup>).

При существованіи такихъ свидѣтельствъ относительно формы и величины той скалы, на которой стоялъ Крестъ, и при такомъ совпаденіи литературныхъ данныхъ съ художественными данными мозаики, мы естественно должны покинуть *Vicus Patricius* съ его титуломъ Пудента и перенестись въ Іерусалимъ. Не представляютъ ли и зданія за Голгоѳой какихъ-либо построекъ, извѣстныхъ такъ же, какъ и Крестъ со скалой на памятникахъ искусства, и по литературнымъ даннымъ?

Бросимъ взглядъ на мозаику. Христосъ съ 12 апостолами сидитъ

лялись въ такіе ступеньчатые поставцы, а въ Египтіи святаго Константина лѣстница, ведущая къ нему, кончалась мраморнымъ базисомъ для Креста (*ἀναβάθρας, ἑνθα καὶ ἡ μαρμάρινος τοῦ Σταυροῦ ἵδρται βάσις*). См. Д. Θ. *Възлеаг*, Египтіи Константина и совершавшіеся тамъ обряды, стр. 9 и прим. 1). Надились на одной хранительницѣ Честнаго Древа въ ризницѣ святаго Марка въ Венеціи указываетъ, что ей придана была форма Голгоѳы съ Крестомъ. *Corpus inscript. graecarum*, t. IV, p. 371, № 8812.

<sup>1</sup>) Ср. *Cassiodorus*, *Chronicon*, cap. XV, *Patr. lat.* LXIX; *Socrates*, *Hist. Eccles.* lib. VII, cap. 46; *Zonara*, *Annales* lib. XIII, *Patr. gr.* I, 184, стр. 1191 о дарахъ Теоодосія и Евдоксіи; *Eusebii*, который видѣлъ множество даровъ въ церкви Гроба Господня, *In Psalm.* 71, v. 15; также *Vita Constant.* lib. III, c. 40. Вотъ что передаетъ Теофанъ: „Τούτῳ τῷ ἔτι Θεοδόσιος ὁ εὐσεβὴς βασιλεὺς κατὰ μέτρον τῆς μακαρίας Πουλχερίας πολλὰ χρήματα τῷ ἐπίσκοπῳ Ἱεροσολύμων ἀπέστειλεν πρὸς δίδουσιν τῶν χρειαζομένων καὶ τὸν Σταυρὸν χρυσοῦν διάλιθον ποιῆσαι πρὸς τὸ παύηαι ἐν τῷ ἁγίῳ Κρανίῳ. *Chronographia*, I, ed Bonn. p. 133—134. За указаніе этого мѣста у Теофана приношу искреннюю благодарность проф. Н. П. Кондакову.

на возвышенномъ мѣстѣ, что замѣтилъ уже Гарруччи. Этимъ обуславливается то обстоятельство, что за Крестомъ можетъ быть видима обширная даль, которая могла открываться только съ сравнительно высокаго мѣста, тѣмъ болѣе, что высокая полукруглая стѣна преграждаетъ взору доступъ на нижнія части зданій. Это прежде всего напоминаетъ намъ возвышенное положеніе горы Кальваріи съ Голгоою на пей, куда подымались по ступенямъ, направляясь отъ запада, то-есть, отъ церкви Воскресенія <sup>1)</sup>. Что касается круглыхъ зданій, виднѣющихся по сторонамъ скалы съ Крестомъ, то они, какъ ближайшія ко Кресту, должны были быть очень велики, чтобы ихъ видѣть изъ-за высокой крыши стѣны. Чтобы ориентироваться среди этихъ зданій, достаточно припомнить, что скала съ Крестомъ занимаетъ, по извѣстіямъ всѣхъ паломниковъ, мѣсто среднее между Анастасисомъ и Мартиріемъ. Евхерій, паломникъ 440 года, хорошо описываетъ ту перспективу, которая открывается на Голгою и на лѣвую отъ зрителя часть мозаики: „Соборазуясь съ расположеніемъ улицъ, прежде всего слѣдуетъ отправиться къ базиликѣ, которая называется Мартиріумъ и выстроена Константиномъ съ большимъ великолѣпіемъ. Отсюда на западъ видны лежащая близко другъ отъ друга Голгоа и Анастасисъ; но Анастасисъ находится на мѣстѣ Воскресенія, а Голгоа, которая лежитъ по срединѣ между Анастасисомъ и Мартиріемъ, представляетъ мѣсто Господняго страданія: на этомъ мѣстѣ до сихъ поръ возвышается скала, на которой нѣкогда былъ утвержденъ тотъ самый Крестъ, къ которому было пригвождено тѣло Господне“ <sup>1)</sup>.

За скалой съ крестомъ, которую Евхерій называетъ Голгоою, мы видимъ налѣво отъ зрителя большое круглое зданіе съ низкимъ куполомъ. Подобное круглое зданіе очень часто встрѣчается на памятникахъ искусства и представляетъ собою Гробъ Господень, къ ко-

<sup>1)</sup> A parte occidentis intras in Sanctam Resurrectionem... Ibi... Calvariae... mons petrosus est et per gradus ascenditur... Ibi Dominus crucifixus est, говорятъ Θεοδοσίη, *Tobler. Itinera*, I, 63. Антонинъ Пизденскій, *ibid.* 101, и другіе. См. перечисленіе количества ступеней у разныхъ паломниковъ у *И. В. Помяловскаго: Theodosius, De situ Terrae Sanctae*, изданіе Православнаго Палестинскаго Общества Т. X. вып. I, стр. 62, прим. 40.

<sup>1)</sup> *Tobler, Itinera*, I, p. 52. Въ недавно вышедшей брошюрѣ *Jeffery* (архитектора) находится любопытная реконструкція зданій Константиновыхъ построекъ на мѣстахъ страданія Христа въ Иерусалимѣ. Авторъ принимаетъ въ соображеніе также и мозаику церкви св. Констанція. *The buildings of the Holy Sepulchre Jerusalem. Measured plans and sketches... by G. Jeffery, Jerusalem MDCCXCV*, 6.



тому приходятъ жены мурносицы. Можно поэтому принять, что лѣвая сторона представляеть западную часть города Иерусалима. Наиболѣе раннія изображенія Гроба Господня представляють его совершенно круглымъ. На одномъ Миланскомъ саркофагѣ IV—V вѣка <sup>1)</sup> жены мурносицы приходятъ къ высокому круглому зданію съ остроконечной крышей, вродѣ башни съ одной высокой дверью. На другомъ саркофагѣ V вѣка изъ виллы Revoil близъ Арля <sup>2)</sup> Гробъ Господень представленъ также въ видѣ высокой башни, но съ низкой кровлей, какъ на мозаикѣ, и съ одной высокой до крыши дверью. Такое-же точно зданіе Гроба Господня представлено и на одномъ Ватиканскомъ саркофагѣ, гдѣ оно изображено съ круглой крышей стоящимъ въ томъ-же приблизительно положеніи, какъ и зданіе Гроба Господня на мозаикѣ, то-есть, подѣ лѣвымъ тябломъ Креста. Прекрасный диптихъ V вѣка изъ собранія Тривульчи въ Миланѣ (рис. 6) представляеть намъ Гробъ Госпо-



Рис. 6. Диптихъ изъ собранія Тривульчи въ Миланѣ.

(Garrucci, V, 315, 5. <sup>2)</sup> Ibid. 316, 2.

день ввидѣ круглаго. довольно приземистаго зданія съ остроконечной крышей и тремя окнами. Дверей здѣсь не видно, и потому должно представить себѣ, что іудеи, изображенные здѣсь стерегущими Гробъ, прячутся за задней частью зданія, пораженные явленіемъ на небѣ символовъ. Ихъ ужась и явленіе символовъ художественно передаютъ таинственность и сверхъестественность событія Воскресенія Христова. Около іудеевъ, направо, видно деревцо, а это указываетъ, что іудеи прячутся въ саду, который находился здѣсь <sup>1)</sup>. Въ нижней сценѣ, представляющей приходъ ко Гробу Господню женъ муриносицъ, изображены. наоборотъ, роскошно украшенные двери. На створкахъ изображены три сцены во вкусѣ краткихъ сценъ катакомбной живописи: Исцѣленіе Лазаря, Призваніе Закхея и одно изъ чудесъ Христа. У входа на камнѣ сидитъ безкрылый ангель. Правильность и изящество работы, красота полныхъ оваловъ лицъ, живое движеніе фигуръ, съ которымъ сообразуется и волненіе одеждъ, выполненныхъ въ правильныхъ и естественныхъ складкахъ, все, кончая точностью въ обработкѣ орнамента, говоритъ за живое искусство и неуядншія традиціи античнаго рельефа, въ силу которыхъ художникъ лишь намекнетъ деревцомъ на садъ, а отсутствіемъ двери и прячущимися за Гробомъ фигурами іудеевъ указываетъ на Воскресеніе Христово. Эта табличка слоновой кости по своимъ деталямъ стили и композиціи должна считаться однимъ изъ лучшихъ памятниковъ, воспроизводящихъ въ общихъ чертахъ и на основаніи различныхъ разказовъ паломниковъ о красотѣ Святыхъ мѣстъ зданіе Гроба Господня. Мы не затрудняемся признать въ ней стиль IV или начала V вѣка. Другой памятникъ, составляющій важную параллель къ этой табличкѣ, представляетъ одна серебряная монета съ изображеніемъ зданія Гроба Господня и надписью ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ <sup>2)</sup>. Гробъ Господень представленъ здѣсь

<sup>1)</sup> Это деревцо представляетъ часть, вѣсто цѣлаго, того сада, который изображенъ и на миниатюрѣ Сирийскаго Евангелія за Гробомъ Господнимъ въ сценѣ Воскресенія Христова. Объ этомъ садѣ говоритъ Кириллъ Иерусалимскій въ XIV, 5 огласительномъ словѣ. *Превосл. Пал. Сборн.* Выпускъ 7-й, 1884 г. С.-Пб., 91, также *В. Гр. Васильевскій*, Повѣсть Ешифанія, стр. 87. Паломница Сильвіа указываетъ этотъ садъ, именно, за Гробомъ Господнимъ: „Post Resurrectionem est ortus, in quo Sancta Maria cum Domino locuta est“,—выписка Петра Діакона изъ недошедшаго до насъ начала сочиненія паломницы. *И. В. Помяловскій*, *Regrinatio*, p. 77.

<sup>2)</sup> Монета была найдена около 1600 года и была издана и описана Сирмондомъ и Гарамни. По поводу этой монеты и разсужденія о ней Сирмонда и др. писалъ и Валезій въ упомянутомъ раньше письмѣ къ другу: *De Martyrio et*

такъ-же, какъ и на саркофагахъ и на слоновой кости Тривульчи, то-есть на подобіе круглой башни съ куполообразной крышей и съ полуоткрытой дверью, у которой изображены два павшіе воина. Эти детали указываютъ на близость монетной композиціи къ композиціи на слоновой кости Тривульчи, а потому надпись 'Αναστάσις можно относить столько же къ формѣ зданія, какъ и къ самому моменту, воспроизведенному на монетѣ. Время, къ которому относится монета— неизвѣстно, но во всякомъ случаѣ, по композиціи, она примыкаетъ къ ряду тѣхъ первыхъ памятниковъ, которые рисуютъ Гробъ Господень въ видѣ *monumentum rotunda*, *μνημῆ, μνημείον*, какъ называютъ и описываютъ его путешественники въ Святую Землю. Анонимный Бревиарій говоритъ о церкви Гроба Господня, что она „in rotundo posita“ <sup>1)</sup>. Иеронимъ въ жизнеописаніи Павлы и Антонинъ Пиаценскій называютъ ее „monumentum domini“ <sup>2)</sup>, а Евсевій „μνημῆ“ <sup>3)</sup>. Аркульфъ, оставившій намъ подробное описаніе и даже планъ Гроба Господня, описываетъ его какъ большое, совершенно круглое зданіе съ одной крышей и главное, что вполне согласуется съ самыми ранними памятниками—безъ четырехугольнаго основанія, которое какъ бы поддерживаетъ верхній круглый барабанъ, какъ это видно на болѣе позднихъ памятникахъ—на слоновой кости Мюнхена и на другой изъ собранія Фейервари въ Ливерпулѣ <sup>4)</sup>. Не смотря на болѣе позднее время, къ которому относится описаніе Аркульфа (около 670 г.), оно отмѣчаетъ въ конструкціи зданія такія черты, что, очевидно, въ его время зданіе Гроба Господня существовало еще въ своемъ неизмѣненномъ типѣ, какъ и въ IV сто-

---

Cruse, p. 14. Гарруччи, переназавшій ее по рисунку Гарампи, неправильно принялъ дверь за канцеллы. Т. VI, t. 480, 14 и стр. 127. Онъ справедливо возразилъ Эвкелю, что зданіе не можетъ представлять собою сооруженія 'Αναστάσις, упоминаемаго Созоменомъ въ Константинополѣ, такъ какъ надпись читается 'Αναστάσις, и кромѣ того два павшихъ воина не могли бы быть изображены у Константинопольскаго зданія.

<sup>1)</sup> Tobler, Itinera, p. 58.

<sup>2)</sup> Ibid., p. 32 и 101. Иеронимъ такъ называетъ его еще въ Epist. XLVI. *Patr. lat.* XXII, p. 488.

<sup>3)</sup> Vita Constantini, l. c. cap. XXXIII.

<sup>4)</sup> Мюнхенская таблетка издана Mesmer'омъ въ *Mittheilungen d. K. K. Centralcommission*, 1862, 87, April; Sepp, Jerusalem und das hl. Land I, 383; Garucci op. c. T. VI, t. 469, 8, 4 издалъ обѣ таблетки. Типъ зданія на Мюнхенской и Ливерпульской пластинкахъ особенно распространенъ на памятникахъ Каролингской эпохи.

лѣтніи, не смотря на реставрацію и передѣлки послѣ нашествій. Вотъ описаніе Аркульфа: „Каковая церковь очень велика, вся каменная, удивительной округлости со всѣхъ сторонъ и отъ фундаментовъ подымается вверхъ на трехъ (концентрическихъ) стѣнахъ, на которыхъ подымается вверхъ одна крыша“ <sup>1)</sup>).

Кромѣ бѣлаго цвѣта зданія, который на мозаикѣ выраженъ нюансомъ къ блѣдно-розовому, кромѣ величныи зданія, мозаика даетъ еще четыре входа, и такъ какъ въ этой части зданія неизвѣстно реставрацій, и всѣ рисунки показываютъ число ихъ совершенно согласно съ мозаикой, то и можно сблизить эти четыре входа съ тѣми, о которыхъ говоритъ Аркульфъ. По его словамъ Гробъ Господень имѣетъ „дважды по четыре дверей, то-есть, четыре входа, смотрящихъ на юго-востокъ, и четыре выхода на сѣверъ“ <sup>2)</sup>). Въ соответствіе съ этимъ описаніемъ зданіе Гроба Господня на мозаикѣ имѣетъ четыре высокихъ прохода въ видѣ пролетовъ арокъ. Такъ какъ само зданіе находится на западъ отъ того пункта, на которомъ стоитъ наблюдатель, то и выходитъ, что эти четыре входа обращены на юго-востокъ, какъ это и представлено на планѣ Аркульфа; другіе четыре (выхода) видимы быть по могутъ вслѣдствіе округлости зданія. Нигдѣ болѣе эти детали не повторяются въ такомъ согласіи съ извѣстіями, и это обстоятельство придаетъ тѣмъ большую важность мозаикѣ. Лишь одна Сильвія говоритъ о многихъ дверяхъ церкви Воскресенія (*omnia hostia*, стр. 39, 41, 43).

Какъ извѣстно, зданіе Гроба Господня находилось очень недалеко отъ скалы съ Крестомъ <sup>3)</sup> и замыкало собою на западѣ тотъ большой атриумъ, который находился между этимъ зданіемъ и базиликой Мартиріумъ. Мозаика строго обозначаетъ послѣдовательность

<sup>1)</sup> „Quae utique valde grandis ecclesia, tota lapidea, mira rotunditate ex omni parte collocata est, a fundamentis in tribus consurgens parietibus quibus unum culmen in altum elevatur“. *Tobler*, *Itinera*, T. I. p. 146. Описаніе это почти въ тѣхъ-же выраженіяхъ повторяютъ Беда и Петръ Діаконъ. *И. В. Помяловскій*. *Peregrinatio*, 176—7.

<sup>2)</sup> *Tobler*, *Itinera*, p. 146: „Haec bis quaternales portas habet, hoc est quattuor introitus, .... ex quibus quattuor exitus ad vulturum spectant, .... alii vero quattuor ad eorum respiciunt“.

<sup>3)</sup> Расстояніе это мѣнялось сообразно съ пріемройками. Расстоянія указанныя разными паломниками см. въ наданіи *И. В. Помяловскаго*: *Theodosius*, *De situ Terrae sanctae*, стр. 62, прим. 41 и 43. Наше изслѣдованіе представляетъ прямой отвѣтъ на вопросы, предложенные *И. В. Покровскимъ*, въ его сочиненіи „Евангеліе въ памятн. иконографіи“ на стр. 351—356 и 397, пр. 3.

и даетъ понять, что за переднимъ портикомъ находится Крестъ на скалѣ, очевидно, въ томъ самомъ атриумѣ, который описанъ нами раньше, а далѣе „какъ бы на верженіе камня“<sup>1)</sup>, по выраженію Бордосскаго путника, видѣется зданіе Анастасисъ. Лѣвѣ зданія Гроба Господня изображена, примыкая къ нему задней стороной, небольшая базилика, которая можетъ быть принята за ту базилику Анастасисъ (но не самый Анастасисъ), которая, по свидѣтельству Сильви, находилась вблизи Анастасиса, однако внѣ его, и гдѣ обыкновенно собирався народъ, ожидая пока отпрутъ двери Анастасиса<sup>2)</sup>.

Если до сихъ поръ не было препятствій въ опредѣленіи Креста со скалой и зданія Воскресенія, то далѣе въ опредѣленіи другаго четырехъ, шести или восьмиугольнаго зданія, находящагося по правую сторону креста, такое затрудненіе является во всей своей силѣ. Затрудненіе это происходитъ отъ того, что вся правая сторона мозаики до насъ дошла послѣ многочисленныхъ реставрацій, которыя измѣнили эту часть на столько, что всѣ рисунки, старые и новые, изображающіе эту часть мозаики, даютъ различныя формы и различныя положенія этому зданію. Вопросъ объ этомъ зданіи можетъ быть рѣшенъ только тогда, когда будутъ собраны и изданы всѣ старинные рисунки съ этой мозаики. Все, что я могу сдѣлать въ данномъ слу-

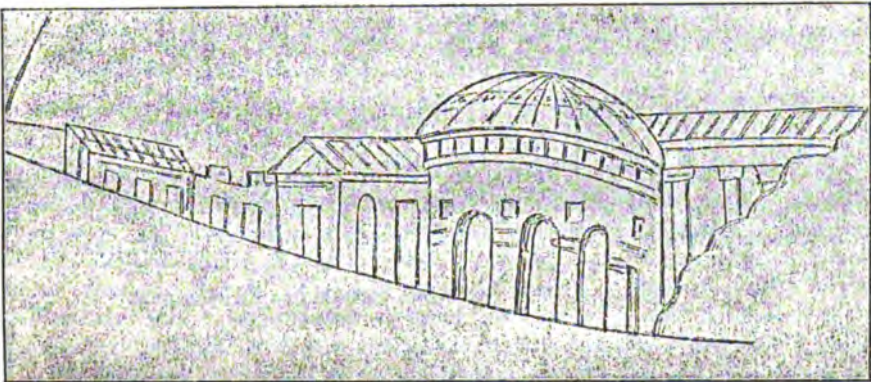


Рис. 7. Лѣвая сторона мозаики церкви св. Пуденціаны.

<sup>1)</sup> См. изданіе В. Н. Хитрово, Бордосскій путникъ. *Прав. Пал. Сборникъ*, 2-й выпускъ, стр. 29.

<sup>2)</sup> И. В. Помѣловскаго, *Peregrinatio* p. 41: *Dominica die ante pullorum cantum colligit se omnis multitudo .... in eo loco, ac si per pascha in basilica, quae est loco juxta Anastasim, foras tamen, ubi luminaria pro hoc ipsum pendent.*

чаѣ—это издать прориси съ рисунка карандашемъ XVI вѣка. хранящагося въ бібліотекѣ Барберини (подъ № XLIX. 32. листъ 63). который еще никѣмъ не былъ изданъ и извѣстенъ лишь по указанію де-Росси (см. рис. 7 и 8). На этомъ рисункѣ занимающее часть зданіе не прикрыто слѣва частью голгоуской скалы и потому является какъ бы впереди этой скалы. и кромѣ того имѣеть три грани на фасадѣ, что заставляеть принять зданіе за шестиугольное, не смотря на то, что крыша сведена къ четырехугольному отверстию или, быть можетъ, покрытію. Другіе рисунки отодвигаютъ его за скалу, какъ это видно по ватиканскому раскрашенному рисунку, которымъ воспользовался де-Росси для реставраціи и изданія своего хромолитографированнаго рисунка, цинкографія съ котораго издана въ настоящемъ сочиненіи (рис. 5). Сверхъ того, то зданіе, которое идетъ вслѣдъ за шестиграннымъ зданіемъ. въ теперешнемъ своемъ видѣ представляетъ базилику. между тѣмъ какъ прилагаемый рисунокъ изображаетъ вѣсто нея родъ портика безъ крыши (рис. 8) <sup>1)</sup>.

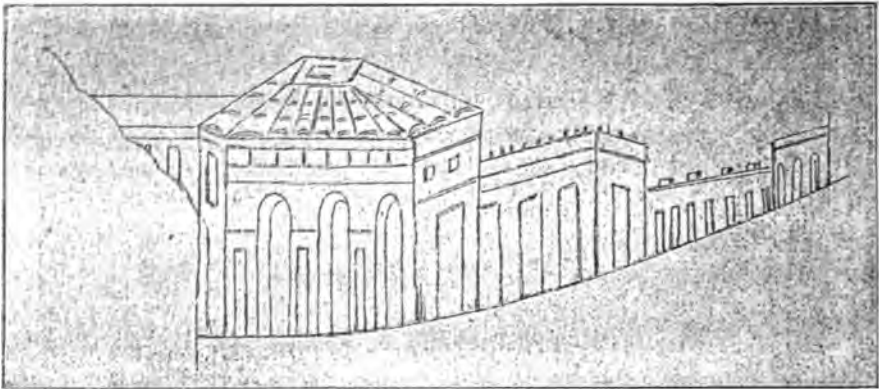


Рис. 8. Правая сторона мозаики церкви св. Пуденціаны.

<sup>1)</sup> Сложная перспектива дали изображается различно на рисункахъ, о которыхъ была рѣчь раньше. Лѣвая сторона осталась почти безъ измѣненій. Круглое зданіе Анастасіи изображается точно такъ-же, какъ оно представлено и на мозаикѣ. Всѣ различія сводятся къ прибавкѣ легкихъ деталей, напримѣръ, крыши надъ стѣной, или пристроекъ къ той базиликѣ, которая видна рядомъ съ Гробомъ Господнимъ. Правая сторона наоборотъ представляетъ большую путаницу. Кромѣ указанного различія въ формѣ шестиграннаго зданія, всѣ рисунки даютъ продолженіе колоннады, которая видна на лѣвой сторонѣ мозаики и которая исчезла послѣ реставраціи кардинала Литта. Далѣе всѣ рисунки показываютъ на

Но что могутъ представлять собою тотъ портикъ и то пространство, которое идетъ на встрѣчу зрителю и которое изображено какъ возвышенное плато? Такъ какъ зданіе Анастасисъ находилось на западѣ всѣхъ построекъ Константина Великаго, то слѣдовательно Крестъ, портикъ и то пространство, на которомъ сидитъ Христосъ съ апостолами, будутъ находиться на востокѣ или юго-востокѣ всѣхъ построекъ Константина Великаго. Мозаика не даетъ никакихъ посредствующихъ зданій между скалой съ Крестомъ, портикомъ и возвышеннымъ пространствомъ, поэтому согласно съ описаніемъ всей фабрики, то-есть, всего комплекса зданій Константина, этотъ портикъ и пространство должно признать за части, прилегавшія къ базиликѣ Мартиріумъ. Однако, эта (западная) часть Константиновой базилики до такой степени мало извѣстна намъ изъ описаній паломниковъ и риторическаго описанія Евсевія, что врядъ-ли можно приурочить ихъ извѣстія къ портику и пространству близъ него. Евсевій не упоминаетъ въ большомъ атріумѣ скалы, на которой былъ распятъ Христосъ, хотя онъ и говоритъ о ней въ своемъ географическомъ словарѣ <sup>1)</sup>. Кромѣ того, описывая лишь красоту зданій, онъ ничего не говоритъ о реликвіяхъ—о камнѣ, отваленномъ отъ гроба Господня, о Честномъ Дрѣвѣ и о мѣстѣ, гдѣ оно хранилось. Можно быть увѣреннымъ, что Евсевій упустилъ описаніе многихъ частей зданій ради красоты и возвышенности свой рѣчи, которая могла утратить силу общаго впечатлѣнія, если бы онъ употребилъ менѣе широкую кисть и ввелъ бы въ описаніе ббльшее количество деталей. Неудивительно,

---

мѣстѣ теперешней трехъэтажной базилики лишь четырехугольное зданіе съ зубцами на верху (рисунокъ карандашемъ, 8). Слѣдующее зданіе рисунокъ Cassiano dal Pozzo представляетъ въ видѣ дшилона, рисунокъ карандашемъ даетъ на этомъ мѣстѣ какое-то круглое маленькое зданіе, а мозаика въ ея настоящемъ видѣ изображаетъ уже большія ворота съ пролетомъ и контрфорсами. Измѣненія, произведенныя разными реставраціями можно видѣть, сравнивая рисунки, изданные De Rossi (по рисунку Cassiano dal Pozzo) *Mosaici*, fasc. 13, 14; *Garrucci* о. с., t. IV, t. 208 (рисунокъ Barberini); *Д. Аймалогъ*, Голгова и Крестъ на мозаикѣ IV вѣка. *Собщенія Православнаго Палестинскаго Общества*, февраль 1894 (рисунокъ карандашемъ библ. Барберини) и фотографію съ мозаики, изданную въ *Revue Archéologique*, 1893, Mars-Avril, pl. VIII. Та же фотографія издана и *G. Clauze*, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, I, въ стр. 144.

<sup>1)</sup> См. *Православный Палестинскій Сборникъ*, выпускъ 7, стр. 91. Также *И. В. Помяловскаго*, Евсевія Памфилова, „О названіяхъ мѣстностей св. писанія“, С.-Петербургъ, 1894, изд. Прав. Пал. Общ., выпускъ 37-й, № 360.

поэтому, что онъ ничего не говоритъ также о томъ, что Мартиріумъ былъ выстроенъ на Голгоѣ (на мѣстѣ нахождения трехъ крестовъ), а также не различаетъ тѣхъ мѣстъ, которыя Сильвія обозначаетъ подъ именами „ante Crucem“ и „post Crucem“. Изъ приведеннаго ранѣе мѣста видно, что Сильвія подъ словами ante Crucem разумѣетъ большой открытый атриумъ, находящійся между церковью Воскресенія и сооруженіемъ Cruc (inter Crucem et Anastasim). Соответственно съ этимъ, post Crucem она помѣщаетъ, всегда оговаривая этотъ пунктъ, на Голгоѣ, на которой стоитъ и базилика Мартиріумъ. Базилика Мартиріумъ и post Crucem—это мѣста, находящіяся рядомъ, такъ какъ изъ Мартиріума приходятъ сейчасъ же на мѣсто post Crucem (facta missa Martirii venit post Crucem) и изъ многихъ мѣстъ ея разказа видно, что, идя изъ Воскресенія, приходятъ на мѣсто ante, затѣмъ post Crucem и наконецъ въ Мартиріумъ (см. стр. 40, 41, 55, 59, 157—158). Что post Crucem представляло опять какое-то новое сооруженіе, въ этомъ убѣждаютъ насъ слѣдующія данныя. Въ великій четвертокъ епископъ совершаетъ здѣсь, по словамъ паломницы, литургію и причащаетъ народъ, а въ великую пятницу здѣсь, по ея буквальному выраженію, на Голгоѣ за Крестомъ (post Crucem) поставляется епископу кафедра и столъ, а на столѣ кладется Честное Древо Креста, къ которому прикладывается народъ, а затѣмъ чувствуетъ и лобызаетъ рогъ и кольцо Соломона. Народъ для этого входитъ въ одніи двери и выходитъ въ другія, такъ какъ, объясняетъ паломница, это происходитъ на томъ мѣстѣ, гдѣ наканунѣ, то-есть, въ четвертокъ совершалась литургія (omnis populus transit per unum ostium intrans, per alterum perexiens, quoniam hoc in eo loco fit, in quo pridie, id est in quinta feria, oblatio facta est, стр. 58). Для того, чтобы понять о какихъ дверяхъ говоритъ паломница, нужно представить себѣ, что здѣсь, на мѣстѣ post Crucem, были еще камеры, такія же, какъ и въ атриумѣ, или предположить, что здѣсь существовала какая-то особая пристройка, имѣвшая двери. Мозаика показываетъ на этомъ мѣстѣ великолѣпный портикъ съ нѣсколькими проходами, полукругомъ огибающій возвышенное мѣсто, на которомъ ѣстоитъ тронъ и возсѣдаетъ Христосъ. Такъ какъ скала съ Крестомъ находится за портикомъ на западъ, то и выходитъ, что то мѣсто, гдѣ сидитъ Христосъ, есть мѣсто, которое Сильвія обозначаетъ словами „post Crucem in Golgotha“, чѣмъ и объясняется сравнительно возвышенное положеніе этого мѣста. Это мѣсто находится совершенно со-



гласно съ указаніями Сильвіи на востокъ отъ сооруженія, которое она называетъ Сгих <sup>1)</sup>).

Важно указать, что портикъ имѣетъ металлическую крышу и также находится подъ открытымъ небомъ. Это данное указываетъ на то, что портикъ игралъ самостоятельную роль по отношенію къ зданію базилики Мартиріума. Если по Евсевію выходитъ, что только три стороны сѣверная, южная и западная имѣли портики, а на восточной сторонѣ былъ фасадъ базилики <sup>2)</sup>, то это ничуть не означаетъ, что на восточной сторонѣ не было никакого портика или пристройки второстепеннаго значенія, которые онъ обошелъ молчаніемъ точно такъ-же, какъ умолчалъ и о скалѣ, на которой былъ распятъ Христосъ. При томъ этотъ портикъ не представляетъ собою колоннады, а полукруглую стѣну въ видѣ сигмы, которую довольно часто, какъ самостоятельную архитектурную форму, мы встрѣчаемъ на христіанскихъ памятникахъ. Эта сигма не могла составлять фасада Константиновой базилики, вслѣдствіе своей полукруглой формы и самостоятельнаго положенія. Съ другой стороны, мозаика ясно даетъ понять различіе между колоннадами портика и сигмой. За круглымъ зданіемъ Воскресенія и за другимъ шестиграннымъ зданіемъ тянется такая колоннада, ясно отвѣчая тому портику, который описываетъ Евсевій съ трехъ сторонъ атриума. Но мозаика отодвигаетъ этотъ портикъ за зданіе гроба Господня, и въ этомъ обстоятельстве мы отмѣчаемъ новое данное для сужденія о расположеніи портиковъ, какъ они описаны у Евсевія (I. с.).

Вдали за портикомъ видны зубцы городскихъ стѣнъ. Въ западной части Иерусалима находились Неапольскія ворота, черезъ которыя часто входили паломники, начиная обзоръ святыхъ мѣстъ съ Гроба Господня, затѣмъ шли ко Кресту на скалѣ и оканчивали базиликой Константина, выходя на торговую площадь, и оттуда направляясь на востокъ къ Іоасафатовой долинѣ и Елеонской горѣ. Зубцы западныхъ стѣнъ и видны на мозаикѣ.

Апостолы сидятъ по сторонамъ Христа въ два ряда. Эти ряды

<sup>1)</sup> На нѣкоторыхъ памятникахъ, представляющихъ видъ на постройки Константина Великаго съ запада на востокъ, вѣка XI, сзади гроба Господня, изображается иногда и фасадъ какой-то базилики, которую можно считать за базилику Константина Великаго.

<sup>2)</sup> *Vita Constantini*, lib. III, cap. XXXV и XXXVI.

идуть не вдоль стѣны сигмы, а отъ зрителя по направленію къ трону Христа. Крыша сигмы дѣлается шире къ краямъ мозаики и подымается надъ головами апостоловъ, что и служитъ яснымъ признакомъ того, что два ряда фигуръ апостоловъ размѣщены въ глубинѣ пространства сигмы на довольно большомъ разстояніи. Изъ этого ясно, какимъ образомъ на этомъ пространствѣ, которое было довольно велико, могла поставляться кафедра для епископа и могъ присутствовать народъ. Мозаика даетъ наглядное представленіе о такой постановкѣ кафедры, такъ какъ мы видимъ самого Христа, сидящимъ на тронѣ и проповѣдующимъ въ кругу апостоловъ, на подобіе того, какъ садится епископъ и діаконъ для цѣлей поученія, какъ описываетъ Сильвія. Роскошь стѣны сигмы отвѣчаетъ тѣмъ общимъ похваламъ, которыя расточаютъ паломница, Евсевій и паломники въ святую землю богатству и красотѣ украшеній святыхъ мѣстъ. Мраморные ровные пилястры между проходами профилированы и выступаютъ надъ поверхностью стѣны. Аркады въ верхней части забраны золотыми кассетами и представляютъ родъ конхъ надъ входами, которыхъ темныя отверстія забраны синимъ цвѣтомъ.

Послѣ всего сказаннаго понятнымъ станетъ, что художникъ помѣстилъ Христа не на одномъ изъ холмовъ города Рима, а на Голгоетѣ за Крестомъ, среди обстановки, напоминающей его крестную смерть. Такимъ образомъ, уясняются и тѣ многочисленныя композиціи на христіанскихъ саркофагахъ, гдѣ мы видимъ портикъ, скалу, на которой стоитъ или сидитъ самъ Христосъ посреди 12-ти апостоловъ, имѣя у ногъ и того агнца, который изображенъ передъ трономъ Христа на особомъ пурпурномъ коврикѣ. Присутствіе агнца на томъ мѣстѣ, которое запечатлѣно крестной смертью Христа Спасителя, есть лучшее доказательство, что на мозаикѣ изображена Голгоета. Многочисленные христіанскіе памятники изображаютъ этого агнца и самостоятельно. Онъ стоитъ на холмикѣ, изъ котораго текутъ четыре райскія рѣчки, а двѣнадцать овецъ направляются къ подножію этого холмика. Однако въ катакомбной живописи II—III вѣка мы не встрѣчаемъ этихъ изображеній, и наоборотъ рельефы саркофаговъ и мозаики церквей рѣдко обходятся безъ подобныхъ представленій агнца. Композиціи катакомбной живописи, представляющія Христа и апостоловъ, обыкновенно лишены тѣхъ подробностей какъ крестъ, агнецъ на скалѣ, портикъ или городъ, съ которыми мы встрѣчаемся въ тѣхъ же сценахъ на саркофагахъ и мозаикахъ. Все дѣло тамъ ограничивается живыми группами апостоловъ по сторонамъ Христа, сидящаго

на возвышенномъ сѣдалищѣ, или ихъ рядами по сторонамъ Христа <sup>1)</sup>. У ногъ Христа стоитъ циста, наполненная свитками, указывающими наглядно на его учение — античный приѣмъ, извѣстный столько же въ Помпеяхъ, какъ и въ рукописяхъ христіанскаго времени, гдѣ Виргилій, или философъ изображаются сидящими съ цистой у ногъ, наполненной свитками ихъ твореній. Рельефы саркофаговъ осложняютъ подобныя сцены представленіемъ города, но здѣсь изображеніе его ограничивается передачей условныхъ формъ стѣнъ, башенъ и воротъ. Въ иныхъ случаяхъ мѣсто города занимаетъ портикъ, представляющій колоннаду съ антаблементомъ и крышей, или же это стѣна съ такими же нишами и пролетами, какъ и на мозаикѣ, съ такой же точно крышей <sup>2)</sup>. Въ послѣднемъ случаѣ нельзя не узнать въ этихъ композиціяхъ ту же обстановку, которую такъ широко развиваетъ мозаика, и которую узкая полоса передней доски саркофага укладываетъ въ длинный фризъ. Въ появленіи этой обстановки и историческихъ деталей нельзя не увидѣть отголоска знаменательныхъ событій времени Константина и Елены. Открытіе вновь и появленіе на свѣтъ изъ-подъ мусорныхъ насыпей Адріана тѣхъ мѣстъ, которыя были запечатлѣны страданіемъ и крестной смертью Христа, находженіе Голгоеской скалы и Честнаго Древа, устройство роскошныхъ зданій на этихъ мѣстахъ были прославлены не только риторикой Евсевія, но и умильной рѣчью паломниковъ, особенно излюбившихъ святыя мѣста со времени находженія Гроба Господня и Честнаго Древа. Негодованіе прежнихъ паломниковъ, встрѣчавшихъ надъ мѣстомъ Воскресенія святилище Зевса, а на мѣстѣ Голговы мраморную статую Венеры <sup>3)</sup>, замѣнилось восторгомъ предъ роскошью и красотой зданій святыхъ мѣстъ. Іерусалимъ, украшенный Константиномъ и Еленой, былъ уподобленъ Новому Іерусалиму не только Евсевіемъ, который видѣлъ въ появленіи его исполненіе пророчества о Новомъ Іерусалимѣ; мысль эта пробивается вообще у отцевъ церкви, которые въ поученіяхъ своихъ представляютъ Небесный Іерусалимъ по

<sup>1)</sup> *Garrucci*, II, 18, 1; 21, 2; 24; 32, 1; 64; 71, 3; 82, 1; также въ каталогѣ Марцеллина и Петра. *Vilpert*, Ein Cyclus d. christologisch. Gemälde. Freiburg, 1891, taf. I. Другіе примѣры у *Ficker'a*, Die Darstellung d. Aposteln, p. 61 и слѣд.

<sup>2)</sup> *Garrucci*, v. V, 331, 3; 343, 2, 8. *De Rossi*, *Mosaici l. c.* указалъ на сходство портика, изображеннаго на указанномъ саркофагѣ Арлі съ портикомъ мозаики.

<sup>3)</sup> См. *Иеронима*, *Epist. LVIII, Patr. lat. XXII, p. 580.*

типу земнаго <sup>1)</sup>). Въ частности Евсевій называетъ Новымъ Іерусалимомъ базилику Мартиріумъ <sup>2)</sup>, Сократъ это названіе приурочиваетъ къ тому евктірію, который построила Елена надъ Гробомъ Господнимъ. Церковь, построенная Константиномъ Великимъ въ Римѣ для хранения Древа Господня называлась „Іерусалимъ“, какъ говорятъ Анастасій Библіотекаръ <sup>3)</sup>.

Композиціи, явившіяся въ этотъ періодъ, изображаютъ Христа и апостоловъ среди зданій этого Новаго Іерусалима. Если на саркофагахъ мы видимъ лишь отдаленные намеки на тѣ похвалы красотъ святыхъ мѣсть, которыя расточали паломники въ Святую землю, то мозаика Пуденціаны представляетъ этому прямую противоположность. Здѣсь въ композицію привнесены довольно точныя и близкія къ дѣйствительности данныя устройства и вида святыхъ мѣсть, которыя изрѣдка повторяютъ и рельефы саркофаговъ. Можно думать, поэтому, что мозаика церкви св. Пуденціаны не была отдѣльнымъ и единственнымъ памятникомъ, рисовавшимъ красоту и видъ Константиновыхъ построекъ въ Іерусалимѣ. Въ VII столѣтіи Аркулфъ передаетъ своему другу Адамнану планы святыхъ мѣсть, начертанныя на восковыхъ дощечкахъ. Эти планы имѣютъ для насъ такой же смыслъ, какъ и историческія подробности мозаики церкви св. Пуденціаны. Детали мозаики указываютъ на то, что композиція возникла въ Іерусалимѣ. Эта первая извѣстная намъ сцена, вносящая въ свою композицію историческія черты, происхожденіе которыхъ должно искать въ Іерусалимѣ. Позднѣе евангельскія сцены Крещенія, Воскресенія, Рождества Христова, Распятія обставляются подобными же историческими подробностями Іерусалима и святыхъ мѣсть вообще. Миниатюра и мозаика, равно какъ и предметы, идущіе изъ святой земли, каковы ампулы города Мопцы, знакомятъ насъ съ этою реальною обстановкой различныхъ сценъ. Краткая схема сценъ катакомбной живописи осложняется историческими подробностями, и въ этомъ отмѣчается дальнѣйшій, сравнительно съ катакомбами, шагъ христіанскаго искусства. Паломница Сильвія, Петроній, Анонимный Бривіарій указываютъ на живописныя украшенія Константиновыхъ построекъ,

<sup>1)</sup> ... et Jerusalem coelestem esse credimus ad typum terrenae hujus, et quae scripta videntur ad hoc terrenae ad illam coelestem rectius spiritali intelligentia conferemus. *Origenis* in Numeros Hom. VII, *Patr. Gr.* XII, p. 619, 804—806.

<sup>2)</sup> *Vita Const.* lib. III. cap. XXXIII, въ текстѣ и контекстѣ онъ развиваетъ эту мысль.

<sup>3)</sup> См. *Ciampini*, *De sacris aedificiis*, cap. VII, p. 116, 119, 120.

выполненныя мозаикой, а Евсевій ближайшимъ образомъ указываетъ, что Константинъ Великій повелѣлъ украсить постройки изображеніями сценъ чудесъ, происшедшихъ на этихъ мѣстахъ<sup>1)</sup>. Эти данныя общаго характера указываютъ на тотъ источникъ, откуда могли быть заимствованы многія детали указанныхъ сценъ и самой мозаики.

Совершенное почти отсутствіе въ живописи катакомбъ II—III вѣка креста въ той формѣ, какую даетъ намъ мозаика, есть фактъ общаго значенія. Онъ только подтверждаетъ, что эта форма креста явилась въ искусствѣ въ IV вѣкѣ послѣ находенія Честнаго Древа. Съ другой стороны аналогія между помѣщеніемъ зданія Гроба Господня на мозаикѣ и на Ватиканскомъ саркофагѣ подѣ лѣвымъ тябломъ креста, повтореніе формъ сигмы и Голговы, башнеобразнаго типа Гроба Господня указываютъ на опредѣленные типы композицій, шедшихъ изъ Иерусалима на западъ.

Мозаическая композиція осложнена на этотъ разъ еще и двумя женскими фигурами и четырьмя символами евангелистовъ. Уже Бианкини остроумно отмѣтилъ сходство акта короновація на мозаикѣ съ подобнымъ же актомъ на донышкахъ сосудовъ. Здѣсь мы часто встрѣчаемъ изображенія Петра и Павла, по грудь или во весь ростъ, и Христа между ними, возлагающаго вѣнокъ на ихъ головы. Иногда за недостаткомъ мѣста взаимнѣй коронующаго Христа изображается надъ апостолами одинъ вѣнокъ. Самыя полныя композиціи этого рода представляютъ Петра и Павла, сидящими другъ противъ друга и живо бесѣдующими въ тѣхъ самыхъ позахъ, какія мы видимъ на мозаикѣ. Христось, стоя между ними, возлагаетъ обѣими руками вѣнки на ихъ головы. Иногда же Христось не стоитъ, а сидитъ между ними на тронѣ, и тогда эта композиція вполнѣ сближается съ центральной частью мозаики<sup>2)</sup>. Мозаика лишь широко и монументально развиваетъ ту же композицію и тотъ же актъ короновація, который изображается то кратко, то болѣе подробно на донышкахъ сосудовъ. Съ другой стороны понятно, что лишь величина и широкое развитіе композиціи обусловили собою введеніе двухъ женскихъ аллегориче-

<sup>1)</sup> Καὶ τοῖς ἐκὶ θεῶν ἀφικνουμένοις ἐναρτῆ παραίχεν ἱρᾶν τῶν αὐτόθι πεπραγμένων θαυμάτων τὴν ἱστορίαν, ἔργοις ἀπάσης γερωνοτέροις φωνῆς τὴν τοῦ Σωτῆρος ἀνάστασιν μαρτυροῦμένων. Vita Const. Pars III, cap. XXVIII.

<sup>2)</sup> *Gattucci*, t. 184, 3. Особенно t. 170, 5; другіе примѣры ib. 170, 4; 179, 2, 4; 180, 1—8; 181, 1—8; 182, 1; 185, 3; одна корона надъ Петромъ и Павломъ 182, 2—6; 183, 1, 2, 4, 6, 8; 184, 1, 2, 4, 5; также 187, 3, 4, 5, 6; 188, 4, 7.

скихъ фигуръ церквей <sup>1)</sup>). которыя коронуютъ Петра и Павла. Фигура Христа занимаетъ слишкомъ самостоятельное положеніе во всей сценѣ; лѣвая рука Христа держитъ книгу, а фигуры Петра и Павла слишкомъ отдалены отъ него. Въ данномъ случаѣ мы видимъ лишь иной, монументальный, приемъ развитія сцены, чѣмъ на донышкахъ сосудовъ.

Композиція, такимъ образомъ, не выходитъ изъ разряда тѣхъ, которыя были извѣстны христіанскому искусству въ зачаточномъ видѣ на донышкахъ сосудовъ, въ живописи катакомбъ и въ болѣе развитыхъ формахъ на саркофагахъ. Она отличается отъ нихъ также изображеніемъ четырехъ символовъ евангелистовъ, введеніемъ которыхъ ясно указывается, что подъ видомъ земнаго Іерусалима представленъ небесный.

Въ этомъ небесномъ Іерусалимѣ происходитъ коронованіе Петра и Павла. Апостоль Петръ, сидя направо отъ зрителя, задранированный въ гиматій и лишь изъ синуса своего гиматія протягивающій руку, говорить сдержанно и спокойно. Его поза и жестикація спокойнѣе, чѣмъ у другихъ. Его гиматій не спадаетъ съ плечъ, какъ у Павла, котораго оживленная жестикація, какъ и у другихъ апостоловъ, высвобождаетъ руки изъ-подъ его верхней одежды. Въ древнемъ мірѣ считалось большимъ умѣніемъ заставить спадать тогу съ плеча, сообразно съ воодушевленіемъ, которое овладѣвало постепенно ораторомъ <sup>2)</sup>). Павелъ, заставивъ упасть свою тогу, показываетъ воодушевленіе въ рѣчи. Кисти рукъ обоихъ апостоловъ реставрированы, а потому трудно сказать, говорятъ ли они между собою или обращаются ко Христу. Типы апостоловъ Петра и Павла далеки отъ портретныхъ изображеній ихъ на извѣстной бронзовой медали. Павелъ не имѣетъ лысины, и лицо его лишено іудейскаго характера. Его небольшая красивая голова и правильная борода передаютъ очень

<sup>1)</sup> Не смотря на то обстоятельство, что уже Лефоръ, Кондаковъ, Флери, Гарручи вполнѣ выяснили значеніе этихъ женскихъ фигуръ, которыя сближаются съ двумя женскими фигурами въ мозаикѣ церкви св. Сабины въ Римѣ, de-Rossi призналъ въ нихъ снова Пракседу и Пуденціану вслѣдъ за Біанкини. Актъ коронованія онъ объяснилъ иначе, чѣмъ Біанкини, и полагалъ, что фигуры показываютъ Христу имъ принадлежащія короны, что совершенно произвольно. О женскихъ фигурахъ см. *Lefort*, *Etudes sur les monuments primitifs*, p. 8, 4; *Кондаковъ*, *Исторія Византійскаго искусства*, стр. 63; *Rohault de Fleury*, *L'Evangile I*, p. 68; *Garrucci*, l. c. T. IV, p. 15.

<sup>2)</sup> *Quintil.*, *Institutiones orator.*, XI, 8.

отдаленно черты традиціоннаго типа и сближаются съ чертами западнаго типа, особенно извѣстнаго въ Римѣ на издѣліяхъ и медаляхъ IV—V вѣка <sup>1)</sup>). Здѣсь мы имѣемъ облагороженный античнымъ стилемъ традиціонный типъ. Типъ Павла безъ лысины извѣстенъ, однако, въ синайской мозаикѣ <sup>2)</sup>). Типъ Петра, правда, удерживаетъ небольшую бороду и волосы, низкій лобъ, но курчавость и вульгарность типа рыбака на бронзовой медали сведена здѣсь къ сухому и черствому типу римскаго сенатора съ горбатымъ носомъ и ровными волосами. Живой обмѣнъ мыслей идетъ между остальными апостолами, которые оборачиваются другъ къ другу и, очевидно, говорятъ о совершающемся актѣ коронаціи Петра и Павла. Въ движеніи фигуръ, однако, не видно той страстности, которая часто обращаетъ на себя вниманіе на саркофагахъ. Здѣсь Петръ не стремится ко Христу и не получаетъ свитка, а Павелъ не цѣпенѣтъ предъ новымъ видѣніемъ. Въ мозаикѣ все сведено къ благоправному и важному, чисто гражданскому, достоинству фигуръ. Величественная и царственная фигура Христа, который, держа лѣвой рукой открытую книгу, а правой обращаясь двуверстно къ апостоламъ, открываетъ имъ вѣчныя истины Евангелія, даетъ понятіе о томъ владычествѣ надъ племенами, которое достигнуто всесвѣтною для тогдашняго orbis terrarum проповѣдью. Для характеристики этой фигуры избранъ новый почти неизвѣстный доселѣ типъ. Длинные пушистые каштановые волосы льются на плечи, но не завиваются въ локоны. Широкая такого же цвѣта борода лишь съ опредѣленными планами ея раздвоенія, которое рѣдко наблюдается въ широкой полной бородѣ, опушаетъ правильное, исполненное величія, лицо съ прямымъ носомъ и карими глазами. Назарейскій типъ данъ здѣсь въ полной возмужалости. Надпись книги, которую онъ держитъ, называетъ его Господомъ (Dominus), явно указывая въ немъ на второе лице Святыя Троицы. Такъ называла его и другая надпись той же церкви. Онъ сидитъ на роскошномъ золотомъ тронѣ, украшенномъ драгоценными камнями. Задняя спинка трона покрыта бѣлымъ покрываломъ. Одежды Христа — малиноваго пурпура, затканнаго золотомъ. Этотъ цвѣтъ, впервые ясно выраженный въ мозаикѣ, впоследствии удерживается навсегда для одеждъ Христа наряду съ малиновымъ пурпурнымъ ма-

<sup>1)</sup> *Römische Quartalschrift*, 1888, taf. V, p. 190 и слѣд.

<sup>2)</sup> *Н. П. Кондаковъ*, Путешествіе на Синай, Одесса, 1882, стр. 83.

форіемъ Богородицы. Восточные памятники, какъ указанное сирійское Евангеліе VI вѣка Парижской Національной Библиотеки, мозаики церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ и византійскія рукописи особенно удерживаютъ этотъ цвѣтъ. Широкія голубыя клады идутъ по груди хитона. Этотъ типъ становится достояніемъ византійскаго искусства и извѣстенъ въ церкви св. Софіи въ Константинополѣ VI вѣка и въ рукописи Космы Индикоплова VIII вѣка (Лавр. Библ. № 699). Это послѣднее обстоятельство также говоритъ за то, что типъ принадлежитъ не Риму и его школѣ, а востоку. Особенно важно указать на гармоническое и правильное исполненіе формъ тѣла Христа. Колѣно не выдвинуто угломъ, какъ въ изображеніяхъ Христа въ мозаикахъ св. Констанцы и Виталіа. Сидящая фигура естественна, не напряжена и при величественномъ видѣ не грузна, какъ на парижскомъ и берлинскомъ диптихахъ (Gag. 451,1; 458,1), или въ латинской библии Геольфрида (въ Амброзіанской Библиотецѣ), повторяющей этотъ типъ и передающей форму спинки трона, подножія и большой нимбъ, но въ грубыхъ и неуклюжихъ формахъ. Складки одеждъ и рельефъ въ фигурѣ указываютъ на живое наблюденіе природы, а постановка ногъ—одна выставлена впередъ, другая отодвинута назадъ—повторяетъ монументальную позу ногъ въ статуяхъ Зевса. Форма ступни совершенно классическая.

По однимъ этимъ признакамъ можно гораздо легче взойдти къ торжеству христіанской церкви, чѣмъ по летучимъ, наивнымъ античнымъ фрескамъ катакомбъ изучать униженное состояніе христіанской римской общины. Живопись катакомбъ не даетъ намъ живыхъ индивидуальныхъ фигуръ. Лишь изрѣдка попадаются тамъ изображенія фоссоровъ, рѣзчиковъ мрамора и вдохновенныхъ орантъ, которыя приводятъ насъ къ дѣйствительнымъ живымъ типамъ. Но всѣ эти образы запечатлѣны общимъ характеромъ античной живописи. По символу и аллегоріи легко можно разгадать возвышенное настроеніе и глубокую вѣру первыхъ христіанъ, но никто еще не подмѣтилъ тамъ тѣхъ фигуръ, которыя рисуетъ намъ Псевдо-Лукіанъ и акты мучениковъ. Сцены мученической кончины—исключенія, и онѣ не принадлежатъ къ эпохѣ процвѣтанія катакомбной живописи<sup>1)</sup>.

Не даромъ знатокамъ бросалось въ глаза это важное достоинство въ фигурахъ мозаики. Простота, свобода, индивидуальная характе-

Σ <sup>1)</sup> *Römische Quartalschrift*, 1888, t. VI.



ристка привлечены на этотъ разъ къ задачѣ чисто христіанской, къ прославленію торжествующей и свободной церкви и ея установленія черезъ апостоловъ. Римскій типъ бритыхъ лицъ двухъ апостоловъ, налѣво сидящихъ за Павломъ, ихъ полныя и довольныя лица, напоминающія типы сенатора и консула, бородатая голова третьяго, напоминающая голову философа, уравниренныя движенія, разноцвѣтныя тоги и общій тонъ приличія при возвышенности настроенія самого Христа и апостоловъ, переносятъ насъ въ высшее сословіе христіанскаго общества, въ то общество, которое при дворѣ христіанскихъ царей становится во главѣ государства.

**Д. Айналовъ.**

**ЖУРНАЛЪ**  
**МИНИСТЕРСТВА**  
**НАРОДНАГО ПРОСВѢЩЕНІЯ.**

СЕДЬМОЕ ДЕСЯТИЛѢТІЕ.

ЧАСТЬ ССХСІХ.

274  
1895

1895.

**М А Й.**



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія В. С. Балашева и К°. Наб. Фонтанки, д. 95.

1895.



## СОДЕРЖАНІЕ.

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЯ РАСПОРЯЖЕНІЯ . . . . .	3
М. А. Дьяконовъ. Половники поморокнхъ уѣздовъ въ XVI и XVII вѣкахъ . . . . .	1
Ромуальда Бодуэнъ де-Куртенэ. Записки Львовскаго аптекаря о событіяхъ 1808 года въ Москвѣ . . . . .	62
С. В. Рождественскій. Изъ исторіи секуляризаціи монастырскихъ вотчинъ на Русѣ въ XVI вѣкѣ . . . . .	70
А. И. Соболевскій. Забѣтки по славянскои грамматикѣ . . . . .	84
Д. В. Айяаловъ. Мованки IV и V вѣковъ (продолженіе) . . . . .	94
И. П. Филевичъ. Очеркъ Карпатской территоріи и населенія (продолженіе) . . . . .	156
В. Рудаковъ. Василій Васильевичъ Креотининъ . . . . .	219
А. Н. Веселовскій. Молитва св. Оисинніи и Вериллово коло . . . . .	226

### КРИТИКА И БИБЛИОГРАФІЯ.

А. Л. Липовскій. Путевыя письма Измаила Ивановича Срезневскаго пзъ Славянскихъ земель (1839—1842). С.-Пб. 1895 . . . . .	235
А. К. Максимъ Ковалевскій. Происхожденіе современной демократіи. Томъ I. Москва. 1895 . . . . .	238
— Книжныя новости . . . . .	241
Н. Е. Скворцовъ. Органической недугъ современной гимназій . . . . .	1

### СОВРЕМЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ.

— Императорское Русское Историческое Общество . . . . .	1
— Наши учебныя заведенія: Императорскій С.-Петербургскій университетъ въ 1894 году . . . . .	30
Е. Т. Письмо изъ Рима . . . . .	39

### ОТДѢЛЪ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГІИ.

А. О. Эрманъ. Легенда о римскихъ царяхъ (продолженіе) . . . . .	17
М. Н. Крашенинниковъ. Эпиграфическіе этюды . . . . .	45

Редакторъ В. Васильевскій.

(Вышла 4-го мая).

---

---

## МОЗАИКИ IV И V ВѢКОВЪ <sup>1)</sup>.

(Исслѣдованія въ области иконографіи и стила древне-христіанскаго искусства).

### Мозаики церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ <sup>2)</sup>.

Совершенно иную страницу изъ исторіи искусства V вѣка представляютъ мозаики церкви S. Maria Maggiore на Эсквилинскомъ холмѣ въ Римѣ. Эти мозаики украшаютъ триумфальную арку и двѣ сто-

---

<sup>1)</sup> *Продолженіе*. См. апрѣльскую книжку *Журнала Министерства Народнаго Прощенія* за текущій годъ.

<sup>2)</sup> Первое печатное изданіе рисунка триумфальной арки, на сколько извѣстно, было дано въ сочиненіи: *De Angelis Paulus, Basilicae S. Mariae Majoris descriptio ac delineatio... Romae, 1621, lib. V, p. 91: Prospectus testudinis interior Liberiana basilicae cum murrino opere perfectus*. Рисунокъ до такой степени невѣренъ и несовершененъ, что представляетъ скорѣе фантазію рисовальщика, чѣмъ дѣйствительное изображеніе арки, и даетъ подтвержденіе извѣстіямъ, ниже приведеннымъ, о небреженіи, въ какомъ находились мозаики; композиція мозаикъ нельзя было видѣть вслѣдствіе грязи и пыли, ихъ покрывавшихъ. *Ciampini*, издавшій рисунки *Fabretti* въ своемъ трудѣ *Vetera Monumenta. Romae, 1747, vol. I, tab. II*, впервые далъ совершенно ясныя рисунки арки, до сихъ поръ не потерявшій своего значенія для археолога. *Bianchini, Anastasii Bibliothecarii de vitis Romae* вѣтъ Pontificum, III, p. 124 сл., также довольно удачно издалъ всю роспись арки, хотя и съ большимъ количествомъ ошибокъ, чѣмъ *Ciampini*. Въ сочиненіи *Agostino Valentini, La patriarcale basilica Liberiana, illustrata per cura A. V., 1839, tav. LXI*, рисунки отличаются особенной вѣрностью передачи нѣсколько грубаго стила мозаикъ и, очевидно, сдѣланы опытной рукой; но у Валентина никогда не отмѣчается реставрація, рисунокъ же арки изобилуетъ многими ошибками. *Giacomo Fontana, Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane, Roma, 1855, III, tav. XXVIII*, даетъ мелкій и изящный рисунокъ арки, но съ ошибками, которыя повторены *Rohault de Fleury*. Одно изъ наиболѣе прав-

роны главнаго нефа надъ колоннадами. Реставраціи <sup>1)</sup> почти не измѣнили ни композицій, ни характера мозаикъ, а потому изученіе

иллюстрированныхъ изданій рисунка далъ *Garrucci*, *Storia dell'arte cristiana*, *Mosaici*, tav. 211—общій видъ арки, tavv. 212, 213, 214—детали; въ сожалѣнію, не смотря на всѣ достоинства этого рисунка, сравнительно съ ранѣе указанными изданіями, рисунокъ арки у *Garrucci* изданъ съ нѣкоторыми новыми ошибками, поведшими къ прямымъ заблужденіямъ. *D'Agincourt*, *Histoire de l'art par les monuments*, Paris. 1811—1823. V, pl. XVI, fig. 4, приводитъ лишь одну сцену Благовѣщенія, но не вполне, отразивши лѣвую сторону сцены. *Rohault de Fleury*, *La S. Vierge*, *Etudes archéologiques et iconographiques*, Paris, 1878, II, pl. 85, въ изданные рисунки внесъ большое количество новыхъ, совершенно непростительныхъ, ошибокъ. Особенно плохи рисунки Поклоненія волхвовъ и Поклоненія царя (Evangile, pl. XXX). Отдѣльными сценами Благовѣщенія, Срѣтенія, Поклоненія волхвовъ, встрѣчи Афродизія, изданы *Lehner*'омъ въ сочиненіи: *Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten*, Stuttgart, 1881, taf. III. Рисунки скопированы съ изданія *Garrucci* и повторяютъ всѣ его ошибки. Сцена поклоненія Афродизія издана въ краскахъ, по рисунку издателя Шпиттговера, приготовившаго рисунокъ для извѣстнаго изданія *De-Rossi*, монсеньоромъ *De Waal*'емъ въ *Römische Quartalschrift* за 1887 годъ, taf. VIII—IX. Наконецъ, вышедъ въ 1893 году послѣдній выпускъ изданія *De Rossi*, посвященный папѣ Льву XIII, по случаю его епископскаго юбилея, *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, tavole chromolitografiche con cenni storici del Commendatore *Giovanni Battista de Rossi*, fascicolo XXIV, XXV, содержащій 8 листовъ текста къ прекраснымъ хромолитографіямъ съ мозаикъ S. Maria Maggiore. Здѣсь невѣрны лишь немногія детали и не указаны реставраціи.

<sup>1)</sup> Мозаики, какъ видно изъ разныхъ свидѣтельствъ, одно время были въ полномъ небреженіи. Чіампини говоритъ, что въ его время отъ пыли и древности мозаики едва были различаемы (*Vetera Monumenta*, I, p. 200). Макаріи (ранѣе 1605 года, когда окончено было его сочиненіе) также жалуется на это (*Maglietta*, p. 58). *De Rossi*; *Mosaici*, fasc. 14, 15, листъ 2 обор., указываетъ лишь на одну реставрацію кардинала Пинелли, который приказалъ возстановить опавшія мѣста посредствомъ живописи. Валентини указываетъ еще двѣ реставраціи. Одна изъ нихъ была произведена, столѣтіе спустя, монсеньоромъ Чіампини; другая реставрація относится ко времени папы Льва XII. Неизвѣстно, какимъ способомъ были произведены эти послѣднія реставраціи и въ чемъ онѣ состояли. Осматривая мозаики нефа очень близко (съ карниза надъ колоннадами), я убѣдился, что нѣкоторыя сцены реставрированы были мозаикой. Мозаическіе кубики золота представляютъ красное стекло съ пластинкой золота сверху. Такіе же точно кубики, равно какъ и мелкіе кубики иныхъ цвѣтовъ, употребилъ Торренти, украсившіи мозаиками абсиду. Византійскій золотой фонъ отличается отъ древне-христіанскаго. Золото, какъ въ миниатюрѣ, такъ и въ мозаикѣ, накладывается на красный грунтъ и, просвѣчивая, принимаетъ цвѣтъ почти червонаго золота. Ранѣе золотые фонны были блѣдны, такъ какъ золотые кубики представляютъ бѣлое стекло, иногда зеленоватое. Можно думать, что мозаики были реставрированы Яковомъ Торренти въ 1296 году.

ихъ покоятся здѣсь на наиболѣе твердыхъ данныхъ. На триумфальной аркѣ изображены сцены изъ Новаго Завѣта, а по сторонамъ нефа сцены изъ Ветхаго Завѣта.

*Триумфальная арка.* Первая сцена представляетъ Благовѣщеніе Маріи. Слева отъ зрителя изображенъ богатый домъ. Входъ въ него обставленъ двумя порфировыми колоннами съ коринтскими капителями. Золотая рѣшетчатая дверь его закрыта. Надъ дверьми изображенъ щитъ, въ родѣ герба, съ тремя синими пятнами на немъ. Части щита и дома около стѣны нефа осыпались и написаны красками. Въ центрѣ фронтона изображенъ кружокъ. Близъ дома сидитъ Марія въ царскихъ золотыхъ одеждахъ. Ея одежды, начиная отъ нижней части ожерелья до низу, частью осыпались и написаны красками. Ожерелье не имѣетъ драгоценныхъ камней ввидѣ привѣсокъ, обрамляющихъ грудь ея въ другихъ сценахъ; точно также косою разрѣзъ одежды на груди представленъ въ видѣ бѣлаго остраго предмета подъ рукой Богородицы, а золотой цвѣтъ одежды замѣненъ желтымъ. Однако, поясъ сохранился на столько хорошо, что круглая пряжка его, осыпанная по бордюру жемчугомъ и имѣющая внутри голубой камень въ золотой оправѣ, никакъ не можетъ быть считаема за бляху на груди, въ родѣ ордена, какъ думаетъ Ленеръ, довѣрившись ошибочному рисунку Гарруччи <sup>1)</sup>). Коронка волосъ на головѣ украшена тремя жемчужинами; по жемчужинѣ влетено и въ волосы надъ лбомъ и около ушей <sup>2)</sup>). Обувь ея золотая. Марія сидитъ на тронѣ съ голубой подушкой; ноги ея покоятся на голубомъ четырехугольномъ подножій. Слева отъ нея стоитъ желтая плетеная корзина съ кокциновой (красной) пряжей, которая длинной полосой тянется черезъ руки Богородицы. Два ангела въ бѣлыхъ одеждахъ и голубыхъ нимбахъ стоятъ сзади ея, оживленно жестикулируя пальцами, сложенными двуперстно.

<sup>1)</sup> *Garrucci*, I. c. tav. 213. *Lehner*, Die Marienverehrung, p. 800: „mit einem Kleinod auf dem Brust“. Также точно коронку волосъ онъ считаетъ за діадему. Это просто богатая прическа безъ діадемы, какую можно видѣть на доньшкахъ сосудовъ у Агнесы и Маріи Оранты. Ср. *Wilpert*, Die Gottgeweihten Jungfrauen, Freiburg i B., p. 1892, 19; *Garrucci*, I, p. 121.

<sup>2)</sup> И не могъ различить здѣсь реставраціи, но долженъ замѣтить, что отсутствіе драгоценныхъ серегъ, какія носятъ Марія въ другихъ сценахъ, наводитъ на мысль о ней. Часть мозаики у стѣны потерпѣла значительныя разрушенія и реставрированы. Часть храма, правая рука и рукавъ Богородицы, часть полосы шерсти реставрированы. Стриговскій ошибся, принявши предметъ, который держитъ Богородица, за веретено. Подъ рукой у нея плохо выраженный разрѣзъ платя, а веретена нѣтъ. *Strzygowski*, Byzantinische Denkmäler, I, Wien, 1891, p. 48

Второй поворачиваетъ голову къ первому. Вверху, въ радужныхъ облакахъ, слетаетъ третій ангелъ, протягивая ладонь правой руки и указывая на слетающаго благаго голубя<sup>1)</sup>. Четвертый ангелъ стоитъ прямо противъ Маріи, съ открытой у груди ладонью правой руки, выражая свое почтеніе. Два другіе ангела поворачиваются въ правую, то-есть, противоположную отъ Благовѣщенія, сторону и обращаются къ пожилому, стоящему у храма, человѣку. У него коричневая борода и такіе же волосы; одѣтъ онъ въ бѣлую подпоясанную тунику, поверхъ которой съ лѣваго плеча спадаетъ красный плащъ. Держа въ рукѣ короткій жезлъ, старецъ задумчиво подноситъ правую руку съ указательнымъ пальцемъ къ лицу. Храмъ представляетъ небольшую базилику съ двумя колонками съ коринтскими капителями по сторонамъ входа, завѣшеннаго бѣлыми занавѣсами, подобранными по сторонамъ; надъ входомъ виситъ зажженная лампада, а колонны ниже капителей украшены какими-то красными четырехугольниками.

Ни сцены, впрочемъ встрѣчаемыя въ катакомбахъ, ни болѣе позднія сцены на саркофагахъ не повторяютъ сцены Благовѣщенія въ такой сложной и торжественной обстановкѣ. Сцены Благовѣщенія въ катакомбахъ Присциллы, Марцеллина и Петра<sup>2)</sup> и Домитиллы, представляютъ только дѣву Марію, задрапированную въ паллу, сидящую на креслѣ съ высокой спинкой, и безкрылаго ангела, стоящаго передъ ней съ протянутой впередъ рукой. Сцена изъ катакомбы Домитиллы сложнѣе: тамъ изображено три ангела. Довольно позднія, не ранѣе V—VI вѣка, сцены на саркофагахъ и на диптихахъ изъ слововой кости также передаютъ довольно кратко эту сцену, прибавляя корзину съ пряжей—подробность апокрифическаго характера, давая ангелу крестъ или посохъ, а за спиной Богородицы изображая храмъ. На римскихъ и галльскихъ саркофагахъ, однако, этой сцены нѣтъ. Равеннскіе памятники и кругъ памятниковъ, группирующихся около нихъ, а равно и памятники сирийскіе, первые послѣ катакомбъ, представляютъ эту сцену. Равеннскій саркофагъ (Garr. 344,4), часть равенн-

<sup>1)</sup> Часть неба, часть крыльевъ ангела и голубя—реставрированы красками.

<sup>2)</sup> *Garrucci*, T. II, t. 76. *Schultze*, *Archäologische Studien*, Wien, 1880, p. 184, считалъ эту фреску, извѣстную лишь по рисунку *Bottari*, за сцену изъ обмысленной жизни. Найденная *Вильпертомъ* подобная же сцена въ катакомбѣ Марцеллина и Петра, показываетъ, что это должна быть сцена Благовѣщенія. См. *Wilpert*, *Ein Cyclus d. christologischen Gemälde aus d. Katakomba d. Hl. Petrus und Marcellinus*, Freiburg im Breisgau, 1891, taf. III, IV, V, 2; p. 20.

скаго диптиха во владѣніи графа Г. С. Строганова <sup>1)</sup>, уваровскіе диптихъ, эчміадзинскій и парижскій <sup>2)</sup> диптихи, примыкающіе къ кругу равеннскихъ памятниковъ, и рельефы кресла Максиміана въ Равеннѣ, изображаютъ Богородицу въ пенулѣ, занятую тканьемъ пряжи и сидящую то на плетеномъ креслѣ съ высокой спинкой, то на креслѣ безъ спинки и съ подушкой (на саркофагѣ). На одной восточной, быть можетъ сирійской, пиксидѣ, найденной въ Керчи, ангелъ изображенъ слетающимъ къ Дѣвѣ, а не стоящимъ передъ ней, какъ на всѣхъ перечисленныхъ памятникахъ. Здѣсь Богородица, задрапированная въ пенулу, сидитъ на низкомъ креслѣ безъ спинки съ подушкой и точеными ножками, не въ профиль, какъ обыкновенно, а лицомъ къ зрителю, какъ и на мозаикѣ. Сзади нея также представленъ домъ съ двумя витыми колонками <sup>3)</sup>. Слетающій съ неба ангелъ представленъ также на одномъ глиняномъ тисненномъ медальонѣ восточнаго происхожденія, въ ризницѣ собора Монцы, въ сценѣ Благовѣщенія у колодца. На сирійскомъ энколпій Оттоманскаго музея, изданномъ Стриговскимъ и отнесенномъ имъ къ VIII вѣку <sup>4)</sup>, повторена та же поза Маріи en face. На равеннскомъ саркофагѣ изображенъ низкій тронъ Богородицы безъ спинки и фигура ангела, дѣлающаго шагъ по направленію къ Богородицѣ съ правой ноги. Последнюю черту повторяютъ уваровскій и строгановскій диптихи, а позже энколпій. Эти черты указываютъ на связи съ восточнымъ искусствомъ, которыя еще болѣе уясняются памятниками миланской школы, стоящими въ связи съ равеннскими. Дарохрани- тельница изъ Вердѣна (Gag. 447, 1) и миланскій диптихъ (Gag. 454) изображаютъ Богородицу безъ пенулы въ томъ богатомъ костюмѣ, который мы видимъ на мозаикѣ. Этотъ костюмъ, позднѣе извѣстный у

<sup>1)</sup> См. мою статью: Пластинка диптиха изъ слоновой кости изъ собранія графа Г. С. Строганова въ Римѣ. *Археологическія Извѣстія и Записки*, 1898, № 6.

<sup>2)</sup> *Е. К. Рудинъ*, Диптихъ Эчміадзинской бібліотеки. Отдѣльный оттискъ изъ V тома *Записокъ Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества*. С.-Пб., 1891, стр. 4, 5. Также *Strzygowski*, *Byzantinische Denkmäler*, I, p. 26 и сл., 42 и сл.

<sup>3)</sup> См. мою статью въ V томѣ *Записокъ Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества*: „Три древне-христіанскіе сосуда изъ Керчи“, С.-Пб. 1891, стр. 202, табл. I.

<sup>4)</sup> *Strzygowski*, *Byzantinische Denkmäler* I, p. 107, Taf. VII.



св. Цецилія <sup>1)</sup> и Агнесы, а также на доньшкахъ сосудовъ, имѣютъ святыя дѣвы въ мозаикахъ VI вѣка Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Онъ повторяется тамъ до мелочей, но осложняется длиннымъ бѣлымъ покрываломъ, спадающимъ за спину и на лѣвую руку. Ангеловъ, окружающихъ Богородицу, мы находимъ впервые во фрескѣ Домитиллы IV вѣка <sup>2)</sup>. Богородица тамъ сидитъ на креслѣ съ высокой спинкой, въ профиль. Три юныя фигуры безъ крыльевъ и въ нихбахъ стоятъ передъ ней; передній протягиваетъ къ ней правую руку. Корзины съ шерстью, прялки, дома не изображено.

Апокрифическія евангелія окружаютъ Богородицу и вообще святое семейство ангелами <sup>3)</sup>; мы встрѣчаемъ ихъ наиболѣе часто на памятникахъ восточнаго происхожденія. На таблѣткѣ равеннскаго диптиха графа Г. С. Строганова ангелъ ведетъ подъ уздцы осла; на креслѣ Максимиана ангелъ присутствуетъ при испытаніи Богородицы водою обличенія, а въ сценахъ поклоненія волхвовъ, на томъ же креслѣ Максимиана, на мраморномъ рельефѣ изъ Кароагена <sup>4)</sup>, на іерусалимскихъ ампуллахъ (Gagg. 433, 9) ангелъ приводитъ къ Дѣвѣ, сидящей съ Младенцемъ на рукахъ, волхвовъ съ дарами. Въ мозаикахъ Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ четыре ангела, изображаемые во всѣхъ сценахъ на аркѣ, стоятъ за трономъ Богородицы.

Кромѣ этого сцена на нашей аркѣ представляетъ еще и Духа Святаго въ видѣ бѣлаго голубя—рѣдкая деталь, удержанная лишь византійскимъ искусствомъ въ сценахъ Благовѣщенія. Въ рукописи греческаго евангелія бібліотеки св. Марка (Cod. VIII, Classis I) <sup>5)</sup>, въ мозаикахъ собора Монреале <sup>6)</sup>, Палатинской капеллы <sup>7)</sup>, голубь въ лучѣ слетаетъ на Дѣву во время благовѣстія ангела.

Фигуры ангеловъ стройны и сильны, широко, но плоско модели-

<sup>1)</sup> *De Rossi*, Roma sotterranea, II, t. VI, p. 28. Св. Цецилія не имѣетъ коронки на головѣ, а голубую повязку. Волосы убраны ниткой жемчуга. На груди и на нижней части одежды не видно разрѣзовъ, тамъ не менѣе общій характеръ одежды остается одинъ и тотъ же.

<sup>2)</sup> *Bullettino*, 1879, p. 94, tav. I и II. *Liell*, Darstellungen d. Maria, p. 211, рис. 8.

<sup>3)</sup> *Tischendorf*, Evangelia apocrypha, Evang. de Nativitate Mariae, cap. VII.

<sup>4)</sup> *Bullettino*, 1884, 5, p. 49, t. I и II. *Liell*, l. c. p. 281, fig. 56.

<sup>5)</sup> *Fleury*, Evangile, I, pl. IV, ошибочно отнесъ миниатюры этого евангелія къ VIII вѣку. Четыре миниатюры грубой техники XI—XII вѣка, никакъ не ранѣе.

<sup>6)</sup> *Gravina*, Il Duomo di Monreale, Palermo, 1859, t. 17—A.

<sup>7)</sup> *А. А. Павловскій*, Живопись Палатинской капеллы, С.-Пб. 1890, стр. 97, рис. 25.

рованы. Они одѣты въ бѣлыя одежды. Ихъ полныя лица покрыты теплымъ загаромъ и напоминаютъ лица юношей вѣнской библии. Курчавые короткіе волосы каштановаго цвѣта еще не сдавлены головными повязками. Въ рукахъ ангеловъ нѣтъ ни жезловъ, ни крестовъ; художникъ не стѣсняется поставить ихъ фигуры въ профиль, въ три четверти и en face, наклонить имъ головы и дать спокойную позу на ряду съ плавнымъ движеніемъ. Тѣмъ не менѣе и здѣсь второй ангелъ своей фигурой, опирающей тѣло на обѣ ноги, напоминаетъ церемониальную постановку фигуръ ангеловъ въ мозаикахъ Аполлинарія Новаго, а два другихъ представлены въ плавномъ движеніи въ разныя стороны, какъ на уваровскомъ диптихѣ и на энколпиі, безъ скрещиванія ногъ, что безобразитъ фигуру на парижскомъ и эчміадзинскомъ диптихахъ и на креслѣ Максиміана. Изящный изгибъ торсовъ этихъ фигуръ можетъ быть указанъ въ лучшихъ фигурахъ ящика изъ Вердѣна (Garr. 447, 1) и въ миниатюрахъ вѣнской библии. Неустойчивая поза въ профиль ангела, благовѣствующаго пожилой фигурѣ и стоящаго какъ бы на носкахъ, сближается съ характерной фигурой волхва на ящикѣ изъ Вердѣна (447, 2). Такъ же слабо стоитъ и фигура пожилаго человѣка: онъ ставитъ одну ногу носкомъ въ пятку другой и переднюю ногу изгибаетъ угломъ точно такъ-же, какъ и фигура евангелиста Маттея на креслѣ Максиміана (Garr. 416, 1) и особенно фигура Авраама въ мозаикѣ св. Виталія (Garr. 262, 2). Эта поза повторена и въ сценѣ встрѣчи Афродизія у одного изъ его спутниковъ.

На ряду съ головкой ангела самаго общаго античнаго юнаго типа, Гавріилъ имѣетъ квадратный профиль съ широкими скулами и тупымъ широкимъ носомъ—типъ, извѣстный въ свиткѣ Иисуса Навина и въ рукописи Космы Индикоплова. Крылья ангеловъ длинныя съ голубоватыми перьями. Голубой нимбъ прозраченъ, такъ какъ, лежа на крыло, онъ просвѣчивается. Драпировки одежды правильны и свободны, широки, но плоски.

Рядомъ съ Благовѣщеніемъ Маріи представлена другая сцена Благовѣстія. Переходъ отъ одной сцены къ другой выраженъ указаннымъ поворотомъ фигуръ двухъ ангеловъ въ сторону пожилой фигуры. Эту фигуру принимаютъ то за изображеніе Захаріи, то—Иосифа <sup>1)</sup>. Дѣй-

<sup>1)</sup> *Valentini*, La patriarcale basilica Liberiana, p. 64 принимаетъ ее за Захарію; *Кондаковъ*, Истор. виз. иск., стр. 81. также за Захарію, ср. *Woltman*, Geschichte d. Malerei, p. 164. По *Garrucci*, t. 212 это Иосифъ, которому ангелъ

ствительно, фигура эта характеризуется слабо. Она имѣетъ ту же одежду, что и фигура Іосифа въ слѣдующей сценѣ Срѣтенія, но отличается отъ нея болѣе низкимъ ростомъ, темнымъ цвѣтомъ короткой бороды и волосъ и имѣетъ жезлъ. Фигура Іосифа въ нижней сценѣ встрѣчи Афродизія реставрирована, имѣетъ темные волосы и бороду, но не имѣетъ жезла. Подобный жезлъ имѣетъ жрецъ (Мельхиседекъ) на пиксидѣ изъ собранія Базилевскаго въ Эрмитажѣ (Garr. 440, 2), который точно также одѣтъ въ тунику и плащъ, имѣетъ короткіе волосы и окладистую бороду. Типъ Іосифа или жреца въ сценахъ испытанія Богородицы водою обличенія имѣетъ тѣ же черты на уваровскомъ, строгановскомъ диптихахъ и на креслѣ Максиміана, но на парижскомъ диптихѣ<sup>1)</sup> типъ этотъ приобретаетъ длинные назорейскіе волосы и лишень жезла, какъ и на керченской пиксидѣ.

Присутствіе храма и характерный жестъ приближенія къ лицу указательнаго пальца говорятъ, повидимому, за то, что изображенъ жрецъ Захарія, пораженный нѣмотой. Приблизительно въ тѣхъ же чертахъ представлена сцена Благовѣстія Захаріи и на дверяхъ святой Сабинны въ Римѣ<sup>2)</sup>. Захарія стоитъ у входа въ храмикъ, имѣетъ короткіе волосы и бороду, одѣтъ въ хитонъ и гиматій, но не имѣетъ жезла, а поднимаетъ руки, какъ оранта. Ангелъ здѣсь изображенъ справа отъ зрителя вслѣдствіе недостатка мѣста.

имѣется на яву, а не во снѣ, какъ говорится во всѣхъ извѣстныхъ источникахъ. Жезлъ въ рукахъ Захаріи сближаетъ его фигуру съ фигурой Іосифа на креслѣ Максиміана, уваровскомъ диптихѣ и tabletтѣ Строганова. Но въ этихъ случаяхъ указываемая фигура можетъ быть принимаема и за жреца. Парижскій, эмиадзинскій диптихи и керченская пиксида представляютъ ту же фигуру безъ жезла. Пиксида изъ Вердена (Garr. 438, 1) представляетъ Іосифа съ высокимъ жезломъ и въ пастушеской экзозидѣ. На саркофагахъ Іосифъ одѣтъ также въ экзозиду, но держитъ короткій изогнутый посохъ (Garr. 320, 2; 326, 1; 334, 2; 365, 1; 380, 4; 398, 1, 2, 7; 399, 1). Стриговскій не всегда правильно принимаетъ фигуру въ сценахъ испытанія Богородицы водою обличенія за фигуру Іосифа (Byzantinische Denkmäler I, p. 44 сл.), особенно на парижскомъ, эмиадзинскомъ диптихахъ и на керченской пиксидѣ. Н. В. Покровскій, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, С.-Пб., 1892, стр. 9, принимаетъ эту фигуру за Іосифа, какъ и Garrucci, но не объясняетъ присутствія храма.

<sup>1)</sup> Garrucci, t. 458, 2; 417, 2; см. мою статью: Пластина диптиха изъ собранія графа Г. С. Строганова *Арх. Изв. и Зап.* 1893, № 6, рисунокъ на стр. 202.

<sup>2)</sup> Garrucci, t. 500; Berthier, *La porte de S. Sabine à Rome, Frébourg*, 1892, p. 54. Стриговскій неправильно указываетъ на саркофагъ Арля (399, 6) сцену благовѣстія Захаріи. Тамъ представлена сцена отреченія Петра. *Byzant. Denkm.* I, p. 70.

Красная черепица храмика и его базиличная форма близко напоминаютъ миниатюры рукописи *Виргилія*.

*Сцена Сртпенія.* Дѣйствіе происходитъ близъ портика *Іерусалимскаго храма*, передъ входомъ въ самый храмъ. Богородица, неся младенца Христа, направляется впередъ. Золотой костюмъ ея, на этотъ разъ прекрасно сохранившійся во всѣхъ деталяхъ, представляетъ широкорукавную бѣлую туннику, поверхъ которой надѣта золотомъ шитая роскошная одежда, дважды окружающая ея станъ, образующая косыя полы на груди и по стану и перетянутая золотымъ поясомъ съ круглою пряжкой, въ гнѣздо которой вставленъ красный камень. Ожерелье состоитъ изъ двухъ рядовъ жемчуга; между этими рядами лежатъ на красной каймѣ три синихъ продолговатыхъ камня; отъ ожерелья висятъ привѣски изъ синихъ камней въ формѣ слезокъ. Волосы на головѣ представляютъ прическу, напоминающую прическу византійской царицы; они забраны наверху въ коронку. Въ ушахъ тяжелыя серьги изъ драгоценныхъ камней и жемчуга. За Богоматерью два ангела. *Іосифъ* идетъ впереди нея. Оборачивая къ ней голову, онъ жестомъ правой руки обращаетъ ея вниманіе на пророчицу *Анну*, которая, подходя, говоритъ, обращаясь двуперстно къ Богородицѣ. За *Анною* въ согбенной позѣ поспѣшно идетъ къ Богородицѣ старецъ *Симеонъ*, держа руками лоно (*ἀγκυρα*) своего гиматія для принятія младенца *Іисуса*, котораго поднимаетъ вверхъ Богородица, держа его за локти рукъ, чтобы передать *Симеону*. *Анна* одѣта въ коричневую пенулу и розоватый хитонъ, а *Симеонъ* въ бѣлую туннику и свѣтлосѣрый паллій. За *Симеономъ* видны жрецы и левиты. Два жреца имѣютъ синія наплечія (эпомиды), а левиты одѣты въ простыя бѣлые (очевидно, льняные по закону) подпоясанные хитоны и имѣютъ высокую бѣлую съ красными повязками обувь, которую носятъ и *Іосифъ* и *Захарія*. Левиты стоятъ у меньшаго храмика съ фронтономъ и четырьмя колонками. На ступенькахъ крыльца, ведущаго ко входу въ храмъ, завѣшенному бѣлыми завѣсами, съ зажженной лампадой надъ нимъ, видны два бѣлыхъ голубка и двѣ сѣрыя горлицы, подбирающія зерна. Рядомъ съ храмомъ представленъ ангелъ, наклоняющійся надъ какой-то лежащей фигурой, отъ которой сохранились лишь ноги <sup>1)</sup>.

Движеніе *Іосифа*, который, идя впереди *Маріи*, допускаетъ къ ней

<sup>1)</sup> Рисунокъ *De Rossi*, *Mosaici*, fasc. 14, 15 Та опускаетъ эту фигуру и не отмѣчаетъ осыпавшейся въ этомъ мѣстѣ мозаики вплоть до стѣн. См. *Garrucci*, t. 212, гдѣ эта часть восстановлена по рисунку *Барберини*.

Анну, самое положеніе Анны, которая предупреждаетъ Симеона въ прѣствіи святаго семейства, поспѣшность Симеона, а также дѣйствіе, расположенное близъ аркадъ портика, толпа жрецовъ и ангелы, сопровождающіе святое семейство, всѣ эти черты даютъ намъ совершенно особый типъ композиціи, неизвѣстный въ византійской иконографіи. Здѣсь обыкновенно Симеонъ изображается въ одеждѣ первосвященника и стоитъ у киворія. Иосифъ и пророчица Анна отодвигаются на задній планъ за изображеніе Богородицы и присутствуютъ въ бездѣйствіи. Здѣсь не бываетъ ни толпы жрецовъ, ни ангеловъ, и такимъ образомъ сцена пріобрѣтаетъ смыслъ священнодѣйствія въ храмѣ, а не перваго чудеснаго явленія Мессіи въ Иерусалимскій храмъ и всенароднаго оглашенія о явленіи его въ міръ (Еванг. Луки II, 22—39), какъ это рисуется сцена на аркѣ. Композиція, какъ и раньше, составлена на основаніи повѣствованія евангелиста Луки и апокрифическихъ евангелій. Арабское евангеліе дѣтства, шире передавая повѣствованіе отъ Луки, упоминаетъ объ ангелахъ, которые окружали Христа и Марію, на подобіе царскихъ тѣлохранителей<sup>1)</sup>. Евангеліе отъ Луки и арабское евангеліе дѣтства отмѣчаютъ поспѣшность Симеона, съ которой онъ направился на встрѣчу святому семейству, но мозаика кромѣ того связываетъ эту поспѣшность съ полу-исчезнувшей сценой, которая была изображена около храма.

Въ самомъ дѣлѣ, толпа жрецовъ и левитовъ кажется оживленной. Ближній къ Симеону жрецъ говоритъ о чемъ-то, складывая дваперстно пальцы правой руки. Другой простираетъ ладонь правой руки впередъ и держитъ въ знакъ изумленія открытую лѣвую ладонь у груди. Третій указываетъ въ сторону храма. Рядомъ съ нимъ левитъ указываетъ рукой туда же, а крайній, стоящій у храма, обращаетъ въ ту сторону указательный палецъ; голова одного левита обращена въ ту же сторону. Это раздвоенное вниманіе жрецовъ и левитовъ должно указывать на два дѣйствія въ композиціи. Жрецы не только присутствуютъ при Срѣтеніи, но и видятъ еще явленіе ангела какой-то лежащей или сидящей фигурѣ близъ храма. Гарруччи думалъ, что здѣсь была изображена сцена бѣгства святаго семейства въ Египетъ и дополнилъ свой рисунокъ по сомнительному и ошибочному рисунку Барберини, который представляетъ въ данномъ мѣстѣ фигуру ангела, касающагося рукой плеча какой-то другой фигуры,

<sup>1)</sup> *Tischendorf*, *Evangelia aroscurpha*, p. 183. *Д. Айяалосъ и Е. Радинъ*, *Киево-Софійскій соборъ*, стр. 143, прим. 2.

идушей впереди него. Въ этой фигурѣ Гарруччи хотѣлъ видѣть Богородицу, побуждаемую ангеломъ бѣжать въ Египетъ <sup>1)</sup>. Чіампини, при которомъ была произведена реставрація мозаики арки, и который издавъ сдѣланные въ это время рисунки Фабретти, представляетъ на своей гравюрѣ часть лежащей фигуры, какъ это дѣйствительно и есть на самомъ дѣлѣ <sup>2)</sup>. Явленіе ангела спящему Іосифу не могло обратить на себя вниманіе жрецовъ, а потому здѣсь можно предполагать исчезнувшую фигуру Симеона Богопріимца, которому ангель возвѣщаетъ о пришествіи Мессіи, послѣ чего онъ послѣдно идетъ на встрѣчу святому семейству. Это не только связывается съ жестами жрецовъ, но и съ самымъ способомъ развитія композиціи посредствомъ ряда послѣдовательныхъ моментовъ, унаслѣдованнымъ христіанскимъ и византійскимъ искусствомъ отъ древности. Послѣдняя сцена явленія ангела Симеону была представлена, очевидно, совершенно аналогично съ различными другими сценами явленій ангеловъ спящей, сидя или лежа, фигурѣ. Гомилія пресвитера іерусалимскаго Тимоея разказываетъ объ этомъ событіи, но упоминаетъ не о явленіи ангела, а Святаго Духа, и говоритъ о явленіи его не около храма, а въ домѣ Симеона <sup>3)</sup>. Мозаика приводитъ это событіе въ связь съ самымъ Срѣтеніемъ, какъ и разказъ пресвитера Тимоея, и кромѣ того изображаетъ его открыто и всенародно. Можно думать также, что ангелъ, являющійся Симеону, есть четвертый по числу изъ тѣхъ, которые окружаютъ святое семейство во всѣхъ сценахъ, такъ какъ въ сценѣ Срѣтенія около Богородицы находится всего три ангела, а четвертый для этой сцены изображенъ у храма.

Изображеніе Іерусалимскаго храма здѣсь разнится отъ изображенія его въ сценѣ Благовѣстія Захаріи. Храмъ представленъ съ гораздо большими подробностями, почему де-Росси и хотѣлъ искать въ немъ воспроизведеніе Іерусалимскаго храма, возобновленнаго Иродомъ. Онъ указалъ на нѣкоторыя черты сходства храма на мозаикѣ съ храмомъ,

<sup>1)</sup> Онъ дѣлаетъ попытку сравнить эту часть рисунка Барберини со сценою, существовавшей на креслѣ Максиміана въ Равеннѣ, гдѣ, по словамъ Тромбелли, была представлена Марія, убѣгавшая отъ воина Ирода. *Garrucci*, VI, p. 21. *Е. К. Рудинъ* справедливо не довѣряетъ этому описанію и склоненъ видѣть въ этой сценѣ спасеніе Елизаветы. „Пластинка отъ кресла епископа Максиміана въ Равеннѣ“, Харьковъ, 1893, отд. оттискъ изъ *Записокъ Императ. Харьковск. Универс.*, выпускъ III, 1893 г., стр. 2, прим. 4.

<sup>2)</sup> *Ciampini*, *Vetera monumenta*, T. I, tab. II.

<sup>3)</sup> *Patr. graeca*, T. 86, p. 241—4.

изображеннымъ на доньшкѣ сосуда изъ еврейскихъ катакомбъ. Тамъ и здѣсь (рис. 9) храмъ имѣеть скатную крышу, фронтошъ и четыре колонны передняго портика.

Колоннада, идущая за храмомъ, можетъ соответствовать, по мнѣнію де-Росси, одной изъ колоннадъ портиковъ Соломона, которая онъ узнаеть въ портикахъ, окружающихъ съ трехъ сторонъ храмъ на доньшкѣ сосуда <sup>1)</sup>. Можно указать далѣе, что тамъ и здѣсь стѣна храма золотая, но крыльцо имѣеть на мозаикѣ три ступеньки, а не четыре, какъ на доньшкѣ сосуда. Крыша выложена простыми, а не золотыми черепицами, дверь завѣшена бѣлой завѣсой и не имѣеть золотыхъ дверей, какъ на доньшкѣ сосуда; колонны бѣлыя, а не красныя, имѣють рѣзныя капители, а не ровныя;



Рис. 9. Изображеніе Іерусалимскаго храма.

тимпанъ фронтона свѣтло-голубой, а не золотой, и что самое главное, вмѣсто седмисвѣчника, который изображенъ на полѣ тимпана на доньшкѣ сосуда, мозаика представляетъ цѣлую фронтонную композицію. Рисунокъ этого храма, изданный Гарруччи, ввелъ многихъ въ заблужденіе. Его рисовальщикъ представилъ въ тимпанѣ фронтона Христа съ бородою и назорейскими волосами, въ нимбѣ, сидящаго на облакѣ со сферою въ правой рукѣ и высокимъ жезломъ въ лѣвой. По сторонамъ облака онъ изобразилъ бюсты Петра и Павла и придалъ имъ черты обоихъ апостоловъ (Garr. IV, 212, 2). Въ дѣйствительности фигура сидитъ на тронѣ; она безбородая, съ короткими волосами и безъ нимба, а два боковыя изображенія даны такъ поверхностно, что въ нихъ съ трудомъ можно признать человѣческія головы. Фигура, сидящая на тронѣ, вся цѣликомъ выполнена золотой мозаикой, и только синіе контуры самаго общаго характера указываютъ, что она вся задрапирована, какъ женская фигура, въ

<sup>1)</sup> *Bulletino*, 1882, IV, 151.

одну одежду, закрывающую ея ноги и оставляющую непокрытыми и свободными ея руки, въ которыхъ она держитъ шаръ и высокій жезлъ. Въ виду этого во фронтонной группѣ можно видѣть лишь весьма сокращенную композицію, отдаленно передающую знакомыя и ходячія формы какой-то фронтонной группы. Наибольшее сходство эта композиція представляетъ съ фронтонными группами храмовъ Рима или Венеры на римскихъ монетахъ, гдѣ часто колеблется и самая форма храма и его детали вслѣдствіе употребленія новаго штемпеля. Фрѣнеръ <sup>1)</sup>, наблюдая эти колебанія, отказывается говорить о точномъ воспроизведеніи на этихъ монетахъ вида храма, потому что здѣсь играла роль, принятая для штемпеля. схема. Онъ полагаетъ, что фигура во фронтонѣ храма представляетъ изображеніе статуи Рима, фигуру которой часто изображали римскіе императоры на своихъ монетахъ. Эта фигура обыкновенно сидитъ на тронѣ съ подушкой и безъ спинки, одѣтая то въ костюмъ амазонки, то Аенны, со шлемомъ на головѣ, или безъ него <sup>2)</sup>. Она держитъ въ лѣвой рукѣ копье, опущенное внизъ остриемъ, а въ правой викторію на шарѣ или просто шаръ, какъ на монетѣ Галлы Плицидіи, или же шаръ съ крестомъ, какъ на монетѣ императрицы Евдокіи, жены Θεодосіа. На послѣдней монетѣ по сторонамъ трона изображены звѣзда и щитъ <sup>3)</sup>. Мозаика, возникшая въ Римѣ въ то время, когда эта аллегорическая фигура приобрѣла христіанскіе атрибуты, въ интересной детали фронтона хранить, быть можетъ, воспоминаніе о статуѣ города Рима. Де-Росси, введенный въ заблужденіе рисункомъ Гарруччи, думалъ, что фронтонная группа представляетъ одинъ изъ примѣровъ христіанскаго украшенія храмовъ въ V вѣкѣ. Въ виду сказаннаго, а также и потому, что до насъ не дошло ни одного примѣра и ни одного извѣстія объ украшеніи христіанскихъ храмовъ фронтонными группами, нельзя согласиться съ де-Росси <sup>4)</sup>.

Таковы и другія детали храма. Архитравъ его украшенъ семью головами, которыя Гарруччи принялъ за головы херувимовъ. Онъ не обратилъ, однако, вниманія на то, что онѣ не имѣютъ крыльевъ.

<sup>1)</sup> *Froehner*, Numismatique antique. Les médaillons de l'empire Romain, Paris, 1878, p. 62, 170, 171.

<sup>2)</sup> *Ibid.*, на монетахъ Нерона рис. 14, Домиціана 19, Адриана 35, Проба 241, Константина Великаго 289, 290, 303, Валента 330, Галлы Плицидіи 342, Приска Атала 345, и проч.

<sup>3)</sup> *Garrucci*, tav. 481, 38; 482, 3.

<sup>4)</sup> *Musaici*, fasc. 14, 15, л. 4.



При существованіи фронтовой композиціи и при античныхъ формахъ самаго храмника, эти головы представляютъ простое украшеніе архитрава въ родѣ масокъ. Они не отличаются цвѣтомъ отъ мрамора фронтона и архитрава, и потому представляютъ лѣпное украшеніе архитрава или рельефъ <sup>1)</sup>, какъ и орнаментация по краямъ крыши фронтона.

Низкая рѣшетка, которая изображена слѣва, напомнила де-Росси рѣшетку Иерусалимскаго храма, которую Иосифъ Флавій называетъ *ισόσον* или *θρυχός*, и которая отдѣляла дворъ жрецовъ отъ двора народа <sup>2)</sup>. Но это, можетъ быть, такая же рѣшетка, которая была въ употребленіи и въ христіанскихъ храмахъ, какъ это видно изъ описаній различныхъ зданій, построенныхъ Константиномъ Великимъ въ Иерусалимѣ.

Врядъ ли вообще описанія Иерусалимскаго храма у Иосифа Флавія могутъ быть привлечены для объясненія деталей изображенія его на мозаикѣ. Золотая стѣна храма, портики, рѣшетка не могутъ служить данными, въ которыхъ мы можемъ видѣть воспроизведеніе деталей храма Ирода. Золото художникъ расточаетъ для фоновъ, дѣлаетъ золотую фигуру на фронтонѣ. Въ золотой стѣнѣ храма можно видѣть лишь желаніе выразить легендарное богатство Иерусалимскаго храма. Самый храмъ лежалъ въ развалинахъ <sup>3)</sup>, и описаніе его сохранилось лишь у историковъ. Портики и рѣшетка — необходимыя части всякой богатой христіанской постройки V вѣка.

Широтѣ замысла композиціи этой сцены, роскоши деталей зданій и одежды соотвѣтствуетъ и характеристика типовъ. Типъ Маріи далекъ отъ общаго античнаго типа катакомбной живописи. Здѣсь онъ напоминаетъ извѣстный сирійскій типъ въ рукописи сирійскаго евангелія Лаврен-

<sup>1)</sup> Иосифъ Флавій говоритъ, что по всему Иерусалимскому храму, выстроенному Иродомъ, была вывѣшена добыча, отнятая имъ у арабовъ. *Antiquitates Iudaicae*, l. XV, c. XI, 36. Этотъ способъ украшенія храма принадлежитъ античной жизни. Изображенія щитовъ и вообще оружія среди скульптуръ, украшавшихъ храмы, имѣютъ въ основѣ этотъ обычай вѣшать отнятую добычу на стѣнахъ храмовъ. Мозаика, конечно, не изображаетъ добычи Ирода, а лишь предметы изъ рода тѣхъ, которые намекали на обычай вывѣшиванія щитовъ и проч. Изображенія херувимовъ были въ Иерусалимскомъ храмѣ внутри его, но не на вѣншихъ частяхъ. Иосифъ Флавій упоминаетъ лишь виноградные побѣги и кисти винограда подъ верхомъ храма. *Ant. Ind.* XV, cap. XI, § 3, 1—5.

<sup>2)</sup> *Bulletino*, 1882, IV, p. 151.

<sup>3)</sup> *Д. А. Оленичкій*, *Ветхозавѣтный храмъ въ Иерусалимѣ*. Изд. Православнаго Палестинскаго Общества. Выпускъ 13, С.-Пб. 1889, стр. 586—541.

ціанской бібліотеки, но не одеждою, а складомъ лица, рѣзкими линиями темныхъ бровей и чернотою большихъ глазъ съ большими зрачками. Она несетъ младенца точно такъ, какъ несетъ отецъ сына на саркофагѣ Марсея (Garr. 368, 1). Младенецъ Христосъ одинъ рядомъ съ ангелами имѣетъ голубой нимбъ, но поверхъ этого нимба изображенъ еще небольшой золотой равноконечный крестъ, который немного спустя займетъ мѣсто внутри нимба и образуетъ крестчатый нимбъ въ мозаикахъ Равенны (Garr. IV, 244). Здѣсь мы имѣемъ еще первую попытку въ изображеніи этого нимба.

Симеонъ имѣетъ короткую бороду и волосы съ просѣдою, это — типъ старца. Типъ Іосифа указываетъ на византійскіе образцы. Онъ одѣтъ въ тунику и паллій и не имѣетъ жезла, какъ и въ сирійскомъ евангелии (Garr. 130, 2), и на креслѣ Максиміана въ сценахъ Рождества и Поклоненія волхвовъ (417, 4; 418, 1)<sup>1)</sup>. Жрецы и левиты имѣютъ пышные и длинные сѣдые назорейскіе волосы и большія бороды. Это типъ античнаго бога Зевса или Посейдона, но упрощенный и представляющій лишь общую схему античной маститой головы.

И однако, нигдѣ болѣе, кромѣ Равенны, мы не встрѣчаемъ этого типа жреца, имѣющаго синюю хламиду — знакъ своего достоинства, назорейскіе волосы и большую бороду (Garr. 262, 1; 266, 5). Это черты Мельхиседека и того жреца, который сопровождаетъ Христа во время взятія Его въ Геосиманскомъ саду и передъ Пилатомъ въ мозаикахъ Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ (Garr. 251, 3, 4, 5; 256, 6). Въ этихъ сценахъ повторяется въ точности и высокая, бѣлая съ красными повязками, обувь жрецовъ. Этотъ типъ не извѣстенъ на памятникахъ первыхъ четырехъ вѣковъ христіанства. Изрѣдка встрѣчающееся изображеніе Мельхиседека и жреца на слоновыхъ костяхъ характеризуется туникой и палліумомъ. Мельхиседекъ въ вѣнской бібліи одѣтъ въ костюмъ царя (Garr. 113, 3).

*Сцена поклоненія волхвовъ* до сихъ поръ окружена ореоломъ таинственности. Составъ композиціи ея совершенно не соответствуетъ тому, что извѣстно изъ иконографіи этой сцены на древне-христіанскихъ памятникахъ. Обыкновенно изображается сидящая на креслѣ или на тронѣ Марія съ Младенцемъ; къ ней справа или слѣва под-

<sup>1)</sup> На саркофагахъ Іосифъ изображается въ пастушеской экзотикѣ и съ небольшимъ изогнутымъ посохомъ. Съ высокимъ жезломъ онъ изображенъ на пиксидѣ изъ Мицдена V—VI вѣка (Garr. 437, 4) и на пиксидѣ изъ Вердѣна той же эпохи (438, 1).

ходятъ волхвы съ дарами, при чемъ ангелъ, стоя сбоку Маріи или летя надъ волхвами, какъ это изображено на нѣкоторыхъ ампулахъ изъ Монцы (Garr. 433, 7, 9), приводитъ ихъ къ святому семейству. Иногда нѣкоторыя детали этой сцены мѣняются. Изображаются по два, то три, то четыре волхва; за кресломъ Богородицы погнѣщается фигура Іосифа, какъ на саркофагахъ (Garr. 365, 2; 380, 4) и на креслѣ Максиміана (Ibid. 418, 1). Основные элементы композиціи остаются, однако, одни и тѣ-же, то-есть, повсюду изображается Марія съ Младенцемъ на рукахъ (иногда въ ясляхъ), ангелъ, Іосифъ, волхвы <sup>1)</sup>. Совершенно иную композицію даетъ мозаика. Здѣсь (рис. 10) изображенъ большой и роскошный тронъ съ сидящимъ на немъ

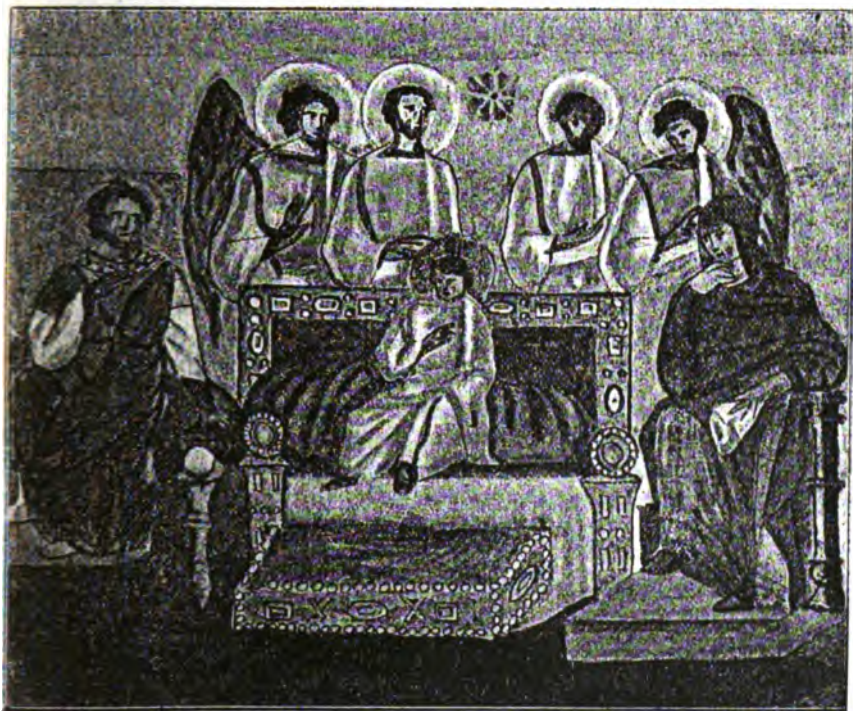


Рис. 10. Центральная часть сцены поклоненія волхвовъ.

<sup>1)</sup> Эта сцена известна уже въ катакомбахъ. Наиболѣе ранніе примѣры находятся въ катакомбахъ Марцеллина и Петра (*Fleury*, *Evangile*, I, pl. XVII, 1; *Garr.* t. 58, 1) III вѣка. Здѣсь представлены два волхва по сторонамъ Богородицы. Затѣмъ—въ катакомбѣ Каликста, *Fleury*, *Ibid.*, XVII, 2, съ тремя волхвами.

младенцемъ Христомъ <sup>1)</sup>. По сторонамъ трона сидятъ двѣ женскія фигуры, а за спинкой кресла стоятъ четыре ангела. Два волхва несутъ дары на большихъ подносахъ. Сзади нихъ изображенъ городъ Волхвы и городъ на нашемъ рисункѣ опущены.

Женская фигура нѣво отъ зрителя очень сильно реставрирована. Ея лицо, прическа, одежда написаны красками. Жестъ правой руки прослѣживается въ остаткахъ мозаики, а лѣвая рука съ книгой, опертая на сидѣніе, сохранилась вполнѣ. Фигура направо сохранилась вся цѣликомъ.

Первообразы этихъ двухъ фигуръ извѣстны только на древнихъ саркофагахъ, что указываетъ на заимствованіе мотивовъ изъ скульптуры въ живопись. Двѣ мозаическія женскія фигуры какъ-бы скопированы съ тѣхъ изображеній Богородицы, которыя часто можно видѣть въ сценахъ адораціи вола и осла, изображаемыхъ самостоятельно, или соединяемыхъ съ поклоненіемъ волхвовъ. Здѣсь Марія сидитъ, опираясь лѣвой рукой на скалу, а правую прикладываетъ къ груди. На нѣкоторыхъ саркофагахъ она имѣетъ и голову, повернутую вправо (Gagg. 334, 2; 365, 1). Прямой оригиналъ для мозаической фигуры слѣва, за исключеніемъ одежды, можно указать на двухъ обломкахъ саркофаговъ Латеранскаго музея (Gagg. 398, 5, 7). Другая фигура повторяетъ до мелочей изображеніе Маріи въ тѣхъ же сценахъ адораціи вола и осла и поклоненія волхвовъ. На саркофагахъ Арля (Gagg. 310, 4), Мантуи (320, 2), Анконы (326, 1), Максимина (334, 3), задумчивая поза Маріи сопровождается тѣмъ же положеніемъ руки у подбородка и тѣмъ же одѣяніемъ. Этотъ типъ задумчивой сидящей фигуры Маріи повторенъ въ сценѣ Рождества въ сирійскомъ евангеліи (Gagg. 130, 2). Затѣмъ Марія въ сценахъ Рождества на креслѣ Максиміана, на эчміадзинскомъ диптихѣ <sup>2)</sup> представляется уже лежащей, но расположеніе рукъ остается приблизительно то же (Gagg. 417, 4).

Все различіе отъ фигуръ на саркофагахъ состоитъ въ атрибутахъ. Фигурѣ нѣво дана книга, фигура направо имѣетъ платокъ и опираетъ локоть лѣвой руки на колонку. Эти атрибуты связываютъ обѣ фигуры съ извѣстными аллегорическими изображеніями церкви въ мозаикѣ церкви

<sup>1)</sup> Для пониманія этой сцены весьма плохую услугу оказываетъ рисунокъ въ Dictionary of christian antiquities I, n. с. Angels, p. 84, *Smith and Cheetham*. Рисунокъ взятъ изъ Виндзорскаго собранія древнихъ рисунковъ съ мозаикъ. Онъ въ высшей степени небреженъ и ошибоченъ.

<sup>2)</sup> *Е. К. Ридинъ, Эчміадаз. диптихъ, стр. 4.*

св. Сабинны въ Римѣ. Флери и Кондаковъ признали въ этихъ фигурахъ изображенія церквей. Кондаковъ первый указалъ, что фигура Маріи на дверяхъ церкви св. Сабинны въ Римѣ представляетъ образъ церкви, оставленной Христомъ на землѣ<sup>1)</sup>. Бертье указалъ далѣе, что на нѣкоторыхъ донышкахъ сосудовъ Марія, изображаемая посреди апостоловъ Петра и Павла, прямо называется именемъ Маріи, какъ и апостолы, имѣющіе надъ собою надписи<sup>2)</sup>. Изображеніе Маріи сливается съ образомъ церкви на многихъ памятникахъ древне-христіанскихъ и византійскихъ. Образы церквей на мозанкѣ, копируя скульптурныя изображенія Маріи, принадлежатъ къ подобному же роду изображеній.

Жестъ возлаганія руки на грудь довольно часто встрѣчается на христіанскихъ памятникахъ, какъ у женскихъ, такъ и у мужскихъ фигуръ, и всегда сопровождается выраженіемъ смиренія и умиленія во всей фигурѣ, какъ это видно и на мозанкѣ<sup>3)</sup>.

Другая фигура погружена въ глубокую меланхолію. Ея поза и жестъ извѣстны въ памятникахъ античнаго и христіанскаго искусства. Во фрескахъ Помпей Пенелопа, задумчиво слушая Одиссея, подноситъ руку къ подбородку; Прозерпина, сидя въ подземномъ царствѣ, задумчиво склоняетъ голову и такъ-же приближаетъ къ подбородку руку. Петръ, слушая Христа или служанку, напоминающихъ ему объ отреченіи, впадаетъ въ меланхолію и подноситъ руку къ подбородку, а Пилать, опирая локоть правой руки въ ладонь лѣвой и поднося руку къ подбородку, глубоко задумывается объ участи Христа и отворачиваетъ отъ него голову<sup>4)</sup>. Колонка, на которую женская фигура

<sup>1)</sup> *Kondakoff*, *Sculptures de la porte de S. Sabine*, p. 8.

<sup>2)</sup> *Berthier*, *La porte de S. Sabine à Rome*, p. 72 сл. *Liell*, *Die Darstellungen der Maria*, p. 180, дѣлаетъ сводъ всѣхъ объясненій образа оранты, какъ Маріи, стр. 173—197. Ср. *Айваловъ и Рудинъ*, Кіево-Софійскій соборъ, гдѣ этотъ вопросъ разобранъ подробно, стр. 29—31, 39—40. *Fleury*, *Evangile*, I, p. 67, 68, tab. XXI, приводитъ и ученіе отцовъ церкви на этотъ счетъ, но ошибается, принимая книгу въ рукахъ фигуры нагѣво за досочку, а платокъ въ рукахъ правой фигуры считая за свитокъ. Также см. статью *А. И. Курничникова*, *Иконографія Вознесенія: Труды VI арх. съезда въ Одессѣ 1884*, III, стр. 388 и сл.

<sup>3)</sup> *Garrucci*, 346, 4; 821, 2; *De Rossi*, R. S. II, tav. XXI; на креслѣ Максимиана *Garr.* 419, 3. Этотъ жестъ считался свойственнымъ рабамъ: τὴν γὰρ λατὴν περὶ στήθος εἶχον δουλοπρεπῶς. *Karl Sittl*, *Die Gebärden d. Griechen und Röm.* p. 162 сл. Это напоминаетъ выраженіе христіанъ δοῦλος Κυρίου, servus Dei.

<sup>4)</sup> *Garrucci*, 854, 4; 358, 3; 445; 334, 3. Евангелисты Іоаннъ и Маттеѣй, сидящіе надъ своими рукописями также представляются въ глубокой думѣ, выражаемой художественно тѣмъ-же позамъ. См. еванг. Лавр. библ. *Plut.* VI, Cod. 18. Объ этомъ жестѣ см. *Garrucci*, I, p. 136—138.

опираетъ свою руку, не связана ни съ сидѣніемъ, ни съ подножіемъ. Это колонка бичеванія, о которой рано говорятъ паломники во святую землю <sup>1)</sup>). Она характеризуетъ фигуру какъ синагогу, бичевавшую Христа. Ея меланхолія, поэтому, вытекаетъ изъ думъ о младенцѣ мессіи. Синагога одѣта въ золотую туніку и лиловую пурпурную паллу, которая окутываетъ всю верхнюю часть ея фигуры и однимъ концомъ спадаетъ до земли. Обувь ея красная. Этотъ костюмъ имѣютъ обѣ фигуры церкви въ мозаикѣ св. Сабины, а въ византійскомъ искусствѣ лиловая палла становится специально одеждой Богородицы, начиная съ мозаикѣ въ ц. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Ее имѣетъ она и тогда, когда образъ ея сливается съ образомъ церкви, и когда она собираетъ въ чашу кровь Христову въ сценахъ Распятія <sup>2)</sup>).

Двѣ аллегорическія фигуры, привнесенныя въ историческую композицію поклоненія волхвовъ, указываютъ ясно, что мы имѣемъ дѣло съ одной изъ тѣхъ идеальныхъ сценъ, которыя были уже разобраны въ мозаикахъ ц. св. Констанцы и Пуденціаны. Не смотря однако на иносказательный смыслъ, который имѣютъ женскія фигуры, онѣ связаны съ общимъ дѣйствіемъ. Христосъ младенецъ сидитъ въ полуоборотѣ фигурѣ церкви и указываетъ правой рукой въ сторону синагоги. Онъ одѣтъ, какъ и ранѣе, въ бѣлую туніку съ синими клавами и въ бѣлый хитонъ. Внутри золотого нимба изображенъ крестъ—новая разновидность въ сравненіи съ изображеніемъ нимба въ сценѣ Срѣтенія. Крайній ангелъ открываетъ въ знакъ изумленія ладонь передъ грудью; другой рядомъ указываетъ на Христа; третій указываетъ въ сторону подходящихъ волхвовъ, а четвертый на синагогу, касаясь ея головы указательнымъ пальцемъ. Два ангела слѣва смотрятъ въ правую сторону на волхвовъ, два другіе склоняютъ головы въ сторону первыхъ. Четыре ангела въ извѣстной мозаикѣ ц. Аполлинарія Новаго (Gag. 244, 2.) жестикулируютъ приблизительно такъ-же, такъ что реставрація, очевидно, держалась тамъ сохранившихся контуровъ. Но тамъ господствуетъ полное однообразіе въ постановкѣ фигуръ: онѣ всѣ смотрятъ на зрителя и кажутся безучастными. Между четырьмя фигурами ангеловъ на нашей мозаикѣ видны двѣ безкрылыя

<sup>1)</sup> *Tobler, Itinera*, p. 18. Бордосскій путникъ 838 г. указываетъ ее въ домѣ Каіафы. *Breviarій Іерус.*, *Θεοδοσίη*, *Іеронимъ* и *Антоніиъ Піаценскій* говорятъ о ней, *ib.* p. 33, 58, 65, 103, 106.

<sup>2)</sup> *Schulz, Der Byzantinische Zellenschmelz*, Frankfurt a. M. 1890, *taf.* 18. *Д. Аймаловъ*, Икона изъ собранія гр. Г. С. Строганова: *Археологическія Извѣстія и Записки*, 1893, №№ 9—10, отд. оттискъ, стр. 9.

фигуры. Художникъ лишилъ ихъ крыльевъ, очевидно, по недостатку мѣста за трономъ; это доказывается главнымъ образомъ тѣмъ, что два крайнихъ ангела имѣютъ каждый по одному крылу. Такая вольность въ изображеніи ангеловъ могла быть допущена лишь вслѣдствіе близости этихъ типовъ ангеловъ къ безкрылымъ юношамъ каткомбной живописи и памятниковъ скульптурныхъ этого времени. Это отсутствіе крыльевъ у двухъ среднихъ ангеловъ указываетъ на колебаніе въ ихъ типѣ, который окончательно складывается лишь въ VI вѣкѣ <sup>1)</sup>.

Между ангелами изображена надъ Христомъ бѣлая восьмиконечная звѣзда въ голубомъ нимбѣ. Тронъ, на которомъ сидитъ Христосъ, очень великъ для его роста. Красная невысокая спинка обрамлена золотой рамой, украшенной синими четырехугольными камнями и жемчугомъ. Ножки кончаются вверху кругами, осыпанными жемчугомъ съ большимъ синимъ круглымъ камнемъ, сидящимъ въ золотомъ гнѣздѣ. Подножіе трона золотое и также осыпано драгоценными камнями. Высокая подушка трона обтянута лиловой пурпурной матеріей. Въ памятникахъ византійскаго искусства подобный тронъ дается Христу, какъ царю. На мозаикѣ онъ сохраняетъ продолговатую форму античнаго трона, на которомъ обыкновенно сидятъ боги, какъ это изображается часто въ рукописи *Иліады* Амброзіанской бібліотеки. Въ сирійскомъ евангеліи на такомъ тронѣ, только съ высокой рѣзной спинкой, сидитъ юный Соломонъ, занимая лишь одну треть этого большаго трона (*Garr.* 130, 2.). Золото и ряды драгоценныхъ камней, высокій помостъ для ногъ повторяются особенно въ равеннскихъ мозаикахъ аріанскаго Баптистерія (*Garr.* 241) въ изображеніи подобныхъ-же троновъ. Въ рукописи Космы Индикоплова *Ват. библ.* (л. 63, 72) на этомъ роскошномъ золотомъ тронѣ сидитъ Христосъ или Соломонъ и Давидъ. Христосъ, такимъ образомъ, занимаетъ царскій тронъ. Идеальный складъ компо-

<sup>1)</sup> *Giampini*, *Vet. Mon.* I, p. 208, fig. 22, 23, считалъ этихъ двухъ безкрылыхъ ангеловъ за спутниковъ маговъ, но онъ не обратилъ вниманія на то, что они имѣютъ нимбы какъ и два другіе. Безкрылый ангелъ въ катак. Петра и Марцелина: *Wilpert*, *Ein Cyclus d. christ. Gem.* taf. III. IV; taf VI, 2. *Garrucci*, t. 75; на саркофагѣ изъ Иллі: *Edm. Le Blant*, *Les sarcophages chrétiens*, p. 75 и прим. 3, pl. XVII, 4; *Etudes sur les sarcoph. d'Agles*, pl. III. VI. XX. *Garrucci*, t. 365, 1 a; на диттихѣ Тривульчи (см. рис.). Изображеніе безкрылыхъ ангеловъ доходитъ до VII—VIII вѣка, но становится все рѣже. См. на диттихѣ Миланск. *Garr.* t. 450; также t. 459, 1. 3. 4 и множество другихъ.

зиціи проявляется и въ этой чертѣ. Роскошный тронъ указываетъ на царское достоинство Христа. О наследномъ тронѣ Давида, который займетъ Христосъ, говоритъ архангелъ Гавріиль Маріи въ своемъ благовѣстіи: „И дастъ Ему Господь Богъ престолъ Давида отца Его; и будетъ царствовать надъ домою Іакова во вѣки, и царствію его не будетъ конца. 1)“. Волхвы, слѣдовательно, приносятъ ему дары, какъ царю, какъ объ этомъ говорится въ евангеліи Маттея (II, 2) 2). Сцена поклоненія волхвовъ, такимъ образомъ, представляетъ исполненіе пророчества архангела. Она и изображена поэтому подъ сценой Благовѣщенія. Дѣйствительно, еслибы роспись арки слѣдовала въ порядкѣ размѣщенія сценъ порядку событій въ евангеліяхъ, то на томъ мѣстѣ, гдѣ изображена сцена поклоненія волхвовъ, должно было бы видѣть приходъ волхвовъ къ Ироду, отъ котораго они отправились въ Вифлеемъ. Между тѣмъ приходъ волхвовъ къ Ироду изображенъ въ третьемъ ряду на противоположной сторонѣ арки.

На мозаикѣ изображены два волхва въ своихъ тіарахъ и шароварахъ, какъ называлъ это одѣяніе еще Тертуліанъ (*Magas nec sagabaga laesegunt*), говоря о трехъ отрокахъ въ пещи, костюмъ которыхъ обыкновенно тотъ же, что и у волхвовъ. Направленіе ихъ справа налѣво стоитъ въ зависимости отъ направленія группы въ слѣдующей сценѣ, которая движется въ обратномъ направленіи. Движеніе волхвовъ дано, такимъ образомъ, въ контрастѣ, а изображеніе Іерусалима, изъ котораго выходятъ волхвы, представлено въ симметріи съ городомъ слѣдующей сцены. И далѣе, если волхвовъ представлено только двое, то изъ этого никакъ нельзя выводить заключенія, что третій волхвъ еще не успѣлъ выйти изъ города, какъ это дѣлаетъ Гримуаръ де Сенъ-Лоранъ 3), ибо почему не думать тогда, что оттуда выйдутъ и верблюды, и слуги, которые изображаются иногда на современныхъ мозаикѣ христіанскихъ памятникахъ. Чампини указываетъ слѣва отъ фигуры церкви высоко поднятую руку какой-то фигуры, которая была во время реставраціи покрыта пилестромъ 4). Здѣсь могъ быть волхвъ, такъ какъ на саркофагахъ

1) Καὶ ἔσται αὐτῷ Κύριος ὁ Θεὸς τὸν θρόνον Δαβὶδ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ, καὶ βασιλεύσει ἐπὶ τὸν οἶκον Ἰακώβ εἰς τοὺς αἰῶνας, καὶ τῆς βασιλείας αὐτοῦ οὐκ ἔσται τέλος. Еванг. отъ Луки I, 32—33.

2) Также въ евангеліи Пискодіма. *Thilo, Codex Arocyphus, I, p. 570.*

3) *Revue de l'art chrétien, 1880, II, p. 110. Quelques singularités dans la représentation de la Nativité.*

4) *Vetere Mon., I, p. 208. Num. 15.*



часто изображается передній волхвъ указывающимъ на звѣзду. Этой руки теперь не существуетъ, но что третій волхвъ здѣсь былъ, указываетъ косвеннымъ образомъ изображеніе трехъ волхвовъ въ нижней сценѣ направо, гдѣ они представлены передъ Иродомъ. Костюмы ихъ цвѣтныя. Зеленые шаровары украшены длинными полосами, идущими по длинѣ ноги и усыпанными рядами драгоценныхъ камней. Верхняя одежда у одного красная, у другаго зеленая. Такъ ибняется и цвѣтъ ихъ остроконечныхъ колпаковъ—у передняго зеленый колпакъ или тіара, у задняго красный. На ихъ золотыхъ подносахъ лежатъ дары въ видѣ пирамидокъ. Изображеніе города дано въ обычной схемѣ, какъ и въ рукописяхъ вѣнской библии, Иисуса Навина на подобіе башни со стѣнами и съ высокими и узкими воротами. Внутри за стѣнами виднѣются зданія.

*Встрѣча Афродизія.* Изъ большаго города, обнесеннаго стѣнами и бойницами, вышла въ поле царская процессія. Ее открываютъ царь и рядомъ съ нимъ идущій старикъ, опирающійся на палицу. За ними слѣдуетъ толпа придворныхъ и войска. Задніе несутъ знамена, какъ это видно на прилагаемомъ рисункѣ (рис. 11) <sup>1)</sup>. Процессія эта встрѣчаетъ святое семейство, окруженное, какъ и ранѣе, четырьмя ангелами. Впереди идетъ младенецъ Христосъ, открывая ладонь въ знакъ привѣтствія. Два ангела встрѣчаютъ процессію, допускаютъ ее къ святому семейству и привѣтствуютъ ее жестами. (Иосифъ); складывая именовсловно пальцы правой руки, говоритъ, а Богородица, идя вслѣдъ за младенцемъ, протягиваетъ правую руку къ младенцу, какъ бы охраняя его. За Богородицей стоитъ третій ангелъ, а за нимъ былъ еще четвертый, отъ котораго видна только рука. Фигура его закрыта пилястромъ, идущимъ у края стѣны. Реставрированъ красками хитонъ Іосифа, который былъ подпоясанъ, правая рука Богородицы и коронка на ея головѣ.

<sup>1)</sup> De Waal принялъ но ошибкѣ эти знамена за носы кораблей, а полосу неба за рѣку Нилъ. На хромолитографіи, которую онъ выдалъ, знамена изображены очень неясно, такъ какъ снизу церкви видны очень плохо. *Römische Quartalschrift*, 1887, p. 190, tab. VIII. IX. На этомъ рисункѣ допущены многія не-правильности: у Афродизія на спинѣ изображенъ лишній 'дусокъ материн; у философа изображены башмаки; Христосъ стоитъ сомкнувши ноги; Богородица держитъ святоя, который представляетъ на мозаикѣ привѣтну — желѣзную пластику. Рисунокъ Флѣри совершенно фантастиченъ. De Rossi былъ введенъ въ заблужденіе de Waal'омъ и видѣлъ въ мозаикѣ корабли и рѣку Нилъ. См. *Musei Vaticani*, XIV, XV, л. 4 обор.



Рис. 11. Сцена погребенія Афродиты.

Эту интересную сцену долгое время считали за бесѣду Христа съ учителями въ Иерусалимскомъ храмѣ. Н. П. Кондаковъ первый указалъ на текстъ апокрифическаго евангелія, объясняющаго сцену <sup>1)</sup>. Въ евангеліи псевдо-Маттея разказывается, какъ святое семейство пришло въ египетскій городъ Сотине. Марія съ Младенцемъ на рукахъ и Іосифъ вошли въ главный храмъ города. При появленіи Христа идолы, находившіеся въ храмѣ, пали на землю. Въ народѣ происходитъ волненіе. Вѣсть о паденіи идоловъ доходитъ до Афродизія, дуки города. Онъ собираетъ свое войско и высшихъ чиновниковъ и спѣшитъ въ храмъ. Увидѣвъ чудо, онъ обращается къ Маріи съ тѣмъ, чтобы почтить младенца. Обращаясь затѣмъ къ своимъ друзьямъ и войску, онъ говоритъ о могуществѣ истиннаго Бога <sup>2)</sup>. Почти въ такихъ-же чертахъ рисуетъ это событіе и арабское евангеліе дѣтства Христа, которое упоминаетъ, между прочимъ, вкратцѣ еще и о встрѣчѣ святаго семейства съ фараономъ въ Мемфисѣ <sup>3)</sup>.

На мозаикѣ нѣтъ ни храма, ни падающихъ идоловъ, которые упоминаются въ апокрифахъ. Мозаика изображаетъ лишь торжественную встрѣчу дуки Афродизія или фараона. Самая встрѣча обставлена чрезвычайно характерно деталями торжественнаго выхода византійскаго императора V вѣка.

Костюмъ царя чисто византійскій и извѣстенъ въ вѣнской библии (Gag. 121,1) у Іосифа. Бритое безусое лицо царя округло и молодо. Волосы на головѣ короткіе, подстриженные и украшены узкимъ ровнымъ ободкомъ діадемы. Лиловая пурпурная длинная хламида, обыкновенная одежда императора во время торжественныхъ выходовъ, имѣетъ золотые табліоны на переднемъ и заднемъ полотнищѣ ея (χρυσόταβλον Χλαμίδιον) она застегнута большой круглой фибулой съ краснымъ камнемъ внутри, осыпаннымъ вокругъ жемчугомъ. Двѣ жемчужныя нити свѣшиваются внизъ отъ этой фибулы и заканчиваются двумя драгоценными большими жемчужинами. Нижняя бѣлая туника или дивитисій, съ золотыми и красными напивками на плечѣ, по нижнему краю и рукавамъ, подпоясана краснымъ узкимъ поясомъ. На ногахъ узкая остроконечная обувь поверхъ штановъ (βράχια), обтягивающихъ ногу.

<sup>1)</sup> Н. Кондаковъ, Ист. виз. иск.—приложеніе въ концѣ книги.

<sup>2)</sup> Thilo, Codex apocryphus, I, p. 400, cap. 22. 23.

<sup>3)</sup> Tischendorf, о. с. Evang. Arab. infantiae Salvatoris, cap. XXV: „Inde Memphim descendunt visoque Pharaone triennium in Egipto substiterunt“.

За нимъ идутъ двое комитовъ въ цвѣтныхъ (у одного свѣтло-голубая, у другаго свѣтло-сѣрая) туникахъ и цвѣтныхъ штанахъ и въ сандаляхъ. Туника задняго украшена на плечѣ и у края изображеніемъ трилистника. Они имѣютъ на плечахъ плащи, застегнутые у шеи простою фибулой.

Волосы ихъ довольно длинны и пушисты. Въ толпѣ видны такія-же головы свиты. Всѣ лица—бритыя, какъ и лицо императора.

Эта сцена выхода весьма близка къ сценѣ въ мозаикахъ св. Виталия съ выходомъ Юстиніана, гдѣ у послѣдняго тотъ же, но болѣе роскошно украшенный костюмъ (Garr. t. 264, 1); она повторена почти до мельчайшихъ подробностей въ греческой рукописи Григорія Назіанзина Парижской Національной бібліотеки, № 510, въ миниатюрѣ, представляющей выходъ Юліана на жертвоприношеніе. Юліанъ имѣетъ тотъ-же костюмъ, тотъ-же жестъ; рядомъ съ нимъ идетъ жрецъ. Сзади слѣдуетъ стража въ тѣхъ-же костюмахъ, но безъ плащей, со щитами и копьями <sup>1)</sup>. Движеніе фигуръ дано также слѣва направо. Исаія въ рукописи Космы Индикоплова представленъ въ той-же позѣ и съ тѣмъ-же жестомъ идущимъ направо. На немъ тотъ-же костюмъ (листъ 372). Старикъ на нашей мозаикѣ имѣетъ большую широкую бороду и большіе волосы. Гарруччи вѣрно указалъ, что черты его типа и одеждъ указываютъ въ немъ циническаго философа (Garr. t. 214). Его гиматій (ἱμάτιον, τρίβων), прикрывающій полуобнаженное тѣло, и сандалии на ногахъ составляютъ весь его костюмъ. Идя, онъ опирается на толстую палку, также принадлежность философа циника. Его фигура не менѣе характерна, чѣмъ одѣяніе. Темнокрасное тѣло, грубое и сильное, мощная фигура, вздымающіеся мускулы напоминаютъ античнаго Геркулеса. Въ этомъ философѣ, идущемъ рядомъ съ царемъ, можно узнать друга царя, а не тѣлохранителя или жреца, какъ полагалъ Н. П. Кондаковъ.

Псевдо-Матсей упоминаетъ о друзьяхъ, къ которымъ обратился съ рѣчью Афродизій. Мозаика изображаетъ намъ философа, держась обычая царей приближать къ себѣ выдающихся людей, поэтовъ, ученыхъ и философовъ. Такъ извѣстно, что одинъ изъ циниковъ, ученикъ Діогена, сопровождалъ въ походахъ Александра Великаго и даже написалъ его романическую исторію <sup>2)</sup>. Другой кликіійскій ци-

<sup>1)</sup> *Bordier*, Description des peintures et autres ornements dans les manuscrits grecs de la Bibl. Nationale, Paris, 1885, p. 22.

<sup>2)</sup> *Zeller*, La philosophie des Grecs, III, Paris, 1889, p. 264, прим. 1.

никъ Антиохъ былъ приближенъ ко двору Севера и Каракаллы, которые очень цѣнили его военныя доблести. Извѣстна и оппозиція со стороны циниковъ двору императоровъ Веспасіана и Тита, какъ объ этомъ разказываетъ Діонъ Кассій <sup>1)</sup>.

Преклоненіе царя и философа передъ Мессіей можетъ быть сопоставлено съ поклоненіемъ волхвовъ и со Срѣтеніемъ. Во всѣхъ трехъ композиціяхъ повторяется одинъ и тотъ-же мотивъ признанія Христа Богомъ.

*Волхвы передъ Иродомъ.* Фигура Ирода наполовину закрыта пилластромъ. Онъ сидитъ на тронѣ съ красной подушкой. Надъ его головой находилась синія полоса съ надписью бѣлыми буквами, называвшая его по имени. Сохранились лишь двѣ первыя буквы слова HE-(RODES). Подъ ногами у него подножіе, усыпанное драгоцѣнными камнями, какъ и у Христа въ сценѣ поклоненія волхвовъ. На немъ воинскій нарядъ: золотыя латы и подъ ними бѣлая туника. Лице бритое и круглое; голова съ короткими волосами окружена голубымъ нимбомъ. Онъ протягиваетъ правую руку съ двуперстнымъ жестомъ, отдавая приказаніе. Сбоку видна фигура воина въ шлемѣ и съ копьемъ. Эта сцена встрѣчи Афродизіемъ съ семейства повторена въ рукописи XII вѣка акаеиста Богородицѣ Московской Синодальной бібліотеки, № 429, какъ на это указалъ впервые Н. П. Кондаковъ. На миниатюрѣ представлена Марія съ Младенцемъ, приближающаяся къ Египту. Три идола падаютъ съ высоты крышъ храмовъ. Афродизій съ процессіей принимаетъ передъ воротами божественнаго Младенца <sup>2)</sup>.

Сбоку трона Ирода стоятъ два жреца, одѣтые въ свои обычные бѣлые хитоны и синія наплечія, застегнутыя на груди большими фибулами съ драгоцѣннымъ камнемъ внутри каждой. Ихъ лица подвергли реставраціи: лысая голова одного и короткіе волосы другого не передаютъ типа жрецовъ съ длинными назорейскими волосами въ сценѣ Срѣтенія. Богъе пожилой жрецъ разсуждаетъ, держа развернутый свитокъ. На свиткѣ изображены черточки и подобія буквъ. Надпись эта не читается. Три волхва медленно приближаются къ Ироду. Они всѣ молоды и одѣты въ такіе-же точно костюмы, какъ и ранѣе, за исключеніемъ того, что передній волхвъ имѣетъ красный плащъ, наброшенный на лѣвое плечо и окутывающій его

<sup>1)</sup> *Iacob Bernays*, *Lucian und Kyniker*, Berlin, 1879, p. 25—30.

<sup>2)</sup> *N. Kondakoff*, *Histoire de l'art byzantin*, Paris, 1891, p. 129.

лѣвую руку. Первый волхвъ, подходя, обращается къ Ироду съ такимъ-же жестомъ, какъ и пожилой жрецъ; другой подноситъ руку къ подбородку и склоняетъ голову вправо, а третій протягиваетъ ладонь по направленію къ низу. За волхвами виденъ башнеобразный городъ съ воротами и зданіями внутри.

Это первая извѣстная въ христіанской иконографіи сцена, представляющая волхвовъ передъ Иродомъ<sup>1)</sup>. У евангелиста Маттея разказывается, что Иродъ, услыхавъ о приходѣ волхвовъ, созвалъ всѣхъ первосвященниковъ и книжниковъ и спрашивалъ у нихъ, гдѣ должно родиться Христу, и что послѣдніе привели ему пророчество Михея о Вифлеемѣ, изъ котораго произойдетъ вождь, который упасетъ Израиля (11, 3—6). Послѣ этого Иродъ тайно призываетъ волхвовъ и направляетъ ихъ въ Вифлеемъ. Композиція сцены соединяетъ два эти момента въ одинъ, и волхвы приходятъ къ Ироду въ то время, когда первосвященники держатъ передъ нимъ свитокъ съ пророчествомъ Михея и объясняютъ его. Въ такомъ видѣ сцена эта

<sup>1)</sup> De Waal, написавшій статью о магахъ для словаря церковныхъ древностей *Krause*, т. I, р. 849 и сл. повторилъ все, что сказано было другими о двухъ сценахъ съ изображеніемъ, будто-бы, волхвовъ передъ Иродомъ. Первая изъ нихъ открыта была въ 1874 году въ катакомбѣ Агнесы. Рисунокъ *Perret*, *Les catacombes de Rome*, II, pl. XLVIII, представляетъ странную композицію. Иродъ одѣтъ въ длинную, спадающую до пятъ неподпоясанную одежду и держитъ правую руку ниже груди. Надъ Иродомъ, сидящимъ въ креслѣ, изображена звѣзда, лучъ отъ которой падаетъ ему на грудь. Волхвы одѣты въ непонятныя одежды. Флѣри, изображая эту же фреску, *Evangile*, t. I, pl. XVI, fig. 2 и р. 63, представляетъ уже волхвовъ съ дарами. Сравненіе этой фрески съ двумя сценами поклоненія волхвовъ въ катакомбѣ Марцеллина и Петра *Wilpert*, *cyclus d. Christol. Gem. taf. III. IV*, р. 1, показываетъ, что фигура, принимаемая за Ирода, представляетъ Марію, которая сидитъ съ Младенцемъ совершенно въ такой же позѣ и держитъ точно такъ-же руку, придерживая за плечо младенца, какъ и во фрескѣ катакомбы Агнесы, и одѣта въ тѣ-же длинныя одежды. Звѣзда и лучъ не могутъ относиться къ Ироду, а къ младенцу Христу, фигура котораго отъ времени, очевидно, исчезла. Кромѣ того маги не могутъ приносить даровъ Ироду, и Гарруччи, послѣдній издатель фрески, напрасно думаетъ, что они показываютъ ихъ Ироду, *tav. 67, 2*. Другую сцену съ изображеніемъ волхвовъ передъ Иродомъ хотятъ видѣть на саркофагѣ изъ Анконы. *Garrucci*, *tav. 437, 1*. Никто, однако, не обратилъ вниманія на то простое обстоятельство, что въ этой сценѣ рядомъ съ предполагаемой фигурой Ирода изображенъ бюстъ, стоящій на колонкѣ; это служитъ яснымъ признакомъ, что представляенъ Навуходоносоръ, дающій приказъ взять трехъ отроковъ, отказывающихся поклониться его изображенію, какъ это часто можно видѣть и во фрескахъ, и въ скульптурѣ. У трехъ отроковъ и у волхвовъ костюмы всегда одинаковы, что и повело къ указанной ошибкѣ.

чрезвычайно рѣдко встрѣчается въ христіанскомъ искусствѣ. Первосвященники обыкновенно не изображаются. Я могу указать лишь на одну сцену въ византійскомъ искусствѣ, гдѣ повторяется еще разъ этотъ свитокъ и первосвященники, именно на миниатюру греческаго евангелія Парижской Національной библіотеки, № 115 (листъ 24), X вѣка, сопровождающую соответствующій текстъ евангелія отъ Маттея. Далѣе, другая сцена представляетъ уже волхвовъ передъ Иродомъ и безъ первосвященниковъ. Понятно, почему сцена эта изображена на аркѣ надъ городомъ Виелеемомъ: къ нему именно относится пророчество.

*Приказъ Ирода избить младенцевъ.* Эта сцена заканчиваетъ кругъ сценъ, избранныхъ для росписи арки. Иродъ здѣсь сидитъ въ такой-же позѣ, какъ и въ предыдущей сценѣ. И здѣсь часть его фигуры закрыта пилластромъ, видна только часть спинки трона, за которыми стоятъ два воина въ голубомъ и зеленомъ плащахъ, въ шлемахъ и держатъ копья. Третій воинъ въ сѣромъ плащѣ, оборачивая голову къ Ироду, дѣлаетъ порывистый шагъ къ толпѣ женщинъ, держащихъ дѣтей и младенцевъ въ туникахъ, и, протягивая руку, какъ бы намѣревается схватить ребенка первой женщины. На саркофагахъ и на слоновой кости, равно какъ и въ раннихъ иллюстраціяхъ сирійскаго евангелія Лавр. библ. обыкновенно изображается самый моментъ избіенія младенцевъ, при чемъ младенцы изображаются грудными и безъ одеждъ. Композиція саркофага изъ крипты св. Магдалины, Миланскаго диптиха, сирійскаго евангелія развиваютъ кровавый драматизмъ, который отсутствуетъ въ мозаикѣ. Лишь фигура воина и одна изъ фигуръ женщинъ, поворотившаяся, чтобы бѣжать, намекаютъ на драму.

Понятно, почему художникъ избѣгалъ развитія драматической композиціи. Симметрия, въ которой онъ располагаетъ свои сцены, была бы нарушена этой драмой. Кромѣ того для послѣдней сцены оставалось мало мѣста, что также могло служить препятствіемъ для развитія композиціи, въ которой рѣзкія движенія воиновъ и матерей требовали простора.

Одежды матерей состоятъ изъ верхней бѣлой паллы и цвѣтнаго платья. Первая имѣетъ голубое платье съ двумя желтыми полосами, вторая коричневое, что напоминаетъ богатые костюмы дамъ въ сценѣ выхода Феодоры въ церкви св. Виталія. Волосы ихъ распущены въ знакъ печали, какъ у женщинъ на миланскомъ диптихѣ и на рельефахъ брешіанской дарохранительницы, гдѣ четыре жен-

скія фигуры, образующія группу плачущихъ у постели дочери Іаира, имѣютъ распуценныя по плечамъ волосы (Gagg. t. 442). Толпа женщинъ не расчленена. За фигурами двухъ первыхъ видны головы другихъ и затѣмъ еще два ряда головъ, отъ которыхъ видны лишь макушки. Этотъ способъ изображенія толпы надолго остается въ византійскомъ искусствѣ. Толпа расчленяется лишь въ эпоху Возрожденія. Черные волосы женщинъ напоминаютъ типы брюнетовъ въ сирійскомъ евангеліи Лавренціанской бібліотеки.

*Іерусалимъ и Вивлеемъ* занимаютъ узкія угловыя пространства арки. Изображеніе Іерусалима сохранилось вполне, изображеніе Вивлеема реставрировано почти цѣликомъ, исключая самыхъ верхнихъ частей его. Пилястры, идущіе у стѣны, закрыли по фигурѣ агнца на той и другой сторонѣ арки, вслѣдствіе чего на мозаикѣ и на рисункахъ подѣ каждымъ городомъ видно всего по пяти агнцевъ вмѣсто шести.

Стѣны города Іерусалима и его башни—золотыя и украшены овальными и четырехугольными голубыми драгоценными камнями. Стѣны выведены поясами. Ворота его открыты и не имѣютъ створокъ. Надъ входомъ висятъ на цѣпочкахъ крестъ, имѣющій форму голгоетскаго креста, украшенный драгоценными камнями, и два овальныхъ голубыхъ камня въ золотой оправѣ по сторонамъ его. Рядъ лиловыхъ порфировыхъ колоннъ дорическаго стиля поддерживаютъ бочковый сводъ воротъ и образуютъ крытый входъ внутрь города. Внутри города, какъ это видно изъ-за стѣнъ, изображено нѣсколько зданій. Этотъ типъ золотыхъ городовъ Іерусалима и Вивлеема и ихъ сложная архитектура повторяются безъ особыхъ измѣненій въ равеннскихъ мозаикахъ VI вѣка и въ римскихъ вплоть по IX—X вѣкѣ.

Іоаннъ въ 21-й главѣ своего Откровенія въ такихъ же чертахъ описываетъ видѣнный имъ Іерусалимъ Небесный, въ какихъ изображаетъ его искусство. Городъ Іерусалимъ по его описанію имѣетъ свѣтило (φωστῆρ), подобное драгоценному кристалловидному камню яспису, что соотвѣтствуетъ драгоценному кресту и камнямъ, висящимъ надъ воротами. Изображенія другихъ городовъ никогда не имѣютъ этихъ камней. Свѣтило, представленное въ видѣ креста, возводится къ самоцвѣтнымъ камнямъ или кресту изъ самоцвѣтнаго камня. Также точно стѣна города, выведенная основаніями (ἑρμάλιος), лежащими одни надъ другими, и украшенная рядомъ драгоценныхъ камней, соотвѣтствуетъ въ общемъ золотой стѣнѣ, ея 12 основаніямъ и разнообразнымъ драгоценнымъ камнямъ, которые описываетъ подробно Іоаннъ. Лишь въ мо-



заякъ церкви св. Виталія въ Равеннѣ изображены всѣ 12 основаній; вообще же число ихъ строго не обозначается и колеблется между 4—5, какъ на нашей мозаикѣ, и 7—9—15 въ другихъ мозаикахъ. Равнымъ образомъ порфировыя колонны со сводомъ портика, раскрытыя ворота, о которыхъ ничего не извѣстно изъ историческихъ описаній Иерусалима, соответствуютъ улицѣ (πλαταῖα) и никогда незапирающимся воротамъ Небеснаго Иерусалима въ видѣннн Іоанна. Внѣшній видъ этихъ, какъ и другихъ, городовъ на мозаикѣ передаетъ обычную схему башнеобразнаго города, типъ котораго сложился еще въ античномъ искусствѣ. Внутри города всегда видны зданія и храмы, какъ въ городахъ рукописей вѣнской библии, свитка Иисуса Навина и Космы Индикоплова. Эта деталь удерживается вообще въ мозаикахъ. Лишь изображеніе Иерусалима и Вилеема въ мозаикахъ Аполлинарія во флотѣ въ Равеннѣ лишены этихъ зданій и представляютъ золотыя стѣны, башни и ворота, изъ которыхъ выходятъ овцы. Иерусалимъ на нашей мозаикѣ имѣетъ налѣво круглый мавзолей, который de Rossi принимаетъ за баптистерій <sup>1)</sup>, а направо базилику съ четырьмя колонками на переднемъ портикѣ и четырехугольное зданіе съ ровной крышей за ними. Мавзолей изображенъ въ томъ же типѣ, какъ и на саркофагахъ, то-есть, въ видѣ высокой ротонды съ куполообразной крышей, съ одной дверью и двумя окнами по сторонамъ. Зданія Вилеема представляютъ три базилики налѣво; остальное реставрировано. Изображенія Иерусалима и Вилеема обыкновенно встрѣчаются въ верхнихъ частяхъ арокъ или стѣнъ, рядомъ съ четырьмя символами и 24 старцами, поднимающими вверхъ короны. Въ нижнихъ частяхъ композицій они изображаются лишь въ абсидахъ, по сторонамъ главной композиціи, гдѣ 12 овецъ выходятъ изъ нихъ, направляясь къ холмику съ четырьмя рѣками и со стоящимъ на немъ агнцемъ. Такое помѣщеніе зависитъ прямо отъ формы и величины мѣста, на которомъ располагаются эти изображенія. На аркѣ изображенія Иерусалима и Вилеема занимаютъ нижнія ея части, такъ какъ верхнія заняты росписью, заключающею сцены изъ жизни Богородицы и младенца Христа. Однако, Иерусалимъ занимаетъ мѣсто налѣво отъ зрителя, а Вилеемъ направо—положенія, которыя они никогда не мѣняютъ.

*Изображеніе трона съ апостолами Петромъ и Павломъ по сторонамъ и четырьмя символами евангелистовъ вверху занимаетъ мѣсто въ центрѣ арки и раздѣляетъ двѣ верхнія сцены. Петръ и Павелъ*

<sup>1)</sup> Mosaici, fasc. XIV, XV, л. 5.

одѣты въ бѣлыя одежды — хитонъ и гиматій и держать открытыя евангелія въ лѣвой рукѣ, а правой оба указываютъ на тронъ. Четыре символа представлены безъ книгъ; быкъ и левъ имѣютъ переднія ноги. Головы Петра и Павла, четырехъ символовъ и верхняя часть медальона до спинки трона осыпались и написаны красками.

Золотой тронъ осыпанъ весь драгоценными камнями. Верхняя перекладина его кончается двумя золотыми львиными головами, изъ пасти которыхъ висятъ на золотыхъ шнурахъ синіе камни. На роскошномъ золотомъ подножіи, также украшенномъ драгоценными камнями, лежитъ запечатанный семью печатями свитокъ. Между трономъ и подножіемъ водруженъ большой драгоценный крестъ въ формѣ голгоетскаго креста. На бѣлой подушкѣ трона лежитъ на синемъ платѣ, свисающемъ внизъ, корона, украшенная камнями. Ножки трона кончаются у сидѣнія двумя медальонами, осыпанными жемчугомъ, а внутри каждого изображено по бюсту Петра и Павла въ ихъ традиціонномъ типѣ. Петръ, однако, занимаетъ мѣсто налѣво, Павелъ направо отъ зрителя.

Въ мозаикахъ Равенны и Рима изображенія этого трона и обстановки, его окружающей, мѣняются лишь въ деталяхъ. Тронъ является то на облакахъ со Святымъ Духомъ на спинкѣ кресла и символами евангелистовъ по сторонамъ, какъ въ мозаикѣ капеллы св. Приска въ древней Капуѣ (Gag. 257, 2), то съ агнцемъ, лежащимъ на немъ, съ голгоетскимъ крестомъ, водруженнымъ за трономъ, и свиткомъ на подножіи, какъ въ мозаикѣ VI вѣка церкви Космы и Даміана въ Римѣ (Gag. 253), при чемъ по сторонамъ медальона съ трономъ изображаются еще и семь свѣтильниковъ, ангелы, символы евангелистовъ и 24 старца, поднимающіе свои короны вверхъ къ трону<sup>1)</sup>; то, наконецъ, тронъ съ крестомъ и висящимъ на немъ сударіемъ безъ свитка является какъ бы внѣ апокалиптической обстановки, и къ нему направляются 12 апостоловъ съ Петромъ и Павломъ во главѣ, несущіе короны, какъ это изображено въ мозаикѣ Аріанскаго Баптистерія въ Равеннѣ (Gag. 241, 2). Въ поздней мозаикѣ IX вѣка капеллы Зенона (въ церкви св. Пракседы) Петръ и Павелъ, стоя по сторонамъ этого трона съ крестомъ, но безъ свитка, указываютъ на него руками, какъ и въ мозаикѣ S. Maria Maggiore. Де Росси, описывая саркофагъ изъ Тускулана V вѣка съ изображеніемъ трона

<sup>1)</sup> Та-же композиція повторена и въ поздней мозаикѣ IX вѣка церкви св. Пракседы въ Римѣ. Gag. t. 286.

съ монограммой въ вѣнкѣ на его подушкѣ, полагаетъ, что онъ представляетъ наиболѣе раннюю форму того трона, который въ византійскомъ искусствѣ становится извѣстнымъ подъ именемъ гетимасіи или уготованнаго престола. Не смотря на такое признаніе, онъ, однако, вслѣдъ за Дюраномъ отрицаетъ, чтобы въ V вѣкѣ этотъ тронъ представлялъ уготованный престолъ. Онъ склоняется къ объясненію Каведони; послѣдній видѣлъ въ изображеніи этого престола тронъ, который ставили во время соборовъ въ залѣ собранія и клали на него евангеліе въ знакъ того, что самъ Христосъ избирался главою собора. Кириллъ Александрійскій и Тарасій говорятъ о такомъ тронѣ. На IV Константинопольскомъ соборѣ такой тронъ съ евангеліемъ и Древомъ Честнаго Креста былъ поставленъ въ церкви св. Софіи <sup>1)</sup>. Эти данныя и заставили де Росси, какъ и ранѣе Біанкини <sup>2)</sup> думать, что тронъ, изображенный на мозаикѣ, указываетъ на первый Никейскій соборъ. Къ даннымъ Каведони можно прибавить еще, что тронъ, описанный Тарасіемъ, изображенъ на одной миниатюрѣ греческой рукописи рѣчей Григорія Назіанзіана, № 510 (листъ 390), представляющей второй Никейскій соборъ. На этомъ золотомъ тронѣ лежитъ раскрытое евангеліе, но нѣтъ ни креста, ни короны, ни плата <sup>3)</sup>.

Однако, если въ миниатюрѣ онъ является въ исторической обстановкѣ, то на мозаикѣ его окружаютъ символы евангелистовъ и апостолы Петръ и Павелъ. Кромѣ того тронъ заключенъ въ голубой ореолъ, что сближаетъ его изображеніе съ изображеніемъ трона въ мозаикѣ Капуи, который стоитъ на облакахъ. Запечатанный семью печатами свитокъ и четыре символа сближаютъ его съ другой стороны съ тѣми тронами, которые обставляются 7-ю свѣтильниками, ангелами и символами по Апокалипсису (IV, 2, 4, 6, 7). Крестъ, платъ (сударій), напоминая орудія пытки и смерти, указываютъ, что и здѣсь представленъ уготованный на небѣ престолъ, перешедшій въ византійскую иконографію подъ именемъ гетимасіи. Не обращая вниманія на обстановку, среди которой является этотъ тронъ, и на детали его изображенія можно во всякомъ тронѣ увидѣть воспоминаніе о вселенскомъ соборѣ.

Роспись арки, взятая въ составѣ разсмотрѣнныхъ сценъ, предста-

<sup>1)</sup> *Bulletino*, 1872, p. 126—140.

<sup>2)</sup> *Anastasi Biblioth.* De vitis Romanorum Pontificum, p. 125.

<sup>3)</sup> Рисункъ съ этой сцены изданъ *Vandini*, *Imperium Orientale*, II, p. 937 и гр. П. С. Уваровой, Византійскій альбомъ, I, табл. XX.

вляеть чрезвычайно любопытное явленіе среди извѣстныхъ росписей и цикловъ сценъ изъ жизни младенца Христа и Маріи. Выборъ сюжетовъ ограниченъ и по числу, и по важности ихъ содержанія. Среди этихъ сюжетовъ отсутствуютъ тѣ сцены, которыя изображаются на памятникахъ V вѣка и переходять въ послѣдующую живопись и барельефъ. Здѣсь нѣтъ ни Благовѣщенія у колодца, ни цѣлованія Маріи и Елизаветы, ни путешествія въ Вилеємъ, ни Рождества Христова. Всѣ эти сцены, изображаемыя обыкновенно на основаніи того же круга источниковъ, то-есть, каноническихъ и апокрифическихъ евангелій, здѣсь обойдены. Выборъ сценъ останавливается лишь на сценахъ торжества и славы младенца Христа. Характеръ торжества не нарушенъ и драматизмомъ, и вмѣсто избіенія младенцевъ данъ лишь намекъ на него. Опуская сцены, посредствующія между Благовѣщеніемъ и Срѣтеніемъ, между поклоненіемъ волхвовъ и встрѣчей Афродизія, и отводя сцену прихода волхвовъ къ Ироду въ нижнюю часть арки въ соотвѣтствіе съ приказомъ Ирода избить младенцевъ, роспись дѣлитъ всѣ сцены на два отдѣла: на 1) Благовѣстіе о явленіи въ міръ Мессіи и признаніе его Богомъ и на 2) злые умыслы Ирода, лишь способствовавшіе его славі. Евангельская послѣдовательность событій отходитъ на второй планъ, и сцены располагаются по внутреннему соотвѣтствію. Сцена поклоненія волхвовъ располагается подъ сценой Благовѣщенія, какъ исполненіе пророчества, высказаннаго ангеломъ въ его Благовѣстіи, а встрѣча Афродизія подъ встрѣчей Симеона и Анны. Уготованный престолъ указываетъ на будущее пришествіе Мессіи для суда надъ міромъ, а города Вилеємъ и Иерусалимъ представляютъ мѣста, гдѣ онъ явился по пророчеству и гдѣ вѣчно царствуетъ.

Послѣ Никейскаго и Эфесскаго соборовъ, осудившихъ ереси Арія и Несторія, искусство особенно занято изображеніями чудесъ Христа и сценами изъ жизни Богородицы, рисующими ея божественное и непорочное зачатіе. Цикль чудесъ Христа, извѣстный въ катакомбахъ, увеличивается новыми сценами чудесъ, иногда представляющими апокрифическія черты, какъ, на примѣръ, пораженіе мудрости учителя на миланскомъ диптихѣ (Garr. 454). Среди сценъ изъ жизни Богородицы являются такія, какъ жизнь и игры Богородицы въ домѣ Іосифа, испытаніе ея водою обличенія, ясновидѣніе и пророчество Маріи во время путешествія въ Вилеємъ, наказаніе бабки Соломен. Сцены на аркѣ, возникшей между 432 и 440 годами, представляютъ отрывокъ изъ этой чудесной исторіи Богородицы. Вслѣдъ за постро-

ениемъ церкви S. Maria Maggiore въ Римѣ, въ Капуѣ Симмахомъ была построена церковь св. Маріи. Мозаики церкви видѣлъ еще Мазокки и оставилъ описаніе ихъ, которое, однако, еще не удалось найти. Онъ упоминаетъ объ этомъ описаніи въ другомъ своемъ трудѣ и сравниваетъ мозаики капуанской церкви съ мозаиками Маріи Maggiore, которыя повторяли тѣ же сюжеты <sup>1)</sup>).

Общій тонъ мозаикъ свѣтлый и слабый, сравнительно съ мозаиками Неаполя и Равенны. Онъ приближается къ тону византийской мозаики Помпей и виллы Адриана съ радужной градаціей тоновъ, какъ и въ античной миниатюрѣ Илиады. Это происходитъ отъ употребленія свѣтлыхъ фоновъ. Въ первыхъ двухъ сценахъ небо рѣзетъ радужными полосками облаковъ, какъ въ мозаикѣ Констанцы и Пуденціаны. Двѣ слѣдующія сцены имѣютъ свѣтло-голубую полосу неба, какъ въ миниатюрахъ Илиады и Виргилія. Свѣтло-зеленая полоса земли служитъ основаніемъ для всѣхъ сценъ, какъ и въ миниатюрѣ. Но далѣе, за полосой неба идетъ широкая полоса золота, которая въ четырехъ нижнихъ сценахъ переходитъ въ сплошной золотой фонъ, столь извѣстный въ византийскомъ искусствѣ. Движеніе матовыхъ тоновъ на фонѣ золота даетъ впечатлѣніе колебанія цвѣтовъ на перламутрѣ, какъ въ роскошныхъ мозаикахъ Монреале и Палатинской капеллы. Глубокіе синіе фоны мозаикъ Равенны вызываютъ такую же сильную цвѣтовую гамму въ фигурахъ. Здѣсь наоборотъ фигура свѣтла и прозрачна. Большое количество бѣлыхъ и вообще свѣтлыхъ одеждъ усиливаетъ слабость цвѣтового эффекта. Темно-синій равеннскій цвѣтъ здѣсь употребляется, какъ и въ мозаикѣ Пуденціаны, для заполнения темной внутренности храма или воротъ, для хламидъ жрецовъ и для полосъ (clavi) на туникахъ. Пурпуръ употребленъ въ одеждѣ синагоги и Афродизія. Голубой, красный и желтый употребительны для плащей воиновъ и шлемовъ, какъ и въ свиткѣ Иисуса Навина, зеленый для земли и для одеждъ волхвовъ. Бѣлыя одежды никогда не выражаются ровнымъ бѣлымъ цвѣтомъ, а передаются въ оттѣнкахъ. Нижняя одежда голубаго оттѣнка, верхняя впадаетъ въ легкій коричневый. Въ складкахъ эти цвѣта гуще, но не рѣзки. Равнымъ образомъ контуры никогда не бываютъ рѣзки и одноцвѣтны. Тѣло

<sup>1)</sup> *Mants*, въ *Revue Archéologique* 1891, январь—июнь, стр. 81. At mussivi illius operis praestantia et mira pulchritudo plane eadem erat atque illa quae in musivis romanae basilicae S. Mariae Majoris conspicitur. *Mazzocchi*, *Commentarium in marmoreum Neapolitanum Kalendarium Napoli 1755. t. III, p. 705.*

имѣетъ красныя контуры, бѣлыя одежды—синіе, въ остальныхъ случаяхъ контуръ есть лишь граница цвѣта. Въслѣдствіе этого фигуры не кажутся рѣзкими, а слабыми и прозрачными. Золото употребляется кромѣ фоновъ еще въ одеждахъ Маріи (синагоги, Ирода), для храмовъ и городовъ Іерусалима и Вифлеема, пріемъ, въ слабой степени употребляемый и въ рукописи Виргилія. Золотая полоса является здѣсь въ той же роли, какъ и синіе фоны въ громадныхъ композиціяхъ нефа Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ. Она ложится за фигурами въ ущербъ главному свойству живописной композиціи—развитію задняго плана и указываетъ на чисто декоративный пріемъ. Тамъ и здѣсь наблюдается одинаковое явленіе въ расположеніи фигуръ: онѣ идутъ рядами, въ тѣсномъ порядкѣ, закрывая задній планъ, какъ въ рельефѣ. Процессіи святыхъ женъ и мужей поэтому монотонны. Въ мозаикѣ арки также весьма ощутительно это рельефное развитіе передняго плана и процессіальное расположеніе фигуръ рядами, изъ которыхъ только три фигуры — летящаго ангела, Симеона и воина въ сценѣ приказа Ирода избить младенцевъ, нарушаютъ прямую постановку фигуръ. Не смотря на разнообразіе жестовъ, поворотовъ головы и туловища, фигуры эти не дѣлаютъ рѣзкихъ движеній, не выходятъ изъ прямого положенія, дѣйствуютъ робко и безъ достаточной свободы и легкости.

Но если въ мозаикахъ Равенны мы можемъ отмѣтить строго монументальный пріемъ декораціи, то-есть, употребленія большихъ фигуръ для украшенія большихъ пространствъ, то мозаика арки прямо страдаетъ плохимъ соображеніемъ съ мѣстомъ. Всѣхъ фигуръ на аркѣ было болѣе 60, не считая изображеній дома, пяти городовъ, двухъ храмовъ, трона и 12 овецъ. Фигуры эти малы и неясны. Детали сценъ, жесты, атрибуты фигуръ теряются для зрителя. Роспись своими слабыми, плоскими, мелкими, но красивыми фигурами, переходитъ въ детальный жанръ миниатюры и неудачно приспособляетъ ихъ для декораціи высоко поднятыхъ большихъ отрѣзковъ арки. Дѣленіе на фризъ здѣсь также дано по способу, извѣстному въ миниатюрахъ, по очень распространенному въ античномъ и христіанскомъ рельефѣ, гдѣ верхняя сцена отдѣляется отъ нижней лишь полоской земли, а не рамой. Въслѣдствіи часто для росписей арокъ избираются сюжеты, не требующіе частыхъ дѣленій ея на фризъ, и все пространство арки занимаетъ однимъ, двумя сюжетами. Въ этомъ нельзя не видѣть прямого улучшенія декоративнаго пріема и перехода къ монументальной декораціи.

Общій анализъ композицій и ихъ деталей показываетъ, какъ много

связей сохраняютъ онѣ съ византійскимъ искусствомъ. Онѣ примыкаютъ къ восточному искусству. Отдѣльныя черты, соединяемыя въ мозаикѣ въ одно общее цѣлое, разсыпаны на памятникахъ равеннской, миланской школы, на памятникахъ сирійскаго искусства, изрѣдка встрѣчаются въ искусствѣ Рима и оживаютъ внезапно въ собственно византійскомъ искусствѣ VIII—XIII вѣковъ. Типы Маріи, Афродизія, Иосифа неизвѣстны въ катакомбахъ и на саркофагахъ римскихъ и галльскихъ. Типы жрецовъ и ихъ одежды извѣстны лишь въ равенскомъ образѣ жреца и Мельхиседека. Въ Равеннѣ же и въ греческихъ рукописяхъ мы встрѣчаемъ роскошныя одежды Афродизія, женщины и сложившіяся въ опредѣленныя формы церемоніальныя выходы византійскаго императора. Здѣсь же находимъ и золотыя фоны и одежды, слабо связанную постановку фигуръ и процессіи ихъ. Аллегорическія фигуры церквей до сихъ поръ извѣстны лишь въ римской школѣ, но формы, въ которыхъ онѣ являются въ мозаикѣ, не только свойственны Риму; одна изъ фигуръ повторена въ сирійскомъ евангеліи въ фигурѣ Богородицы. Свѣтлый тонъ мозаикъ указываетъ на близость къ античной мозаикѣ, на ряду съ мозаикой Пуденціаны и Констанцы. Въ этомъ обстоятельствѣ мы можемъ отмѣтить существенное различіе въ приемѣ декорации большихъ пространствъ отъ равенскаго приема, употребляющаго глубокіе синіе фоны.

На римскую школу указываетъ фигура Ирода въ воинскомъ одѣяніи и стража въ шлемахъ. Эти черты царской обстановки указываютъ на предшествующіе, вполне сложившіяся образцы на саркофагахъ, гдѣ Иродъ изображается воинномъ. Сцена съ выходомъ Афродизія представляетъ уже византійскіе костюмы у царя и свиты. Юныя головки ангеловъ, головы жрецовъ, помпейская фигура философа указываютъ на античную основу, которая оживляетъ византійское искусство при самомъ его образованіи. Въ мозаикахъ арки мы можемъ поэтому видѣть наиболѣе раннее произведеніе византійскаго искусства на римской почвѣ.

### Мозаики нефа.

*Мозаики нефа* идутъ по обѣимъ сторонамъ его надъ колоннами и представляютъ квадратныя картины. Каждый квадратъ обыкновенно дѣлится горизонтальной полосой пополамъ и заключаетъ двѣ сцены. Лишь три композиціи занимаютъ по отдѣльному квадрату.

Нѣтъ надобности теряться въ предположеніяхъ относительно того,

одновременны или нѣтъ мозаики нефа съ мозаиками арки <sup>1)</sup>. Характеръ мозаикъ нефа показываетъ, что тѣ и другія не только возникли одновременно, но и были сдѣланы одними и тѣми-же мастерами. Здѣсь мы видимъ тотъ-же миниатюрный жанръ, тѣ-же мелкія фигуры и то-же дѣленіе на фризъ. Тонъ мозаикъ—свѣтлый, какъ тонъ миниатюръ Иліады или Виргилія. Небо представляется въ видѣ пепельно-голубой полосы, иногда рдѣющей полосками радужныхъ облаковъ, ниже идетъ та-же золотая полоса, которая въ нѣкоторыхъ сценахъ переходитъ въ сплошной золотой фонъ (De Rossi, 26, 27), а земля представляеть свѣтло-зеленую полосу. Здѣсь точно также синій цвѣтъ употребляется для заполнения внутренности храма, для хламидъ и оплечій жрецовъ, для полосъ на одеждахъ, пурпуръ для царскихъ хламидъ, золото для блеска панцирей, одеждъ и мебели. Эти черты указываютъ на одинаковый чисто техническій приѣмъ и не могутъ принадлежать разному времени. Но далѣе мы видимъ совершенно одинаковыя формы античнаго храма и башнеобразнаго города, тотъ-же равенскій типъ жреца и левита, тотъ-же костюмъ у Исава и Моисея, который носить Афродизій, а у дочери фараона, Селфоры и Ліи тотъ же золотой костюмъ, который носить Богородица. Въ сценѣ явленія трехъ ангеловъ Аврааму повторена бѣгущая фигура Симеона; выходъ Исава на встрѣчу посламъ вкратцѣ передаетъ выходъ Афродизія. Здѣсь встрѣчаются безкрылые ангелы, золотые равноконечные крестики, какъ и на аркѣ.

Являясь въ отдѣльныхъ квадратахъ на подобіе миниатюръ въ рукописяхъ, эти сценки вполне развиваютъ живописный элементъ, и потому въ композиціяхъ ихъ больше свободы и легкости движеній, чѣмъ въ композиціяхъ арки. Задній планъ всегда представляетъ гряду зеленыхъ, иногда лиловыхъ холмовъ. Среди холмистаго пейзажа видны пастушескіе шалаши и суковатое деревцо, такъ напоминающее помпейскіе пейзажи. Иногда сцена раздѣлена пополамъ кудрявымъ деревцомъ, а иногда нѣсколько деревьевъ растутъ въ виноградникѣ; по землѣ стелются цвѣты и злаки растений и трельяжъ виноградника. Античный элементъ здѣсь гораздо сильнѣе, живѣе, ярче, чѣмъ въ мозаикахъ арки, и прямо восходитъ къ античнымъ рукописямъ Виргилія и Иліады.

Д'Аженкуръ сравниваетъ военныя сцены мозаикъ нефа съ барельефами Траяновой колонны, и нѣкоторыя сцены мозаикъ сопоставляетъ

<sup>1)</sup> De Rossi, *Mosaici*, fasc. XIV, XV, I. 2.



съ барельефами на однѣхъ и тѣхъ же таблицахъ <sup>1)</sup>. Сходство получается только въ нѣкоторыхъ деталяхъ, при чемъ два раза онъ сравнивается композиціи реставрированныхъ (XV, 4. 5). Римскій барельефъ не можетъ быть сравниваемъ въ такомъ смыслѣ съ живописью. Первое, что нарушаетъ подобіе, это чрезвычайная сложность римскаго рельефа, который занимаетъ пространство сплошь фигурами, оружіемъ, зданіями городовъ. Наоборотъ мозаическая сцена кратка и прозрачна, изображаетъ задній планъ и перспективу, то-есть, употребляетъ свое природное данное — краску. Толпа въ рельефѣ представляетъ ряды фигуръ впереди и полуфигуръ надъ ними, доходящихъ до верхняго края. Толпа въ мозаикѣ и въ миниатюрѣ наоборотъ всегда ограничена, и головы всегда приблизительно находятся на одномъ уровнѣ, въ чемъ и сказывается забота о заднемъ планѣ. Исключеніе представляетъ лишь одна сцена перехода черезъ Черное море, гдѣ толпа израильтянъ представлена въ видѣ многочисленныхъ рядовъ головъ, идущихъ кверху, вслѣдствіе квадратнаго построенія композиціи. Сходство въ вооруженіи, въ фигурѣ Зевса, являющагося надъ войскомъ, въ рядахъ воиновъ, въ поворотахъ фигуръ, это самое общее сходство вообще между памятниками поздне-римскаго искусства. Подобныя черты разсыпаны также въ *Виргилии*, *Иліадѣ*, въ свиткѣ *Иисуса Навина* и указываютъ на богатство формъ античнаго искусства и на разработанный военный жанръ. Сравненіе съ миниатюрой переходитъ въ прямое сходство. Здѣсь мы видимъ вполне живописную композицію съ небомъ, землей и пейзажемъ. Дается просторъ краскамъ. Композиція не сложна, не загромождена фигурами. Только въ миниатюрахъ попадаются такія детали, которыя повторяетъ мозаика. Въ рукописи *Виргилія* встрѣчается та-же форма рѣки, сбѣгающей ручьемъ съ горы, какъ и въ мозаикѣ, <sup>2)</sup> то-же море, закрывающее почти все пространство картины и оставляющее узкую полосу неба вверху (*D'Agincourt* XX, 24. 28; *Mus.* 25), или часть моря сбоку (XX, 42, *Mus.* 9); тотъ-же пейзажъ съ деревьями, домами (XX, 3, *Mus.* 8) и развитой пастушескій жанръ, тѣ-же одѣянія пастуховъ, стада овецъ и изображеніе быка на паствѣ въ полунсчезнувшей сценѣ (*Mus.* 3), напоминающей сцену изъ *Виргиліевыхъ георгикъ*. Здѣсь можно видѣть тотъ же античный храмикъ и двѣ-три фигуры, стоящія и бесѣдующія близъ него,

<sup>1)</sup> *Serout D'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments* T. V. Peinture, pl. XIV. XV.

<sup>2)</sup> *D'Agincourt*, l. c. pl. XX, 33; XXI, 1 и *De Rossi, Musaici*, l. c. 19.

что почти до мелочей напоминаетъ миниатюру, исключая золотого или синяго крестика, который христіанскій художникъ изображаетъ въ тимпанѣ храма и того, что тамъ это—герои Энеиды, а здѣсь Моисей и толпа израильтянъ (XX, 27; Mus. 21); или битву на долигѣ у стѣнъ города, строй противъ строя (XX, 40; Mus. 22), полководца, окруженнаго воинами (XX, 45, Mus. 23), лежащую фигуру на ложѣ (XX, 12, Mus. 24) или полулежащую (XX, 22) и проч. Въ рукописи Илиады встрѣчается расположеніе нѣсколькихъ моментовъ дѣйствія на одной миниатюрѣ, битва, появленіе полуфигуры Зевса въ синемъ гиматіи и другихъ боговъ на облакахъ, тѣ-же голубые нимбы, но наряду съ ними еще и желтые, что отвѣчаетъ золотому нимбу на мозаикѣ, тѣ-же храмики <sup>1)</sup>). Только здѣсь мы убѣждаемся, что пейзажъ, разливъ моря, изображеніе скачущаго на зрителя всадника въ мозаикахъ, цвѣтные нимбы—все мотивы живописные, и наоборотъ шлемъ, щитъ, рядъ воиновъ на переднемъ планѣ, кони—мотивы общіе. Сходство увеличивается еще тѣмъ, что однѣ рукописи Илиады и Виргилія, какъ и мозаика, лишены персонификацій городовъ и рѣкъ, чѣмъ богаты вѣнская библія и свитокъ Иисуса Навина. Античный элементъ мозаикъ такъ ярко выступаетъ въ пастушескихъ и военныхъ сценахъ, что лишь немногія изъ нихъ относятся собственно къ христіанскому искусству. Это указываетъ на первыя попытки въ иллюстраціи библіи. Лыбопытны поэтому тѣ едва уловимыя усилія въ переводѣ античныхъ формъ на христіанскія, которыя встрѣчаются въ нѣкоторыхъ сценахъ наряду со струей чисто византійскихъ формъ.

Первая сцена представляетъ *встрѣчу Мельхиседекомъ Авраама* (Mus. 7). Направо ѣдетъ Авраамъ со свитой воиновъ. Сохранилась лишь часть головъ со шлемами, а отъ фигуры Авраама лишь рука, протянутая впередъ. Слѣва идетъ ему на встрѣчу сѣдой старикъ Мельхиседекъ—совершенный типъ жреца равенскихъ мозаикъ, въ голубой хламидѣ съ синими полосами и синимъ оплечьемъ, въ бѣлой туникѣ и высокой красной обуви, неся плетеную корзину съ хлѣбами. На землѣ стоитъ канеаръ, такъ какъ онъ подноситъ Аврааму еще и вино. Надъ Авраамомъ является на рдѣющихъ облакахъ въ полуфигурѣ Всевышній, простирающій къ Мельхиседеку открытую ладонь правой руки. Типъ его (рис. 12) вполне напоминаетъ общій миниатюрный типъ Зевса рукописи Илиады. Полная округлая борода, широкое

<sup>1)</sup> *Mai, Iliadis fragmenta et picturae, Mediolani, 1819, рис. XIII. XX. XXIX. XLVII; храмикъ рис. I.*

лицо и большіе пышные волосы. Типъ Христа на ватиканской таблѣткѣ слоновой кости (Gagg. 447, 7) даетъ тѣ-же черты и повторяетъ склоненное положеніе головы (*nutus, nodus*), которое извѣстно у Христа въ мозанкѣ св. Теодора въ Римѣ (Gagg. 252, 3). Это движеніе головы исчезаетъ въ VI вѣкѣ. Византійская фреска, открытая на *Via Salaria* представляетъ Христа на облакахъ надъ семействомъ св. Фелицитаты (Gagg. 154, 3); другая такая-же фреска, открытая



Рис. 12. Голова Восвѣшняго въ сценѣ встрѣчи Мельхиседекомъ Авраама.

на Эсквилинскомъ холмѣ, повторяетъ синій цвѣтъ одежды и характерно развѣвajícíся конецъ одежды Христа, являющагося на облакѣ по грудь <sup>1)</sup>. Въ обоихъ случаяхъ голова стоитъ прямо, какъ и въ мозаикѣ св. Венанція въ Римѣ (Garr. 273, 1), гдѣ Христосъ также является по грудь на облакѣ. Синія одежды Всевышняго повторяются у Христа вплоть до Ренессанса и извѣстны въ рукописяхъ и мозаикахъ византійскихъ <sup>2)</sup>, а развѣвajícíся конецъ одежды сохраняется лишь у ангеловъ, какъ въ *Apollinare in Classe* (Garr. 265, 3, 4), и въ упомянутой мозаикѣ св. Венанція. Съ IX—X вѣка исчезаетъ и самая форма полосатаго облака, и Христосъ является уже въ кругломъ облакѣ, такъ что мозаика даетъ намъ въ изображеніи Всевышняго совершенно античную деталь. Нимбъ вокругъ головы Всевышняго золотой, что напоминаетъ желтый нимбъ рукописи Илиады, не употребляющей золота.

*Три странника у Авраама.* Врядъ ли во всемъ христіанскомъ искусствѣ найдется другая подобная сцена по красотѣ типовъ и гармоніи красокъ. Композиція даетъ три момента. Вверху Авраамъ спѣшитъ на встрѣчу тремъ ангеламъ, являющимся ему на радужныхъ облакахъ во весь ростъ. Эта сцена нигдѣ ранѣе неизвѣстна. Внизу около домика съ бѣлыми занавѣсками и красной черепичной крышей хлопочетъ Сарра, приготовляя на столѣикѣ треугольные хлѣбы, и выслушиваетъ приказанія Авраама, который обращается къ ней съ двуперстнымъ жестомъ. Рядомъ Авраамъ подаетъ на блюдѣ цѣлаго ягненка ангеламъ, сидящимъ за другимъ столомъ съ тѣми же треугольными на немъ хлѣбами. Вѣтви куста у домика представляютъ Мамврійскій дубъ. Золотой фонъ употребленъ въ нижней сценѣ и дополняетъ игру цвѣтовъ, которые здѣсь такъ сильны и ярки, какъ въ мозаикахъ св. Виталія въ большихъ панно къ изображеніемъ пророковъ. Синій цвѣтъ употребляется нѣсколько больше. Онъ заполняетъ часть неба за Авраамомъ и переходитъ въ голубой тонъ неба и радужный тонъ облаковъ. Бѣлыя одежды принимаютъ серебряный оттѣнокъ отъ легкихъ переходовъ бѣлыхъ кубиковъ къ голубымъ и свѣтлолило-

<sup>1)</sup> *Bullettino* 1884—5, p. 167.

<sup>2)</sup> Тотъ-же античный типъ Бога извѣстенъ и въ Пентатевхѣ Парижской Национальной библіотеки, западной работы, копирующемъ античные образцы. Въ рукописи Космы Индикоплова и въ рукописи псалтири Барберини, № 202—III, 39, л. 3, Христосъ является не на продолговатомъ облакѣ, а въ кругѣ или въ  $\frac{1}{4}$  круга.

выи. Типы ангеловъ въ верхнихъ сценахъ—совершенно античныя фигуры съ свѣтлыми кудрявыми волосами; въ нижней сценѣ у нихъ длинныя, спадающіе на плечи назорейскіе волосы и удлинненный овалъ, что повторено почти до мелочей въ мозаикѣ Аполлинарія Новаго въ сценѣ отдѣленія овецъ отъ козлицъ. Изъ трехъ фигуръ двѣ имѣютъ длинныя волосы, третья короткіе, какъ и на нашей мозаикѣ. Открытая ладонь на груди перваго и протянутая открытая ладонь втораго дополняютъ сходство (Garr. 248, 4). Вторая фигура имѣетъ крестообразный нимбъ, на нашей-же мозаикѣ креста нѣтъ, хотя и тамъ, и здѣсь эта фигура представляетъ Христа. Въ верхней сценѣ второй ангелъ является въ прозрачномъ миндалевидномъ ореолѣ съ языками свѣта, заполняющими его внутренность, сквозь которую просвѣчиваетъ фигура. Это свѣтлое облако (*νεφέλη φωτεινή*) часто изображаетъ византийское искусство (по Мате. 17, 5; Лук. 9, 34). Вслѣдъ за нашей мозаикой оно извѣстно лишь въ синайской мозаикѣ, въ абсидѣ со сценой Преображенія (Garr. 268). Интересно, что оно является на нашей мозаикѣ рядомъ съ полосами облаковъ, на которыхъ стоятъ ангелы. Въ синайской мозаикѣ оно имѣетъ остроконечный верхъ. Одежда Авраама и ангеловъ обычная: у всѣхъ бѣлыя туники и гиматіи. На одеждахъ Авраама знаки H, Z, у средняго ангела въ верхней сценѣ A, у третьяго Z. Въ нижней сценѣ у Авраама буква I. Нимбы ангеловъ въ верхней сценѣ голубые, въ нижней золотые съ бѣлыми ободками. Въ тимпанѣ крыши домика равноконечный синій крестикъ. У Сарры на головѣ бѣлый чепецъ. Она одѣта въ красное платье съ синими полосами. Въ мозаикахъ Равенны и въ раннихъ рукописяхъ нѣтъ сцены явленія ангеловъ; изображаются обыкновенно ангелы за столомъ. До насъ дошло лишь извѣстіе, что Константинъ Великій въ 314 году уничтожилъ въ Палестинѣ у Мамврійскаго дуба языческой алтарь, стоявшій передъ картиной, представлявшей моментъ явленія трехъ ангеловъ Аврааму. Средній ангелъ былъ отличенъ отъ двухъ другихъ особеннымъ способомъ, который, однако, мало понятенъ изъ словъ Юлія Африкана: „*μῦθος δὲ ὁ χριστῶν ὑπερέχων τῆ τιμῆ*“. Здѣсь можно думать и о болѣе высокомъ ростѣ Христа, и о нимбѣ или облакѣ. Авраамъ былъ представленъ преклоняющимся (*ὄρθων προσκυνῶν*) <sup>1)</sup>.

*Сцена раздѣленія Авраама и Лота* начинаетъ рядъ мало выразительныхъ сценъ, которыхъ интересъ лежитъ только въ ихъ античной

<sup>1)</sup> Garrucci, Stor. dell'arte crist. T. I, p. 437.

композиціи. Двѣ группы семействъ стоятъ направо и налѣво, бросая другъ на друга пристальный взглядъ. Авраамъ съ семействомъ стоитъ у домика съ деревомъ. Лоть съ семействомъ направляется влѣво, указывая пальцемъ на башнеобразный городъ Содомъ. Впереди въ цвѣтныхъ платьяхъ—красномъ и голубомъ—идутъ двѣ маленькія дочери Лота. Сзади видны жена Лота и слуги. Около Авраама стоитъ мальчикъ, сынъ его Измаиль. На одеждѣ Авраама находится знакъ Г, на одеждѣ Лота—І. Ниже была представлена пастушеская сцена. Голубое небо, золотой фонъ и тонкія деревца; скотъ, залегшій на пастбищѣ, быкъ, задумчиво смотрящій, и пасущаяся овца. Пастухъ идетъ налѣво. Это Элизаръ, пасущій стада Авраама. Сцена эта изображена въ вѣнской библии, но въ иной композиціи (Garr. 118, 4).

Далѣе три квадрата исчезли, и слѣдующая сцена представляетъ *Благословіе Исаака* въ очень любопытной композиціи, напоминающей прощальныя сцены на надгробныхъ стелахъ. Слѣпой Исаакъ съ закрытыми глазами лежитъ на длинномъ золотомъ ложѣ (κλίνη) съ золотой спинкой и золотыми ножками, облокотившись на высокую подушку лѣвой рукой, окутанной въ гиматій. Передъ нимъ золотой столикъ на трехъ изогнутыхъ золотыхъ львиныхъ ножкахъ. На столѣ лежитъ пирогъ. Іаковъ, маленькій мальчикъ, въ голубой экзонидѣ, съ краснымъ плащомъ на плечѣ, стоитъ у столика, напоминая мальчика съ прохусомъ на античныхъ стелахъ. Исаакъ положилъ руку на его голову. Справа къ изголовью подходитъ Ревекка, за ней видна служанка въ воротахъ. Ворота и фигура служанки реставрированы мозаикой. За Исаакомъ изображенъ его домъ съ четырьмя дорическими колонками и занавѣсками надъ входомъ. Около дома три дерева, трельяжъ виноградника, бѣлые цвѣты и злаки (кукурузы) на переднемъ планѣ. На виноградѣ и на цвѣтахъ сидятъ птицы. Это богатство, которымъ благословляетъ Исаакъ Іакова (Бытія XXVII, 28). Надъ Исаакомъ видна въ облакахъ десница—единственная христіанская деталь въ этой античной сценѣ. Деревьями и садомъ обставлена античная сцена во фрескахъ керченскихъ катакомбъ<sup>1)</sup>. Одна христіанская стела изъ Херсонеса имѣетъ тотъ же сюжетъ<sup>2)</sup>.

Ниже было представлено *возвращеніе Исаака* съ охоты (Мис. 4). Сохранилась лишь часть фигуры Исаака, часть дома, часть стѣны за

<sup>1)</sup> Русскія Древности, издаваемая гр. И. Толстымъ и Н. Кондаковымъ, Спб. 1889, вып. I, рис. 89.

<sup>2)</sup> Ibid. рис. 143.

фигурой Исаака и голова Ревекки, головы Исава и слуги, идущихъ къ Исааку, и верхняя часть воротъ въ видѣ двухъ пилястровъ съ перекладиной. Интересенъ жестъ Исаака, открывающаго въ знакъ изумленія руку на груди.

*Иаковъ приходитъ къ Лавану.* Живыя античныя сценки, просто-душныя, но при томъ шаблонныя. Иаковъ въ костюмѣ добраго Пастыря катакомбъ, то-есть, въ бѣлой туникѣ, въ красномъ оплечіи, съ посохомъ и въ высокой обуви путника, стоя разговариваетъ съ пастухомъ Лавана у стада. Рахиль бѣжитъ, простирая правую руку влѣво и зоветъ Лавана, который выходитъ изъ своего пастушескаго домика. У домика стоитъ служанка Билха въ лиловомъ платьѣ съ синими полосами, голубой паллѣ и въ чепцѣ, какъ у Сарры. Лаванъ въ простой пастушеской экзомидѣ, сѣдой старикъ съ короткой сѣдой бородой. Онъ протягиваетъ руку ладонью къ Рахили. Костюмъ Рахили, какъ въ бѣнской библии у пряхи—красно-кирпичнаго цвѣта, платье съ темными полосами, золотое ожерелье на шеѣ, и волосы убранныя въ коронку<sup>1)</sup>. Ниже Лаванъ и Иаковъ цѣлуются; рядомъ Лаванъ идетъ впереди и жестомъ руки приглашаетъ Иакова въ домъ. Въ дверяхъ ихъ встрѣчаетъ Рахиль. Билха стоитъ у края сцены слѣва. Иаковъ уже въ простомъ пастушескомъ костюмѣ—въ экзомидѣ и въ красномъ плащѣ на лѣвомъ плечѣ. Широкий ремень идетъ у него черезъ грудь, быть можетъ отъ сумки. Типъ лица Рахили повторяетъ типъ Богородицы на аркѣ и напоминаетъ равеннскіе женскіе типы.

Далѣе Иаковъ проситъ руки Рахили. Лаванъ, на этотъ разъ одѣтый въ бѣлую туннику, стоитъ близъ трехъ женщинъ. Впереди стоитъ Рахиль, рядомъ съ ней служанка; сзади видна фигура слѣпой Лил безъ зрачковъ въ глазахъ. Иаковъ, стоя справа близъ двухъ пастуховъ, протягиваетъ ладонь. Лаванъ указываетъ на стадо и пастуха, который, опираясь на свой посохъ, стоитъ подъ деревомъ. Женщины смотрятъ въ сторону пастуха, а Рахиль протягиваетъ руку въ сторону Иакова. Очевидно, что сцена представляетъ иллюстрацію на слова библии: „лучше мнѣ ее отдать тебѣ, чѣмъ другому“ (XXIX, 19). Этотъ „другой“ есть пастухъ, на котораго смотрятъ женщины и указываетъ Лаванъ. Въ сцену внесенъ романическій элементъ, и пастухъ является претендентомъ на руку Рахили. Этимъ объясняется и жестъ изумленія служанки. Типъ Рахили особенно напоминаетъ типъ Бого-

<sup>1)</sup> Изъ этой коронки сдѣлали митру, см. *Garr.* 516, 1.

родицы и отличается изяществомъ и граціей, то-есть, намѣренной передачей красоты Рахили. Низъ сцены осыпался, а вторая сцена наоборотъ совсѣмъ исчезла. Она, очевидно, представляла женитьбу Іакова на Ліи, замѣнившей Рахиль, такъ какъ въ слѣдующемъ квадратѣ представлено *сватовство и женитьба на Рахили*. Въ верхней сценѣ Іаковъ подбѣгаетъ къ Лавану, который стоитъ у домика рядомъ съ Рахилью и служанкой, и, очевидно, жалуется на обманъ. Пастухъ рядомъ съ нимъ поднимаетъ руку и тоже волнуется. Овечка ласкается къ Іакову, какъ къ Доброму Пастырю. Въ нижней сценѣ Лаванъ, одѣтый въ тунику и красный плащъ по случаю торжества, приглашаетъ двухъ женщинъ. Рядомъ онъ стоитъ внутри сигмы между Рахилью и Іаковымъ, занимая мѣсто Юноны пропиа на античныхъ барельефахъ <sup>1)</sup>. Руки брачующихся соединены, что указываетъ на обрядъ обрученія. На одномъ христіанскомъ саркофагѣ представлено также обручение Маріи и Іосифа, но Іосифъ только еще протягиваетъ руку для обрученія <sup>2)</sup>. Рахиль имѣетъ тотъ же костюмъ, что и Богородица на аркѣ, осложненный покрываломъ въ родѣ фаты—костюмъ, извѣстный въ мозаикахъ Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ <sup>3)</sup>. На головѣ Рахили золотая діадема. Интересенъ жестъ ея: она подноситъ указательный палецъ лѣвой руки къ подбородку и склоняетъ какъ бы въ задумчивости голову. Низъ сцены реставрированъ красками.

Далѣе идутъ скучныя перипетіи *договоровъ съ Лаваномъ* о раздѣленіи стада. Двѣ группы пастуховъ представлены другъ противъ друга. Впереди Іаковъ и Лаванъ; около каждаго его стадо, пасущееся на травѣ. Живыя и натуральныя позы овецъ, лежащихъ или сгруппировавшихся въ одно стадо, простой античный пейзажъ съ хижинами пастуховъ и деревенскій домикъ Лавана, одиноко стоящій справа, передаютъ въ совершенствѣ характеръ античнаго пастушескаго быта. Ниже Лаванъ и Іаковъ идутъ рядомъ; Лаванъ обращаетъ лицо къ Іакову и правой рукой указываетъ на стадо. Два пастуха слѣва и справа гонятъ скоть въ противоположныя стороны. Это раздѣленіе стада

<sup>1)</sup> *Clarac*, Musée de sculptures antiques et modernes, 199, 373.

<sup>2)</sup> *Le Blanc*, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, pl. XVII, 4. Обрядъ  $\epsilon\upsilon\chi\alpha\rho\iota\tau\epsilon\iota\sigma\iota\varsigma$  и  $\gamma\omega\alpha\iota\alpha\iota\alpha \acute{\alpha}\gamma\alpha\iota\sigma\iota\varsigma$ . См. *Karl Sittl*, Die Gebärden d. Griechen und Römer, p. 132, прим. 1.

<sup>3)</sup> *De Rossi*, Mus. XXIV, XXV, л. 6, рис. 7, былъ введенъ въ заблужденіе своимъ рисункомъ, на которомъ вокругъ головы Рахили изображенъ родъ нимба, и, колеблясь, все таки признавъ эту деталь за нимбъ. На самомъ дѣлѣ это часть бѣлаго недорисованнаго покрывала.



(Быт. XXX, 35). Далѣе (Mus. 9; Gagg. 117, 1) пастухи Иакова поятъ скотъ, который гурьбой подходитъ къ водѣ. Деревцо отдѣляетъ эту сценку отъ другой, гдѣ представленъ Иаковъ, разговаривающій съ божествомъ, появляющимся на облакахъ. Божество юно, съ короткими каштановыми волосами и въ бѣлыхъ одеждахъ. Вокругъ головы золотой нимбъ. Это повтореніе той же полуфигуры, что и въ сценѣ встрѣчи Мельхиседекомъ Авраама, но юный типъ и бѣлая одежды сближаютъ ее съ фигурами ангеловъ въ сценѣ встрѣчи Авраамомъ трехъ странниковъ и изображеніями ихъ на аркѣ<sup>1)</sup>. Ангелъ является не во снѣ, какъ въ библіи, а на яву (XXXI, 11). Рядомъ стоитъ скала, быть можетъ, жертвенникъ Веоила, о которомъ говоритъ ангелъ Иакову. Ниже Иаковъ говоритъ объ отъѣздѣ Рахиль и Лія, которыя теперь въ замужествѣ имѣютъ на головахъ чепцы, какъ у Сарры; онѣ стоятъ близъ храмика; около нихъ трое дѣтей; двое заднихъ жмутся къ матери. За Иаковомъ стадо; два пастуха оживленно бесѣдуютъ. Надъ входомъ въ храмикъ изображена лампада, въ тимпанѣ вѣнокъ, а по сторонамъ входа два пилэстра дорического стили и бѣлая подобранныя занавѣски. Нижняя половина сцены осыпалась (Паркеръ № 2043).

Далѣе исчезъ цѣлый квадратъ, и слѣдующая сцена представляетъ встрѣчу Иакова съ Исавомъ. Изображенъ городъ Сихемъ, изъ котораго вышелъ Исавъ въ костюмѣ византійскаго императора и въ золотой стемпѣ; за нимъ идутъ два воина. Онъ протягиваетъ ладонь къ двумъ пастухамъ Иакова. Далѣе стоятъ самъ Иаковъ, Рахиль и Лія, и вернушіеся послы передаютъ ему отвѣтъ Исавъ.

Ниже сцена осыпалась. Видны головы и плечи воиновъ справа и полуфигуры женщинъ налѣво. Сцена представляла, очевидно, встрѣчу Исавъ и Иакова (Mus. 10; Gagg. 217, 2; Фот. Парк. 2044).

Далѣе Иаковъ сидитъ на складномъ стулѣ. Типъ его головы напоминаетъ типы жрецовъ на аркѣ или голову Зевса. Онъ сѣдъ. Геморъ и Сихемъ (Быт. XXXIII, 17) направляются къ нему, протягивая впередъ руки и прося въ замужество Сихему похищенную дочь его Дину. Сзади стоятъ жители города Сихема и виденъ самый городъ. Иаковъ отвѣчаетъ двуперстно; за нимъ стоятъ его сыновья. Далматики и длинныя туники Гемора и Сихема повторяются въ мозаикѣ

<sup>1)</sup> *Gaggioli*, t. 117, 1 неправильно изображаетъ ангела бородатымъ. Уже *Valentini*, *La Basilica patriarcale*, t. LXIV, изобразилъ его юнымъ. На фотографіи Паркера № 2043, типа разобрать нельзя, вслѣдствіе черноты фотографіи.

Аполлинарія Новаго у мытаря (248, 6) и фарисея. Ниже полуразрушенная сцена. Сохранилась часть головы Іакова. Передъ нимъ его сыновья обращаются къ нему двуперстно. Это Іаковъ объявляетъ сыновьямъ о позорѣ, постигшемъ его, то-есть, о похищеніи дочери Дины (Быт. XXXIV, 5, 7).

Далѣе почти до мелочей повторена сцена прихода Сихема и Гемора. Іаковъ сидитъ. около него два сына говорятъ со стоящими передъ ними Геморомъ и Сихемомъ. Они предлагаютъ Іакову царское достоинство. За ними двѣ фигуры изъ народа и городъ. Отсутствие движенія, шаблонныя формы композиціи, ничтожный замыселъ отличаютъ эти послѣднія сцены.

Нижняя и послѣдняя сцена въ этомъ ряду представляетъ Гемора и Сихема, убѣждающихъ жителей Сихема принять обрѣзаніе (Быт. XXXIV, 20). Ихъ фигуры возвышаются надъ головами толпы. Они жестикулируютъ, какъ ораторы, двуперстно, обращаясь въ разныя стороны (Мис. 12, Галг. 4). Слева видна часть города. Большая часть сцены осыпалась.



Рис. 13. Пріемъ Моисея дочерью Фараона.

На правой сторонѣ нефа первый квадратъ лишился мозаики. Во второмъ квадратѣ верхняя сцена представляетъ мальчика Моисея съ

матерью передъ дочерью фараона. Краткія слова Библии о приѣмѣ Моисея (Исх. II, 9, 10) художникъ развилъ въ роскошной сценѣ приѣма у византійской царицы (рис. 13). Дочь фараона сидитъ на тронѣ съ красной подушкой подъ балдахиномъ съ треугольной крышей. На ней золотой костюмъ, расшитый красными кругами. На головѣ золотая діадема съ привѣсками, на шеѣ ожерелье съ драгоценными камнями, на ногахъ красная золотомъ шитая обувь. Рядомъ съ царицей стоитъ ея придворная дама въ узорномъ зеленомъ платьѣ, украшенномъ широкой золотой полосой на правомъ плечѣ. Она держитъ золотой ларецъ съ открытой крышкой, наполненный красными камнями. Другая дама въ красномъ платьѣ съ синими полосами идетъ рядомъ съ матерью Моисея. Последняя одѣта въ свѣтло-зеленое платье съ золотой полосой на правой сторонѣ, украшенное голубыми кругами съ красными и золотыми точками внутри. Двѣ послѣднія — одна въ сѣромъ платьѣ, другая въ зеленомъ замыкаютъ шествіе. Последняя дама несетъ высокую плетеную корзину съ фруктами. У всѣхъ разнообразныя прически. Моисей одѣтъ, какъ царевичъ, въ пурпурную хламиду съ золотымъ табліономъ, украшеннымъ внутри краснымъ кругомъ. Протягивая внизъ руку, онъ привѣтствуетъ царевну. Мать заботливо держитъ его за плечо. Царевна дѣлаетъ жестъ правой рукой, привѣтствуя его. Сверху открытая десница является въ облакѣ и указываетъ на Моисея. Фонъ сплошной золотой. По богатству и яркости красокъ, по торжественному церемониальному движенію фигуръ, эту сцену можно сравнить только съ извѣстной мозаикой церкви святаго Виталія въ Равеннѣ, представляющей выходъ Теодоры. Однако, фигуры тамъ однообразны и менѣе живы. Онѣ всѣ обращены лицомъ къ зрителю, въ то время, какъ въ нашей мозаикѣ къ зрителю обращено лишь лицо одной дочери фараона, и потому кажется безучастнымъ. Остальныя дамы поворотами фигуръ и взглядами обнаруживаютъ свое участіе въ приѣмѣ и образуютъ три группы. Дама, держащая ларецъ, смотритъ на царицу, готовясь одарить по обѣщанію мать Моисея за его воспитаніе. Вторая дама, провождая мать Моисея, подходитъ вмѣстѣ съ ней къ трону и обращаетъ на нее взглядъ, въ то время какъ послѣдняя склоняетъ голову въ заботѣ о мальчикѣ Моисей. Движеніе заканчивается изящной фигурой дѣвушки, несущей плоды въ корзину, которую она держитъ на рукѣ, покрытой розовымъ платомъ. Она разговариваетъ съ предпослѣдней дамой. Только въ антикѣ извѣстна эта самостоятельная и независимая жизнь фигуръ въ картинѣ. Въ VI вѣкѣ уже теряется

въ мозаикахъ разнообразіе взгляда (*σχηματα τῶν ὀφθαλμῶν*) и движеніе головы. Рядомъ съ этимъ, интереснымъ является суженный овалъ лица царевны съ черными глазами и черными рѣзкими бровями и вѣками, ея неповоротливая фигура наряду съ изящнымъ движеніемъ дѣвушки, несущей плоды. Движеніе впередъ послѣдней обозначено изгибомъ золотой полосы по колѣну, живымъ жестомъ руки и наклоненіемъ головы. Эта фигура прекрасно заканчиваетъ композицію.

Нижняя сцена представляетъ *Моисея*, стоящаго передъ *собраніемъ жрецовъ и философовъ*. Онъ стоитъ въ центрѣ въ своей царской хламидѣ и обращается двуперстно къ фигурѣ, стоящей направо. Жрецы сидятъ на ступенькахъ полукруглой сигмы, черезъ стѣну которой справа смотритъ народъ. Жрецы обнаруживаютъ сильное волненіе разнообразной жестикуляціей. Одни говорятъ двуперстно, другіе поднимаютъ руки, третьи протягиваютъ открытую ладонь. Одна миниатюра прекрасной рукописи X вѣка королевы Христины (№ 1, Ват. библ.) <sup>1)</sup> представляетъ подобнымъ образомъ судъ Израиля, и надпись называетъ сцену „τὸ κρίσιον“. Судьи Самсонъ, Гедеонъ и Іеффай сидятъ внутри той же сигмы, а черезъ ея стѣну смотритъ на судъ народъ. Чіампини и Валентини <sup>2)</sup> именно объясняли нашу сцену какъ судъ надъ Моисеемъ. Гарруччи хотѣлъ видѣть въ ней обученіе Моисея египетскими мудрецами <sup>3)</sup>. Моисей, однако, стоитъ передъ мудрецами, а не сидитъ между ними <sup>4)</sup>. Подобная сцена бесѣды, но не Моисея, а Христа съ мудрецами известна мнѣ лишь въ поздней мозаикѣ (XII вѣка) собора святаго Марка въ Венеціи, гдѣ Христосъ сидитъ между мудрецами, а не стоитъ передъ ними.

Чрезвычайно характерны типы философовъ. У одного изъ нихъ, изображеннаго направо, — черные длинные волосы и черная борода, падающая на грудь пятью прядями; типъ другаго сходится съ типомъ философа циника на аркѣ: онъ — съ большими пышными волосами и большой бородой. Третій сѣдъ; у него мощная фигура съ большой головой, покрытой большими сѣдыми волосами, и сѣдая борода. Второй налѣво отъ него съ сѣдыми кудрями и съ бородой въ прядяхъ. Только двое изъ нихъ имѣютъ плащи, покрывающіе тѣло; у всѣхъ

<sup>1)</sup> *Кондаковъ*, *Исторія византійскаго искусства*, стр. 159.

<sup>2)</sup> *Ciampini*, *Vet. mon.* I, tab. VI, p. 216—17; *Valentini*, *La basilica patriarcale*, p. 71, tav. LXV, 1.

<sup>3)</sup> *Garrucci*, l. c. 218, 1.

<sup>4)</sup> *Garrucci* *ibid.* неправильно даетъ Моисею въ руки развернутый свитокъ. Этотъ свитокъ образовался изъ его хламиды по невниманію рисовальщика.

остальныхъ грудь полуоткрыта по обычаю философовъ. Эти характерные типы повторяются въ вѣнской рукописи Діоскорида <sup>1)</sup> въ фигурахъ врачей.

Въ слѣдующемъ квадратѣ изображены двѣ не менѣе интересныя сцены. Верхняя представляетъ (рис. 14) обрученіе Моисея и Сепфоры



Рис. 14. Обрученіе Моисея и Сепфоры.

въ той же композиціи, какъ и обрученіе Рахили съ Іаковомъ (Исх. II, 16; III, 1). Іофоръ высокій и мужественный старикъ, въ снѣмъ наплечіи и бѣлой туникѣ, какъ жрецъ страны Мадіаны, стоя передъ круглымъ зданіемъ храма въ видѣ ротонды, возлагаетъ руки на плечи Моисея и Сепфоры. Моисей держитъ ее за руку, а она въ задумчивости приближаетъ указательный палецъ лѣвой руки къ подбородку. По сторонамъ налѣво три женщины, направо четыре фигуры друзей жениха. Костюмъ Сепфоры тотъ же, что у Рахили. Моисей задрапированъ въ плащъ (*χλαίνα*), очень часто изображаемый въ сценахъ обрученія или просто въ портретныхъ фигурахъ супруговъ на донышкахъ сосудовъ <sup>2)</sup>. Ротонда золотая съ краснымъ низкимъ куполомъ.

<sup>1)</sup> *Lowandre*, *Les arts somptuaires*, T. I, pl. 3 и 4.

<sup>2)</sup> *Garrucci*, t. 195, 11, 12, также 7 и 10; t. 196, 1—7.

Ниже представленъ *Моисей на пастбищѣ предъ купиною*. Это первая извѣстная сцена во всемъ христіанскомъ искусствѣ (рис. 15).



Рис. 15. Моисей на пастбищѣ.

Она отличается чрезвычайной живописностью. Кусты и деревья съ ярко красными и зелеными листьями. Скотъ улегся подъ тѣнь деревьевъ или бродить и пасется. Три пастуха въ разноцвѣтныхъ (красный, голубой, бѣлый) экзотическихъ и съ посохами ведутъ бесѣду. Одинъ сидитъ на скалѣ въ позѣ Добраго Пастыря въ мозаикѣ Галлы Плагиди. Передъ нимъ стоятъ Моисей и глядятъ вверхъ, гдѣ въ огненныхъ облакахъ является десница съ двуперстнымъ сложеніемъ. Фонъ золотой. На деревѣ передъ сидящимъ пастухомъ виситъ канарѣ. Только въ латинскомъ Пентатевхѣ VIII вѣка Парижской Національной библіотеки (№ 2334, л. 56) <sup>1)</sup>, Моисей окруженъ пастухами, надъ которыми сдѣлана надпись „pastores“. Въ изображеніи пастуховъ проглядываютъ развитыя формы античнаго пастушескаго жанра. Въ Равеннѣ, Моисей, одѣтый въ тунику и паллїумъ, представленъ одинъ, развязывающимъ сандалию и оборачивающимся къ десницѣ. Пламя купины мелкими языками стелется по землѣ (Garr. 261, 3). На нашей мозаикѣ

<sup>1)</sup> Springer, Die Genesisbilder in d. Kunst des frühen Mittelalters mit besonderen Rücksicht auf den Aschburnham—Pentateuch. *Abh. d. phil. hist. Classe d. K. Sächs. Gesellsch.* Leipzig, 1887, B. IX, taf. II.

купины нѣтъ, если только красные листья на деревьяхъ не обозначаютъ языковъ пламени. Сцена дана просто, какъ жанровая картинка пастушеской жизни, которую можно встрѣтить въ иллюстраціяхъ къ *Виргилію*. Лишь сидящая фигура въ видѣ *Добраго Пастыря* и десница напоминаютъ о христіанскомъ значеніи сцены.

Далѣе три квадрата съ мозаиками, какъ и на лѣвой сторонѣ, исчезли. Рисунки съ нихъ находятся въ собраніи рисунковъ бібліотеки *Барберини* (№ XLIX, 14, л. 28) <sup>1)</sup>. Этими сценами начинается рядъ утомительныхъ сценъ, весь интересъ которыхъ, какъ и въ нѣкоторыхъ сценахъ, рисующихъ жизнь *Іакова*, состоитъ лишь въ античной композиціи и красотѣ красокъ.

*Встрѣча Моисея и Аарона*. Ааронъ съ толпой старѣйшинъ встрѣчаетъ Моисея, идущаго впереди своего семейства. Моисей съ жезломъ, въ хитонѣ и гиматіи. Сзади ѣдетъ *Сепфора*, сидя на конѣ, одѣтая въ пепелу, и держитъ младенца сына. Рядомъ верхомъ ѣдетъ другой сынъ Моисея. За ними идетъ толпа народу. Поза Аарона повторяетъ позу *Симеона* на аркѣ. Вверху облако, но десницы нѣтъ по невнимательности рисовальщика, копировавшаго сцену.

Ниже юный *Моисей* передъ *Фараономъ* указываетъ на толпу *Израиля*, стоящаго сзади съ дѣтьми. Старикъ съ бородой, изображенный на рисункѣ закутаннымъ въ пепелу, очевидно, представлялъ женщину, быть можетъ, *Сепфору*; у ногъ ея стоитъ мальчикъ. *Фараонъ* въ воинскихъ доспѣхахъ; сзади него два воина съ копьями. Онъ отпускаетъ *Израиля* изъ *Египта*.

*Законъ о посвященіи первородныхъ отъ людей и скота Богу*. Моисей въ образѣ учителя сидитъ на каедрѣ съ подножіемъ и говорить, дѣлая жестъ двуперстія. За каедрой четыре фигуры. По сторонамъ лѣво женщины съ тремя стоящими у ихъ ногъ дѣтьми, направо мужчины, а у ногъ ихъ овцы (*Исх. XIII, 2, 12*).

Ниже—первый станъ *Израиля* между городами *Пи-Гагеротомъ*, *Магдоломъ* и *Веельсенфономъ* (*Исх. XIV, 2*) <sup>2)</sup>. Эти три города изображены справа, передъ послѣднимъ растутъ деревья. Направо сидитъ на креслѣ съ подушкой Моисей; сзади него толпа народу. Онъ приказываетъ расположиться станомъ. Интересно, что художникъ подъ собственными именами имѣетъ всегда разумѣть городъ. Совершенно по-

<sup>1)</sup> Изданъ *Campini*, о. с. I, tav. LVII; *Garrucci*, t. 218, 3, 4; 219, 1.

<sup>2)</sup> *Garrucci*, t. 218, 4, думаетъ, что здѣсь изображено распределение становищъ (*Числ. XXVI*). Но это не согласуется съ дальнѣйшими сценами.

добная композиція съ Моисеемъ, сядящимъ на каедрѣ, и тремя городами повторена въ Октогевхъ Ватиканской библіотеки № 747, л. 148, на главу о дарованіи Второзаконія, какъ бы копируя какой-то ранній оригиналъ, что вообще свойственно этой рукописи.

*Законъ о Пасхѣ.* Моисей стоитъ посреди 8 человекъ. Сзади него четырехугольный столбикъ, на которомъ стоитъ прообразовательный агнецъ, о которомъ онъ говоритъ, давая законъ, какъ и на саркофагѣ изъ Тулузы (Gagg. 312, 2) въ подобной же сценѣ. Символизмъ этой сцены пользуется извѣстными изображеніями агнца въ катакомбахъ и на саркофагахъ.

*Переходъ черезъ Чермное море.* Одна изъ наиболѣе живописныхъ сценъ. Она совершенно отступаетъ отъ извѣстныхъ композицій на саркофагахъ и сближается съ композиціями миниатюръ. Море—яркаго бирюзоваго цвѣта занимаетъ весь центръ квадрата. На поверхности его плаваютъ щиты, кони и воины. Видна полуфигура фараона со щитомъ въ красномъ плащѣ и золотомъ хитонѣ. Онъ сѣдъ, съ большими волосами и бородой. По античному приему изображенія царей и господъ фигура его больше фигуръ воиновъ. Онъ поднимаетъ щитъ кверху, а правую руку простираетъ влѣво, взывая о помощи. Направо золотой берегъ и городъ. Изъ воротъ города бѣгутъ воины и одна колесница и бросаются въ море. Это начало погони. Справа по берегу моря идетъ густая толпа Израиля. Видны лишь головы. На переднемъ планѣ Моисей жезломъ касается воды. Рядомъ съ нимъ идетъ женская фигура и ведетъ за руку дѣвочку, которая въ свою очередь ведетъ маленькаго мальчика въ туникѣ. Рисунокъ Гарруччи въ этой детали невѣренъ (Gagg. 219, 2).

*Чудо посланія перепеловъ въ пустынь.* Композиція представляетъ два момента. Моисей направо стоитъ и воздѣваетъ руку ко Всевышнему, который является въ облакахъ. Фигура эта реставрирована мозаикой и не имѣетъ чертъ лица. Налѣво Моисей говоритъ къ толпѣ Израиля. На заднемъ планѣ вѣтъ холмистаго пейзажа, быть можетъ, для обозначенія пустыни. Ниже, въ слѣдующей сценѣ, Моисей, Ааронъ и Хуръ въ бѣлыхъ одеждахъ стоятъ передъ Израилемъ, который занятъ ловлей перепеловъ, летающихъ надъ ихъ головами и надъ землей. Нижняя сцена реставрирована мозаикой. Она плоха и груба по исполненію. На саркофагахъ изъ Пизы эта сцена извѣстна приблизительно въ той же композиціи, то-есть, повторяются три фигуры и народъ, ловящій перепеловъ. На саркофагѣ изъ города Арля дана иная композиція (Gagg. 308, 4; 364, 3; 395, 8).



*Изведеніе источника воды* (Исх. XVII, 6). Слѣва Моисей говорить къ толпѣ Израиля, направляясь отъ небольшой скалы—Хорива. Рядомъ нѣсколько фигуръ у подножія той же скалы черпаютъ воду руками и пьютъ, сидя на корточкахъ. Направо Моисей быстро идетъ, оглядываясь на полуфигуру Всевышняго (реставрирована мозаикой), появившагося въ облакахъ, и касается золотымъ жезломъ воды. Длинная рѣка протекаетъ по переднему плану. Типъ этой сцены неизвѣстенъ ранѣе XI вѣка. Она изображена въ неизданной и неописанной еще рукописи Восьмикнижія Смирнской библиотеки. Фотографія этой сцены находится въ собраніи снимковъ Императорскаго Православнаго Палестинскаго Общества, № 2512. Моисей, глядящій на десницу, рѣка и народъ повторены, но вмѣсто второй фигуры Моисея изображенъ израильтянинъ, несущій кувшинъ съ водой къ толпѣ. Фигура его оказывается непонятной, хотя и сохранены тѣ-же одежды Моисея. Эта сцена отличается отъ извѣстныхъ сценъ изсѣченія воды Моисеемъ изъ скалы, изображаемыхъ катакомбной живописью, гдѣ Моисей ударяетъ жезломъ о скалу. Мозаика изображаетъ рѣку воды, что напоминаетъ описаніе этого чуда по книгѣ Числь (XX, 7. 8. 9). Иосифъ Флавій говоритъ о рѣкѣ воды, которую извлекъ Моисей <sup>1)</sup>.

*Выходъ Иисуса Навина изъ Рафидима* (Исх. XVII, 9—10). Моисей, Ааронъ и Хуръ идутъ впереди направо. Моисей, оглядываясь назадъ на Иисуса Навина, указываетъ впередъ, очевидно, на врага. Иисусъ Навинъ съ пѣхотой и конницей слѣдуетъ за ними. Царская хламида надѣта поверхъ его воинскихъ доспѣховъ. Онъ несетъ копье и щитъ. На гиматіи Моисея изображенъ знакъ Z и Г, у Хура знакъ Z. Они идутъ сразиться съ Амаликомъ.

*Битва у Рафидима*. Слѣва городъ Рафидимъ безъ вѣкторій, которыхъ изображаетъ Гарруччи надъ воротами (t. 220, 1). На холмикѣ рядомъ стоитъ Моисей съ воздѣтыми, какъ у оранты, руками; по сторонамъ его Ааронъ и Хуръ. Всѣ трое одѣты въ бѣлыя одежды. Вдали высокіе зеленые холмы. Передъ городомъ на долину сражаются стѣна противъ стѣны израильтяне и амаликитяне.

*Назначеніе суда Корею, Дагану и Авирону* (Числь XVI, 17). Слѣва храмикъ со ступеньками, зажженной лампадой надъ входомъ и подобранными занавѣсками. Вблизи него стоятъ Моисей и Ааронъ. Моисей обращается, дѣлая жестъ двуперстїа, къ толпѣ. Это не соглядатаи, какъ думаетъ Гарруччи (220, 2), такъ какъ они не имѣютъ

<sup>1)</sup> ἐκ τῆς πέτρας ποταρὸν αὐτοῖς ρυΐσασθαι λέγων. Ant. Iud., lib. III, c. I. 6.

кисти виноградной, принесенной соглядатаями, и стоятъ не передъ народомъ, а передъ Моисеемъ и Аарономъ. Кромѣ того, порядокъ событій перебивается, если принять эту сцену за возвращеніе соглядатаевъ. О послѣднихъ разказывается въ книгѣ Числъ (гл. XIII), а не въ Исходѣ. Впереди стоятъ въ пастушескихъ голубыхъ и красныхъ экзонидахъ Корей, Даанъ и Авиронъ—юныя атлетическія фигуры, сзади нихъ видны шесть головъ ихъ приверженцевъ. Ааронъ, указывая ладонью на храмикъ, приказываетъ имъ явиться на судъ Божій.



Рис. 16. Побіеніе камнями Моисея, Аарона и Хура.

*Побіеніе камнями Моисея, Аарона и Хура* (Числъ XVI, 42). Справа храмикъ съ двумя ступеньками, съ лампадой, съ престоломъ внутри и подобранными занавѣсками (рис. 16). На фронтонѣ храма золотой крестикъ. Три фигуры, окруженныя овальнымъ облакомъ, бѣгутъ ко храмику въ то время, какъ открытая десница является надъ ними въ облакѣ. Сзади толпа въ 6 человекъ бросаетъ камни въ бѣгущихъ. Движеніе толпы разнообразно. Одни бросаютъ камни, поднимая руки; между ними видна фигура прицѣливающагося, чтобы пустить камень наотмашь. Интересно, что облако не позволяетъ камнямъ коснуться бѣгущихъ. Они долетаютъ только до ободка облака. Внутри облако заполнено синими полосами, какъ свѣтящееся. Это Моисей, Ааронъ и Хуръ <sup>1)</sup> скрываются отъ возмущившейся синагоги, захотѣвшей побить ихъ камнями послѣ гибели Корея, Даана и Авирона.

<sup>1)</sup> *Garrucci*, 220, 3 невѣрно изображаетъ послѣднюю фигуру съ бородой: она юная.

*Дарованіе Второзаконія и смерть Моисея* (Втор. I, 5; XXXIV, 1—2). Моисей стоитъ на невысокомъ холмикѣ налѣво, держа раскрытую книгу — Второзаконіе. Передъ нимъ толпа. Одинъ человекъ, стоящій впереди толпы, говоритъ къ Моисею, рядомъ съ нимъ — интересная фигура въ полуоборотъ. Направо на крутой скалѣ лежитъ Моисей, опираясь на локоть лѣвой руки и положивъ правую руку на бедро. Онъ умираетъ, какъ бы засыпая.

*Несеніе ковчега* (Исуса Навина III, 3). Три жреца идутъ впереди; за ними четыре левита въ туникахъ несутъ на перекладинахъ золотой ковчегъ. Три жреца сзади замыкаютъ шествіе. Одинъ изъ нихъ несетъ высокій жезлъ. Сцена оживлена лишь жестами жрецовъ. Передніе оборачиваются на несущихъ ковчегъ и показываютъ руками впередъ. Задніе разговариваютъ между собою. Эта сцена изображена въ свиткѣ Исуса Навина (Gag. 157, 3) въ иной композиціи.

*Переходъ черезъ Иорданъ* (Исуса Навина, III, 15, 16; IV, 4, 5). Впереди налѣво левиты несутъ камни Иордана. За ними другіе левиты несутъ ковчегъ. Рѣка Иорданъ въ видѣ потока, падающаго со скалы, сужается внизу и оканчивается узкимъ концомъ передъ несущими ковчегъ. Этимъ выражено, что Иорданъ прекращаетъ теченіе. Исусъ Навинъ останавливается и, изумляясь чуду, открываетъ ладонь на груди. Онъ въ пурпурномъ плащѣ безъ табліона, въ панцырѣ, въ золотой діадемѣ и держитъ копье. Сзади него воины. Сцена изображена и въ свиткѣ Исуса Навина, но иначе (Gag. 158, 1). Особенно различно изображеніе ковчега. На мозаикѣ онъ представленъ въ видѣ четырехугольнаго золотаго ящика съ крышкой и съ замкомъ, близко къ формѣ ковчега на аркѣ Тита <sup>1)</sup>, между тѣмъ какъ въ свиткѣ Исуса Навина онъ представляетъ форму низкаго ящика со скатной крышкой, стоящаго на пьедесталѣ.

*Исусъ Навинъ посылаетъ двухъ соглядатаевъ въ Іерихонъ* (Исуса Навина II, 1). Направляясь къ городу, на стѣнахъ котораго видны люди, они оборачиваютъ головы къ Исусу Навину. Сзади Исуса Навина воины.

Далѣе *явленіе архистратига* Исусу Навину и скучныя сцены

<sup>1)</sup> *Abhandlungen d. philolog.-hist. Klasse d. K. Sächs. Gesellschaft*, B. VI, taf. 2 рисунокъ къ статьѣ Ad. *Philippi*, Ueber die römischen Triumphalreliefe. Ср. А. А. Оленицкій, Ветхозавѣтный храмъ въ Іерусалимѣ, стр. 12, который считаетъ его за столъ предложенія, также стр. 172, гдѣ дано воспроизведеніе ковчега Пэнюмъ. Изд. Прав. Пал. Общества, выпускъ 13. С.-Пб. 1889.

взятія города Іерихона и битвъ. Здѣсь можно отмѣтить лишь нѣкоторыя детали. Такъ архистратигъ одѣтъ въ воинскій костюмъ и въ пурпурный плащъ, который въ византійскомъ искусствѣ VI вѣка обращается въ пурпурную царскую хламиду. Онъ держитъ копье и стоитъ на низкомъ уступѣ скалы. Вокругъ головы его нимбъ. Въ свиткѣ Иисуса Навина архистратигъ имѣетъ крылья (Gagg. 159, 1), повязку на головѣ и мечъ. Къ нему, склоняясь какъ Симеонъ, спѣшитъ Иисусъ Навинъ съ руками, покрытыми его краснымъ плащемъ. Сзади воины. Любопытенъ темно-лиловый тонъ неба и вообще темныя краски въ одеждахъ и изображеніи земли. Это видѣніе ночью (Иисусъ Навина V, 13). Ниже, блудница Раавъ спускаетъ съ городской стѣны война Иисуса Навина. Другой уже спустился. Рядомъ они приходятъ и докладываютъ Иисусу Навину о положеніи города. За Иисусомъ Навиномъ стоитъ толпа воиновъ.

*Взятіе Іерихона.* Въ центрѣ представленъ башнеобразный городъ. Одна стѣна его падаетъ прямо на шеренгу воиновъ, которые стоятъ передъ городомъ. Ворота Іерихона голубыя, то-есть, желѣзныя. На стѣнѣ его близъ домика видна фигура женщины Раавъ. Въ нижней сценѣ въ центрѣ несутъ ковчегъ; по сторонамъ трубачи играютъ на длинныхъ золотыхъ трубахъ; въ сторонѣ стоитъ Иисусъ Навинъ съ толпой воиновъ и дѣлаетъ знакъ, поднимая руку (по Иисусу Навину, ушавшія стѣны открыли проходъ въ городъ, VI, 20). Въ свиткѣ Иисуса Навина изображено и самое избиеніе іерихонцевъ (Gagg. 159, 2; 160, 1).

Далѣе *осада стѣны города Гая.* Два вѣстника прибѣгаютъ къ Иисусу Навину, который стоитъ впереди толпы воиновъ (VIII, 1—4), извѣщая о пораженіи и прося помощи. Они направляются къ нему отъ осажденнаго города. Это—шаблонная сцена римской военной осады. Воины, по обыкновенію, въ ростъ со стѣнами города перестрѣливаются съ осажденными. Въ нижней сценѣ Иисусу Навину является на облакахъ въ полуфигуру ангелъ (рис. 17) въ бѣлыхъ одеждахъ и въ голубомъ нимбѣ, безъ крыльевъ. Онъ приказываетъ выступленіе на завтра. Эту фигуру можно сравнить лишь съ ангеломъ на облакѣ въ полуфигуру на миланскомъ саркофагѣ въ сценѣ прихода жень-муроносицъ ко гробу Господню (Gagg. 315, 5). Иисусъ Навинъ поднимаетъ руку съ двуперстнымъ сложеніемъ и отвѣчаетъ ангелу. Воины сзади него видятъ также явленіе ангела и оборачиваютъ головы. Одинъ изумляется; фигура его напоминаетъ фигуру сотника въ сценахъ Распятія.



Рис. 17. Изображеніе ангела на облакѣ.

Далѣе роскошная композиція *преслѣдованія пяти царей аморрейскихъ* (Исусъ Навина X, 5—10), напоминающая мозаику съ изображеніемъ битвы Александра Македонскаго. Исусъ Навинъ верхомъ на гнѣдомъ конѣ, ставшемъ на дыбы, скачетъ впередъ. Зеленый плащъ его развѣвается. Въ рукахъ у него дротикъ, которымъ онъ замахивается на врага; въ другой рукѣ поводья и еще три красныхъ запасныхъ дротика. Рядомъ съ нимъ воинъ поражаетъ павшаго врага. Повторяются излюбленные мотивы груды тѣлъ, лежащихъ навзничь и

ничкомъ, пронзенныхъ дротиками и истекающихъ кровью враговъ, которыхъ топчетъ конь. По сторонамъ двѣ пещеры въ скалахъ. Туда убѣгаютъ пять царей аморрейскихъ въ плащахъ и воинскихъ доспѣхахъ, двое убѣгаютъ направо, трое налево. Павшіе, однако, всею обнажены. За Иисусомъ Навиномъ видны воины съ дротиками. Щиты, какъ и ранѣ, съ изображеніями молній.

*Иисусъ Навинъ останавливаетъ солнце и луну.* Обычная композиція, извѣстная въ византійскомъ искусствѣ <sup>1)</sup>. Сцена очень сильно реставрирована мозаикой. Иисусъ Навинъ стоитъ на возвышеніи и протягиваетъ ладонь къ солнцу и лунѣ. Ниже два ряда сражающихся другъ противъ друга строя (Ис. Нап. X, 12). Солнце съ лучами, какъ въ сирийскомъ евангеліи и въ свиткѣ Иисуса Навина <sup>2)</sup>, луна голубая — полукругомъ.

Ниже *каменный дождь* падаетъ отъ десницы на бѣгущаго врага. Толпа воиновъ направо убѣгаетъ, толпа воиновъ налево преслѣдуетъ. На среднемъ планѣ сохранилась часть фигуры Иисуса Навина, удивляющагося чуду и открывающаго на груди ладонь. Низъ сцены весь осыпался.

Послѣдняя сцена представляетъ *приведеніе пяти царей къ Иисусу Навину*. Здѣсь наиболѣе замѣтна реставрація мозаикой и красками. Золото очень ярко. Фигура Иисуса Навина потеряла античную постановку и одежды. На головѣ его вмѣсто шлема большая шапка. Направо сохранились фигуры царей со связанными на спинѣ руками. Въ нижней сценѣ налево сохранилась часть фигуры Иисуса Навина. Сцена, очевидно, представляла *наказаніе пяти царей*.

Этотъ утомительный рядъ сценъ прежде всего даетъ новую отличную отъ вѣнской библии и свитка Иисуса Навина редакцію иллюстрацій къ библии. Это не только сказывается въ отсутствіи аллегорическихъ представленій городовъ и рѣкъ, но и въ самомъ составѣ композицій. Композиціи здѣсь проще, менѣе сложны, менѣе оживленны. Отличительныя черты ихъ по большей части не сходятся съ чертами указанныхъ рукописей. Христіанскій элементъ въ мозаикахъ ограничивается крестикомъ, сходствомъ фигуры пастуха съ фигурой

<sup>1)</sup> Почти такъ-же она изображена и въ свиткѣ Иисуса Навина (*Garr.* 165. 2); въ сирийскомъ евангеліи (*Garr.* 130, 1) повторена лишь одна фигура Иисуса Навина надъ заставкой. Ср. рукопись Григорія Назіанзина, Парижской Національной бібліотеки, л. 226.

<sup>2)</sup> Изображенія лица въ немъ нѣтъ, какъ изображаетъ Гарруччи. Оно реставрировано красками. *Garr.* t. 222, 1.

Добраго Пастыря, агнцемъ на столбикѣ и десницею, въ то время, какъ въ указанныхъ рукописяхъ уже есть крылатые ангелы, съ высокими жезлами, синій полукругъ, представляющій небо. Десница является въ двухъ видахъ—открытой и съ двуперстнымъ сложеніемъ. Моисей сохраняетъ свой идеальный юный типъ, извѣстный еще въ катакомбахъ, во всѣхъ сценахъ и имѣетъ жезлъ (красный или золотой), которымъ онъ совершаетъ чудо, касаясь водъ моря или рѣки, какъ въ катакомбахъ и на рельефахъ саркофаговъ. Іисусъ Навинъ также всегда юнъ, что стоитъ въ зависимости отъ его римскаго типа полководца. Но Исаакъ и Іаковъ мѣняютъ свой видъ юнаго пастуха на типъ маститаго патриарха съ сѣдыми волосами и бородой, въ бѣлыхъ одеждахъ, что указываетъ на независимость ихъ типовъ отъ первоначальныхъ образцовъ. Сцены изъ жизни Исаака и Іакова здѣсь являются впервые среди памятниковъ христіанскаго искусства, такъ какъ не встрѣчены до сихъ поръ ни въ живописи катакомбъ, ни на барельефахъ саркофаговъ. Типъ ангела и Всевышняго является здѣсь въ полной связи съ типами античныхъ боговъ рукописи Иліады и равеннскими полуфигурами ангеловъ. Римское вооруженіе и часто повторяющійся типъ 'римлянина, близко напоминающій черты портрета Юлія Юліана на мозаикѣ бібліотеки Киджи въ Римѣ, фигура Іакова въ сценѣ явленія ему Бога, копирующая типъ римскаго пастуха на фрагментѣ фрески изъ термъ Константина въ Palazzo Rospigliosi, (Паркеръ, № 2052, 2044, 2047), и мало развитыя не эластическія движенія фигуръ указываютъ на римскую школу. Тѣмъ болѣе любопытно появленіе здѣсь чисто византійскихъ формъ. Равеннскій полный костюмъ жреца, византійскій костюмъ египетской царевны, Рахия и Ліи, царская хламида Исава, овальное облако, золотые фоны и особенно замѣтное измѣненіе въ техникѣ нѣкоторыхъ деталей указываютъ на византійское искусство. Такъ въ сценѣ дарованія Второзаконія замѣтенъ чисто равеннскій приемъ выполненія волосъ лиловыми кубиками. Фигура царевны обращена лицомъ къ зрителю; въ остальныхъ случаяхъ взглядъ фигуръ обращенъ въ сторону. Онъ также легко обращается въ сторону и вверхъ, какъ и въ античномъ искусствѣ. Въ VI вѣкѣ это исчезаетъ, и взглядъ фигуры обращается на зрителя.

Въ мозаикѣ употребительны болѣе крупныя кубики для фоновъ, болѣе мелкія для лица и тѣла, какъ и въ византійской мозаикѣ. Однако, это различіе въ величинѣ кубиковъ не такъ велико, какъ въ византійскихъ мозаикахъ XI—XIII вѣка, гдѣ кубики, употребляемые для лица, вдвое или втрое меньше кубиковъ фона. Золото дается

на зеленоватомъ стеклѣ, а не на красномъ, какъ въ мозаикахъ поздне-византійскихъ. Я могъ замѣтить слѣдующій подборъ цвѣтовъ кубиковъ: *бѣлые* кубики для бликовъ на лицѣ, одеждѣ; *пепельно-голубые* съ присутствіемъ легкой окраски въ карминъ; *чистый голубой* цвѣтъ кубиковъ, лазоревый, *синій*, *темносиній* и *лиловый*; *коричневый* цвѣтъ свѣтлый и темный (между первыми особенно любопытны кубики *пестрые* съ крапинками); *красный*, *красно-кирпичный*, *розовый* и *желтый*, свѣтлый канареечный.

Глазъ не обводится контуромъ. Синій кубикъ рядомъ съ бѣлымъ даетъ рѣзкій взглядъ, который смягчается на разстояніи. Особенно должно отмѣтить выполненіе лица. Кубикъ замѣняетъ собою ударъ кисти. Даже на близкомъ разстояніи кубики сливаются въ одну массу съ легкими переходами отъ свѣтлыхъ къ болѣе темнымъ тонамъ, что указываетъ на высокое состояніе техники. Детали фигуръ, какъ на примѣръ, полуфигура ангела (рис. 17) и голова Всевышняго (рис. 12) представляютъ характерные примѣры мозаической техники въ этихъ небольшихъ фигурахъ. Кубики употребляются то квадратные, то продолговатые. Первые приспособляются для кладки щекъ, лба и вообще сплошныхъ массъ, вторые для обозначенія чертъ губъ, носа, для выполненія пальцевъ. Въ большихъ фигурахъ съ большими головами такой приемъ замѣняется лѣпкой однихъ массъ, какъ это можно видѣть въ мозаикѣ св. Констанцы въ типахъ Христа. Фоны выкладываются рядами кубиковъ, обходящихъ контуръ фигуры. На нѣкоторомъ разстояніи отъ фигуры эти ряды переходятъ въ сплошную массу фона, выкладываемую горизонтальными рядами кубиковъ.

Въ абсидѣ церкви *s. Maria Magdione* прежде была какая-то мозаическая роспись. До насъ не дошло о ней свѣдѣній. Центральная часть абсиды занята теперь большой мозаической композиціей коронованія Маріи Христомъ работы Якова Торрити (1296 г.) <sup>1)</sup>. Нѣкоторыя части росписи абсиды сохранили, однако, свой древне-христіанскій стиль. Во времена Якова Торрити осыпалась, очевидно, лишь центральная часть композиціи и ея низъ. По сторонамъ золотого круга, въ которомъ расположена сцена коронованія Маріи, сохранились роскошные завитки аканеа съ птицами внутри ихъ и ковровый орнаментъ вверху абсиды на синемъ фонѣ. Іоаннь Діаконъ <sup>2)</sup> хва-

<sup>1)</sup> *Bullettino*, 1891, p. 95—6.

<sup>2)</sup> *Mabillonius*, *Musea Italica, Lutetiae Parisiorum*, t. II, p. 573, 1689: *Haec absis nimis pulchra de musivo est effecta. Nam videntur a pluribus pisces ibi in floribus et bestiae cum avibus inter chorum et altare.*



литъ украшеніе абсиды и описываетъ водный фризъ съ геніями, сохранившійся до настоящаго времени лишь въ реставраціи Икова Торрити. По сторонамъ этого фриза изображены двѣ полулежащія фигуры божествъ рѣки, опирающихся на урну, изъ которой льется вода. Торсы ихъ обнажены, лица бородаты. Реставрація Торрити измѣнила нормальность складокъ плащей, покрывающихъ ихъ, и красный цвѣтъ тѣла, который особенно явствененъ въ фигурѣ божества на правой сторонѣ. Водный фризъ реставрированъ во многихъ частяхъ. Древняя мозаика отличается отъ новой своимъ темнымъ цвѣтомъ. Здѣсь повторяются тѣ-же амуры и геніи, какъ и въ мозаикѣ церкви св. Констанцы.

Амуры заняты ловлей рыбъ и моллюсковъ. Они также разбѣзжаютъ на плотяхъ и на лодкахъ. Въ запрудахъ плаваютъ птицы. Этотъ фризъ, однако, гораздо бѣднѣе по мотивамъ и по композиціи фриза церкви св. Констанцы. Въ центрѣ его представленъ золотой городъ съ оленями, подходящими къ четыремъ райскимъ рѣкамъ. Блескъ красокъ и самая форма города, напоминающая изображеніе города въ мозаикѣ церкви св. Пракседы, показываютъ, что эта часть мозаики фриза принадлежитъ Торрити. Олени и четыре райскія рѣки изображаются обыкновенно въ связи съ холмикомъ, а не съ городомъ.

По дугѣ триумфальной арки идетъ роскошная полоса орнамента радужнаго цвѣта, состоящаго изъ розетокъ, а по всему главному нефу подъ библейскими сценами тянется золотой бордюръ орнамента изъ завитковъ, среди которыхъ изрѣдка встрѣчается изображеніе агнца въ медальонѣ. Орнаментъ данъ на синемъ фонѣ и въ большей своей части представляетъ позднюю реставрацію.

Наряду съ чисто античными формами римскаго воднаго фриза роспись абсиды представляетъ уже монументальный приѣмъ декораціи, состоящей изъ завитковъ аканѳа на синихъ фонахъ. Эти фоны, извѣстные въ Равеннѣ наряду съ золотомъ, появляются и въ римскихъ мозаикахъ, начинающихъ собою серію тѣхъ памятниковъ, въ которыхъ отмѣчается прямая связь съ искусствомъ Равенны не только въ композиціяхъ и ихъ деталяхъ, но и въ употребленіи равеннской цвѣтовой гаммы.

Д. Айшаловъ.

(Окончаніе слѣдуетъ).

**ЖУРНАЛЪ**  
**МИНИСТЕРСТВА**  
**НАРОДНАГО ПРОСВѢЩЕНІЯ.**

---

**СЕДЬМОЕ ДЕСЯТИЛѢТІЕ.**

**ЧАСТЬ ССС.**

---

**1895.**

**ІЮЛЬ.**



**С.-ПЕТЕРБУРГЪ.**

Типографія В. С. Балашева и К°. Наб. Фонтанки, д. № 95.

**1895.**

## СОДЕРЖАНІЕ.

ПРАВИТЕЛЬСТВЕННЫЯ РАСПОРЯЖЕНІЯ . . . . . 3

О. П. Леонтовичъ. Ословный типъ территориально-административнаго состава литовскаго государства и его причины (окончаніе) . . . . .	1
Д. В. Айпаловъ. Мозаики IV и V вѣковъ (окончаніе) . . . . .	21
А. П. Нечасовъ. Объ отношеніи Крылова къ наукѣ . . . . .	72
П. Д. Драгановъ. Международное значеніе Крылова и новыя свѣдѣнія о переводахъ его басенъ на иностранныя языки и нарѣчія . . . . .	85
А. М. Ону. Изданія текстовъ по новой исторіи . . . . .	116
О. П. Делекторскій. Критико-библіографическій обзоръ древнерусскихъ сказаній о флорентійской уніи . . . . .	131

### КРИТИКА И БИБЛИОГРАФІЯ.

А. П. Соболевскій. Очерки изъ литературной исторіи Синодика. <i>Е. В. Пятусова</i> . С.-Пб. 1895. . . . .	185
В. О. Миллеръ. Сборникъ матеріаловъ для описанія мѣстностей и племенъ Кавказа. Вып. XVIII, XIX и XX. Тифлисъ. 1893. . . . .	193
М. К. Любавскій. Начальная исторія малорусскаго козачества.— Къ вопросу о козачествѣ до Богдана Хмельницкаго. <i>И. Каминна</i> . . . . .	217
В. В. Синовскій. Сильвестръ Медвѣдевъ. Очеркъ изъ исторіи русскаго просвѣщенія и общественной жизни въ концѣ XVII вѣка. Кіевъ. 1894. <i>Ивана Козловскаго</i> . . . . .	244
С. К. Вулицъ. Забѣчанія на „Забѣтки по славянской грамматикѣ“ проф. Соболевскаго . . . . .	253
— Книжныя новости . . . . .	258
— Наша учебная литература (разборъ 9 книгъ) . . . . .	1

### СОВРЕМЕННАЯ ЛѢТОПИСЬ.

— Императорское Русское Археологическое общество въ 1894 году . . . . .	1
Л. Л—ръ. Письмо изъ Парижа . . . . .	7
К. Н. Вестужевъ-Рюминъ. Н. Н. Вулицъ (некролюъ) . . . . .	18
— Д. А. Ровинскій (некролюъ) . . . . .	20

### ОТДѢЛЪ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГІИ.

О. Г. Мищенко. Къ Полюбію (продолженіе) . . . . .	1
Georgius Schmid De Aristoph. vv. 1105 sqq. . . . .	7
G. Saenger. Альбухара. (Откъ Мицковича, переводъ на латинскій). . . . .	9
А. І. Маленнъ. Марціалъ и Лукиллій, поэтъ греческой антологіи. . . . .	12

Редакторъ В. Васильевскій.

(Вышла 4-ю іюля).

---

---

## МОЗАИКИ IV И V ВѢКОВЪ <sup>1)</sup>.

(Исслѣдованія въ области иконографіи и стиля древне-христіанскаго искусства).

### Мозаики церкви св. Сабины и Латерана.

Къ тому же времени, что и мозаики *S. Maria Maggiore*, относится замѣчательная мозаика въ церкви св. Сабины, возникшая во времена папства Целестина I (423 — 432), благодаря заботамъ пресвитера Петра. Здѣсь мы видимъ уже прямое измѣненіе декоративнаго приѣма. Длинная полоса мозаики тянется отъ стѣны до стѣны надъ западнымъ входомъ. Средняя часть этой полосы занята золотой надписью на синемъ фонѣ, а по сторонамъ, въ отдѣльныхъ пано, на золотомъ фонѣ изображены двѣ женскія аллегорическія фигуры церквей *ex gentibus* и *ex circumcisione*. Сюжетъ и здѣсь римскій, но въ исполненіи мозаики замѣчается связь съ равеннской школой. Обѣ фигуры одѣты въ пурпурныя одежды, какъ Богородица въ мозаикахъ Аполлинарія Новаго, замѣнившія бѣлыя одежды женскихъ фигуръ въ мозаикѣ церкви св. Констанцы и желтыя въ мозаикѣ церкви св. Пуденціаны. Подъ лиловымъ мафоріемъ на головѣ виденъ бѣлый чепецъ—постоянная принадлежность костюма Богородицы въ византійскомъ искусствѣ. Церковь изъ обрѣзанныхъ имѣетъ еще и бѣлый платокъ въ рукѣ, который у Богородицы изображается за поясомъ, и обычную золотую бахрому по бордюру мафорія. Фигуры ихъ

---

<sup>1)</sup> Окончаніе. См. майскую книжку *Журнала Министерства Народнаго Просвѣщенія* за текущій годъ.

обращены лицомъ къ зрителю. Постановка фигуры, опирающей тяжесть тѣла на лѣвую ногу и выставляющей впередъ правую, придаетъ имъ чисто иконописный характеръ. Черные широко раскрытые глаза сближаютъ эти фигуры еще больше съ равенскими типами. Золотой орнаментъ въ формѣ двойнаго гуська, идущій во кругъ всей композиціи на синемъ фонѣ на подобіе рамы, повторяется также въ Равеннѣ, въ мозаикахъ мавзолея Галлы Плацидіи. Онъ огibaетъ тамъ такой же широкой полосой извѣстныя композиціи съ Добрымъ Пастыремъ и св. Лаврентіемъ (Garr. 233, 1, 2) <sup>1)</sup>.

Мозаика, какъ и въ Равеннѣ, монументальна. Фигуры церковей достаточно велики, одежды въ полныхъ и широкихъ складкахъ. Абрисъ фигуры увеличивается выдвинутымъ локтемъ правой руки. Обѣ фигуры имѣютъ двуперстное сложеніе пальцевъ и держатъ въ правой рукѣ по раскрытой книгѣ съ надписью. Надписи не читаются.

Вверху надъ этой композиціей, еще во времена Чіампини, была другая мозаика, представлявшая обычные четыре символа въ углахъ между окнами и налѣво, надъ изображеніемъ церкви *ex gentibus*, фигуру Петра, а надъ изображеніемъ церкви *ex circumcisione*—Павла (Garr. 210, 1). Надъ головой Павла видѣлась десница съ книгой, обращенная внизъ.

Въ сохранившейся до нашего времени части мозаики нельзя не видѣть того измѣненія стили, которое такъ рѣзко отличаетъ мозаики Равенны отъ римскихъ. Вліяніе Равенны могло сказаться ближайшимъ образомъ въ призывѣ художниковъ изъ Равенны пресвитеромъ Петромъ, который былъ родомъ изъ Илірія, какъ говорится въ надписи <sup>2)</sup>. Извѣстное изящество тоновъ, орнамента и постановки фигуръ больше всего напоминаетъ мозаики Галлы Плацидіи. Особенно яркій синій фонъ съ золотыми буквами обнаруживаетъ тотъ же вкусъ, что и въ указанныхъ мозаикахъ. Синіе фоны въ *Apollinare Nuovo* слишкомъ темны.

Съ тѣмъ же новымъ декоративнымъ приемомъ, привившимся въ римской школѣ, мы встрѣчаемся и въ двухъ мозаикахъ боковыхъ капеллъ Латеранскаго баптистерія. Коробовый сводъ потолка капеллы еванге-

<sup>1)</sup> Въ одной изъ неаполитанскихъ катакомбъ орнаментъ дается въ простой формѣ. Garr., t. 92, 2, 3.

<sup>2)</sup> Garrucci, 210, 1, p. 16:

Haec quae miraris fundavit presbyter urbis  
Illirica de gente Petrus....

листа Іоанна, украшенный мозаиками во времена папы Гиларія (461—467), украшенъ во вкусъ катакомбныхъ росписей потолковъ, но уже не на бѣломъ, а на золотомъ фонѣ <sup>1)</sup>). Здѣсь мы видимъ то же крестообразное дѣленіе потолка, дельфиновъ по сторонамъ тонкаго плястра съ прихотливыми арабесками помпейскаго вкуса. Въ центрѣ потолка въ кругу представленъ агнецъ въ голубомъ нимбѣ. Его окружаетъ вѣнокъ изъ плодовъ и злаковъ четырехъ временъ года. Вѣнокъ въ свою очередь включенъ въ квадратъ, а по угламъ квадрата висятъ четыре гирлянды. Между перекрестьями на тонкой зеленой полоскѣ земли изображены голубки, зеленые попугаи и куропатки по сторонамъ небольшихъ вазъ, наполненныхъ плодами <sup>2)</sup>). Перекрестья потолка кончаются внизу раковиной, внутри которой находятся четыре красныя закрытыя книги, какъ и на одномъ саркофагѣ изъ Марсея (Garr., 386, 1). Здѣсь мы видимъ первую попытку внесенія въ роспись потолка, въ мѣста, соответствующія парусамъ, изображеній евангелій, которыя впоследствии замѣняются или изображеніями четырехъ символовъ или историческими изображеніями евангелистовъ. Крестообразное дѣленіе потолка съ агнцемъ въ центрѣ извѣстно и въ мозаикѣ св. Виталія (Garr., 260), а птицы и вазы по сторонамъ повторены въ мозаикахъ Галлы Пладины и Аполлинарія Новаго и не встрѣчаются въ такой формѣ въ живописи катакомбъ. Птицы по сторонамъ вазъ—излюбленный мотивъ сирійскихъ и греческихъ рукописей.

Въ болѣе прямыхъ и свѣжихъ связяхъ съ равеннскимъ искусствомъ стоитъ мозаика конхи капеллы Руфины и Секонды въ Латеранскомъ баптистеріи. Несмотря на отсутствіе извѣстій о времени возникновенія этой мозаики и не смотря на болѣе позднія извѣстія, приписывавшія ея возникновеніе папѣ Анастасію IV (1154 г.), уже Гюбшъ сопо-

<sup>1)</sup> Издана мозаика у *Hübner*, Die altchristlichen Kirchen, Karlsruhe, 1862, taf. XXVIII, 1; половина потолка въ краскахъ, другая половина реставрирована. Также издана *De Rossi*, Mosaici, fasc. XVII, XVIII въ краскахъ. *Garrucci*, 238.

<sup>2)</sup> Другая подобная же роспись потолка находилась въ капеллѣ Іоанна Крестителя, также возникшей во времена папы Гиларія I. Въ центрѣ въ вѣнкѣ находилась также агнецъ и повторялись нѣкоторыя формы арабесокъ. Потолокъ былъ разбитъ на девять частей. Въ угловыхъ пространствахъ были изображены кресты, иисяціе надъ павлиномъ; павлинъ стоялъ на сферѣ, покоящейся на вершинѣ скалы съ пещерой, или, быть можетъ, раковины. Эти павлины повторяются въ мозаикѣ потолка св. Виталія (*Garr.*, 260) въ Равеннѣ и въ мозаикѣ Торчелло, сохраняющей раннія формы равеннскаго стиля. *Garrucci*, 239.

ставилъ въ своемъ изданіи эту мозаику съ мозаикой Галлы Пладиі <sup>1)</sup>. De Rossi относитъ ее, какъ и Мюнцъ <sup>2)</sup>, къ началу V столѣтія. Вся конха занята разводами широкихъ изящныхъ зеленыхъ завитковъ аканѳа, выходящихъ изъ одной общей чашки внизу конхи, въ ея центрѣ. Разстилаясь по яркому синему фону, эти завитки образуютъ восемь рядовъ, уменьшающихся къ верху круговъ. Внутри каждаго завитка—колокольчикъ цвѣтка или розетка. Тонкій пилястръ идетъ до верху изъ чашечки аканѳа и дѣлитъ всю композицію на двѣ половины. Вверху звѣздообразный орнаментъ; подъ нимъ бордюръ, а по бордюру—среди цвѣтовъ стоитъ агнецъ и четыре бѣлыхъ голубка—Христось и четыре евангелиста. Отъ бордюра внизъ висятъ нѣсколько небольшихъ золотыхъ крестовъ, украшенныхъ зелеными и красными камнями; по сторонамъ боковыхъ перекрестій и нижняго конца древка, свисаютъ красныя привѣски въ формѣ капли. Этотъ крестъ повторяетъ форму голгоѳскаго креста мозаики св. Пуденціаны. По золотому фону бордюра, обрамляющаго конху, видны сохранившіяся части изображеній птицъ по сторонамъ вазъ. Листья аканѳа отсвѣчены золотомъ.

Чистота и изящество рисунка, форма голгоѳскаго креста, каткомбные символы, синій яркій фонъ съ зелеными, свѣтящимися золотомъ листьями аканѳа, все это характерно для христіанскаго искусства V вѣка. Только лишь въ мозаикѣ Галлы Пладиі повторяется этотъ синій яркій фонъ и зеленый съ золотомъ тяжелый аканѳъ, роскошь котораго состоитъ именно въ его сложной зубчатой листьѣ. Въ полуисчезнувшей мозаикѣ абсиды алтаря церкви S. Maria Maggiore повторялись эти сочетанія. Въ мозаикѣ церкви св. Климента въ Римѣ наблюдается лишь слабый отголосокъ этой роскоши формъ аканѳа и глубины цвѣтовой гаммы.

---

<sup>1)</sup> *Hübner*, Die altchristlichen Kirchen, taf. XXI, 1; *De Rossi*, *Mosaici*, fasc. V, VI (оба въ краскахъ). Гарруччи, какъ и нѣкоторые другіе, считалъ эту мозаику за болѣе позднюю и не ядалъ ея.

<sup>2)</sup> *Revue Archéologique*, 1874, p. 172.

## НЕАПОЛЬ И КАПУЯ.

## Мозаики баптистерія св. Януарія въ Неаполѣ.

Искусство юга Италіи IV—V вѣковъ намъ мало извѣстно. Нѣсколько упоминаній объ остаткахъ мозаикъ въ катакомбахъ св. Януарія неизвѣстнаго времени, остатки мозаическаго изображенія V вѣка св. Януарія съ латинской надписью, затѣмъ краткое извѣстіе о мозаикахъ церкви св. Севера половины IV столѣтія и полуисчезнувшая роспись купола баптистерія въ соборѣ св. Януарія—вотъ все, что мы имѣемъ <sup>1)</sup>. Тѣмъ интереснѣе и важнѣе эти остатки росписи. Какъ и въ Римѣ, живопись катакомбъ св. Януарія представляетъ чрезвычайную близость къ декоративному стилю Помпей, и наоборотъ сохранившаяся мозаика обнаруживаетъ измѣненный и созрѣвшій декоративный пріемъ и мотивы украшенія, извѣстные въ V вѣкѣ въ Равеннѣ и въ римской школѣ. Четыреугольное зданіе крещальни покрыто круглымъ низкимъ куполомъ. Этотъ куполь лежитъ на стѣнахъ и на аркахъ угловыхъ нишъ, представляющихъ подобіе болѣе позднихъ парусовъ, посредствомъ которыхъ образуется переходъ отъ круга купола къ стѣнамъ четырехугольнаго зданія. Куполь, такимъ образомъ, лежитъ въ основаніи на восьмиугольникѣ, и вся роспись поэтому разбита широкими полосами на восемь треугольниковъ.

Въ центрѣ потолка находится медальонъ (рис. 18). На голубомъ фонѣ его, представляющемъ небо и усыпанномъ большими и маленькими, бѣлыми и золотыми звѣздами, изображенъ золотой монограмматическій крестъ. Надъ крестомъ видна десница въ облакахъ, держащая вѣнокъ, а вокругъ верхней части креста находится зеленый кругъ въ видѣ нимба. По сторонамъ креста, подъ его перекрестьемъ, находятся буквы A и Ω. Медальонъ окруженъ бордюромъ — по бордюру представлены птицы; павлины, голубки по сторонамъ корзины, наполненной плодами, и фениксъ на скалѣ близъ пальмы. По расширяющимся къ низу полосамъ, дѣлящимъ куполь

<sup>1)</sup> *Müntz, Revue Archéologique, 1883, p. 16—30.*



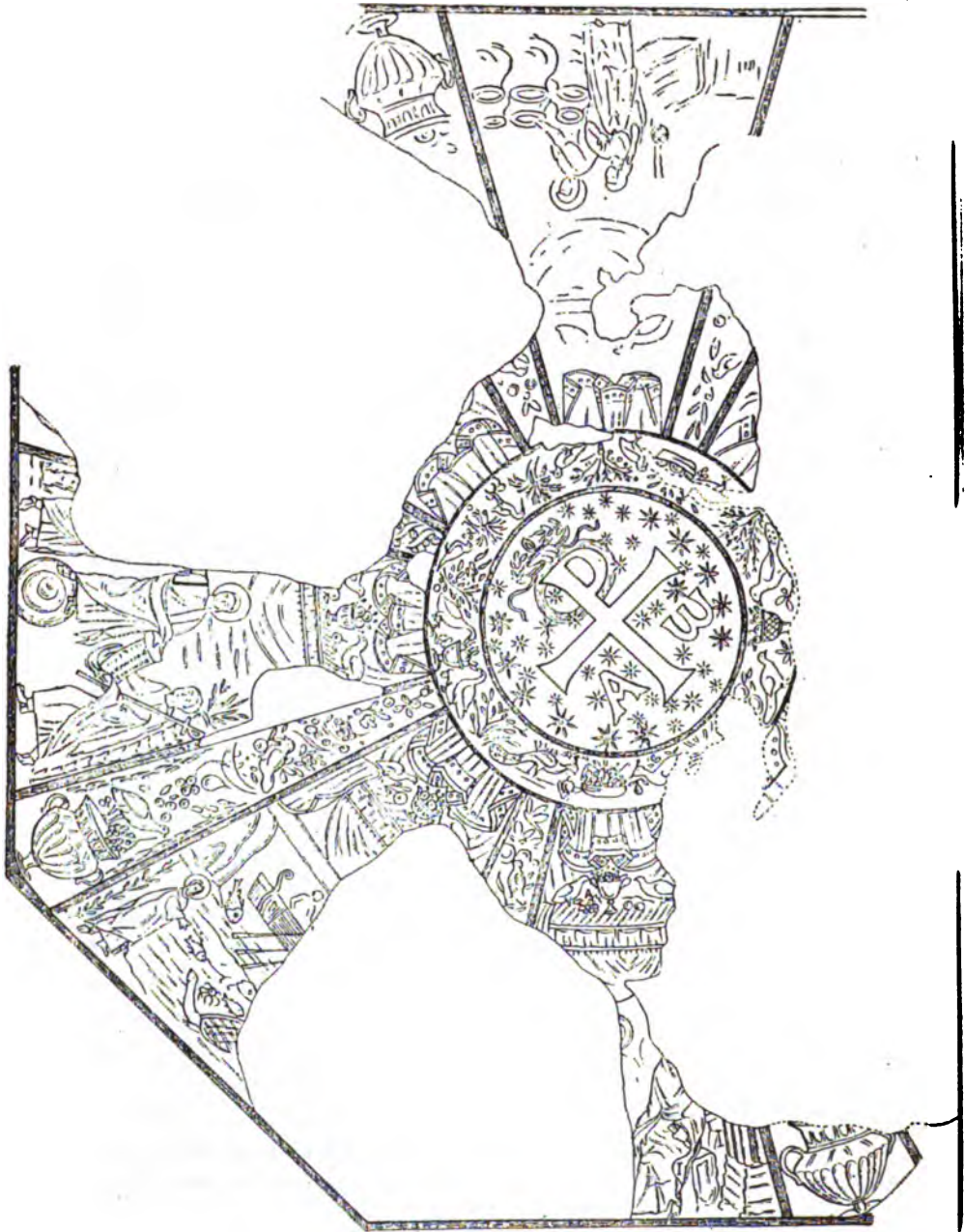


Рис. 18. Мозаика купола баптистерія св. Януарія въ Неаполѣ.

на 8 частей, стелются роскошныя гирлянды изъ плодовъ, кистей винограда, яблоковъ и грушъ. Гирлянды выходятъ изъ изящнаго голубаго канеара и перевиты лентами. Въ листьѣ ихъ гнѣздятся птицы, клюющія плоды. Отъ бордюра спускаются роскошныя тяжелыя полы голубой завѣсы, украшенной золотыми полосами и точками. Матерія падаетъ по сторонамъ подставки, на которой стоитъ ваза съ плодами. По сторонамъ голубки клюютъ упавшіе съ вазы плоды. Подъ полами матеріи—глубокій синій фонъ, и на этомъ фонѣ были расположены восемь сценъ. Въ нишахъ находились изображенія четырехъ символовъ. Крестъ, изображенный среди звѣзднаго неба, представляетъ любопытную для своего времени композицію. Она возникаетъ въ IV вѣкѣ и въ разныхъ вариацияхъ извѣстна въ V и VI вѣкахъ. Въ послѣдующее время она не встрѣчается въ мозаикахъ. Въ мозаикахъ церкви св. Констанцы золотая монограмма Христа, заключенная въ кругъ, была изображена нѣсколько разъ среди звѣздъ на бѣломъ фонѣ. Въ мавзолеѣ Галлы Пладиіи золотой крестъ въ формѣ голгоетскаго (греческаго) креста изображенъ среди звѣздъ на синемъ фонѣ неба, а по угламъ потолка изображены четыре символа. Крестъ, украшенный драгоценными камнями, воспроизводящій форму голгоетскаго креста, представленъ среди звѣздъ въ кругѣ также въ мозаикѣ абсиды церкви Аполлинарія во Флотѣ въ Равеннѣ VI вѣка; онъ же изображенъ въ аналогичной композиціи въ церкви св. Феликса въ Нолѣ <sup>1)</sup>). Въ такомъ же видѣ, то-есть, украшенный драгоценными камнями золотой крестъ былъ изображенъ по приказанію Константина Великаго въ „вызолоченномъ углубленіи портика, въ потолкѣ“ одной изъ залъ дворца <sup>2)</sup>).

Крестъ при Константинѣ и Еленѣ и въ ближайшую къ нимъ эпоху особенно занимаетъ искусство. Открытіе св. Еленой голгоетскаго креста и видѣнія чудеснаго, явленнаго въ небѣ, креста объясняютъ намъ это особенное пристрастіе къ формѣ драгоценнаго голгоетскаго креста и золотого креста, изображаемаго среди звѣздъ на

<sup>1)</sup> *Römische Quartalschrift*, 1889, III, p. 158—176. Статья *Wickhoff*'а Versuch einer Restauration. Еще одинъ примѣръ изображенія креста въ кругѣ въ абсидѣ, но на ровномъ полѣ безъ звѣздъ — въ Инкерманѣ, въ пещерной церкви. См. *Д. Струковъ*, Древніе намятники въ Тавридѣ, Москва, 1876, стр. 26.

<sup>2)</sup> το τοῦ σωτηρίου πάθους σύμβολον ἐκ ποικίλων συχταίμενον καὶ πολυτελῶν λίθων ἐν χρυσῷ πολλῶ κατεργασμένον.... *Eusebii Vita Constant., Patr. gr., XII, cap. 49, p. 1109.*

небѣ. Крестъ на небѣ видѣлъ не одинъ только Константинъ Великій. Историки говорятъ и о другомъ видѣніи подобнаго рода. Кириллъ Іерусалимскій въ письмѣ къ Константину Великому описываетъ чудо явленія большаго свѣтозарнаго креста въ Іерусалимѣ, въ день Пятидесятницы, который простирался отъ Голгофы до Масличной горы <sup>1)</sup>. Филосторгій, описывая то же явленіе, упоминаетъ еще радугу, которая окружала крестъ на подобіе короны <sup>2)</sup>. Свѣтозарный крестъ является и въ видѣніяхъ мучениковъ <sup>3)</sup>. Изображеніе золотого креста на нашей мозаикѣ, на небѣ среди звѣздъ, окруженнаго въ верхней части зеленымъ кругомъ, и изображеніе простаго золотого креста въ мозаикѣ мавзолея Галлы Пладиіи всего болѣе напоминаютъ этотъ явленный, свѣтозарный іерусалимскій крестъ. Въ другихъ случаяхъ эти кресты являются драгоцѣнно украшенными и воспроизводятъ, такимъ образомъ, голгоескій крестъ.


Въ то время, какъ въ мозаикѣ мавзолея Галлы Пладиіи крестъ является безъ обозначенія буквы Р, на нашей мозаикѣ онъ удерживаетъ часто встрѣчаемую на востокѣ форму монограмматическаго креста. Эта форма особенно часто повторяется въ живописи неаполитанскихъ катакомбъ (Garr. 99, 1; 103, 1, 2), при чемъ повторяется и медальонъ съ крестомъ, съ буквами А и Ω и двумя звѣз-

<sup>1)</sup> ἐν γὰρ ταῖς ἀγίαις ταύταις ἡμέραις τῆς ἀγίας πεντηκοστῆς (Νόνας Μαίας), περί τρίτην ὥραν παμμέγεθος σταυρὸς ἐκ φωτὸς κατεσκευασμένος, ἐν οὐρανῷ, ὑπεράνω τοῦ ἀγίου Γολγοθᾶ καὶ μέχρι τοῦ ἀγίου ὄρους τῶν Ἑλαιῶν ἐκτεταμένος ἐφαίνετο. *Epist. ad Constantinum Imperatorem, Patr. gr., XXXIII, p. 1169*, также *Catechesis, XIII, 41, p. 821*. Принадлежность этого письма Кириллу уже давно заподозрена, но принадлежность его эпохѣ Кирилла не отрицается и теперь. См. *Böhmische Quartalschrift*.

<sup>2)</sup> Ὅτε καὶ τὸ τοῦ σταυροῦ σημεῖον μέγιστόν τε καὶ δεινῶς ἐφανέρωσεν ἅπαν ὡς ὑπεραστράκτεον τῷ πληκτικῷ τῆς αἰγλῆς τῆς ἡμέρας τὸ φῶς. *Fragm. d. Philostorgius von Batiiffol в Röm. Quartalschrift, 1889, p. 263*.

<sup>3)</sup> Свѣтозарный крестъ σταυρὸν φωτὸς показываетъ Іоанну и самъ Христосъ въ апокрифическихъ дѣяніяхъ Іоанна, *Acta Ioannis unter Benutzung von Tischendorf, 1880, p. 223*. Крестъ свѣтозарный видятъ и Евфимія въ темницѣ. *Древности. Труды Московскаго Общества Исторіи и Древностей, I, стр. 216 сл.* Преданіе о свѣтозарномъ крестѣ существовало у грузинъ. Когда иверійцы не захотѣли поклониться кресту, то внезапно показался свѣтъ съ изображеніемъ креста въ мѣру и подобіе креста деревяннаго. Оно стало съ 12 звѣздами надъ послѣднимъ крестомъ, *Исторія Арменіи Моисея Хоремскаго, переводъ Н. О. Эмина. Москва, 1893, стр. 183*. Крестъ является и Іоанну Молчальнику. *Палестинскій патерикъ, выпускъ 3-й, С.-Пб., 1893, стр. 5*.

дами. Точно такая форма медальона встрѣчается въ потолкѣ нижней комнаты Аркадіевой колонны въ Константинополѣ <sup>1)</sup>. Различіе заключается въ томъ, что въ послѣднемъ случаѣ крестъ украшенъ драгоценными камнями, какъ и крестъ голгоескій. Эта форма креста встрѣчается также въ керченской катакомбѣ, открытой Ю. А. Кулаковскимъ <sup>2)</sup>, а также на равеннскихъ и миланскихъ саркофагахъ, на саркофагѣ изъ Фузиніано <sup>3)</sup> и на обломкахъ саркофаговъ Аенискаго Национальнаго музея. Въ Равеннѣ и Миланѣ она попадаетъ

на ряду съ хризмой  и голгоескимъ крестомъ. На римскихъ и галльскихъ саркофагахъ встрѣчается по преимуществу голгоескій крестъ и очень рѣдко, какъ и въ римскихъ катакомбахъ—форма греческаго монограмматическаго креста.

Не зачѣмъ отыскивать символическое значеніе для подобной композиціи, какъ это дѣлаютъ Рихтеръ и Гарруччи. Рихтеръ, объясняя композицію потолка Галлы Пладиіи, полагаетъ, что она представляетъ вселенную съ крестомъ—символомъ христіанскаго ученія <sup>4)</sup>. Гарручи въ крестѣ баптистерія св. Януарія видитъ самого Христа, который является блаженнымъ душамъ (то-есть, птицамъ, изображеннымъ на бордюрѣ), вкушающимъ плоды своихъ добрыхъ дѣлъ.

Сама конструкція этихъ росписей показываетъ, что мы имѣемъ дѣло съ явленнымъ на небѣ свѣтозарнымъ крестомъ. Потолокъ мавзолея Галлы Пладиіи весь усыпанъ звѣздами, а по угламъ его изображены четыре символа евангелистовъ на облакахъ. Роспись купола баптистерія представляетъ шатеръ съ отверстіемъ вверху, черезъ которое видно усѣянное звѣздами небо съ крестомъ. Четыре символа

<sup>1)</sup> *Strzygowsky, Jahr. d. k. d. arch. Inst.*, 1893, p. 230, сл. *Bullettino*, 1894, p. 55, t. IV.

<sup>2)</sup> *Материалы по Археологій Россіи, издаваемые Импер. Арх. Комм., № 6. Древности Южной Россіи, Керченская христіанская катакомба 491 года, Ю. А. Кулаковскаго, С.-Пб., 1891, стр. 5; табл. В (къ стр. 6) 3, 4, 5; стр. 8 и особенно стр. 17 сл., гдѣ разобрана форма крестовъ керченской катакомбы въ связи съ сохранившимися памятниками и указано на восточное происхожденіе этой формы креста. Также табл. II, 1, 2.*

<sup>3)</sup> *Garrucci*, t. 356, 2; 387, 6, 8; 389, 2, 4; 391, 3; 392, 1; 393, 2, 3. Подобный крестъ извѣстенъ и въ Африкѣ, на мозаикѣ, найденной близъ Сетира, см. *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1892, № 1, pl. XV, p. 123.

<sup>4)</sup> *R. Richter, Die Mosaiken von Ravenna*, Wien, 1878, p. 24, 25.

изображены и здѣсь, но по архитектурнымъ условіямъ отнесены въ ниши. Они также представлены на облакахъ, на синемъ фонѣ неба со звѣздами. Присутствіе звѣздъ, символовъ евангелистовъ, десницы, выходящей изъ облаковъ съ вѣнкомъ, указываютъ на небо, и потому композиція эта не символическая, а историческая, въ основаніи ея лежитъ легенда объ іерусалимскомъ явленномъ крестѣ.

Сцены, находившіяся въ восьми отдѣленіяхъ, сохранились весьма плохо. Предлагаемые рисунки сдѣланы мною съ самихъ мозаикъ. Они нѣсколько разнятся содержаніемъ, въ особенности передачею стиля мозаикъ, отъ рисунковъ, изданныхъ впервые Гарруччи (Garr., 269). Первая сохранившаяся сцена, почти неразличимая вслѣдствіе порчи отъ сырости, представляетъ претвореніе воды въ вино на бракѣ въ Канѣ. На землѣ направо изображены амфоры. Христосъ въ нимбѣ касается рукой одной изъ нихъ. Рядомъ стоитъ Марія, отводя покрывало отъ лица — жестъ хорошо извѣстный въ рельефахъ креста Максиміана. Жестъ Христа и его поза, шесть амфоръ повторены въ той же сценѣ на этихъ рельефахъ (Garr., 418, 4). За фигурой Богородицы изображенъ родъ помоста или стола, за которымъ, быть можетъ, изображены были пирующие. У Гарруччи (269) изображена женщина, подходящая къ колодцу съ ведромъ; этой фигуры я не видалъ въ мозаикѣ. Равнымъ образомъ вмѣсто фигуры Христа у Гарруччи изображенъ слуга съ узкой амфорой на плечѣ.

Далѣе сохранилась сцена, представляющая Христа, дающаго свитокъ Петру. Съ лѣвой стороны отъ зрителя видна нижняя часть фигуры Павла. За обоими апостолами изображены пальмы. Сохранившаяся часть руки Христа, по обыкновенію, направлена вверхъ для указанія на пальму, или на феникса, сидѣвшаго на ней. Христосъ одѣтъ въ бѣлыя одежды, какъ и апостолы. Вокругъ головы его виденъ золотой нимбъ. У него небольшая бородка. Для ясности реставраторъ обвелъ фигуру толстымъ чернымъ контуромъ краски, подъ которымъ исчезли черты лица Христа и контуры его волосъ. По направленію кубиковъ, однако, можно судить, что волосы его были длинные и типъ былъ близокъ къ типу св. Констанцы въ такой же сценѣ. Христосъ стоитъ не на холмикѣ, а на голубой сферѣ, что приближаетъ композицію къ тѣмъ сценамъ, въ которыхъ Христосъ сидитъ на сферѣ. На свиткѣ его написано: Dominus rasem dat.

Стоящимъ на сферѣ Христосъ представленъ впервые въ незаполитанской мозаикѣ. Введеніе въ композицію сферы лишаетъ ее та-

кихъ деталей, какъ четыре райскія рѣки и овечка на холмикѣ, какъ на саркофагахъ, или четырехъ овецъ, какъ въ мозаикѣ св. Констанцы. Римская композиція является въ переработкѣ. За фигурой Христа изображены полосы рдѣющихъ облаковъ.

Слѣдующая сцена представляетъ, очевидно, чудесный ловъ рыбъ. Христосъ стоитъ на берегу моря. Онъ въ бѣлыхъ одеждахъ; длинные каштановые волосы обрамляютъ суженный овалъ лица. Вокругъ головы золотой нимбъ. За фигурой Христа—скала. Море наполнено рыбами; плыветъ черепаха, направляясь къ Христу. На водѣ видна лодка съ веслами, а въ лодкѣ обнаженная фигура. Сцена, быть можетъ, представлена по евангелію Іоанна (XXI), гдѣ разказывается о чудесномъ ловѣ рыбы на Тиверіадскомъ озерѣ, при чемъ упоминается, что Петръ былъ нагъ. Эта весьма рѣдкая сцена изображена лишь въ мозаикахъ Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ (Garr., 249, 5). Христосъ стоитъ на берегу и протягиваетъ руку, какъ на мозаикѣ баптистерія, впереди. Сзади него ученикъ; лодка съ Петромъ и другимъ ученикомъ стоитъ на водѣ; виденъ выскочившій изъ воды дельфинъ. Лодка изображена съ весломъ.

Отъ третьей сцены сохранился лишь незначительный остатокъ. У какого-то зданія съ колонками и двумя ступеньками сидитъ фигура въ бѣлыхъ одеждахъ со свиткомъ въ лѣвой рукѣ, покоящейся на колѣнѣ. За сидящей фигурой видны одежды другой фигуры съ буквой I на концѣ ея. Слѣва видна часть кружка, какъ бы остатокъ нимба.

Мюнцъ думаетъ, что остальные сцены въ краскахъ, повторяютъ старинныя композиціи и написаны по оставшимся контурамъ. Опавшая мозаика заполнена слоемъ штукатурки, и по ней уже написаны фрески. Мюнцъ не хорошо разглядѣлъ эти реставраціи. Фреска послѣ реставраціи была испещрена рядами пересѣкающихся полосъ, что даетъ на первый взглядъ характеръ мозаики. Такія композиціи, какъ Благовѣщеніе съ колѣнопреклоненнымъ ангеломъ, держащимъ лилію, трапеза Христа съ учениками въ Еммаусѣ, являются лишь въ эпоху Возрожденія <sup>1)</sup>.

Надъ четырьмя нишами, на меньшихъ аркахъ представлены граціозныя пастушескія сценки. Добрый Пастырь, въ бѣлой короткой туникѣ съ посохомъ и въ высокой обуви, сидитъ или стоитъ на хол-

<sup>1)</sup> Такъ принималъ уже Мазокки. *Garrucci*, IV, p. 80. См. *Revue Archéologique*, 1883, p. 24 сл.

микѣ среди цвѣтовъ и протягиваетъ въ сторону открытую руку. Изъ холмика текутъ райскія рѣки, и двѣ овечки или два оленя подходятъ къ нимъ, нагибая свои головы. Сценку замыкаютъ двѣ пальмы съ птичками по сторонамъ, глядящими на спѣлые плоды пальмы. Эти сценки напоминаютъ поэтическое описаніе Добраго Пастыря у отцевъ церкви: „Итакъ явился Добрый Пастырь изъ Вавелеема, пасущій насъ среди садовъ и лнлій, подающій намъ благоуханіе евангелскихъ заповѣдей и Свое ученіе предлагающій, какъ бы зрѣлые цвѣты...“<sup>2)</sup> Эти сценки также даны на синемъ фонѣ.



Рис. 19. Фигура льва въ мозаикѣ баптистерія св. Януарія.

Въ нишахъ были изображены четыре символа, изъ которыхъ сохранилось лишь два: левъ и ангель. Нигдѣ болѣе не повторяются эти монументальныя и выразительныя фигуры. Особенно характерна дикая голова льва (рис. 19) съ раскрытой пастью и круглыми

<sup>2)</sup> *Богословскій Вѣстникъ* Московской Духовной Академіи, 1894, мартъ, стр. 123.

ярыстыми глазами съ красноватыми бѣлками. Грива, ставшая дыбомъ, и косматая шерсть на груди исполнены артистически. Блескъ желтой шерсти переданъ посредствомъ золота. Фигура ангела менѣе экспрессивна (рис. 20). У него бѣлая одежды, короткіе волосы,



Рис. 20. Фигура ангела въ мозаикѣ баптистерія св. Януарія.

подрѣзанные на лбу, и удлиненное сухое римское лицо. Тѣмъ не менѣе формы правильны, рисунокъ точенъ и строгъ. При такомъ чисто натуральномъ исполненіи формъ тѣла поражаетъ особенная слабость и неумѣлость въ изображеніи крыльевъ. Крылья не имѣютъ сочлененій и впадаютъ въ зеленоватый тонъ, отсвѣченный золотомъ. Мюнцъ и Гарруччи даже сомнѣвались въ томъ, что это крылья, и считали ихъ за изображеніе лавровыхъ вѣтокъ по три съ каждой стороны. Но уже одно то обстоятельство, что эти вѣтви начинаются у лопатокъ, указываетъ на невозможность такого предположенія. Кромѣ того совершенно не встрѣчаются изображенія символовъ съ лавровыми вѣтвями. Слабость изображе-



ніа крыльевъ происходитъ отъ двухъ причинъ: отъ углубленности поверхности ниши и отъ приспособленія крыльевъ къ фигурамъ, взятымъ не изъ живописи, а изъ скульптуры. Типъ ангела напоминаетъ античныя головы на римскихъ саркофагахъ по угламъ крышки, а фигура льва воспроизводитъ такой же скульптурный типъ полуфигуры льва на италійскихъ и восточныхъ саркофагахъ <sup>1)</sup>. Типъ головы повторяетъ тѣ же подстриженные волосы, большіе глаза съ круглыми зрачками и холодное выраженіе; въ головѣ льва то же яростное выраженіе, клыки пасти, точки у ноздрей и планы шерсти. Извѣстная плоскость мозаическихъ изображеній и отсутствіе глубокихъ тѣней указываютъ на перенесеніе скульптурнаго типа въ живопись. Мы видимъ здѣсь одну изъ первыхъ попытокъ изображенія символовъ съ крыльями. Левъ не имѣетъ переднихъ лапъ, а фигура ангела, какъ указываютъ планы одежды на правомъ плечѣ, была представлена съ рукой, опущенной внизъ. Крылья при всей ненатуральности чрезвычайно удачны въ декоративномъ отношеніи. Они поднимаются по сторонамъ фигуры свободно и широко и дополняютъ ансамбль композиціи, занимающей полукругліе конхи. Вокругъ головъ льва и ангела изображены по пяти большихъ бѣлыхъ звѣздъ на синемъ фонѣ неба. Полуфигуры ихъ возникаютъ изъ радужныхъ облаковъ, стелющихся полосами, какъ и въ мозаикахъ равенскихъ и римскихъ.

Не менѣе изящны и фигуры четырехъ мучениковъ, сохранившіяся въ верхнихъ частяхъ стѣнъ. Это небольшія фигуры, одѣтыя въ бѣлыя одежды — хитонъ и гиматій. На хитонѣ синія полосы (клявы). Святые представлены безъ нимбовъ. Двое изъ нихъ (надъ входомъ) направляются другъ къ другу, неся обѣими руками вѣнцы съ драгоцѣннымъ камнемъ въ центрѣ его (рис. 21). Это движеніе указываетъ, что въ пространствѣ между ними была изображена или фигура или предметъ, обусловливавшіе несеніе вѣнцовъ. Оба святые юны, съ короткими ровными волосами. Двое другихъ на лѣвой отъ входа стѣнѣ стоятъ лицомъ къ зрителю, держа въ правой рукѣ вѣнцы (рис. 22). Одинъ изъ нихъ юнъ съ полнымъ красивымъ оваломъ лица; около него слѣва стоитъ пнястръ или высокій столикъ съ лежащей на немъ раскрытой книгой. Другой святой съ темной остроконечной бородкой. Плавное движеніе однихъ и статуарныя позы другихъ, из-

<sup>1)</sup> *Garrucci*, 295, 2; 384, 3. Также на саркофагѣ изъ Типассы. См. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 1894, fasc. III—IV, pl. VIII.



Рис. 21. Святые въ мозаикахъ баптистерія св. Януарія.

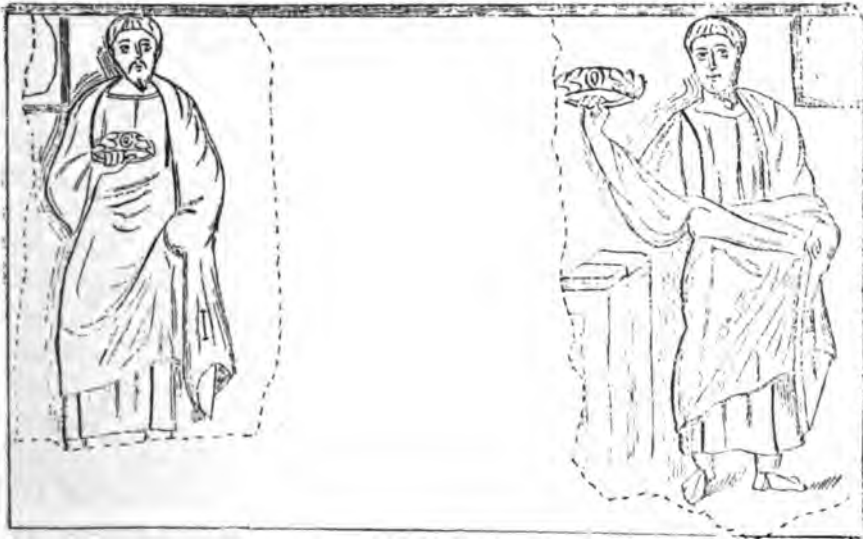


Рис. 22. Святые въ мозаикахъ баптистерія св. Януарія.

ящныя одежды, подъ которыми чувствуется тѣло фигуры, такъ что даже кисть руки обрисовывается одеждой, твердая устойчивая постановка фигуры извѣстны въ это же время лишь въ мавзолеѣ Галлы Пладиіи. Такія же фигуры Лаврентія и другаго святаго повторены въ живописи V вѣка катакомбъ св. Януарія. Они подносятъ вѣнцы Петру и Павлу. Сзади каждаго изображены невысокіе пилястры, чтò указываетъ на прямую связь композицій мозаики съ фресками неаполитанскихъ катакомбъ (Gagg., 100, 1, 2). Этотъ пилястръ повторяется, какъ часть неопредѣленнаго зданія въ мозаикѣ святаго Виталія въ Равеннѣ. На немъ лежитъ корона пророка (Gagg., 262, 1, 2). Не менѣе интересно въ этомъ отношеніи и частое повтореніе въ живописи неаполитанскихъ катакомбъ монограмматическаго креста  $\text{I} \text{C} \text{X} \text{C}$ , цѣльной композиціи медальона съ двумя звѣздами и буквами A и  $\omega$ , а также повтореніе широкихъ гирляндъ (Gagg., 92, 2; 103, 1, 2) и формъ орнамента—ряды перловъ въ оправѣ, чередующихся круглый за четырехугольнымъ, и кружка, пересѣченнаго крестомъ, чтò встрѣчается одинаково въ фрескахъ (Gagg., 102, 1) и въ мозаикахъ. Бѣлыя одежды у Христа, являются, повидимому, только характерною чертою неаполитанской мозаики. Съ другой стороны техническій приемъ въ изображеніи синяго фона сближаетъ неаполитанскую школу съ равеннской. Фонъ не ровный, а усиливающийся пятнами и дающій густую темную тѣнь съ одной стороны фигуры, повторяется лишь въ мавзолеѣ Галлы Пладиіи. Однако, не смотря на эту чисто-техническую черту и на общіе мотивы, которые въ мозаикѣ являются на ряду съ равенскими въ формѣ креста, въ орнаментѣ, на примѣръ, въ изображеніи широкихъ гирляндъ, состоящихъ изъ плодовъ, птицъ, клюющихъ плоды, и общаго съ ними употребленія синихъ и голубыхъ фоновъ, въ мозаикахъ баптистерія замѣчаются совершенно самостоятельныя черты, неизвѣстныя въ другихъ школахъ: переработка композиціи передачи свитка Петру, бѣлыя одежды Христа, натурализмъ въ изображеніи льва и особый видъ крыльевъ. Кромѣ того, лишь въ изображеніи символовъ виденъ настоящій монументальный декоративный приемъ. Остальныя фигуры мелки, сцены малы и такъ же, какъ и въ мозаикѣ церкви св. Констанцы, поверхностны и близко стоятъ къ катакомбному жанру. Дѣленіе потолка на восемь частей указываетъ еще ближе на приемъ катакомбной декорации, а орнаментальныя формы и мотивы сближаютъ мозаику съ развитымъ стилемъ неаполитанскихъ катакомбъ. Въ мозаикахъ баптистерія мы имѣемъ остатки неаполитанской школы, богатой своимъ

античнымъ наслѣдіемъ. Близость къ формамъ равеннскихъ мозаикъ указываетъ на общій источникъ, изъ котораго черпаетъ силы та и другая школа въ пятомъ столѣтіи. Объ этомъ общемъ источникѣ мы скажемъ въ заключительной главѣ.

Въ недошедшей до нашего времени мозаикѣ абсиды базилики святаго Севера въ Неаполѣ, основанной епископомъ Северомъ въ половинѣ IV столѣтія, былъ представленъ Христосъ, сидящій посреди двѣнадцати апостоловъ. Ниже находились изображенія четырехъ пророковъ: Исаи съ вѣнкомъ изъ оливы, Іереміи съ виноградной кистью, Даниила съ вѣтвью (?) и Іезекіиля съ розами и лиліями. Надпись надъ ними гласила: *Fiat pax in virtute tua et abundantia in turribus tuis* <sup>1)</sup>. Неизвѣстно, какими техническими достоинствами отличалась эта мозаика, такъ какъ сохранилось лишь одно поверхностное описаніе сюжета ея у Муратори <sup>2)</sup>.

### Мозаики церкви св. Приска въ Капуѣ.

Въ мозаикахъ Капуи виденъ тотъ же переходъ отъ легкой декорации катакомбъ къ формамъ византійскаго стиля. Въ исчезнувшихъ мозаикахъ церкви св. Маріи повторена была роспись *s. Maria Maggiore* въ Римѣ. Церковь св. Приска, основанная благочестивой женщиной Матроной въ царствованіе Зенона въ Константинополѣ и папства Гелазія въ Римѣ между 491 — 506 годами (*Garr.*, 214, p. 64), украшена была богатыми мозаиками, изъ которыхъ до нашего времени дошли лишь мозаики небольшой капеллы направо отъ алтаря. Рисунки съ исчезнувшихъ мозаикъ церкви свидѣтельствуютъ, что въ украшеніи круглаго потолка господствовалъ катакомбный приѣмъ дѣленія радіусами на 16 частей. Медальонъ въ центрѣ, окруженный гирляндой, заключалъ престолъ безъ спинки, покрытый широкой матеріей и стоявшій на сферѣ, усѣянной звѣздами. Въ отдѣленіяхъ между радіусами повторялись сидяція и стояція фигуры мѣстныхъ и другихъ святыхъ, державшихъ драгоценныя вѣнцы, и между ними изображены были птицы по сторонамъ вазъ съ плодами. Широкая гирлянда, состоявшая изъ листьевъ и плодовъ съ летающими около нея обнаженными геніями, окружала композицію потолка. Въ мо-

<sup>1)</sup> *Müntz, Revue Archéologique*, janvier—juin, 1883, p. 18, 19.

<sup>2)</sup> *Rerum Italicarum scriptores*, t. I, pars 2, p. 293—294.

заякъ абсиды были изображены двѣ другъ къ другу идущія процессіи святыхъ мужей и двухъ женъ, замыкавшихъ каждую процессію. Всѣ святые держали драгоценныя вѣнцы, поднимая ихъ вверхъ и глядя на изображенный вверху кругъ съ восемью свитками и летающимъ голубемъ въ центрѣ. Въ этихъ исчезнувшихъ мозаикахъ катакомбныя формы III—IV вѣка идутъ наряду съ формами искусства V—VI вѣка. Великолѣпная тяжелая гирлянда и птицы, клюющія плоды изъ вазъ, процессіи святыхъ близко напоминаютъ мозаическія росписи Равенны. Способъ расчлененія круглаго потолка, извѣстный въ катакомбахъ, удерживается на ряду съ геніями, но вмѣсто евангельскихъ или библейскихъ сценъ, которыя мы видимъ въ мозаикахъ св. Констанцы и въ неаполитанскомъ баптистеріи, представлены святые. Въ двухъ равеннскихъ баптистеріяхъ точно также для росписи круглаго потолка вводится уже новый способъ декораціи, состоящей изъ процессіи двѣнадцати фигуръ апостоловъ. Роспись купола въ византійскомъ искусствѣ навсегда теряетъ свои небольшія сценки и замѣняетъ ихъ отдѣльными фигурами, которыя соединяются въ одномъ дѣйствіи и представляютъ одну сцену. Въ мозаикахъ церкви св. Софіи въ Оссалоникахъ времени Юстиніана представлена въ куполѣ извѣстная композиція Вознесенія, а въ мозаикахъ церкви св. Софіи въ Константинополѣ, одновременныхъ съ ними, въ одномъ изъ куполовъ изображено Сошествіе св. Духа. Также точно въ мозаикахъ купола Палатинской капеллы, Кіево-Софійскаго собора и большихъ куполовъ собора св. Марка въ Венеціи господствуетъ этотъ монументальный пріемъ. Въ меньшихъ низкихъ купольныхъ покрытіяхъ притворовъ собора св. Марка въ Венеціи вновь оживаетъ роспись небольшими сценами, но это стоитъ прямо въ зависимости отъ небольшихъ размѣровъ и низкаго положенія этихъ неглубокихъ купольныхъ покрытій.

Сохранившіяся мозаики небольшой четырехугольной капеллы дополняютъ наше представленіе о художественномъ исполненіи мозаикъ. Здѣсь повторяются тѣ же синіе фоны, золото и монументальный пріемъ декораціи. Коробовый сводъ потолка разбитъ на четыре треугольника крестомъ, но взамѣнъ гирлянды и арабесокъ четыре пальмы занимаютъ мѣста по перекрестьямъ, сходясь развѣсистыми вершинами у медальона въ центрѣ (рис. 23). Поле каждого треугольника занято плетеніями двухъ вѣтокъ виноградныхъ лозъ, выходящихъ изъ изящнаго канэара. Въ каждомъ завиткѣ помѣщена виноградная гроздь, а по сторонамъ канэара двѣ птички клюютъ виноградную

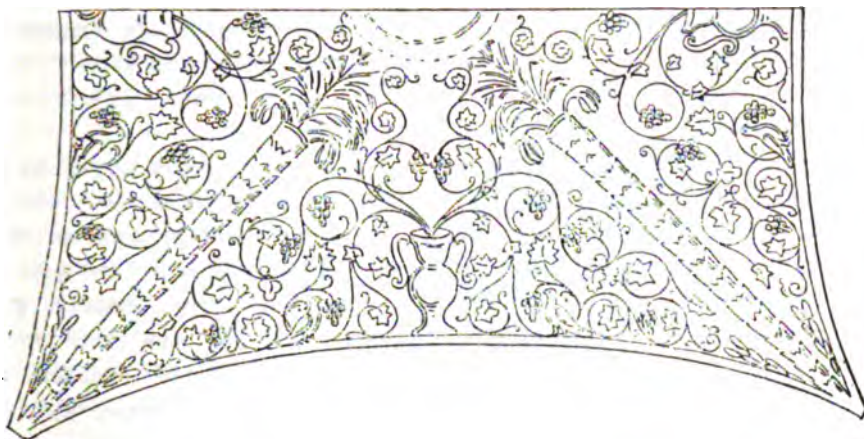


Рис. 23. Роспись потолка капеллы св. Приска.

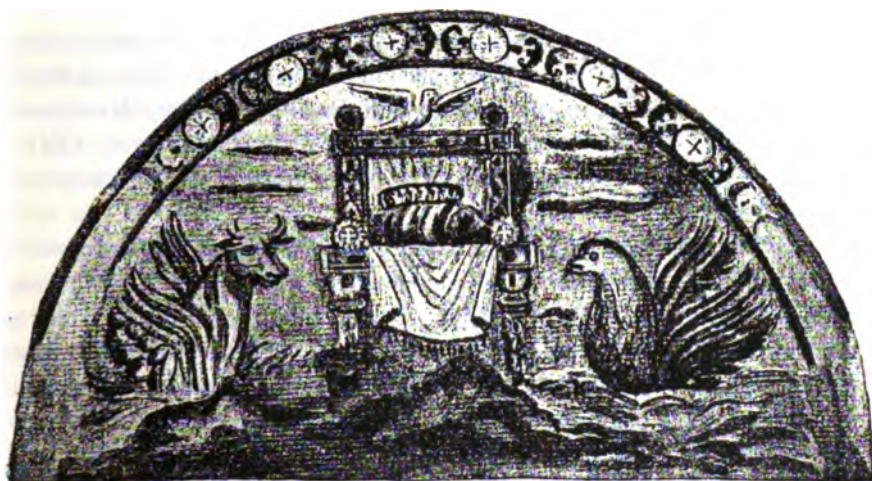


Рис. 24. Мозаика люнета на лѣвой сторонѣ въ капеллѣ св. Приска.

кисть. Медальонъ весь осypался. Въ Анконѣ Рейнгольдомъ найдена была фреска, представляющая канеаръ, изъ котораго возникаютъ двѣ виноградныя лозы, распускающіяся своими завитками въ роскошный стелющійся орнаментъ. Въ завиткахъ его кисти винограда. Надпись гласить: *Vinea facta est dilecta in cognum in loco uberi (Isaia, V, 1)*. Она напоминаетъ притчу Христову о виноградѣ (Мате. XXI, 33 — 43; Марка XII, 1—11; Луки XX, 9—7) <sup>1)</sup>.

Переходъ отъ росписи потолка къ росписи люнетовъ образованъ посредствомъ широкой полосы орнамента, зеленая лента котораго обведена двумя золотыми полосками. По полосѣ стелются кружки, на синемъ фонѣ которыхъ бѣлѣтъ крестикъ цвѣтка гвоздики. Въ двухъ люнетахъ направо и налѣво были представлены четыре символа по сторонамъ трона. Сохранился въ цѣлости лишь люнетъ на лѣвой сторонѣ (рис. 24). Роскошный золотой тронъ съ высокой спинкой и точеными золотыми ножками, усыпанный красными и синими драгоценными камнями, стоитъ на облакахъ. На красной съ лиловыми и оранжевыми полосами подушкѣ трона лежитъ запечатанный семью печатями свитокъ. Спинка трона обтянута голубой матеріей; бѣлый платъ, отороченный золотымъ бордюромъ съ бахромой, закрываетъ пространство между ножками и, спадая внизъ, изламывается въ красивыхъ складкахъ, близко напоминая изломы матеріи въ мозаикѣ купола неаполитанскаго баптистерія. Спину и верхнія части ножекъ украшаютъ четыре золотыхъ круга, изъ которыхъ каждый заключаетъ монограмматическій бѣлый крестъ на синемъ фонѣ. Два символа, быкъ и орелъ, изображены въ профиль, обращенными къ трону. На спинкѣ кресла сидитъ бѣлый голубокъ съ распростертыми крыльями (Духъ Святой). По синему фону идутъ нѣсколько тонкихъ рдѣющихъ полосокъ облаковъ.

Изображенія быка и орла далеко уступаютъ въ исполненіи формамъ символовъ въ неаполитанскомъ баптистеріи. Они даны въ общихъ, слабо очерченныхъ и безжизненныхъ положеніяхъ. Крылья, однако, представляютъ опять три развѣтвляющихся пера, на подобіе вѣтвей. Орелъ и быкъ исполнены въ коричневомъ тонѣ; по перьямъ, контурамъ тѣла блеститъ золото. Голова быка уже теряетъ свою силу и выразительность и посажена на высокой шеѣ; шея орла, наоборотъ, толста. Въ другомъ люнетѣ сохранилась лишь фигура ангела (рис. 25). Видны радужныя облака и широкій торсъ полуфигуры,

<sup>1)</sup> *Bullettino*, 1879, 130, 1.

задрапированный въ бѣлыя одежды—хитонъ и гиматій. По хитону отъ лѣваго плеча идетъ синяя полоса. Нѣсколько продолговатое лицо ангела со взглядомъ въ сторону, съ курчавыми каштановыми волосами близко къ первоначальнымъ типамъ ангеловъ. Вокругъ головы нѣтъ нимба, и нѣтъ повязки на головѣ. Крылья исполнены плоско. Длинныя бѣлыя и синія полосы тянутся по верху крыла, обозначая планы большихъ перьевъ. Руки у ангела не были изображены, какъ и у ангела въ неаполитанскомъ баптистеріи; у быка нѣтъ переднихъ ногъ, какъ и у льва въ тѣхъ же мозаикахъ. Въ мозаикахъ Галлы Пiacидіи (Garr. 229) быкъ, левъ, орелъ изображены безъ лапъ и ногъ, а ангелъ держитъ у груди открытую ладонь. Этотъ типъ символовъ группируется въ особый отдѣлъ и схожъ съ символами мозаики св. Пуденціаны и нѣкоторыми другими, указанными ранѣе. Изображеніе символовъ во весь ростъ является позднѣе, о чемъ рѣчь будетъ ниже.



Рис. 25. Часть мозаики праваго люнета.

Надъ западнымъ входомъ въ люнетъ изображенъ Христосъ по грудь въ медальонѣ. Рисунокъ, изданный Гарруччи (257,3), повторяетъ почти всѣ ошибки рисунка Салазаро<sup>1)</sup>. Послѣ произведенной мною очистки мозаики отъ накопившейся копоти я могъ различить слѣдующее (рис. 26): на ровномъ синемъ фонѣ въ золотомъ медальонѣ представленъ Христосъ по грудь съ евангелиемъ, на которое онъ опираетъ лѣвую кисть руки, а правой двунерстно указываетъ на него. По сторонамъ медальона золотыя буквы Α и Ω<sup>1)</sup>. Извѣствующійся

<sup>1)</sup> *Demetrio Salazaro, Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XV secolo*, p. 48, гдѣ изданъ рисунокъ въ краскахъ самыхъ фантастическихъ формъ: вмѣсто трона является ваза, а вмѣсто быка грифъ.

<sup>1)</sup> Завитковъ какого-то растенія, на подобіе винограда, которые даетъ рисунокъ *Garrucci*, t. 257,3, воспроизводитъ рисунокъ Салазаро, на мозаикѣ не существуетъ. Это фантазія рисовальщика, не разобравшаго здѣсь указанныхъ буквъ Α и Ω.



контуръ волосъ на головѣ, падающихъ широкими прядями по сторонамъ головы, указываетъ на чисто византійскій овалъ головы.



Рис. 26. Изображеніе Христа въ западномъ люнетѣ капеллы св. Приока.

Этотъ типъ головы слишкомъ хорошо извѣстенъ въ византійскомъ искусствѣ, чтобы можно было сомнѣваться въ его сравнительно болѣе позднемъ происхожденіи, чѣмъ остальные мозаики. Здѣсь мы видимъ и локопъ волосъ на правой сторонѣ, буклемъ лежащій на правое плечо, и прядь волосъ на лѣвой сторонѣ, падающую за плечо, и неправильно фиксирующій взглядъ лица, представленнаго почти въ полный en face, и узкіе тонкіе черные усы, падающіе внизъ, и отдѣльныя пряди бороды также въ видѣ полосъ. Однако, золотой нимбъ не имѣетъ еще перекрестья, лицо удлиненаго типа лишено впадинъ на скулахъ и морщинъ. Наоборотъ, оно представлено цвѣтуцимъ въ красно-кирпичныхъ тонахъ, которые, смягчаясь на разстояніи (хотя въ капеллѣ очень темно), придаютъ свѣжій цвѣтъ лицу. Глаза широко раскрыты, носъ прямой и широкій, лобъ узкій, сведенный подъ угломъ. Прямое повтореніе этого византійскаго типа находится въ рукописи Космы Индикоплова (Garr., 148,2; 149,1). Болѣе ранніе прототипы этого образа извѣстны какъ въ византійскомъ рельефѣ, такъ и въ мозаикѣ. На таблѣткѣ отъ диптиха Берлинскаго музея (Garr., 451,1) и на парижскомъ диптихѣ (Garr., 458,1), на крестѣ Юстина и въ особен-

ности въ мозаикахъ св. Аполлинарія во Флотѣ въ Равеннѣ (Garr., 265, 1, 2; 253) повторяется одинъ и тотъ же типъ въ легкихъ вариацияхъ. Менѣе близокъ къ нимъ мозаическій образъ св. Аполлинарія Новаго, главнымъ образомъ въ исполненіи: прямой взглядъ, широкій переборъ темныхъ волосъ надо лбомъ, что совпадаетъ съ сирийскими типами, и особенно черные глаза и борода даютъ иную характеристику типа. Отсутствие на нашей мозаикѣ перекрестій нимба и буквы А и Ω, не встрѣчающіяся въ позднихъ византійскихъ памятникахъ, на которыхъ мы видимъ, обыкновенно, надпись IC. XC., въ связи съ цвѣтущимъ типомъ Христа, указываютъ на эпоху VI—VII вѣковъ. Одежды Христа на лѣвой сторонѣ голубыя; на правой мозаика осыпалась, и потому можно предполагать, что у Христа былъ пурпурный гиматій, столь обыкновенный въ византійскихъ памятникахъ.

Необычно и помѣщеніе образа на западной сторонѣ надъ входомъ. Въ мавзолеѣ Галлы Плацидіи Христосъ подъ видомъ Добраго Пастыря изображенъ на западной стѣнѣ въ ростъ въ полной пастушеской композиціи; самое обыкновенное мѣсто для образа Христа въ историческомъ типѣ абсида и арка. Лишь съ появленіемъ въ XII—XIII вѣкахъ въ росписи церковной композиціи страшнаго суда въ исторической формѣ, ей отводится мѣсто на западной стѣнѣ надъ входомъ, и Христосъ въ цѣлую фигуру помѣщается въ верхнемъ поясѣ ея. Такая ненормальность помѣщенія образа Христа указываетъ также на его болѣе позднее происхожденіе.

Широкая гирлянда изъ яблочковъ и листьевъ идетъ по навѣсу надъ люнетомъ. Она выходитъ концами изъ двухъ высокихъ плетеныхъ корзинъ и повторяетъ типъ широкой гирлянды большого потолка, но безъ гениевъ.

Употребленіе зеленого цвѣта, а также золота въ орнаментѣ, въ украшеніи трона и въ фигурахъ символовъ указываетъ на византійское искусство. Синій фонъ повторяется наряду съ золотыми буквами и нимбомъ также въ мозаикѣ западнаго люнета. Родство техники, совпадающее здѣсь въ разновременныхъ мозаикахъ, наиболѣе ясно указываетъ на одинъ общій источникъ этого декоративнаго стиля, именно византійское искусство. Повтореніе формы греческаго монограмматическаго креста также свидѣтельствуетъ о связяхъ неополитанской школы съ востокомъ. Плоскость рельефа въ фигурахъ, ровные, не отбѣняющіе фигуру синіе фоны указываютъ на измѣненіе въ стилѣ и на болѣе поздній характеръ мозаикъ сравнительно съ

мозаиками неаполитанскаго баптистерія. Однако родство этихъ мозаикъ съ мозаиками неаполитанскими, равеннскими и римскими, возникшими подъ вліяніемъ равеннской школы, не подлежитъ сомнѣнію. Въ Неаполѣ и Капуѣ нѣтъ мозаикъ такого античнаго характера, какъ римскія мозаики купола и потолоковъ церкви св. Констанцы. Однако, мы застаемъ здѣсь, какъ и въ Равеннѣ въ первой половинѣ V вѣка, почти однородный составъ мотивовъ и родство техническаго приѣма. Здѣсь мы видимъ тѣ же изображенія символовъ быка и орла въ профиль и безъ переднихъ ногъ, тѣ же гирлянды, плетенія винограда, птицъ, клюющихъ плоды — мотивы настолько же общіе Равеннѣ и римскимъ мозаикамъ, возникшимъ подъ вліяніемъ византійскаго стиля, какъ и Неаполю и Капуѣ. Эти мотивы являются въ формахъ, неизвѣстныхъ въ катакомбной живописи III—IV вѣка, и сопровождаются измѣненнымъ декоративнымъ приѣмомъ и особой цвѣтовой гаммой.

---

## МИЛАНЪ.

## Мозаики капеллы св. Аквиліна.

Намъ остается изслѣдовать сохранившіяся мозаики Милана, чтобы составить себѣ понятіе о состояніи искусства въ Италіи, кромѣ Равенны, въ IV и V вѣкахъ.


Мозаики сохранились здѣсь въ отдѣльныхъ небольшихъ капеллахъ въ церквахъ св. Лаврентія и св. Амвросія.

Въ боковой капеллѣ церкви св. Лаврентія, посвященной теперь имени св. Аквиліна, сохранились двѣ мозаики въ конхахъ двухъ небольшихъ абсидъ. Всѣхъ абсидъ четыре; капелла покрыта куполомъ. Мозаики возникли въ V вѣкѣ и даже, быть можетъ, по личному почину Теодориха Великаго, который въ 495 году велѣлъ украсить церковь мраморами и мозаикой <sup>1)</sup>). Мозаики очень сильно пострадали отъ времени. Реставрація масляной живописью измѣнила характеръ первоначальнаго стиля и особенно повліяла на измѣненіе типовъ.

Сцена располагается во всю ширину конхи и обрамляется орнаментомъ, какъ въ мозаикахъ V вѣка церкви св. Констанцы и въ равеннскихъ мозаикахъ. Въ абсидѣ направо отъ входа изображена на золотомъ фонѣ сцена, представляющая Христа, сидящаго на холмѣ, а, быть можетъ, и на сферѣ, посреди двѣнадцати апостоловъ <sup>2)</sup>). Въ композиціи нѣтъ свободы въ расположеніи фигуръ. Лица апостоловъ всѣ обращены къ зрителю, позы отличаются напряженностью и недостаточно свободны. На каждой сторонѣ сидитъ шесть апостоловъ; изъ нихъ трое помѣщены впереди, а трое сзади. Вслѣдствіе этого заднія фигуры очерчены болѣе поверхностно и неправильно. Одна фигура апостола на правой сторонѣ протиснута между двумя передними и потому сдавлена и узка; апостоль этотъ держитъ свитокъ. Апостоль Петръ, котораго можно узнать по сѣдой бородѣ и волосамъ, сидитъ налѣво отъ зрителя, а Павелъ направо съ запечатаннымъ коричневымъ

<sup>1)</sup> *Garrucci*, t. 234, p. 41.

<sup>2)</sup> Эта мозаика надана неправильно въ первый разъ у *Allerganza*, *Spiegazioni e riflessioni*, Milano, 1757, t. 1.

свиткомъ. Типъ его головы приближается къ римскимъ типамъ: голова покрыта темными волосами и не имѣетъ лысины, а подбородокъ опущенъ довольно полною, хотя и не острой бородой; лицо удлинненное. Типы другихъ апостоловъ самаго общаго характера. Между ними встрѣчаются направо два апостола въ одинаковомъ типѣ, съ сѣдыми короткими волосами и бородой, а налѣво фигура одного съ темной большой бородой и темными волосами напоминаетъ типъ одного апостола въ мозаикѣ церкви св. Пуденціаны; другой также съ темной небольшой бородой сидитъ съ нимъ рядомъ, замыкая сцену, и держитъ свитокъ. Всѣ остальные апостолы юны. Христосъ—въ нимбѣ, въ который вписана хризма 

съ буквами А и Ω по сторонамъ. Типъ его юный. Темные каштановые волосы довольно длинные, но не доходящіе до плечъ, и округлое лицо придаютъ Христу самый общій античный типъ. Онъ одѣтъ въ бѣлыя одежды, держитъ въ лѣвой рукѣ полуразвернутый свитокъ, а правую поднимаетъ открытой ладонью вверхъ. Въ способѣ расположенія ногъ, въ драпировкѣ и въ юномъ типѣ видно сходство съ Еммануиломъ церкви св. Виталія въ Равеннѣ. На одеждѣ Христа видны двѣ буквы Z, которыя повторены и на одеждѣ Павла. У Петра и юнаго апостола, сидящаго рядомъ съ Павломъ, на одеждахъ изображены буквы I. При грубомъ исполненіи, при рѣзкихъ широкихъ синихъ контурахъ и мелкихъ складкахъ одеждъ, въ фигурахъ видна рельефность исполненія. Особенно должно отмѣтить рельефъ въ фигурѣ Христа. Жесты апостоловъ не такъ энергичны, какъ въ мозаикѣ церкви св. Пуденціаны, но здѣсь мы встрѣчаемъ жестъ изумленія, выраженный открытой у груди ладонью, возложеніе руки на грудь, протянутую впередъ руку и двуперстное сложеніе пальцевъ. Бѣлыя одежды Христа и апостоловъ, простота композиціи, не осложненной никакими деталями, сближаютъ нашу мозаику съ катакомбными композиціями. Золотой фонъ, однако, указываетъ на новый приемъ декорации.

Съ IV—V вѣковъ особенно увеличивается число сценъ, представляющихъ Христа посреди 12 апостоловъ. Мы встрѣчаемъ эту сцену въ живописи катакомбъ IV и V вѣковъ въ усыпальницахъ Balbina, Дамазы, Домитиллы, Гермеса <sup>1)</sup> и проч., на прекрасной пиксидѣ Берлинскаго музея, на мраморной вазѣ Кирхеріанскаго музея и на серебряной ватиканской пиксидѣ. Константинъ Великій, по свидѣтельству

<sup>1)</sup> *Bullettino*, 1880, p. 175—176.

*Liber Pontificalis*, подарилъ латеранской базиликѣ серебряное украшеніе для киворія, представлявшее Христа съ 12 апостолами. Такой же даръ принесъ Валентиніанъ церкви св. апостола Петра; Симмахъ посвятилъ такой же даръ въ ц. *S. Maria Maggiore*<sup>1)</sup>. Аркульфъ описываетъ ткань съ изображеніемъ Христа и 12 апостоловъ, находившуюся въ Иерусалимѣ, которая считалась за издѣліе самой Богородицы<sup>2)</sup>. Въ росписяхъ церквей, какъ, напримѣръ, въ базиликѣ Северіана въ Неаполѣ, въ ц. св. Пуденціаны, Констанцы и нашей капеллы эта сцена изображается на видномъ мѣстѣ въ абсидѣ<sup>3)</sup>. На саркофагахъ римскихъ, галльскихъ и миланскихъ она изображается на передней доскѣ саркофага. Впослѣдствіи, въ VI — IX вѣкахъ эта сцена измѣняетъ составъ композиціи, и на ряду съ апостолами изображаются мѣстные святые. Это указываетъ, что разбираемая композиція принадлежитъ къ разряду идеальныхъ, а не историческихъ. Въ ней, какъ и въ другихъ подобныхъ, апостолъ Петръ изображается рядомъ съ Павломъ и другими апостолами. Въ монументальныхъ формахъ композиціи и въ ея чрезвычайной распространенности сказывается новая эпоха свободы христіанства и открытаго исповѣданія вѣры. Съ прекращеніемъ борьбы съ язычествомъ сцена видоизмѣняется въ своихъ первоначальныхъ формахъ и затѣмъ совершенно исчезаетъ. Въ византійскомъ искусствѣ Христосъ и 12 апостоловъ являются уже въ совершенно иныхъ, историческихъ композиціяхъ—посланія апостоловъ на проповѣдь, тайной вечери, и догматической — причащенія подъ обоими видами.

Другая абсида занята пастушеской сценой, смыслъ которой остается непонятнымъ. Композиція была развита живописно. Вверху сохранились полосы облаковъ на свѣтломъ фонѣ неба, какъ въ мозаикѣ церкви св. Пуденціаны. По сторонамъ изображены скалы и уступы съ коническими вершинами. Два источника направо и налево вытекаютъ изъ скалъ, образуя ручьи. Юный пастухъ со свиткомъ въ рукѣ лежитъ у источника направо, скрестивъ ноги и забросивъ руку за голову: поза обыкновенно свойственная фигурамъ отдыхающимъ и спящимъ. Налево другой пастухъ идетъ къ центру, указывая

<sup>1)</sup> *Ficker*, Die Darstellung der Aposteln, p. 28. *Rohault de Fleury*, Latran au moyen âge, p. 23. *Garrucci*, t. I, p. 501.

<sup>2)</sup> *Tobler*, I, p. 156.

<sup>3)</sup> На саркофагахъ римскихъ, галльскихъ, миланскихъ и равеннскихъ, указанныхъ ранѣе, эта сцена встрѣчается очень часто.

вверхъ пальцемъ. Впереди него идетъ другая фигура, опираясь на посохъ. Эта фигура одѣта въ длинный хитонъ и гиматій. Ее встрѣчаетъ третій пастухъ, отъ фигуры котораго сохранилась лишь часть ногъ въ высокой обуви. Четыре овцы и маленькая овечка пасутся на травѣ. Гарруччи (224, 2) объясняетъ сцену по книгѣ Бытія (XXXVII, 3, 23), гдѣ разказывается о приходѣ Іакова къ братьямъ пастухамъ. Шнаазе видитъ въ сценѣ благовѣстіе пастухамъ<sup>1)</sup>. Грубая техника въ связи съ безформенными скалами уподобляетъ мозаику одной изъ миниатюръ рукописи *Виргилія* Ватиканской бібліотеки VI вѣка. Въ этой миниатюрѣ повторяется и фигура пастуха направо съ закинутой на голову рукой (№ 3225. л. 11), тѣ же безформенныя тѣла овецъ и слабое знаніе рисунка. Высокая обувь, перевитая повязками, и наплечія сближаютъ костюмъ пастуховъ съ костюмомъ Іакова въ мозаикахъ *S. Maria Maggiore* въ сценѣ прихода Іакова къ Лавану. Этотъ костюмъ, извѣстный у *Добраго Пастыря* въ катакомбной живописи<sup>2)</sup>, повторень былъ и у пастуховъ въ исчезнувшихъ теперь, но извѣстныхъ по ватиканскимъ и миланскимъ рисункамъ мозаикахъ капеллы св. Венанція въ Латеранскомъ баптистеріи и въ мозаикахъ св. Климента<sup>3)</sup>. Обрамленія этихъ двухъ сценъ состоятъ изъ ленты и изъ переплетающихся медальоновъ. Первая форма повторяется въ мозаикахъ Галлы Плицидіи (*Garr.*, 231, 1), капеллы Хризолога (*Garr.*, 222, 3); вторая въ мозаикахъ потолковъ св. Констанцы (*Garr.*, 206).

### Мозаики капеллы св. Виктора.

Мозаика капеллы св. Виктора (*S. Satiro*) въ ц. св. Амвросія дошли до насъ также не въ полномъ составѣ. Небольшая абсида этой капеллы, неизвѣстно когда, лишилась своего украшенія, и теперь въ конхѣ ея написана пастушеская сцена во вкусѣ катакомбной живописи. Мозаики сохранились въ куполѣ и по стѣнамъ капеллы.

Исторія этой капеллы слѣдующая. Фауста, дочь одного бога

<sup>1)</sup> *Geschichte d. bild. Kunst*, III, p. 197. Гарруччи думаетъ, что Іаковъ приходитъ съ коряной, висящей у него на правой рукѣ. Но я не видалъ этой коряны; реставрированный рукавъ одежды врядъ ли можетъ напоминать такую ручную коряну.

<sup>2)</sup> *Garrucci*, t. 21, 1; 33, 1; 42, 1.

<sup>3)</sup> *Rohanlt d e Fleury*, Latran au moyen âge, p. 309—310; Атласъ, t. XLIII *Garrucci*, t. 239, 6, 7.

таго и знатнаго гражданина Филиппа или Лисиппа, жившаго во II вѣкѣ, отдала часть своего дома на нужды христіанскаго богослуженія. Епископъ Кастриціанъ на ея средства построилъ базилику, которая и была извѣстна подъ именемъ *ecclesia Faustae*. Св. Амвросій упоминаетъ объ этой церкви въ своемъ письмѣ къ Марцеллинѣ и называетъ ее базиликой<sup>1)</sup>. По всей вѣроятности, со времени открытія и помѣщенія въ капеллѣ мощей св. Виктора, который пострадалъ въ Миланѣ при Неронѣ, капелла была посвящена имени св. Виктора, а позднѣе имени св. Сатира, что и остается за ней до сихъ поръ. О времени возникновенія мозаикъ нѣтъ никакихъ точныхъ извѣстій, но роспись капеллы даетъ возможность опредѣлить это время съ достаточной точностью.

Небольшой куполъ покрытъ сплошной золотой мозаикой (*coelum aureum*) и не расчлененъ на отдѣльные треугольники. Въ центрѣ его, въ медальонѣ, изображенъ по грудь св. Викторъ, а по низу купола идетъ широкимъ фризомъ роскошный орнаментъ. Изображеніе св. Виктора занимаетъ то мѣсто, которое ранѣе, какъ мы видѣли, было занято въ катакомбахъ изображеніемъ креста, агнца и Добраго Пастыря. Это обстоятельство указываетъ на новое измѣненіе въ составѣ росписи. Два другіе мученика Наборъ и Феликсъ<sup>2)</sup>, пострадавшіе въ одно время со св. Викторомъ, изображены на стѣнахъ; поэтому изображеніе св. Виктора въ куполѣ можно объяснять посвященіемъ капеллы его имени и помѣщеніемъ его мощей въ нижней части капеллы<sup>3)</sup>. Дѣйствительно, вся роспись назначена къ прославленію мѣстныхъ святыхъ миланской церкви и отличается отъ извѣстныхъ до сихъ поръ росписей своимъ специально мѣстнымъ характеромъ. На стѣнахъ изображены шесть святыхъ миланской церкви.

Медальонъ съ изображеніемъ св. Виктора заключенъ въ вѣнокъ, состоящій изъ красныхъ цвѣтовъ, плюща, лавра, завитковъ акаѳа и колосьевъ (рис. 27). Въ лобную часть вѣнка вставленъ красный камень мандалевидной формы, оправленный въ золото. Плаки расположены по синему фону подкладки, и двѣ тонкія красныя завязки расходятся въ обѣ стороны въ нижней части вѣнка. Такой же, но

<sup>1)</sup> *Luigi Biraghi*, *Ricognizioni dei gloriosi corpi dei Ss. Vittore, Satiro, Casto e Polemio*, Milano, 1861, parte IV, p. 51—52.

<sup>2)</sup> *Ibid.*, 69—70.

<sup>3)</sup> Что мощи св. Виктора были положены въ капеллѣ Фаусты, доказано *Pracelli*, *S. Satyri tumulus*, cap. XI, p. 211.



меньшій по размѣру и лишь въ общихъ чертахъ, представленный вѣнокъ, держитъ надъ головой св. Виктора десница. По сторонамъ ея четыре полосы облаковъ.



Рис. 27. Капелла св. Виктора. Изображеніе св. Виктора и четырехъ евангелистовъ.

Изображеніе св. Виктора дано въ типѣ портретныхъ медальонныхъ изображеній апостоловъ и святыхъ равеннскихъ мозаикъ<sup>1)</sup>. Короткія каштановые волосы подстрижены на лбу, какъ у римлянина. Глаза большіе, носъ широкій и правильный; небольшая бородка опускаетъ подбородокъ. Углы губъ отгѣнены, какъ въ равеннскихъ медальонныхъ типахъ. Одежды бѣлыя въ широкихъ складкахъ, плечи

<sup>1)</sup> Ср. медальоны съ изображеніемъ апостоловъ въ церкви св. Виталія, *Garrucci*, t. 259, 4, 6, 7; въ капеллѣ Хризолога, t. 224, 8. Изображеніе Виктора пздано также у *Kraus*'а, R. E. II, 416, рис. 287, 8. Всѣ мозаики изданы *Garrucci*, t. 234, 235.

узкіе; торсъ выполненъ слабо и плоско. Въ этой слабости рисунка лежитъ различіе типа св. Виктора отъ равеннскихъ типовъ, отличающихся энергическимъ исполненіемъ и правильнымъ рисункомъ. Св. Викторъ держитъ въ лѣвой рукѣ открытую книгу съ надписью *Victor*, а въ правой золотой крестъ, осложненный монограммой и надписью *PANECIRIAE*. По другую сторону изображенъ другой крестъ, воспроизводящій букву *Ф* съ крестомъ внутри и съ надписью *FAUSTINI* <sup>1)</sup>. Надъ каждымъ крестомъ и подъ нимъ находятся красныя точки. Такіе кресты нигдѣ болѣе неизвѣстны. Въ равеннскихъ мозаикахъ медальонныя изображенія не имѣютъ крестовъ.



Рис. 28. Образцы орнаментовъ въ капеллѣ св. Виктора.

Широкій фризъ орнамента, идущаго по низу купола, представляетъ совершенно античныя формы (рис. 28). Онъ состоитъ изъ синей раковины, образующей небольшую нишу, внутри которой завиваются на синемъ же фонѣ двѣ золотыя валюты въ видѣ лиры. Между завитками на тонкомъ небольшомъ пилластрѣ поднимается медальонъ, внутри котораго на подобіе камня представленъ одноцвѣтный сѣрый бюстъ съ юной головкой на красномъ фонѣ. По сторонамъ двѣ сѣрыя птички. Каждая раковина замыкается двумя пилластрами съ

<sup>1)</sup> Первый монограмматическій крестъ нѣкоторые ученые объясняютъ какъ монограмму Христа и читаютъ *IN(OCOC) XP(ISTOC)*. *Smith and Gheetham*, *Dictionary of christian antiquities*, II, p. 1314, art. Monogram. Въ монограммѣ второго креста *Ferrari*, *Monumenti sacri e profani di S. Ambrogio in Milano rappresentati e descritti dal dottore G. F.*, Milano, 1824, p. 178 и прим. 1, видигъ начальную букву имени Фаусты. Онъ увѣряетъ, что „касаяся руками надписи“ и даетъ слѣдующее чтеніе ея:

**PANACIRIAE FAVSTINI.**

овальными медальонами, заключающими небольшую фигуру въ ростъ въ спокойной позѣ или въ легкомъ движеніи. Особенно любопытно употребленіе краснаго цвѣта для фона каменя и для заполнения угловъ между раковинами, который воспроизводитъ ярко-красный цвѣтъ помпейской живописи. Края раковины серебристые. Въ углахъ между раковинами повторены снова небольшіе бюсты, но уже безъ медальона <sup>1)</sup>. Эта форма раковины и ниши съ двумя птичками прививается особенно въ византійскомъ искусствѣ, и въ Равеннѣ, столѣтіе спустя, мы видимъ ту же раковину съ птичками, но уже по сторонамъ вазы.

Въ томъ же стилѣ каменя изображены четыре бюста евангелистовъ. Голова, волосы, глаза, шея выполнены въ томъ же сѣромъ тонѣ, какъ и головы медальоновъ орнамента, и также на красномъ фонѣ. Эти небольшіе медальоны расположены по отрѣзкамъ арокъ, поддерживающихъ куполь. Отъ cadaго медальона къ угламъ идутъ красныя завитки арабесокъ. Фонъ отрѣзковъ золотой. Всѣ головы характеризованы различно, но все же типъ Матеея почти повторяетъ типъ Луки. Оба евангелиста лысы, съ довольно большой бородой. Маркъ съ небольшими волосами и полной бородой, а Іоаннъ юнъ. Два послѣдніе типа тождественны съ типами евангелистовъ на одномъ галльскомъ саркофагѣ <sup>2)</sup>, а типъ Марка, кромѣ того, схожъ со мраморнымъ бюстомъ Марка VI вѣка въ Константинопольскомъ музеѣ, изданнымъ Стриговскимъ. Лысые типы Матеея и Луки сходны съ такими же лысыми головами въ медальонахъ Брешианской дарохранительницы IV вѣка, гдѣ, кромѣ апостола Павла, лысыми представлены еще два другихъ апостола (Garr. 443). Внутри cadaго медальона бѣлой мозаикой написаны начальныя буквы имени cadaго евангелиста: Luc(as), Ioa(nnes), M(atheus), Marc(us). Эти изображенія евангелистовъ появляются здѣсь въ росписи церкви въ первый разъ, и вмѣстѣ съ четырьмя книгами потолка капеллы Іоанна въ Латеранѣ представляютъ первыя попытки внесенія ихъ изображеній въ церковную роспись. Тамъ и здѣсь имъ отводится мѣсто на склонахъ потолка по четыремъ угламъ, или на отрѣзкахъ арокъ, соответствующихъ парусамъ

<sup>1)</sup> Рисунокъ *Гарручи*, т. 235, 2, невѣренъ.

<sup>2)</sup> *Garrucci*, т. 343, 3 (саркофагъ изъ Арля). Различно изображенъ Матеей въ мозаикахъ св. Виталія въ Равеннѣ VI вѣка, съ волосами шапкой и съ короткой бородой, т. 259, 5.

купольныхъ церквей въ Византіи. Это мѣсто занимаютъ въ Равеннѣ и четыре символа.

Въ явномъ противорѣчій со стилемъ изображенія св. Виктора и орнамента находится стиль изображеній четырехъ символовъ въ углахъ купола. Блѣдныя и ровныя краски, грубость рисунка и своеобразныя формы орнамента прежде всего обращаютъ на себя вниманіе. Изображеніе символовъ дается здѣсь въ полный ростъ, за исключеніемъ полуфигуры льва. Кромѣ того символы представлены среди плетеній грубой формы орнамента — красныхъ цвѣтовъ и широкихъ голубыхъ завитковъ, и лишь одинъ левъ представленъ на облакахъ, плохо подражающихъ округленнымъ формамъ облаковъ и отступающихъ отъ обыкновенной ихъ формы въ видѣ полосокъ красного и синяго цвѣта. Левъ безъ гривы съ человѣкоподобнымъ лицомъ и оттопыреннымъ ухомъ, быкъ, напоминающій своими тонкими членами козла, съ небольшими рогами, фигура ангела, одѣтая въ женское платье и не имѣющая гиматія, заставляютъ думать о реставраціи. Дѣйствительно, Бираги, изслѣдовавшій мозаики этой капеллы, утверждаетъ, что четыре символа почти заново написаны красками по стучу, и что Феррари по ошибкѣ принялъ ихъ за мозаическія фигуры <sup>1)</sup>. Бираги издалъ незначительные остатки мозаикъ, бывшихъ здѣсь — часть крыла быка и часть орнамента. Гарруччи, пользовавшійся рисунками Феррари, не зналъ этого, и потому отнесъ изображенія четырехъ символовъ къ IV вѣку, какъ и многіе другіе ученые <sup>2)</sup>.

Направо и налѣво по стѣнамъ изображены епископы Амвросій и Матернъ, другъ противъ друга, стоящіе каждый между двумя мучениками. Амвросій стоитъ между Гервасіемъ и Протасіемъ, Матернъ между Феликсомъ и Наборомъ. Такое помѣщеніе епископовъ между мучениками находится въ зависимости отъ ихъ исторической дѣятельности: Матернъ похоронилъ тѣла Феликса и Набора, а Амвросій открылъ давно забытыя мощи Гервасія и Протасія и перенесъ ихъ въ церковь Фаусты <sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> *Luigi Biraghi*, *Ricognizioni*, p. 58, t. I, № 5.

<sup>2)</sup> *Ferrari*, *Monumenti sacri e profani di S. Ambrogio in Milano*, p. 176, tav. 26. *Garrucci*, t. 235, 1, невѣрно изображаетъ быка съ гривой, какъ и Феррари.

<sup>3)</sup> *Biraghi*, *I tre sepolcri santambrosiani scoperti nel Gennaio 1864, illustrati da L. B., Milano, 1864*, p. 3—4.

Исполненіе фигуръ стоитъ въ прямой связи съ равеннскимъ монументальнымъ стилемъ. Мученики и святые изображены въ большой ростъ на сиемъ фонѣ простѣнковъ между окнами, стоящими на зеленой почвѣ. Всѣ обращены лицомъ къ зрителю и напоминаютъ статуарныя изображенія равеннского типа. Но если типъ остается одинаковымъ здѣсь и тамъ, то техника указываетъ на болѣе низкое состояніе искусства въ миланской школѣ. Фигуры плоски. Планы одежды лишены правильного излома и въ нихъ преобладаетъ ровная линія или полукругъ. Внизу одежда подчеркивается прямой линіей. Фигура Феликса коротка и неуклюжа вслѣдствіе чрезмѣрной широты одежды и опущенныхъ плечъ.

Особенной плоскостью и подобіемъ картоннымъ фигурамъ отличаются изображенія Амвросія и Матерна. Оба стоятъ прямо, опираясь на обѣ ноги. Одежда на подобіе колокола спускается внизъ. Въмѣсто живыхъ складокъ матерія широкой фелони падаетъ ровной поверхностью, испещренной параллельными линіями. Удачнѣе фигуры Набора и Гервасія. Первый опираетъ тѣло на правую ногу и представляетъ лѣвую; складки перехватываютъ одежду у колѣна и собираются на лѣвой рукѣ. Низъ одежды обозначенъ двумя ровными линіями. Въ фигурѣ Гервасія замѣтенъ рельефъ. Большое раскрытіе глазъ и темный зрачекъ, удлинненный овалъ и спокойное выраженіе лицъ отличаютъ всѣхъ святыхъ, какъ и въ Равеннѣ. Всѣ они точно также имѣютъ бѣлыя одежды. Епископъ Матернъ указываетъ на Набора, который держитъ раскрытую книгу съ надписью. Такая же книга и у Феликса. Надписи на книгахъ до сихъ поръ не прочитаны. Сокращенія и странный характеръ многихъ буквъ и словъ указываютъ на невѣжественность мозаичиста <sup>1)</sup>, а, быть можетъ, мы здѣсь имѣемъ дѣло съ варваризмами латинскаго языка. Лишь фигура одного Амвросія представлена со склоненной головой. Коротко остриженные волосы, широкій лобъ и суженное лицо съ тонкими усами передаютъ, очевидно, его индивидуальныя черты. Онъ держитъ правую руку на груди. Въмѣстѣ со склоненной головой эта черта придаетъ фигурѣ извѣстную экспрессию смиренія, замѣняющую холодное и спокойное выраженіе остальныхъ фигуръ.

Изображенія Гервасія и Протасія извѣстны лишь въ церкви св. Виталія въ Равеннѣ. Оба мученика представлены тамъ юными. Это

<sup>1)</sup> Надписи различно читаются разными учеными, см. *Biraghi, Ricongnizioni*, р. 58 сл.

сходится съ показаніемъ легенды, что они родились близнецами (uno ortu) отъ Виталія и Валерія <sup>1)</sup>). Въ миланской мозаикѣ Протасій сѣдъ съ короткими сѣдыми волосами и бородой, Гервасій юнъ и держитъ запечатанный свитокъ. Окна обрамлены широкимъ орнаментомъ двухъ родовъ. Первый представляетъ (рис. 28) плетеніе радужной ленты на золотомъ фонѣ съ листиками плюща, выходящими изъ cadaго поворота ленты, второй—гирлянду изъ листьевъ на голубомъ фонѣ (рис. 28). Тотъ и другой мотивъ уже не разъ былъ указанъ нами въ Равеннѣ и Римѣ.

Помѣщеніе въ росписи изображенія св. Амвросія, содержаніе росписи и ея исполненіе указываютъ, что она не могла возникнуть ранѣе года смерти св. Амвросія, умершаго 4-го апрѣля 397 года. Стиль античнаго орнамента въ куполѣ и отсутствіе слова sanctus <sup>2)</sup> близъ надписей надъ святыми указываютъ на эпоху V вѣка. Въ эту эпоху особенно развивается почитаніе мучениковъ. Открытіе ихъ мощей и перенесеніе ихъ въ роскошныя базилики или же построеніе базиликъ на мѣстахъ ихъ погребенія характеризуютъ эпоху послѣ Миланскаго эдикта. Этимъ объясняется и появленіе ихъ изображеній въ церковныхъ росписяхъ. Въ этотъ новый періодъ свободы церкви особенное вниманіе обращается на поучительность образа мученика, на ряду съ другими элементами росписи. Въ капеллѣ изображены лишь мѣстные святые. Это обстоятельство имѣетъ довольно важное значеніе для послѣдующаго развитія церковныхъ росписей, въ которыхъ видное мѣсто отводится святымъ и мученикамъ. Въ Неаполитанскомъ баптистеріи также были изображены мученики, а въ равеннскихъ и римскихъ церквахъ этого періода они изображаются въ абсидахъ и на стѣнахъ базиликъ <sup>3)</sup>..

<sup>1)</sup> *Garrucci*, l. c.

<sup>2)</sup> Слово sanctus было употребительно для епископовъ и при жизни, но здѣсь оно опущено во всѣхъ случаяхъ. См. *Bullettino*, 1891, p. 26, примѣч.

<sup>3)</sup> Къ приведеннымъ у *Kraus*'а, R. E. II, p. 377—9 примѣрамъ можно прибавить слѣдующіе: святые и мученики были изображены въ не существующей нынѣ церкви св. Теодора въ Равеннѣ, какъ это видно изъ посвяtitельныхъ стиховъ, приводимыхъ *Agnelli*, *Liber Pontificalis* (*Muratori*, *Reg. Ital. Script.*, t. II, pars I, p. 110). Сцены изъ жизни мучениковъ описаны Григоріемъ Нисскимъ въ письмѣ къ мученику Теодору, *Patr. gr.* T. 46, p. 737—9. Константинопольскій патріархъ Германъ совѣтуетъ изображать мучениковъ въ церквахъ для назиданія и примѣра, *Patr. gr.* t. 98, p. 171, D, 174, A. B.

### Мозаика баптистерія Альбенга въ Лигуріи.

Въ этой мозаикѣ вверху сохранились изображенія звѣздъ и птицъ на синемъ фонѣ. Въ нижней части—изображенія овецъ и нѣсколько буквъ латинской надписи. Мозаику Мюнцъ относить къ V вѣку <sup>1)</sup>. Въ ней мы можемъ отмѣтить тотъ-же декоративный приемъ, что и въ мозаикахъ Неаполитанскаго баптистерія, тѣ-же мотивы украшенія, что въ мозаикахъ церкви св. Констанцы (гдѣ встрѣчаются изображенія овецъ), S. Maria Maggiore, Неаполитанскаго баптистерія и мозаикъ Равенны. Эти остатки мозаикъ еще разъ свидѣтельствуютъ намъ объ однородности того стиля, который распространяется въ Италіи между IV и V вѣками и лучшими представителями котораго являются мозаики Равенны.

---

<sup>1)</sup> *E. Müntz, Revue Archéologique, 1894, январь-іюль, p. 25.*

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Въ разсмотрѣнныхъ нами мозаикахъ V вѣка ясно обозначаются черты того стиля, который, столѣтіе спустя, принимаетъ несомнѣнный характеръ стиля византійскаго, и широкое распространеніе котораго извѣстно не только въ Равеннѣ, но и во всей Италіи. Стриговскій думаетъ, что появленіе византійскаго стиля въ Равеннѣ относится ко времени возвращенія изъ Константинополя Галлы Плицидіи, которая, получивъ воспитаніе при константинопольскомъ дворѣ, могла привезти съ собою въ Равенну византійскихъ художниковъ <sup>1)</sup>. Дѣйствительно, въ равеннскихъ мозаикахъ начала V вѣка мы замѣчаемъ появленіе новаго, неизвѣстнаго въ катакомбахъ, стиля. Этотъ стиль характеризуется монументальнымъ исполненіемъ, употребленіемъ синнихъ и золотыхъ фоновъ, большихъ фигуръ, новой, неизвѣстной въ катакомбахъ цвѣтовой гаммой: соединеніемъ золота съ зеленымъ и синнимъ цвѣтами, пурпурными и бѣлыми одеждами.

Только въ римскихъ мозаикахъ купола, потолковъ и пола церкви св. Констанцы не замѣтно еще этого новаго стиля. Свѣтлые (бѣлые) фоны, мелкія сценки и формы помпеянскаго орнамента приближаютъ ихъ къ античной мозаикѣ и фрескамъ катакомбъ. Мозаика церкви св. Пуденціаны своимъ монументальнымъ исполненіемъ, золотомъ украшеній, типомъ Христа и употребленіемъ пурпура въ одеждахъ уже обнаруживаетъ черты византійскаго стиля. Она сохраняетъ лишь античный пейзажъ, свѣтлое радужное небо, близкое по цвѣту и характеру къ пейзажу античной мозаики Помпей и Рима.

Во всѣхъ остальныхъ мозаикахъ Рима, Неаполя, Капуи мы находимъ не только преобладаніе однихъ и тѣхъ же чертъ техники и стиля, но и тѣхъ же мотивовъ украшеній, тѣ-же одежды, типы и композиціи, которыя связываютъ искусство Италіи съ искусствомъ Равенны и востока.

Въ двухъ композиціяхъ нишъ церкви св. Констанцы нами былъ отмѣченъ историческій типъ Христа, сходный съ сирійскимъ типомъ евангелія Парижской Національной бібліотеки VI вѣка и равен-

<sup>1)</sup> *Strzygowsky*, *Byzantinische Denkmäler*, I, p. 50.



нскій мотивъ изображенія Христа, сидящаго на сферѣ. Наряду съ этимъ въ мозаикѣ св. Пуденціаны были указаны детали палестинскаго происхожденія. Къ такимъ же мотивамъ, извѣстнымъ въ восточномъ искусствѣ, принадлежатъ: изображенія креста среди звѣздъ, композиція, представляющая Христа среди 12 апостоловъ, олени у источниковъ, фризы съ геніями, вазы съ птицами по сторонамъ, орнаментъ античнаго гуська, ряды и нити драгоценныхъ камней въ золотой оправѣ, столь характерныя для восточнаго искусства какъ на это указываетъ Н. П. Кондаковъ <sup>1)</sup>. Въ мозаикахъ S. Maria Maggiore византійскій стиль выступаетъ уже съ полной ясностью. Сюжеты и типы росписи арки, за исключеніемъ аллегорическихъ представленій церковей и римскихъ одѣяній воиновъ, совершенно не встрѣчаются въ извѣстныхъ до сихъ поръ памятникахъ римской школы и представляютъ многочисленныя аналогіи съ типами и деталями композицій, извѣстныхъ въ византійскомъ искусствѣ и въ Равеннѣ. Здѣсь также въ первый разъ мы отмѣчаемъ употребленіе въ римской школѣ золотыхъ фоновъ, встрѣчающихся въ декорации христіанскихъ храмовъ лишь съ IV вѣка. Такъ, только со времени Константина Великаго извѣстенъ золоченый куполь церкви св. апостоловъ въ Константинополѣ, золотая абсίδα и потолокъ Латеранской базилики, золотое углубленіе потолка дворца Константина, золотыя ниши и потолокъ церкви Мартирія въ Иерусалимѣ; къ болѣе позднему времени относится золотой потолокъ капеллы евангелиста Іоанна въ Латеранѣ, золотыя купола церкви св. Креста въ Иерусалимѣ и церкви Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, равно какъ и золотой фонъ фронтона, украшеннаго мозаикой равеннской церкви S. Maria Maggiore <sup>2)</sup>. Римскія мозаики конца V и VI вѣковъ свидѣтельствуютъ о дальнѣйшемъ развитіи византійскаго стиля на римской почвѣ. Мозаика триумфальной арки церкви св. Павла „въ стѣнѣ Рима“, сдѣланная по заказу Галлы Пладиіи, несмотря на многочисленныя реставраціи, существенно измѣнившія первоначальный характеръ ея, все же до сихъ поръ сохраняетъ золотыя фоны и монументальную декорацию (Garr., 237)—

<sup>1)</sup> Н. П. Кондаковъ, Византійскія эмали. Собраніе А. В. Звенигородскаго, С.-Пб., 1892, стр. 70. Онъ указываетъ этотъ орнаментъ въ мозаикахъ церкви св. Георгія въ Солуні, гдѣ онъ повторяется въ формахъ совершенно тождественныхъ съ формами его въ итальянскихъ мозаикахъ.

<sup>2)</sup> Müntz, The last mosaics of Ravenna. *American Journal of archeology*, Vol. I, № 2, p. 10.

черты, свойственныя византійскому стилю. Мозаика S. Stefano Rotondo имѣетъ синій фонъ, голговецкій драгоцѣнно украшенный крестъ, стоящій на землѣ, и двухъ святыхъ Прима и Фелиціана по сторонамъ его, а надъ крестомъ бюстъ Христа въ медальонѣ (Gagг., 274,2). Крестъ съ бюстомъ Христа надъ нимъ часто встрѣчается на іерусалимскихъ ампуллахъ (Gagг., 433,8: 434.2, 4—7) въ композиціяхъ Распятія, гдѣ по сторонамъ креста изображаются разбойники. Изображенія святыхъ по сторонамъ такого-же креста извѣстны на Ватиканской бронзовой медали (Gagг., 480,6), на подобной же восточной медали изъ Ахмимъ-Панополя <sup>1)</sup> и на мраморномъ креслѣ VII вѣка, хранящемся въ ризницѣ собора св. Марка, вывезенномъ изъ Александріи (Gagг. 413).

Мозаики церкви св. Агаты, построенной Рицимеромъ (460—467), судя по дошедшимъ до насъ рисункамъ (Gagг., 240,2), указываютъ на полную связь съ равенскими мозаиками въ изображеніи Христа, сидящаго на сферѣ и въ типахъ апостоловъ.

На востокѣ сохранились весьма немногія, по сравненію съ западомъ, памятники мозаического искусства. Мозаики Фессалоникъ, церкви св. Софіи въ Константинополѣ и Синайскаго монастыря—единственные остатки прежняго богатства. Мозаика купола церкви св. Георгія въ Фессалоникахъ IV—V вѣка дана на золотомъ фонѣ. Куполь раздѣленъ на 8 частей гирляндами, отдѣляющими другъ отъ друга архитектурическія композиціи. Въ центрѣ купола—медальонъ. Въ промежуткахъ—фантастическія зданія въ родѣ киворіевъ, портики съ фронтонами, голубыми антаблементами, украшенными рядами драгоцѣнныхъ камней, какъ въ римскихъ и равенскихъ мозаикахъ. Птицы, сидящія на антаблементахъ портиковъ, павлины внутри колонокъ, дельфины въ тимпанахъ фронтоновъ, витыя колонки, подобранныя завѣсы, орнаментъ въ видѣ гуська и овъ, бѣлыя одежды святыхъ, стоящихъ передъ зданіями, соединеніе въ одну гамму краснаго цвѣта, голубого, зеленаго и золота <sup>2)</sup>, представляютъ то характерное совмѣщеніе античныхъ и христіанскихъ элементовъ, которое наблюдается въ мозаикѣ церкви св. Констанцы, въ античномъ орнаментальномъ фризѣ капеллы св. Виктора въ Миланѣ, наряду съ золотымъ фономъ и зданіями, извѣстными въ равенскихъ мозаикахъ. Въ ц. св. Софіи въ

<sup>1)</sup> *Forrer*, Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis, Taf. XI, 4.

<sup>2)</sup> *Texier and Pullan*, Byzantine architecture, London, 1864, pl. XXVIII, XXX—XXXIV.

Фессалоникахъ весь куполь занятъ одной сценой Вознесенія; такимъ образомъ здѣсь примѣненъ тотъ-же монументальный приемъ декораций, какъ и въ росписи куполовъ равеннскихъ баптистеріевъ. Фонъ здѣсь золотой. Одежды апостоловъ пурпурныя, бѣлыя <sup>1)</sup>).

Въ церкви св. Софіи въ Константинополѣ куполь точно также украшенъ одной монументальной композиціей Сошествія св. Духа съ колоссальными фигурами; здѣсь часто повторяется въ росписи форма голгоетскаго драгоцѣнно украшеннаго креста; фоны золотыя. Въ сохранившихся мозаикахъ Синайскаго монастыря Н. П. Кондаковъ указываетъ медальоны съ равноконечными крестами, синіе и фіолетовыя фоны, равеннскіе медальоны съ изображеніями апостоловъ и пророковъ, летящихъ ангеловъ въ типѣ викторій, повторяющихъ типы ангеловъ въ церкви св. Виталія въ Равеннѣ <sup>2)</sup>). Эти викторіи встрѣчаются также на древне-христіанскихъ диптихахъ, равно какъ и на одной коптской ткани Кенсингтонскаго музея. Въ синайской мозаикѣ Н. П. Кондаковъ отмѣчаетъ тотъ-же стиль, который извѣстенъ въ Равеннѣ, хотя и въ болѣе позднихъ чертахъ, и тотъ-же монументальный приемъ декораций.

Объединеніе Итали и притокъ въ нее варварскихъ народностей въ IV и V вѣкахъ дѣлаютъ для насъ понятнымъ появленіе византійскаго стиля на этой классической почвѣ. Высокое состояніе науки и искусства на востокѣ въ IV и V вѣкахъ выдвигаетъ на первый планъ значеніе этого искусства для искусства запада. Указанныя нами неоднократно аналогіи въ композиціяхъ, типахъ и множествѣ деталей мозаикъ Итали съ памятниками востока представляютъ лишь ничтожную, теперь съ трудомъ различаемую струю восточнаго искусства, проникающаго на западъ.

Особенное обиліе чертъ восточнаго искусства въ мозаикахъ Итали замѣтно послѣ разгрома Рима Аларихомъ въ 410 году, во время котораго погибли въ Латеранѣ серебряныя статуи Христа, агнца и Іоанна Крестителя, серебряныя олени, лившіе воду, дары Константина Великаго. Послѣ разгрома готовъ слѣдуетъ страшное разрушеніе Рима вандалами въ 456 г. Въ дѣятельности папъ Зосимы, ученаго капнадокійца, уроженца Кесаріи, и Иларія (461—467) отмѣчается, между прочимъ, то, что они поправляли разрушенныя церкви и жертвовали въ нихъ священные сосуды. Мозаики церковей S. Maria Maggiore,

<sup>1)</sup> Texier and Pullan, о. с., pl. XXXX, XXXXI.

<sup>2)</sup> Н. П. Кондаковъ, Путешествіе на Синай, стр. 77—87.

Сабинны, Латерана возникли послѣ разграбленій Рима. Въ нихъ мы отмѣтили наибольшую связь съ равенскими мозаиками и искусствомъ востока. То-же самое замѣчается въ мозаикахъ Милана, Неаполя и Капуи.

Мозаики мавзолея Констанцы и церкви св. Пуденціаны возникаютъ до разгрома Рима, слѣдовательно, до паденія римской художественной школы. Римъ еще сохраняетъ значеніе центра западной римской имперіи, его художественныя сокровища стоятъ на мѣстѣ, и если въ немъ замѣчается все большее и большее паденіе искусства, начавшееся еще при Діоклетіанѣ, то это паденіе относится къ изсякшему творческому духу и лишь отчасти къ состоянію ремесленного искусства. Константинъ Великій, не находя достаточныхъ художественныхъ силъ для украшенія своей новой столицы, увозитъ изъ разныхъ провинцій замѣчательныя произведенія древнихъ мастеровъ. Онъ свозитъ туда античныя памятники изъ Аѳинъ, Антиохіи, Александріи, Родоса, Сициліи, Малой Азіи. Въ то же время онъ находитъ достаточно художественныхъ силъ для своихъ громаднхъ предпріятій въ Константинополѣ и Палестинѣ. Если въ самомъ Римѣ, воздвигая триумфальную арку, онъ наряду со скульптурами временъ Адріана, помѣщаетъ грубые скульптурныя фризы, свидѣтельствующіе о большомъ упадкѣ рельефной пластики, то въ то же время въ Римѣ онъ строитъ нѣсколько роскошныхъ церквей и ему самому воздвигается въ Римѣ бронзовая статуя съ высокимъ крестомъ въ рукѣ, повторявшимъ, очевидно, форму голгоетскаго креста <sup>1)</sup>). Въ Константинополѣ онъ ставитъ статуи Добраго Пастыря и Данила между львами <sup>2)</sup>). При содѣйствіи Константина возникаетъ и изящная церковь св. Констанцы, въ украшеніяхъ которой еще блещетъ античное наслѣдіе; стиль этихъ украшеній такъ же напоминаетъ фрески катакомбъ, какъ и живопись Помпей. Очевидно, руководясь большою потребностью въ художникахъ разнаго рода, вызванной его предпріятіями, онъ издаетъ въ годъ своей смерти (337) эдиктъ, освобождавшій отъ налоговъ разныхъ художниковъ и въ числѣ ихъ мозаичистовъ (*mosivarii*), съ цѣлью обезпеченія имъ досуга для изученія своего искусства и для передачи знаній сыновьямъ. Этотъ эдиктъ былъ подтверждаемъ и послѣдующими императорами <sup>3)</sup>).

<sup>1)</sup> ὀψηλὸν δέρου σταυροῦ σχῆματι ὑπὸ χειρᾶ ἰδίας εἰκόνας ἐν ἀνδριάντι κατασκευασμένον. *Eusebii Vita Constantini*, lib. I, cap. XL.

<sup>2)</sup> *Ibid.*, lib. III, cap. XLIX.

<sup>3)</sup> *Unger*, Quellen zur byzantinischen Kunstgeschichte, I, Wien, 1878, p. 43 сл. *Richter*, Die Mosaiken von Ravenna, p. 121 — 2, прим. 1. *Clausse*, Basiliques et mosaïques, I, p. 115.

Съ нашествіемъ варваровъ на Италію, греческіе художники, очевидно, какъ и въ классическую пору, занимаютъ въ Италіи первенствующее положеніе. Это доказывается не только появленіемъ въ Равеннѣ, Римѣ, Неаполѣ, Миланѣ византійскаго стиля, сюжета, техники, но и нѣкоторыми дошедшими до насъ извѣстіями на этотъ счетъ. Такъ св. Лаврентій, епископъ Сионта, проситъ императора Зенона о присылкѣ ему художниковъ (474—491). Въ Монте-Кассино, въ VI вѣкѣ, работаетъ византійскій художникъ Олинеъ <sup>1)</sup>.

Дошедшія до насъ извѣстія о живописи и о мозаическихъ росписяхъ, существовавшихъ въ Константинополѣ и въ Малой Азіи, показываютъ съ одной стороны, какъ высоко стояло искусство живописи на востокѣ, а съ другой краснорѣчиво свидѣтельствуютъ о томъ, что многія черты новаго роскошнаго декоративнаго стиля ведутъ свое происхожденіе съ востока. Появленіе этого стиля должно было стоять въ связи съ развитіемъ архитектуры на востокѣ.

Данныя, собранныя Гарруччи въ его лѣтописяхъ христіанскаго искусства и Байэ въ его разсканіяхъ по исторіи живописи и скульптуры на востокѣ, проливаютъ яркій свѣтъ на искусство востока <sup>2)</sup>.

Паломница Сильвія посѣтила и кратко описала значительное число церквей въ Палестинѣ, изъ которыхъ многія, по ея словамъ, были весьма изящны <sup>3)</sup>. Историки упоминаютъ о построеніи множества церквей въ IV—V вѣкахъ въ Каппадокіи, Неокесаріи, Амассіи, Іерусалимѣ, Константинополѣ, на островѣ Кипрѣ и въ иныхъ странахъ и городахъ востока. Множество свѣдѣній о церковной живописи на востокѣ разсыпано у историковъ и отцевъ церкви, начиная съ первыхъ вѣковъ христіанства <sup>4)</sup>.

Пониманіе и оцѣнка роли и значенія живописи для храма появляется не на западѣ, а на востокѣ. У знаменитыхъ трехъ каппадокійскихъ отцевъ церкви мы находимъ впервые эту оцѣнку. Евсевій,

<sup>1)</sup> Müntz, *Revue de l'art chrétien*, 1893, p. 180—8 ст.

<sup>2)</sup> И. В. Помяловскій, *Peregrinatio ad loca sancta*, passim.

<sup>3)</sup> См. *Garrucci*, томъ I, passim. *Bayet*, *Recherches*, гл. I и II.

<sup>4)</sup> Уже Тертуліанъ возстаетъ противъ двухъ христіанскихъ художниковъ, Авеллеса и Гермогена и порицаетъ ихъ живопись на востокѣ, какъ несогласную съ догматомъ о невидимости Бога. Изъ его словъ можно заключить, что на ихъ картинахъ находилось изображеніе Бога; но мы ничего не знаемъ о томъ, гдѣ находились эти картины. *Patr. lat.*, II, *Adversus Hermogenem*, p. 222, прим. 2—8. Ср. *Garrucci*, p. 312, 466, 474 и др. *Bayet*, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient et en Occident*, Paris, 1879, p. 45 и прим. 4.

перечисляя страны, изъ которыхъ прибыли отцы въ Иерусалимъ для освященія церкви Мартирія, считаетъ каппадокійцевъ первыми между всѣми по ихъ учености и краснорѣчю <sup>1)</sup>). У Василя Великаго оцѣнка живописи напоминаетъ античное воззрѣнiе на искусство. Онъ уподобляетъ живопись прославленію рѣчью и сходится въ данномъ случаѣ съ Квинтиліаномъ, находившемъ, что живопись иногда даже превосходитъ силу рѣчи <sup>2)</sup>). „То, что сказанное слово даетъ слуху, то молчаливая живопись показываетъ посредствомъ подражанія“, говоритъ Василиій Великій <sup>3)</sup>). Онъ еще употребляетъ терминъ *μίμησις* (подражаніе), выражающій античное воззрѣнiе на природу искусства <sup>4)</sup>). Григорій Нисскій высказывается въ томъ же духѣ и называетъ живопись *γραφῆ σικτώσα*, что близко къ переводному съ греческаго выраженію Квинтиліана *opus taceps*. Григорій Назіанзинъ похваляетъ своего отца за любовь къ искусству.

Ученіе Василя Великаго относительно храмовой живописи повторяетъ патриархъ Гермогенъ, ссылаясь прямо на слова Василя Великаго <sup>5)</sup>). Феодоръ Студитъ также повторяетъ и разъясняетъ эту мысль въ своихъ сочиненіяхъ <sup>6)</sup>). На западѣ это ученіе встрѣчаемъ мы у Григорія Великаго также по отношенію къ церковной живописи.

Въ украшеніяхъ церквей на востокѣ, судя по дошедшимъ до насъ извѣстіямъ, можно указать многія черты, съ которыми мы знакомы въ украшеніи церквей на западѣ. Такъ, Меодій Патарскій сообщаетъ, что христіане имѣли обыкновеніе украшать храмы золотыми и серебряными изображеніями (Garr., I, 312). Этотъ обычай извѣстенъ въ Римѣ, Иерусалимѣ, Константинополѣ со временъ Константина Великаго. Григорій Назіанзинъ, говоря о бѣлыхъ одеждахъ, упоминаетъ въ церковныхъ росписяхъ изображенія ангеловъ въ этихъ одеждахъ, что извѣстно также въ мозаикахъ Рима и Равенны. Это мимолетное указаніе совпадаетъ съ декоративными особенностями новаго стиля. Бѣлыя одежды, въ которыхъ изображаются часто евангелисты, пророки, не могутъ быть совмѣщаемы съ свѣтлыми фонами. Въ деко-

<sup>1)</sup> De vita Const. IV, cap. 43.

<sup>2)</sup> *Quintiliani Institutiones oratoriae*, XI, 3, § 66.

<sup>3)</sup> *Patr. graeca*, XXX, p. 508—509.

<sup>4)</sup> Ср. *Walter*, *Geschichte der Aesthetik im Alterthum*, Leipzig, 1893, p. 716, 727 сл. У Аристотеля терминъ *μίμησις* употребляется въ отношеніи къ живописи, какъ и къ остальнымъ искусствамъ.

<sup>5)</sup> *Patr. graeca*, XCVIII, p. 171.

<sup>6)</sup> *Patr. graeca*, XCIX, p. 342.

ративномъ отношеніи онѣ возможны при цвѣтныхъ фонахъ, какъ это мы видимъ въ мозаикахъ Равенны, Сяная, Милана и др.

Василій Великій въ упомянутомъ письмѣ къ Юліану Отступнику говоритъ, что въ Каппадокіи, во всѣхъ церквахъ, изображали Христа, Богородицу, апостоловъ, пророковъ и мучениковъ (Gag., I, p. 466). Эти слова, въ общихъ чертахъ дающія понятіе о церковныхъ росписяхъ, вполне характеризуютъ и мозаическія росписи Италіи. Почти внезапное появленіе въ росписяхъ Равенны портретныхъ медальоновъ съ изображеніями святыхъ и мучениковъ восточной церкви, апостоловъ, евангелистовъ, должно указывать на продолжительную предшествовавшую работу. Тѣмъ важнѣе сопоставить со словами Василія Великаго извѣстія о портретныхъ изображеніяхъ на востокѣ. Мы привели уже нѣкоторые извѣстія объ изображеніяхъ Христа, существовавшихъ на востокѣ. Около 314 года извѣстны портреты св. Николая въ Миррахъ Ликійскихъ (Gag., I, p. 437), откуда они распространяются по всѣмъ странамъ востока и запада. Это появленіе портретовъ святителя Николая свидѣтельствуетъ о точно установленномъ типѣ его въ христіанской иконографіи. Іоаннъ Златоустъ говоритъ о повсемѣстномъ обычаѣ въ Антиохіи изображать св. Мелетія Антиохійскаго (Gag. I, p. 468). Изображеніе Симеона Стлита, считавшееся чудотворнымъ въ Киликіи и распространенное въ Антиохіи, пользуется такимъ-же почитаніемъ въ Римѣ, гдѣ его вѣшаютъ, какъ и въ самой Антиохіи, надъ входами въ лавки (Gag., I, p. 493). Ученики Епифанія строятъ на островѣ Кипрѣ церковь въ честь его и помѣщаютъ въ ней портретъ св. Епифанія. Обычай помѣщать въ церквахъ портреты святыхъ, а также людей чѣмъ-нибудь прославившихся, царей, извѣстенъ и въ Италіи. Портретъ св. Анатоліа извѣстенъ въ церкви св. Мирокла въ Миланѣ около 314 года (Gag., I, p. 437). Въ церквахъ Аполлинарія Новаго и св. Виталія въ Равеннѣ существуютъ до сихъ поръ портреты Юстиніана и Теодоры. Къ капеллѣ Фаусты въ Миланѣ находится изображеніе св. Амвросія. Павлинъ Ноланскій приказалъ помѣстить въ церкви св. Феликса свой портретъ и портретъ своего друга Мартина. На островѣ Кипрѣ, въ городѣ Констанцѣ, находилось изображеніе Богородицы „ἐκ χρυσάτων“, а въ другомъ городѣ прославленное чудомъ изображеніе Петра „ἐκ ψφιδῶν“, то-есть, мозаическое, (Gag., I, p. 474) <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> См. также многочисленныя примѣры изображеній портретовъ Петра и Павла, св. Платона, отцовъ Халкидонскаго собора и др. у *Vauet, Recherches*, p. 51—52.

Григорій Нисскій подробно описывает роспись и украшения церкви св. Θεодора Тирона въ Амасси. Зданіе было большое и отличалось роскошью украшеній. Здѣсь была рѣзьба на деревѣ, представлявшая фигуры разныхъ животныхъ, серебряныя и мраморныя украшенія, мозаическая живопись, изображавшая моменты мученичества св. Θεодора. Полы также были украшены мозаикой, представлявшей сцены мученія св. Θεодора <sup>1)</sup>. Церковь св. Анастасіи, построенная въ Константинополѣ Маркіаномъ, отличалась чрезвычайной красотой портиковъ, атривъ, вестибуловъ. Блескъ живописи, украшавшей весь храмъ, блескъ золотыхъ потолковъ, мраморовъ, поражалъ глазъ. Драгоценность вазъ и другихъ предметовъ дополняли роскошь храма <sup>2)</sup>. Употребленіе мраморовъ для облицовки стѣнъ, наряду съ мозаической живописью и золотомъ потолковъ, извѣстно изъ описаній Латеранской базилики въ Римѣ и базилики Мартирія въ Іерусалимѣ. Въ церкви св. Софіи въ Константинополѣ въ Ортодоксальномъ баптистеріи и въ Равеннѣ, до сихъ поръ можно видѣть этотъ родъ украшенія стѣнъ, называвшійся „opus sectile“ <sup>3)</sup>. Въ церкви Богородицы Влахернской, построенной въ Константинополѣ императрицей Пульхеріей, была роспись, представлявшая сцены изъ Новаго завѣта, расположенныя по сторонамъ нефа. Ниже этихъ сценъ находились изображенія деревьевъ и сада съ разными птицами и животными (Garr. I, p. 509). Такое-же украшеніе большихъ пространствъ стѣнъ нефа извѣстно въ базиликѣ св. Аполлинарія Новаго въ Равеннѣ, гдѣ вверху представлены сцены изъ Новаго завѣта, а ниже ихъ громадныя фризы съ пальмами, подъ которыми изображены процессіи св. женъ и мужей. Юліана, дочь Галлы Плицидіи и Олиمبرія, въ концѣ V вѣка доканчиваетъ постройку въ Константинополѣ церкви св. Поліевкта, начатую императрицей Евдокіей. На триумфальной аркѣ этой церкви (ὕπερ ἄντορος αὐλῆς), была представлена сцена крещенія св. Константина (Garr., I, p. 517) <sup>4)</sup>, что совпадаетъ съ украшеніемъ триумфальныхъ арокъ въ римскихъ церквяхъ одною монументальною торжественною композиціей. Нилъ Си-

<sup>1)</sup> *Patr. graeca*, XLVI, p. 737—9. Похвальная рѣчь св. Θεодору.

<sup>2)</sup> *Banduri*, *Imperium orientale*, II, p. 628.

<sup>3)</sup> *E. Müntz*, *La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles*, Paris, 1893, p. 8, указываетъ этотъ родъ украшенія стѣнъ мраморами въ базиликѣ св. Андрея in Gatabarbara и въ церкви св. Сабини въ Римѣ.

<sup>4)</sup> *Bayet*, *Recherches*, p. 65 и прим. 1.



найскій, въ отвѣтномъ посланіи къ епарху Олимпіодору, совѣтуетъ ему въ церкви, которую тотъ намѣренъ былъ строить, изобразить на стѣнахъ нефа сцены изъ Ветхаго и Новаго завѣтовъ, а въ абсидѣ и на престолѣ изображать только одинъ крестъ. Онъ совѣтуетъ ему избѣгать изображеній животныхъ и птицъ, охотъ на звѣрей и рыбной ловли. Эти мотивы извѣстны въ росписи упомянутой церкви Богородицы Влахернской и въ мозаикахъ римскихъ церквей. Крестъ, который Нилъ совѣтуетъ писать въ абсидѣ, встрѣчается въ абсидѣ пещерной церкви въ Инкерманѣ, затѣмъ въ болѣе поздней мозаикѣ церкви святой Ирины въ Константинополѣ, гдѣ онъ изображенъ на золотомъ фонѣ. Точно также большой драгоцѣнно украшенный крестъ, повторяющій форму голгоетскаго креста, находится въ абсидѣ церкви Аполлинарія во Флотѣ въ Равеннѣ, въ сценѣ Преображенія; онъ былъ также въ абсидѣ церкви св. Феликса въ Нолѣ. Въ этой церкви Павлинъ Ноланскій описываетъ также сцены изъ Ветхаго и Новаго завѣтовъ <sup>1)</sup>). Вторымъ Никейскимъ соборомъ было приписано Константину Великому украшеніе Латеранской базилики сценами Ветхаго и Новаго завѣтовъ, которыя начинались сценой, представлявшей Адама, уходящаго изъ рая, и кончались сценой входа въ рай благоразумнаго разбойника <sup>2)</sup>). Выше (стр. 67) мы указали, что, по приказанію Константина Великаго, сцены чудесъ были изображены въ зданіяхъ, построенныхъ имъ на мѣстѣ страданій и смерти Иисуса Христа въ Іерусалимѣ. Феодоръ Студитъ кратко упоминаетъ, что Сабинъ, ученикъ св. Елифанія и строитель церкви въ честь его имени, приказалъ украсить ее сценами „изъ всей евангельской исторіи“ <sup>3)</sup>).

На основаніи разбора италійскихъ росписей церквей и описанныхъ мозаикъ, сохранившихся внѣ Италіи, а также на основаніи приведенныхъ литературныхъ извѣстій, мы можемъ составить себѣ довольно ясное представленіе о декоративныхъ свойствахъ новаго стиля, явившагося на востокѣ и въ аналогичныхъ чертахъ распространившагося въ Италіи въ V вѣкѣ:

1) Стѣны нефа украшаются рядами сценъ изъ Ветхаго и Новаго завѣтовъ. Для стѣнъ избираются также и обширныя композиціи, каковы процессіи святыхъ и садъ. Въ этихъ композиціяхъ преобла-

<sup>1)</sup> *Patr. lat.*, LXI, p. 646—7.

<sup>2)</sup> *Bozio*, *Roma sotterranea*, Roma, 1630, p. 603—604.

<sup>3)</sup> *Patr. graeca*, XCIX. *Antirrheticus*, II, p. 388.

даютъ декоративные фоны, что мы находимъ въ подобныхъ же композиціяхъ церкви св. Аполлинарія Новаго.

2) На отдѣльныхъ простѣнкахъ и между окнами изображаются статуарныя фигуры святыхъ.

3) Люнеты, какъ и аркосоліи въ катакомбахъ, навсегда удерживаютъ одну по замыслу композицію или одну фигуру, но теряютъ свой живописный характеръ и получаютъ синіе или золотые фоны.

4) Абсида удерживаетъ, какъ и люнетъ, одну композицію по преимуществу идеальнаго склада. Фоны золотые, синіе. Въ раннихъ мозаикахъ—радужное небо и пейзажъ.

5) Роспись купола теряетъ свои мелкія сценки и получаетъ также одну по замыслу композицію съ монументальными фигурами. Въ центрѣ купола удерживается медальонъ, но дѣленія купола на радіусы часто не изображаются. Фоны золотые и синіе.

6) Въ углахъ потолковъ, или въ нишахъ, поддерживающихъ куполь, изображаются четыре евангелія, четыре символа евангелистовъ, или бюсты евангелистовъ.

7) Для триумфальной арки, на сколько можно судить по дошедшимъ памятникамъ и извѣстіямъ, избираются торжественные сюжеты. Число сценъ уменьшается и замѣняется однимъ сюжетомъ. Фоны и здѣсь золотые и синіе.

Эти черты росписи храма сводятся въ свою очередь къ слѣдующимъ двумъ основнымъ: 1) преобладанію декоративныхъ фоновъ и 2) появленію громадныхъ композицій и колоссальныхъ фигуръ.

Эти свойства монументальной живописи никогда не исчезаютъ въ византійскомъ искусствѣ. Наоборотъ, декоративный характеръ этой живописи въ XI—XII вѣкѣ настолько опредѣляется, что даже мелкія сцены Ветхаго и Новаго завѣта получаютъ золотые фоны. Въ большихъ композиціяхъ мозаикъ Кіево-Софійскаго собора, Палатинской капеллы, собора св. Марка въ Венеціи подъ фигурами не изображается почвы; она стоитъ прямо на золотомъ фонѣ.

## ДОПОЛНЕНІЯ.

## Мозаика церкви св. Констанцы.

Стр. 10 сл. Въ исчезнувшей мозаикѣ абсиды церкви св. Петра въ Римѣ, возникшей, по свидѣтельству римскихъ хроникъ, во времена Константина Великаго, находился фризъ съ изображеніемъ мелкихъ сценокъ изъ жизни амуровъ; эти сценки Мюнцъ сопоставляетъ съ распространенными въ римскихъ мозаикахъ сценами изъ дѣтскаго міра геніевъ, *Revue Archéologique*, 1882, p. 144. Укажемъ также подобный зеленый фризъ въ одной карловингской рукописи. Здѣсь представлено множество рыбъ разной величины, утокъ, аистовъ, лебедей и обнаженныхъ амуровъ, играющихъ и занимающихся ловлей. *Louandre, Les arts somptuaires*. т. I.

Стр. 19 сл. Сцены, представляющія выжиманіе винограда, повторяются на одной восточной мозаикѣ пола, найденной въ окрестностяхъ Тира и на Караагенской мозаикѣ. Представленіе этихъ сценъ на полу и на потолкахъ объясняютъ намъ чисто орнаментальный характеръ ихъ. *Bayet, Recherches*, p. 78.

Стр. 22. Дюшень полагаетъ, что ритуальъ крещенія повліялъ на выборъ сценъ для росписи баптистеріевъ. Онъ увѣренъ, что извѣстная композиція *Christus pascem (legem) dat* имѣетъ отношеніе къ обряду „*traditio legis christianae*“, совершавшемуся передъ крещеніемъ, *Origines du culte chrétien*, p. 290—292. Правда, эта сцена изображена въ трехъ баптистеріяхъ: Неаполитанскомъ, св. Констанцы и въ Ортодоксальномъ баптистеріи въ Равеннѣ, но она также изображается и на саркофагахъ. Дюшень неправильно обобщаетъ эти сцены со сценами, представляющими Христа среди 12 апостоловъ, въ которыхъ изображаются четыре символа радуги.

## Мозаика церкви св. Пуденціаны.

Стр. 42. Исторія титула Пудента, исторія семейства Пудента, легенда о пребываніи Петра въ Римѣ у Пудента изложена подробно въ сочиненіи *Notizie al pelegrino della basilica di S. Prassede. Opera del*

padre Benigno Davanzati da Firenze, Roma, MDCCXXV, книга I, главы VI—XXII.

Стр. 51. Распространенность формы голговецкаго креста указывается и тѣмъ обстоятельствомъ, что эта форма кладется въ основу крестообразнаго устройства церкви: *Construxit Placidia Ravennae juxta habitationem suam Ecclesiam in honorem sanctae Crucis, a qua habet et nomen et formam. Corrado Ricci, Ravenna e suoi dintorni, Ravenna, 1878, p. 81—82.*

Стр. 51, прим. 1. Письмо Валезія перепечатано въ изданіи Heinen's, Eusebii Pamphili de Vita Constantini etc., Lipsiae, 1830, p. 501—506.

Стр. 56. Монета съ изображеніемъ Анастасиса издана у Serr'a, Jerusalem und das heilige Land, p. 495. Она происходитъ изъ коллекціи кардинала Борджіа въ Веллетри.

Стр. 57. Зданіе Гроба Господня въ нѣкоторыхъ литургическихъ толкованіяхъ называется также *μύμη*, см. Н. Θ. Красносельцевъ, О древнихъ литургическихъ толкованіяхъ, Одесса, 1894, стр. 66.

### Мозаики S. Maria Maggiore.

Стр. 72. Дюшенъ, основываясь на надписи, найденной въ церкви S. Maria Maggiore, полагаетъ, что надъ сценами Ветхаго и Новаго завета были изображены въ простѣвкахъ между окнами мученики съ орудіями пытокъ подъ ними, *Liber Pontificalis, I, p. 235, прим. 2.*

Стр. 88. Изображеніе церкви въ сценѣ поклоненія волхвовъ, держащей книгу, соотвѣтствуетъ тому видѣнію, которое описываетъ Ермъ: онъ видѣлъ церковь, которая сидѣла, держа въ рукѣ книгу (*Pastor, I, 2*), *Garrucci, I, p. 454.* Ранніе прототипы фигуры церкви можно указать въ античныхъ статуяхъ, на примѣръ, въ аллегорической статуѣ города Антиохіи по Евтихиду, *Overbek, Geschichte der griechischen Plastik, III, p. 172.* Точно такое же изображеніе города Гая находится въ свиткѣ Иисуса Навина. Во всѣхъ случаяхъ повторяется та же поза и то же положеніе рукъ.

Стр. 107 сл. Сходство ветхозавѣтныхъ сценъ съ миниатюрами рукописей Иліады и Виргилія указываетъ, что первоначальную редакцію мозаическихъ сценъ надо предполагать въ рукописи. До насъ дошло интересное свѣдѣніе, что въ базиликѣ св. Феликса въ Нолѣ ветхозавѣтныя сцены были взяты для росписи изъ рукописи. Перечисливъ сцены, украшавшія церковь, Павлинъ Ноланскій говорить:

*Recolimus abhinc signata sacratis gesta patrum libris... Patr. lat., LXVI, p. 641.* Заимствование сценъ въ росписи церквей изъ миниатюръ доказано Н. П. Кондаковымъ для послѣдующаго времени.

Стр. 115. Образование свадебнаго христіанскаго обряда Дюшенъ возводитъ къ античному, *Origines du culte chrétien, p. 419.* Христіанскіе рельефы и мозаическая сцена, какъ мы видѣли, удерживаютъ черты античнаго обряда.

### Мозаики Неаполитанскаго баптистерія (S. Giovanni in Fonte).

До самаго послѣдняго времени остается темнымъ и загадочнымъ вопросъ о времени построения Неаполитанскаго баптистерія и украшенія его мозаиками. Мюнцъ, писавшій объ этихъ мозаикахъ послѣдній <sup>1)</sup>, по справедливости не довѣряетъ всѣмъ дошедшимъ до насъ темнымъ извѣстіямъ, изъ которыхъ одни говорятъ о построеніи баптистерія Константиномъ Великимъ, другія относятъ построение его къ V вѣку. Нѣтъ возможности въ настоящее время сказать утвердительно на основаніи этихъ свидѣтельствъ, имѣемъ-ли мы большой баптистерій, построенный епископомъ Сотеромъ во второй половинѣ V столѣтія, или же малый баптистерій, построенный въ VI вѣкѣ во времена папъ Пелагія и Іоанна III (555 — 573?), такъ какъ въ нихъ нѣтъ никакихъ ясныхъ данныхъ, на которыя можно было бы съ твердостью опереться и различить большой баптистерій и малый <sup>2)</sup>. Для сужденія о времени происхожденія мозаикъ, такимъ образомъ, должно основываться на стилѣ ихъ и составѣ композицій

<sup>1)</sup> *Revue Archéologique*, 1838, Janvier—Juin, p. 21—27.

<sup>2)</sup> *Fecit et baptisterium fontis majoris intus episcopio; fuit temporibus Hilarii, Simplicii, Felicis papae et Leonis imperatoris. Parascondolo, Memorie St. crit. diplom. della chiesa di Napoli, Napoli, 1847—1848* (у Мюнца и Гарруччи). Извѣстіе это заимствовано изъ каталога Біанкини. *Fecit baptisterium fontis minoris intus episcopio, et accubitum juxta positum grandis operis depictum. Muratori, Scriptores rerum Italicarum. Chron. Joanni Diaconi t. I, 2 часть, стр. 299.* По мнѣнію Ассемани, Мазокки, Параскандоло, Галанте, этотъ баптистерій идентиченъ съ тѣмъ, который теперь находится сбоку собора и имѣетъ прекрасныя мозаики, которыя мы описываемъ. Каталани и Крове и Кавальказелле приписываютъ основаніе баптистерія и украшеніе мозаиками Константину Великому, основываясь на свидѣніи, даваемомъ на одной надписи въ стѣнѣ зданія. См. *Catalani, Le chiese di Napoli, 1845, и Müntz, о. с., p. 21.*

Описаны и издавы были мозаики всего два раза, при чемъ ни разу не были воспроизведены въ краскахъ. Одинъ рисунокъ съ мозаики (купола) далъ Параскандоло въ упомянутомъ сочиненіи, tav. IV. Рисунокъ былъ выполненъ художникомъ Капарони, который устроилъ для болѣе удобнаго копированія помостъ и очистилъ мозаику отъ пыли. Слѣды его очистки видны до сихъ поръ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ мозаика свѣтится нормальнымъ цвѣтомъ красокъ. Въ другихъ мѣстахъ она темна и мало разборчива. Мое предложеніе очистить мозаику и сдѣлать новую копию ея было принято, и я рисовалъ тѣ изображенія мозаики, которыя предлагаю, въ бинокль. Рисунками Капарони воспользовался Гарруччи, издавшій ихъ въ IV томѣ *Storia dell' arte cristiana*, tav. 269. 270. Во всѣхъ изданіяхъ, дающихъ изображенія мозаикъ, попали рисунки Капарони. Описаны мозаики, кромѣ указанныхъ авторовъ, Параскандоло, Гарруччи, Мюнца, такъ же Кроче и Кавальказеле, *Storia della pittura in Italia*, I, p. 15.

Д. Айшаломъ.

---