

Д.В. Айналов

**Журнал Министерства Народного
Просвещения**

Часть 298

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 304
ББК 60.5
Д11

Д11 **Д.В. Айналов**
Журнал Министерства Народного Просвещения: Часть 298 / Д.В. Айналов – М.: Книга по Требованию, 2014. – 192 с.

ISBN 978-5-4241-5325-9

Журнал Министерства Народного Просвещения. Седьмое десятилетие. Часть ССХСVIII. 1895. Апрель. Журнал Министерства Народного Просвещения. Седьмое десятилетие. Часть ССХСIX. 1895. Май. Журнал Министерства Народного Просвещения. Седьмое десятилетие. Часть ССС. 1895. Июль.

ISBN 978-5-4241-5325-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2014
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2014

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

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 видимы. 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 помпейскую фигуру въ разныхъ направленіяхъ, сообразно съ волнами мускулатуры ¹⁾, 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. Данилъ 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 сандалию— вотъ наиболѣе характерные примѣры, но ихъ множество. Эти краткія сценки располагаются въ симметріи и контрастѣ другъ къ другу.

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

Арабески, гирлянды, животныя и птицы окружають сценку. Это та же граціозная обстановка, среди которой является и помпеянскій 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, полного 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, задрапированная въ тунику и палліумъ, юная или пожилая, самаго общаго и поверхностнаго типа. Многія другія сцены представляютъ лицъ библейскихъ и евангельскихъ подъ видомъ дѣтей, курчавыхъ и обнаженныхъ *putti*, геніевъ и амуровъ помпеянской живописи. Подобно тому, какъ въ Помпеяхъ 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 облекается 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 агапе—тѣ же обнаженные амурчики (t. 5, 2). Особенно поучительны въ этомъ отношеніи сцены изъ исторіи Іоны. 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 виноградника 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 амурь, красное чудовище и корабль ¹⁾). Эллинистическое направленіе, лежащее въ основѣ помпеянскій фрески, ложится и въ основу христіанскій фрески катакомбъ ²⁾).

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 приѣмъ.

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

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

²⁾ *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 ¹⁾, жертва Каина и Авеля, сотвореніе человѣка, сцены изъ жизни Іова, Петра и Павла. Кромѣ сценъ Благовѣщенья (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. Исслѣдованія 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 потопа, Іона изъ чрева кита, Даніилъ отъ львовъ. Сусанна отъ старцевъ, Израиль отъ фараона, Исаакъ отъ руки Авраама и др. ²⁾. 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 потолковъ и стѣнъ отдѣльныхъ усыпальницъ, какъ это высказалъ уже Мюнцъ ³⁾. Краткія сценки живописи повторяются и въ рельефахъ саркофаговъ въ той же композиціи и въ той же неопредѣленной послѣдовательности, какъ и отдѣльныя прошенія указанныхъ молитвъ.

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

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

³⁾ 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 вогнутого потолка, купола, коробового свода, люнета и стѣнъ. Однако существенно измѣняются условія, при которыхъ появляется эта декорация. Изъ темныхъ и тѣсныхъ кубиковъ мы переходимъ въ свѣтлыя и просторныя зданія базиликъ, крещаленъ и купольныхъ церквей. Мѣсто погребенія замѣняется мѣстомъ молитвы и собранія вѣрующихъ. Измѣняются поэтому и самыя пріемы декорации и ея основная тема. Первое и существенно важное измѣненіе происходитъ въ замѣнѣ легкой фрески драгоценной мозаической живописью, далѣе легкой и поверхностный декоративный пріемъ постепенно переходитъ въ монументальный. Измѣняется и самая тема росписи. Изобрѣтаются новыя композиціи, появляются цѣлыя евангельскія и библейскія живописныя поэмы и сцены изъ жизни мучениковъ. Рѣшительныя и важныя успѣхи искусство дѣлаетъ между IV—VI вѣками.

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

Мозаика Мавзолея св. Констанцы въ Римѣ.

(*De Rossi*, *Mosaici*, 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 Констанцы¹⁾. Храмъ представлялъ собою круглое зданіе и служилъ не

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

только крещальной, какъ показываетъ 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 цѣликомъ 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 ¹⁾. 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 Угоніа по Феррарской рукописи ²⁾, а также благодаря открытію въ разныхъ бібліотекахъ Испаніи, Италіи 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 ³⁾ 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 Еленой. 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.

¹⁾ Ibid., x. 1.

²⁾ *Revue Archéologique*, 1878, Juin, p. 361.

³⁾ *Vetera Monumenta, Romae*, MDCXCIX, T. II, tab. I.

и вакханокъ. На рисункѣ Эскуріала, сдѣланномъ съ мозаики Оллан-домъ, 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 ¹⁾. 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 помпеянскіе фризы воднаго жанра и фризы катакомбной живописи со сценами изъ жизни Іоны, относящимися также къ фантастическому водному жанру. Рисунокъ Олланда, открытый Гарруччи (t. 204, 4) въ Эскуріалѣ, 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 завитки аканеа и съ плавниками въ формѣ зубцовъ аканеа. Дельфины встрѣчаются хвостами и образуютъ верхнее обрамленіе для сценки. Надъ нижнею большою сценкой находится вторая меньшая. Ни одна изъ фигуръ каріатиды не повторяется: то это стройная

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

Рис. 1. Мозаика купола Мавзолея св. Констанци в Римѣ.



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

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 Констанціи ²⁾. 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 взмоглась 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 ³⁾, въ V вѣкѣ въ абсидѣ церкви S. Maria Maggiore, затѣмъ въ мозаикахъ церквей св. Климента въ Римѣ, Латерана и церкви св. Петра повто-

¹⁾ Мюнцъ, 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.

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

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

ряются подобные же мотивы съ амурями. 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 ¹⁾). Очевидно, эти же сцены имѣлъ въ виду и св. Ипполитъ, сдѣлавшій попытку символически объяснить различныя элементы водной стихіи ²⁾). 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 ³⁾). „Можетъ быть, это какая-нибудь сцена изъ исторіи“ (евангельской), добавляетъ онъ (рис. 2, 2) ⁴⁾).

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 Олландъ. 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 ⁵⁾). 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 сандалин, безъ нимба, со связанными на

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

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

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

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

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