

Е. К. Редин

Искусство и археология

Критика и библиография

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 304
ББК 60.5
Е11

Е11 **Е. К. Редин**
Искусство и археология: Критика и библиография / Е. К. Редин – М.: Книга
по Требованию, 2021. – 57 с.

ISBN 978-5-458-01268-3

ISBN 978-5-458-01268-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2021

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

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.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

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

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

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

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

Между тѣмъ у автора находимъ только такія неудовлетворительныя

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

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

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

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

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

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

Д. А.

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

Е. Р.

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

Е. Р.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Д. А.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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