



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 сохранятся все пометки, примечания и другие записи, существующие в оригинальном издании, как напоминание 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 записи.

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 отправляйте автоматические записи.  
Не отправляйте в систему Google автоматические записи 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.

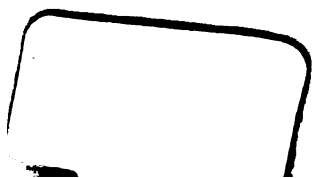
### **О программе Поиск книг Google**

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/>

Coc 3985.151



HARVARD  
COLLEGE  
LIBRARY



=51939

# ЗАПИСКИ

ИМПЕРАТОРСКАГО

НОВОРОССИЙСКАГО УНИВЕРСИТЕТА.

126172

БИБЛИОТЕКА	ЦЕНТРАЛЬНОГО
СТАТУТА	КЕ...
КНИЖКА	10 ПОЛЬ 89
СЛКАФЪ	96. ГОДЫ 4.
Ч. № 16937	Л. 1.

ТОМЪ ТРИДЦАТЬ ПЕРВЫЙ,

изданный подъ редакціею орд. проф. А. А. Кочубинскаго.

102153

ОДЕССА.

ПЕЧАТАНО ВЪ ТИП. Г. УЛЬРИХА, КРАСНЫЙ ПЕРЕУЛОКЪ, ДОМЪ № 3.

1880.

## СОДЕРЖАНІЕ.

### I. Часть официальная.

	Стран.
Протоколы засѣданій совѣта и. нов. ун.: 24-го января—31-го мая 1880 г. . . . .	1—75
Браткій отчетъ о состояніи и дѣятельности Императорскаго Новороссійскаго университета въ 1879—1880 учебномъ году . . . . .	1—29

### I. Часть ученая.

Трачевскій А. С. о. пр. и. нов. ун.—Нѣмецкій вопросъ во Франціи при Людовикѣ XVI. (Съ приложеніемъ оправдательныхъ документовъ) . . . . .	1—174
Кононовичъ А. магистрандъ и. нов. ун.—Вычисленіе орбиты двойной звѣзды $\gamma$ Virginis . . . . .	175—206
Сабининъ Е. Ѳ. о. пр. и. нов. ун.—Дополненіе къ моей статьѣ, въ 9-мъ т. Матем. Сборника: «Еъ мемуару Коши: sur l'intégration des équations différentielles» . . .	207—226
Бучинскій П. канд. и. нов. ун.—Объ общихъ чертахъ въ строеніи нервной системы позвоночныхъ животныхъ и кольчатыхъ червей (съ 7 таблицами рисунковъ) . . . . .	227—282
Мечниковъ И. И. о. пр. и. нов. ун.—Отчетъ о заграничной командировкѣ въ 1879/80 г. . . . .	283—292
Кондаковъ Н. П. о. пр. и. нов. ун.—Мозаики мечети (Мочі тѣс Хѳрас) въ Константинополѣ (съ отдѣльнымъ атласомъ рисунковъ) . . . . .	293—331
Малининъ М. И. о. пр. и. нов. ун.— По поводу извѣстія проф. Н. Л. Дювернуа о книгѣ г. Палаузова: «Еъ вопросу о формѣ участія народнаго элемента въ уголовной юстиціи» . . . . .	332—349

### III. Университетская лѣтопись.

День памяти Пушкина въ университетѣ. 351—402

Здѣсь:

Ночубинскій А. А. о. пр. и. нов. у. — Правда жизни и правда творчества (Wahrheit und Dichtung) 355—379.

Яковлевъ В. А. бывшій пр. и. варш. ун. — О гуманномъ значеніи поэзіи Пушкина. . . . 380—396.

Отчеты ист.-фил. фак. о представленныхъ драмахъ на премію И. Ю. Вучины (и увѣнчанныхъ). . . . 403—420

1) въ 1879 году: «Поздній разцвѣтъ»; «Легкія средства»;

2) въ 1880 году: «По своей колѣѣ».

### IV. Приложенія.

Ярошенко С. П. о. пр. и. нов. ун. — Проективная геометрія (продолженіе) и 5 таблицъ чертежей. . . . 193—240.

Малининъ М. И. о. пр. и. нов. ун. — Теорія гражданского процесса . . . . . 1—48

Объявленія.

## Мозаики мечети Кахріе-Джамиси (Μονὴ τῆς Χώρας) въ Константинополѣ.

Ордин. проф. Н. П. Кондакова.

Въ одномъ изъ наиболѣе отдаленныхъ закоулковъ Стамбула, на седьмомъ, сѣверномъ холмѣ древней Византіи, въ той мѣстности, гдѣ начали грабежъ только что взятой столицы Оттоманы, и гдѣ съ тѣхъ самыхъ поръ все еще гнѣздится прежнее разношерстное населеніе, вблизи Адрианопольскихъ воротъ и въ сосѣдствѣ развалинъ дворца Константина «Текфуръ-Сарая» (др. τὰ Κόρου), — вотъ уже болѣе четырехъ вѣковъ укрывается одинокое, замѣчательное зданіе мечети «Кахріе-Джамиси». Богатая дворцовая церковь въ лучшія времена имперіи, а затѣмъ многолюдный монастырь, въ который стекался богомольный народъ Византіи на поклоненіе выставлявшей здѣсь по праздникамъ, послѣ императорскаго дворца, чудотворной иконы Одигитріи, — нынѣ это бѣдная, хотя изящной архитектуры мечеть, среди безлюднаго, нищенскаго и фанатическаго квартала.

Но внутреннія стѣны и особенно поверхности куполовъ и сводовъ этой убогой мечети покрыты древними мозаиками, которыя своими крестами и ликами возбуждаютъ понятное удивленіе въ посѣтителѣхъ мечети, и которыя не только представляютъ един-

ственный въ своемъ родѣ памятникъ въ Константинополѣ, но послѣ Солуни, не имѣютъ ничего себѣ равнаго, по крайней мѣрѣ теперь и на всемъ христіанскомъ Востокѣ. Эта мозаическая роспись не тронута ни реставраціею, ни новыми передѣлками, какъ почти всѣ мозаики Италіи, хотя и разрушается отъ невѣжественнаго обращенія и сильно пострадала отъ фанатизма мусульманъ. Во всякомъ случаѣ, эти мозаики на столько сохранились, что только понятное желаніе приобрѣсти ихъ для залъ Лувра можетъ оправдывать недавнія предложенія турецкому правительству извѣстнаго дипломата и археолога Вогуэ спилить мозаики и продать Франціи, «чтобы сохранить ихъ отъ разрушенія», какъ было, говорятъ, выражено въ предложеніи.

И, однакоже, если не считать этихъ чисто современныхъ попытокъ ближе познакомить европейскую науку съ замѣчательнымъ памятникомъ, онъ остается всетаки весьма мало извѣстнымъ. Древнюю церковь «Спаса въ Хорѣ» или просто монастырь «Хора», какъ называли мечеть Кахріе въ древней Византіи, знаютъ по многимъ свидѣтельствамъ исторіи П. Гиллій<sup>1)</sup> и Дюканжъ<sup>2)</sup>. Первый путешественникъ, обозрѣвшій памятники и древности Константинополя, извѣстный Іос. Гаммеръ<sup>3)</sup> осмотрѣлъ и мечеть Кахріе внутри; онъ видѣлъ, какъ кажется, мозаики въ значительно большей сохранности, чѣмъ теперь, но сказалъ о нихъ лишь нѣсколько словъ. Не болѣе посчастливилось памятнику и послѣ, и до настоящаго времени свѣдѣнія наши о немъ ограничиваются немногими мимоходомъ сдѣланными замѣтками<sup>4)</sup>. Между тѣмъ, въ результатъ бѣглаго рассмотрѣнія

<sup>1)</sup> De Constantinopoleos topographia. Libri IV. L. B. 1632 кн. IV гл. 4.

<sup>2)</sup> Constantinopolis Christiana. Libri IV P. 1680, p. 180—1.

<sup>3)</sup> Constantinopolis und der Bosphoros. 2 Bnd. 1822 Pesth.

<sup>4)</sup> Пульгеръ въ краткомъ текстѣ къ таблицамъ своего изданія: Les anciennes églises Byz. de C—ple, 1880, XXX pl. in fol. 6 livr., почти ничего не говоритъ о мозаикахъ, а только объ архитектурѣ мечети Кахріе. Болѣе сообщаетъ К. Лютцовъ, очевидецъ памятника, въ рецензіи изданія Пульгера, въ Zeitschrift f. bild. Kunst, 1880 p. 153—8.



историческихъ свидѣтельствъ о томъ, что церковь монастыря въ «Хора» обязана вообще всѣми своими украшеніями щедрости извѣстнаго въ византійской исторіи Θεодора Метохита и что, слѣдовательно, самыя мозаики относятся къ концу XIII или даже началу XIV столѣтія, уже успѣли оказаться и отчасти упрочиться и различные общіе взгляды на эти мозаики. Именно для западныхъ археологовъ не легко оказалось примирить даже самый фактъ существованія замѣчательнаго поздневизантійскаго памятника на собственной родинѣ византійскаго искусства, съ своими обычными взглядами на его исторію. Еще болѣе затрудненій явилось, когда очевидцами были указаны чисто художественныя красоты этихъ мозаикъ. Изящество композиціи, блескъ красокъ, крайне стильная, строгая, но вмѣстѣ изящная манера въ передачѣ византійскихъ типовъ, какая то особая грація и тонкое, хотя сентиментальное и преувеличенное выраженіе лицъ,—все это, очевидно, должно было удивлять ученыхъ и знатоковъ, привыкшихъ, хотя бы въ теоріи, видѣть въ византійскомъ искусствѣ послѣ Юстиніана мертвую, уродливую мумію. Легче было сдѣлать самыя странныя, повидимому, вовсе неумѣстныя догадки, чѣмъ на первыхъ же порахъ поступиться предвзятыми теоріями. Таковы были догадки, что мозаики эти должны быть произведеніями западнаго искусства, а именно одного изъ художниковъ начальной эпохи итальянской живописи, исполнившаго будто бы въ византійской схемѣ свои собственныя живыя композиціи<sup>5)</sup>.

---

<sup>5)</sup> Конечно, дѣло не пошло пока далѣе простыхъ догадокъ, ничѣмъ не подтвержденныхъ, но уже одинъ любитель раннеитальянской живописи счелъ нужнымъ посвятить цѣлую публичную лекцію (читана въ Константинополѣ) доказательствамъ, что мозаики сдѣланы однимъ изъ учениковъ Джотто. Далѣе извѣстный изслѣдователь христіанской археологіи и искусства Ж. П. Рихтеръ, вѣроятно уступая сложившемуся взгляду, въ своей статьѣ: *Abendländische Malerei u. Plastik in den Ländern des Orients*, помѣщенной, кажется, въ *Repertorium* за 1877 г. считаетъ (какъ видно изъ общаго заглавія статьи) мозаики произведеніемъ западнаго искусства и сближаетъ ихъ съ Дуччіо.

Издавая, такимъ образомъ впервые въ свѣтъ рисунки <sup>6)</sup> съ мозаикъ мечети Кахріе-Джамиси, въ видѣ отдѣльной главы изъ *общаго изслѣдованія исторіи византійской мозаики*, авторъ руководился столько же потребностью обнародовать интересную новостъ византійской археологіи, сколько желаніемъ вызвать лучшее изданіе этого замѣчательнаго памятника. Всѣ заключенія и мнѣнія автора о мозаикахъ основываются на личномъ осмотрѣ ихъ въ бытность его въ Константинополѣ весной 1880 года и могутъ быть кратко выражены въ слѣдующемъ тезисѣ: Мозаики мечети Кахріе-Джамиси по своему стилю и техническому исполненію, равно какъ и по самымъ задачамъ внутренняго содержанія составляютъ произведеніе собственно византійскаго искусства, безъ участія въ какомъ бы то нибыло видѣ западныхъ мастеровъ живописи, и принадлежатъ періоду вторичнаго процвѣтанія византійскаго искусства въ теченіи XI—XIII столѣтій.

---

<sup>6)</sup> Авторъ исполнилъ эти рисунки при помощи фотографическихъ снимковъ, сдѣланныхъ по заказу для какого то англичанина фотографомъ Берггрюномъ. Единственный экземпляръ этихъ фотографій, не пущенныхъ въ продажу, подаренъ былъ заказчикомъ въ бібліотеку Эллинскаго епидиологическаго Сиддлоса, гдѣ ими и пользовался авторъ. Церковь Кахріе удовлетворительно освѣщена, но ея нартѣксы или притворы крайне узки и для удовлетворительнаго снятія фотографій со всѣхъ мозаикъ необходимо дѣлать лѣса и стрѣны особые вшаюты.

# I.

Историческія свѣдѣнія о церкви *Μονὴ τῆς Χώρας* — нынѣ Кахріе-Джами. Время происхожденія мозаикъ.

Что нынѣшняя мечеть Кахріе-Джамиси <sup>1)</sup> была въ древней Византіи извѣстною церковью *Μονὴ τῆς Χώρας*, можно считать теперь несомнѣннымъ. Это доказывается уже положеніемъ мечети между развалинами Текфуръ-Сарая — древняго дворца τὰ Κόρου и Адрианопольскими воротами. Но мы, кромѣ того, въ самой церкви надъ царскою дверью (какъ называлась входная дверь изъ нартѣкса въ храмъ), находимъ изображеніе колѣнопреклоненнаго передъ Христомъ Θεοδора Μετοχита, который, имѣнно по словамъ византійскихъ историковъ, обновилъ и украсилъ монастырь въ «Хора», а по сторонамъ благословляющаго Христа читаемъ надпись: *ἡ χώρα τῶν ζώντων*, въ которой заключается явный аллегорическій намекъ на имя монастыря, украшеннаго во славу Спасителя. Что монастырь этотъ былъ основанъ еще въ древнѣйшую эпоху Византіи, видно также изъ этого названія: *μονὴ τῆς Χώρας* — то есть загородный монастырь, обитель въ полѣ, «fuogi le tuga», «за городскими стѣнами» и т. п. Кодинъ объясняетъ такъ <sup>2)</sup>: назвался же

<sup>1)</sup> Самое имя Кахріе-Харіе-Хайріе или даже Кхаріе, какъ произносятся въ Константинополѣ, вѣроятно, происходитъ отъ испорченнаго «Хора», какъ для краткости, по словамъ Кодина, называли монастырь въ Византіи. См. Hammer ib. p. 385.

<sup>2)</sup> De aedificiis C—pol., Bonn., p. 121: *Ἐκλήθη δὲ Χώρα, διότι τῶν Βυζαντιῶν χωρίον ἦν ἐκεί.* *Χώρα* не только страна, но и вообще большая мѣстность, часть обширнаго пространства, въ отличіе отъ *τόπος*; въ срдв. греч. яз. — поле, выгонъ, урочище, площадь.

монастырь въ «Хора», потому что у Византійцевъ *тамъ* было поле, подобно тому какъ и монастырь Студійскій и Ксироке-рана находились тоже *за городомъ*. Употребленію слова *χώρα* въ смыслѣ свободныхъ, пустыхъ полей, обязательно сохраняемыхъ отъ застраиванія на нѣкоторое разстояніе внѣ городскихъ стѣнъ (по закону, имѣвшему полную силу въ Византіи) въ отличіе отъ латинскаго *Camptus*, пустаго мѣста внутри городскихъ стѣнъ<sup>3)</sup>, засвидѣтельствовано византійскими писателями<sup>4)</sup>, равно какъ и помѣщеніе нашего монастыря уже *внутри стѣнъ города* лишь въ позднѣйшую эпоху взятія Константинополя составляетъ несомнѣнный фактъ<sup>5)</sup>. Наконецъ точно извѣстно посвященіе монастыря «Хора» во имя Спаса, о чемъ свидѣлствуютъ ясно нѣкоторые византійскіе историки<sup>6)</sup>, и что согласуется съ мозаическими изображеніями Христа надъ входною и царскою дверями. Совершенно въ иномъ положеніи оказывается самая исторія монастыря «Хора», которая, не смотря на обиліе свидѣтельствъ, представляется съ начала и до конца крайне смутною. Быть можетъ, Кюдинъ зналъ какія либо преданія, или нашелъ инымъ путемъ свѣдѣнія объ основаніи монастыря, когда онъ утверждаетъ, что монастырь въ «Хора» былъ сперва только часовнею (*εὐκτήριον*), а

<sup>3)</sup> Какое напр. было въ 14 участіи Византіи-Гебдомонъ и называлось *κάρπος*.

<sup>4)</sup> Цитаты изъ этихъ писателей (равно какъ и разныя историческія свидѣтельства по вопросу о судьбахъ нашего монастыря) сведены въ сочиненіи Дюканжа, а оттуда взяты въ сборникъ Константиноп.-д-ра медиц. А. Г. Паспаты: *Βυζαντινὰ μελέται, τοπογραφικαὶ καὶ ἱστορικαὶ, μετὰ πλείστων εἰκόνων*. Вн К—блн, 1877. 8° р. 326—332. Кроме того укажемъ на выраженіе обычное у Прокопія *ἐν τῇ χώρᾳ* (*ἐν χώρῳ*) *πρὸ τοῦ περιβόλου* и т. п.

<sup>5)</sup> Такихъ *monasteria Suburbana* въ Константинополѣ было сорокъ семь; они лежали внѣ стѣнъ Θεοδοσία Вел., проведенныхъ со стороны суши — *τὰ χερσαῖα τείχη* и могутъ быть сравниваемы съ московскими обителями. Дюканжъ посвящаетъ имъ особый XV отдѣлъ во 2-й книгѣ своего описанія Константинополя р. 180—191.

<sup>6)</sup> *Georg. Phrantzes* I, с. VII, Bonn. р. 36: *μεγάλου λογοθέτου τοῦ Μετοχίτου τοῦ ποτὲ ἀνακλιναυτοῦ τὴν μονὴν τοῦ Ζωοδότου τὴν καλομένην τῆς Χώρας*.... Также Кантакузени, кн. IV гл. 24: *μονὴ τοῦ ἀχωρήτου χώρας τοῦ Σωτήρος Χριστοῦ προσαγορευομένη*....

затѣмъ будто бы зять императора Фоки, префектъ Прискъ (или Криспъ), постриженный Иракліемъ и заключенный въ этотъ монастырь (гдѣ и умеръ въ 612 г.), построилъ церковь его уже въ большомъ размѣрѣ, украсилъ и всячески одарилъ на свой собственный счетъ. Но Кординъ, какъ компиляторъ множества сочиненій о византійскихъ древностяхъ, къ сожалѣнію, по обычаю, не объясняетъ, откуда почерпнулъ онъ самъ свои свѣдѣнія<sup>7)</sup>. Извѣстно, далѣе, что Михайлъ Синкелъ, много пострадавшій при иконоборцахъ, когда вернулся наконецъ въ Византію, избралъ монастырь своимъ убѣжищемъ и мѣстомъ упокоенія<sup>8)</sup>. Тамъ же былъ заключенъ св. Киръ, патріархъ при Константинѣ Копронимѣ, и погребенъ знаменитый защитникъ православія и иконопочитанія при Львѣ Исаврянинѣ—патріархъ св. Германъ<sup>9)</sup> а игуменъ монастыря, Симеонъ участвовалъ въ 7 Всел. соборѣ въ Никее. Но всѣ эти извѣстія даютъ только тотъ фактъ, что монастырь существовалъ въ VIII—X вѣкахъ. Только изъ сочиненій Никифора Григоры (1295—1359 г. приблизительно) узнаемъ наконецъ болѣе ясныя подробности объ этомъ монастырѣ: историкъ Никифоръ былъ ученикомъ, помощникомъ и другомъ извѣстнаго ученаго астронома, философа и великаго логовета Феодора Метохита, который особенно любилъ монастырь Хора и заново отдѣлалъ его, когда еще былъ въ силѣ, потомъ доживалъ въ немъ годы опалы, отправляя съ монахами всѣ службы и ночныя бдѣнія, и тамъ же былъ погребенъ

<sup>7)</sup> Виз. писатели: Nic. VI. 18 и др., рассказываютъ, что Прискъ, кураторъ, логистъ морскаго дѣла и патрицій, за попытку возмутить Каппадокію, былъ заточенъ въ м. Хора и тамъ умеръ: Левъ М. 148, 1; Зонара XIV, 15 и Глик. 511, 19, другіе—что Прискъ былъ изгнанъ императоромъ. См. *Murai Chron. Byz.* 1. p. 271, 703 а. 612.

<sup>8)</sup> *Dicange*, C—polis christ., II, p. 180. Монастырь названъ въ Синак. 18 Дек.: *μονή μεγίστη*.

<sup>9)</sup> Синаксар. янв. 8 и мая 12. *Theophanes*, Вонп. I, p. 648. Изъ монастыря «Хора» мощи св. Германа, по взятіи Константинополя Латинянами, были похищены и перенесены по частямъ во Францію, см. *Riant*, *Exuviae sacrae C—pol.* II, 6—8 etc., но, къ сожалѣнію, въ актахъ и дипломахъ этого перенесенія не упоминается самый монастырь.

въ 1332 г. И самъ Никифоръ монашествовалъ въ монастырѣ «Хора» и писалъ тамъ свою исторію, живя въ строгомъ заключеніи и никого не видя, такъ какъ подѣ предлогомъ еретическаго образа мыслей, къ нему воспрещено было впускать кого бы то ни было послѣ смерти его покровителя Θεοδора. Если, слѣдовательно, въ лицѣ Никифора Григоры мы имѣемъ наиболѣе освѣдомленнаго историка монастыря «Хоры», то мы должны считать извѣстіе Кюдина объ основаніи монастыря Криспомъ за простую догадку, построенную на фактѣ заточенія префекта въ монастырь, такъ какъ у Никифора основателемъ монастыря выставляется Юстиніанъ<sup>10)</sup>. Но въ свою очередь, и это свѣдѣніе Никифора не можетъ считаться достовѣрнымъ, потому что въ перечнѣ константинопольскихъ церквей, построенныхъ и обновленныхъ Юстиніаномъ, не встрѣчается никакихъ прямыхъ указаній на нашъ монастырь<sup>11)</sup>.

Изъ свѣдѣній, данныхъ Никифоромъ, однакоже, оказывается слѣдующее: во первыхъ, что церковь въ «Хора» должна была быть сперва базиликою, если вѣрно, что она въ древности

<sup>10)</sup> Никифоръ, Ист. виз. I. 459, по изд. Migne. Patrol. с. с. ser. gr. t. 148 p. 653, такъ рассказываетъ о возвращеніи Θεοδора Μετοχита изъ своей ссылки въ Византію и о поселеніи затѣмъ на жительство, вслѣдствіе разрушенія собственнаго дома патриція, въ монастырѣ «Хора»:... *μονὴ τῆς Χώρας, ἣν πολλοῖς αὐτὸς ἀναλώμασιν ἀνεκαίρισα* (т. е. Θεοδὸρ Μ.) *πρότερον, τοῖς ὀδοῦσι τοῦ χρόνου δεινῶς κοπτομένην ἰδών. Ἐδομήθη γὰρ αὐτῇ τὸ ἀρχαῖον πρός τοῦ Βασιλέως Ἰουστινιανοῦ ἐπιμήκης τὸ σχῆμα. Εἶτα τοῦ χρόνου ταύτην μέχρη κρηπίδων συντριψάντος ἄλλον ἐκ βάθρων ἀνήγειρε νέαν, εἰς δ καὶ τῶν ὀρατῶν σχήματος, ἢ τοῦ Βασιλέως Ἀλέξιου τοῦ Κομνηνοῦ πενθέρα. Τοῦ δὲ χρόνου πάλιν φθορὰν ἀπειλοῦντος οὗτος ἀβροτέρᾳ χρησάμενος δεξιᾷ, πλὴν τοῦ μεσαιτάτου νεὲς πάντα καλῶς ἐπισκεύασεν.*

<sup>11)</sup> Хотя Прокопій въ предисловіи соч. De aedif. I, 2, 15 оговариваетъ ся, что церквей, построенныхъ Юстиніаномъ, столь много, *ὥστε λεπτολογεῖσθαι ἀμφ' αὐτοῖς ἀμήχανα εἶναι*, но онъ сообщаетъ полный списокъ ихъ. Въ этомъ спискѣ напр. указывается (I, 4, 15), церковь св. Θεοδοῦ *ἐν προαστείῳ καλουμένῳ Ἐρδῶμῳ*, — что соответствуетъ загородной мѣстности, но монастырь «Хора» помѣщался тамъ, гдѣ не было проастейона, и II. могъ опустить монастырь въ описаніи цц. столицы. Вѣроятно, по этому Паспати I. с. p. 328 дѣлаетъ догадку, что Юст., если не построилъ, то могъ возобновить нашъ монастырь, — но Прокопій пересчитываетъ и всѣ реставраціи Юстиніана.

имѣла форму продолговатую, —ἐπιμήκης и во вторыхъ, что на мѣстѣ этой древней базилики, —въ VII ли вѣкѣ, или гораздо позже, —выстроена была затѣмъ купольная церковь, существовавшая до временъ Θ. Метохита. Кто выстроилъ это купольное зданіе, мы, въ настоящее время, не можемъ рѣшить безусловно: во всякомъ случаѣ, судя по архитектурѣ зданія, оно не могло никакъ принадлежать VII вѣку, когда жилъ Прискъ, но, скорѣе, вѣку Комненовъ и, именно, весьма вѣроятно, какъ сообщаетъ Никифоръ, что жена Андроника Дуки и теща (κυνδερὰ) Имп. Алексѣя Комнена по его женѣ Иринѣ построила въ XI вѣкѣ эту церковь въ современномъ видѣ. Архитекторъ Пульгеръ, издавшій впервые планъ, видъ и архитектурныя детали Кахріе-Джамии<sup>12)</sup>, глухо указываетъ на существованіе въ планѣ и постройкѣ мечети многихъ позднѣйшихъ мелкихъ измѣненій и перодѣлокъ. Но вмѣсто многихъ измѣненій мы, наоборотъ, находимъ одно достовѣрное, но за то крупное: это прибавленное къ церкви правое крыло, или придѣлъ церкви — пареклисіонъ, въ которомъ имѣется своя абсида, куполь посреди и два нартѣкса (подобно главной церкви). Многія изъ основаній этого мнѣнія будутъ указаны впослѣдствіи, въ самомъ анализѣ мозаикъ и ихъ содержанія и стиля. Но даже общее разсмотрѣніе плана наводитъ на ту же мысль: въ самомъ дѣлѣ, сличая въ планѣ вѣдшаго нартѣкса два лѣвыя и два правыя перекрестья (по сторонамъ центрального или входнаго), видимъ, что вторыя гораздо уже и не иначе можемъ объяснить себѣ это обстоятельство, какъ капитальными передѣлками во всемъ этомъ нартѣксѣ, вслѣдствіе присоединенія цѣлаго корпуса. Та же причина повела къ уничтоженію праваго боковаго нефа, подѣленного сообщеніями съ придѣломъ на двѣ небольшія комнаты; отсюда

<sup>12)</sup> Les anciennes églises de C—ple, pl. XI—XXX. Изданіе это имѣетъ интересъ послѣдней новости, но, къ сожалѣнію, лишено критическаго изученія памятниковъ: нѣкоторые рисунки такъ не точны, что издатель, очевидно, не имѣетъ самыхъ элементарныхъ свѣдѣній по археологій виз. искусства.

же и хаотическій видъ этой части церкви, и несимметричность пяти дверей, ведущихъ изъ придѣла въ остальную церковь, и отдѣленіе лѣваго нефа, и окончательное изолированіе отъ своихъ нефовъ двухъ боковыхъ абсидъ, ставшихъ доступными только изъ главнаго алтаря. Напротивъ, остальной пятикупольный планъ церкви съ центральной частью подъ главнымъ куполомъ, двумя боковыми нефами (лишь вполнѣдствіи совершенно отдѣленными отъ первой), двумя боковыми или малыми абсидами и двумя<sup>13)</sup> же поперечными нартексами, (на концахъ внутренняго помѣщено два купола, въ соотвѣтствіи съ куполами малыхъ абсидъ), представляетъ такую цѣльность и систематичность, свойственную архитектурѣ конца XI в., что предположеніе Пульгера, будто бы именно этотъ планъ сформировался по частямъ, не можетъ имѣть мѣста. За то обширныя передѣлки значительно измѣнили видъ храма внутри, и Пульгеръ правильно указываетъ, что внѣшность куполовъ не соотвѣтствуетъ внутренности, такъ что напр. окна въ наружной стѣнѣ барабановъ и особыя оконныя отверстія во внутренней стѣнѣ во все не приходятся другъ противъ друга, затѣмъ боковыя части церкви намѣренно, но не по обычаю изолированы, или раздѣлены на два этажа, или иначе приспособлены для жилья, и т. п.

Очевидно, однако, что всѣ эти перемѣны въ планѣ и перестройки, приспособленія и дополненія и пр. должны были произойти позже Комненовъ, когда церковь была построена, но ранѣе мусульманскаго завоеванія, потому что инны изъ этихъ приспособленій имѣютъ цѣлью освѣтить куполъ и вмѣстѣ сохранить мозаики, другія—устроить жилое помѣщеніе или отдѣлить діакониконъ, ризницу и пр. И, дѣйствительно, по

---

<sup>13)</sup> Можетъ быть, одинъ изъ нихъ, а именно эксонартексъ или внѣшній, пристроенъ вполнѣдствіи—на это указываетъ его связь съ придѣломъ, низкое положеніе, сравнительно съ внутреннимъ, далѣе иной характеръ украшеній, напр. скульптурныхъ и отсутствіе облицовки, наконецъ иной стиль мозаической росписи, что увидимъ ниже.



свидѣтельству Никифора Григоря, наша церковь подверглась окончательно передѣлкѣ и перестройкѣ при Θ. Метохитѣ, который издавна былъ ктиторомъ монастыря и прожилъ въ немъ свои послѣдніе годы.

Хотя между Комненами и эпохою Θ. Метохита (1279?—1332 г.) протекло съ небольшимъ сто лѣтъ,—періодъ слишкомъ малый и незначительный для того, чтобы зданіе, вновь выстроенное, могло устарѣть, но въ этомъ періодѣ приходится шестидесятилѣтнее правленіе Латинянъ,—т. е. эпоха грабежей и неурядицы въ Византіи. Нѣтъ ничего невѣроятнаго, слѣдовательно, что богатый монастырь Хора, расположенный за городомъ, могъ пострадать прежде всѣхъ другихъ при латинскихъ императорахъ<sup>14)</sup>, такъ какъ мы имѣемъ цѣлый рядъ свѣдѣній и всякихъ данныхъ о бѣдственномъ положеніи Константинополя въ эту эпоху<sup>15)</sup>, не исключая даже такихъ зданій, какъ св. Софія, или дворцы императоровъ.

Но, спрашивается, какъ далеко простиралось это обновленіе церкви Θ. Метохитомъ? На основаніи приведеннаго общаго выраженія Никифора, что патрицій щедрою рукою и прекрасно *устроилъ* (ἐπεσκόπευσε) всю церковь, кромѣ средняго корабля, т. е. центрального, купольнаго пространства, Паспати заключаетъ, что церковь, въ настоящемъ своемъ видѣ, со всѣми мозаиками и украшеніями, кромѣ этого корабля, есть дѣло Метохита, т. е. произведеніе конца XIII столѣтія или самаго начала XIV вѣка. Но историкъ Никифоръ въ тѣхъ же строкахъ, а равно и въ другихъ мѣстахъ своей исторіи выражается о задачѣ Метохита иначе<sup>16)</sup>: патрицій, по его словамъ *обновилъ* (ἀνακατασκεύασεν) церковь (т. е. самую постройку) и ея «космосъ» — нарядъ или украшеніе, т. е. штучные полы, моза-

<sup>14)</sup> Этому не противорѣчитъ выраженіе историка Никифора: «когда вновь время начало свои разрушительныя дѣйствія» — это не болѣе, какъ обычная фигура виз. историковъ.

<sup>15)</sup> Murgalt, *Essai de chronol. Byz.* II, 402. Известенъ фактъ о разграбленіи монастыря Пантократора: Riant, *Excursion C—nopolitanae* I, p. 85.

<sup>16)</sup> L. c. I, 303, 309. *Geor. Phrantzes*. I. c.

ическую облицовку стѣнъ и мозаическую же роспись<sup>17)</sup>. Известно также, что самыя заботы патриція о передѣлкѣ были вызваны, между прочимъ, личною привязанностью его къ монастырю и званіемъ епитора, что указываетъ, по нашему мнѣнію, на важность, богатство монастыря и, слѣдовательно, изящество монастырскихъ зданій въ прежнее время.

Если же мы знаемъ, что въ эпоху Комненовъ было вообще въ обычаѣ украшать церкви мозаиками<sup>18)</sup>, то тѣмъ болѣе имѣемъ право предположить, что была украшена мозаиками и церковь въ «Хора», построенная тещею Императора. Хотя мы теперь не можемъ судить о мозаикахъ среднего нефа, такъ какъ онѣ заштукатурены, но изъ словъ Никифора видно, что онѣ составляютъ произведеніе XI вѣка, иначе говоря, что эти мозаики не были обновлены при Метохитѣ.

И такъ, для рѣшенія вопроса о времени происхожденія всѣхъ мозаикъ монастыря, мы должны были бы въпервыхъ обратиться къ разслѣдованію того, не представляютъ ли нѣкоторые изъ нихъ значительныхъ особенностей въ стилѣ, техникахъ и т. п., и во вторыхъ различить, какія изъ мозаикъ будутъ древнѣйшія—XI вѣка, а какія позднѣйшія—XIII столѣтія. Но предварительно этого анализа формъ, остановимся на одномъ историческомъ фактѣ.

Въ виду безусловныхъ требованій единства въ планѣ, мы считаемъ правый придѣлъ церкви частью позднѣйшаго про-

<sup>17)</sup> Мозаика—этотъ вѣковой родъ живописи при благоприятныхъ условіяхъ—страдаетъ, однакоже, и очень легко отъ запустѣнія зданій, течи и сырости вообще: мозаики Италіи пострадали крайне именно за послѣднее столѣтіе, вслѣдствіе небрежнаго содержанія памятниковъ въ смутныя времена, и теперь всѣ возобновляются,—о чемъ подробно будетъ сказано въ исторіи виз. мозаики. Исаакъ Ангелъ, по словамъ Никиты Хон., III р. 5 долженъ былъ возобновить мозаики во всѣхъ церквахъ столицы.

<sup>18)</sup> Укажемъ пока на одинъ извѣстный фактъ призыва монтекассинскихъ аббатомъ Дезидеріемъ въ 1066 г. мозаистовъ изъ Константинополя и, можетъ быть, дожемъ Доменико Сельво въ 1071—84 гг.; далѣе на мозаическія работы при Мануилѣ Комненѣ во дворцахъ и въ Визелеемъ и пр.

исхожденія, т. е. XIII стол. или времени Метохита<sup>19)</sup>; это же подтверждают и многія строительныя подробности придѣла: низко и не симметрично пробитыя въ толщѣ стѣнъ двери для соединенія съ церковью, отсутствіе всякой облицовки стѣнъ, мѣсто которой замѣнила отчасти скульптура, и замѣна мозаикъ фресковою живописью. Кроме того, и самое назначеніе этой части зданія служить усыпальницею знатымъ людямъ, близко стоявшимъ къ монастырю, указываетъ на позднѣйшую эпоху; въ отличіе отъ западнаго обычая помѣщать памятники вкладчиковъ въ притворахъ или даже въ самихъ церквахъ, на Востоку для этого употреблялись, по старинѣ, дворъ или паперть передъ церковью, или же особая передняя пристройка. Въ придѣлѣ монастыря въ «Хора» первоначально было, повидимому, нѣсколько надгробныхъ памятниковъ, но нынѣ уцѣлѣло только фресковое изображеніе на правой сторонѣ придѣла какого то знатнаго семейства, и двѣ мраморныя арки<sup>20)</sup>, вдѣланныя въ стѣну, подъ которыми, вѣроятно, находились прежде саркофаги. Начиная отъ колоннъ и кончая карнизомъ на верху, арки<sup>21)</sup> эти всюду покрыты рѣзбою—рельефными орнаментами въ классическомъ отяжелѣвшемъ стилѣ, среди которыхъ находятся горельефныя изображенія Христа благословляющаго въ замѣ свода и двухъ архангеловъ по сторонамъ на парусахъ каждой арки<sup>22)</sup>. На одной же аркѣ, кроме того, имѣется на софтитѣ слѣдующая двѣнадцатистрочная (но въ 24 стиха) надгробная надпись<sup>23)</sup>:

<sup>19)</sup> Если вѣрны изображенной въ мозаикѣ на табл. III модели храма, то этотъ придѣлъ возникъ даже послѣ Θ. Метохита.

<sup>20)</sup> Пульгер I. с. р. 37 полагаетъ, что обѣ эти арки украшали прежде одну дверь нартѣкса, послѣ перестройки замурованную контрфорсомъ при Метохитѣ, но надпись одной арки явно этому противорѣчитъ.

<sup>21)</sup> Pulgher I. с. р. 26, 27.

<sup>22)</sup> Многія орнаментальныя детали этихъ арокъ сходны съ живописными орнаментами, преимущественно фресковыми—придѣла и нартѣксовъ, см. Pulgher, pl. XXIV 2; XXV, 6, 7. Но еще важнѣе, по нашему мнѣнію, голубой фонъ этой рѣзбы, которая прежде была позолочена—явное подражаніе восточнымъ оригиналамъ.

<sup>23)</sup> Надпись, изд. въ атласѣ Пульгера pl. 27, р. 43 вполнѣ правильно.

Ὅσους ἀν' ἀθροῖσαι τις ἐνθάδε χρότους,  
 Νεκροὺς δ' ταφείς ἐξελέγξει Τορνίκης,  
 Ὁ τρισάριστος καὶ Κονοσταῦλος μέγας,  
 Ὡς περ μίμους, βέλυστε, πιθήκους λέων.  
 Ὅς βασιλικῶν ἀποτεχθεὶς αἱμάτων,  
 Παρέσχευ αὐτοῖς προσθυῇ καὶ τὸν τρόπον.  
 Ποῖον γὰρ οὐκ ἦν ἀρετῆς εἶδος φέρων.  
 Ὡς δ' ἐρέπων ἕκαστον ἐζήτει χρόνος;  
 Βουλευφόρος δ' οὖν καὶ πρὸ τῆς ἡλικίας,  
 Καὶ δημαγωγὸς καὶ κριτὴς ἦν ἀγχίνους·  
 Καὶ πρὸς μὲν ἐχθροὺς τακτικὴν ἔπνει φλόγα,  
 Κεραυνὸς ὦν ἄφυκτος αὐτοῖς ἀθροῖς.  
 Τῆλε στρατιᾷ πατρικῶς ἐπεστάτει,  
 Φρουρῶν τὰ κοινὰ, μὴ κλαπῇ τὸ συμφέρον.  
 Κήδους δὲ τυχὼν εὐγενοῦς καὶ κοσμίου,  
 Καὶ βασιλικὸν προσλαβὼν αὖθις γένος,  
 Καὶ λαμπρὸν ὑπόδειγμα παρὲς τὸν βίον,  
 Κεῖται μοναστῆς εὐτελῆς ἐν ὀστέοις.  
 Ἦλκε καὶ γῇ καὶ τελευταῖοι χρότοι!  
 Πενθεῖ δὲ μικροῦ πᾶν τὸ Ρωμαίων γένος,  
 Ὅσον περ αὐτὸν ἀγνοοῦν οὐ τυγχάνει.  
 Ἄλλ', ὦ μόνη ζῶν καὶ μεθιστῶν τὰς φύσεις,  
 Εἴ που τι καὶ πέπραχεν αὐτῷ μὴ πρόπον,  
 Λύσιν παρασχὼν, τὴν Ἑδὲμ κληῖρον δίδου.

Эта пышная эпитафія перевозносит<sup>24)</sup> самого знаменита-  
 го члена патриціанскаго рода Торнікіевъ: затѣвая свою сла-  
 вою всѣхъ соперниковъ, этотъ великій Коноставъ совѣстилъ  
 въ себѣ всѣ способности: и государственнаго чловѣка, и судью,  
 и правителя, и воина, и бережливаго, разумнаго полководца;  
 происходя самъ отъ царской крови, онъ породнился съ домою  
 императоровъ черезъ жену и подалъ другимъ примѣръ блестящей,  
 но также и добродѣтельной жизни, покинутой имъ въ совершен-

<sup>24)</sup> Догадка принадлежить г. профессу Марціану Велюдо, см. его  
 письмо къ г. Пульгеру ib. p. 43.

номъ образѣ инокъ. Хотя въ этомъ идеалѣ высокихъ добродѣтелей и блестящей славы трудно выдѣлать и по отзывамъ писателей затѣмъ узнать опредѣленную историческую личность, но во всякомъ случаѣ образъ можно отнести только къ двумъ личностямъ: Димитрію Торникесу (1182—1245 г.), какъ предлагаетъ г. Велюдо<sup>25)</sup>,—надежной опорѣ византійской монархіи Комненовъ, или блестящему воителю Константину Торникію, прославившемуся своими подвигами противъ Латипнянъ, а главное, участіемъ въ дѣлѣ захвата столицы въ 1259 г. По нашему мнѣнію, въ героѣ эпитафіи можно было бы видѣть именно Константина, который выдѣлился какъ наиболѣе знаменитый членъ фамиліи, былъ почтенъ высшими придворными должностями, какъ великій *приммикерій* и севастократоръ, т. е. лицо, стоящее при дворѣ непосредственно послѣ Кесаря и императорской фамиліи, съ которою Константинъ породился, выдавъ свою дочь за Михаила Палеолога. Опредѣленный придворный санъ оберъ-штальмейстера, «великаго конюшаго»—*контостава*<sup>26)</sup>, который въ эпитафіи данъ неизвѣстному Торникесу, еще не противорѣчитъ сближенію съ Константиномъ, такъ какъ въ его лицѣ могли совмѣщаться разныя придворныя должности, а это была одна изъ наиболѣе приближенныхъ<sup>27)</sup>.

Впрочемъ, для насъ важнѣе тотъ общій результатъ, что въ этой надписи, а, слѣдовательно и въ обѣихъ аркахъ, равно какъ и въ аркѣ съ скульптурными изображеніями находящейся у праваго столба главнаго нефа<sup>28)</sup>, мы имѣемъ памят-

<sup>25)</sup> Почтенный проектъ Марціаны въ доказательство своего мнѣнія сближаетъ выраженія надписи съ фактами дѣятельности Димитрія—но мы, признаваясь, не видимъ этой близости.

<sup>26)</sup> *Коностава* или *Контостава*, производ. отъ *κόμης τῶν βασιλικῶν σταβίων*—comes stabuli, откуда connestable, есть чинъ, слагающийся окончательно лишь въ позднѣйшую эпоху (XIII—XIV в.) Византіи. См. *Codinus. De off., Gretseri et Goarri Comment. Bonn. t. I p. 181—2.*

<sup>27)</sup> Самъ Михаилъ Палеологъ при дворѣ Θεοδώρα Λασκαρίса, когда находился въ особенно хорошихъ отношеніяхъ съ императоромъ, былъ облеченъ этою должностію. *Nicephor. Greg. I, 60.*

<sup>28)</sup> *Pulgher, ib. pl. XXIII, 1.*

ники не ранѣ конца XIII стол., т. е. эпохи, приблизительно совпадающей съ обновленіемъ всей церкви ея ктитормъ **Θ. Мтохитомъ**.

И такъ, весь правый придѣлъ церкви, и всѣ декоративныя детали его архитектуры принадлежать концу XIII или же началу XIV столѣтія,—обстоятельство особенной важности для рѣшенія вопроса о вѣкѣ мозаикъ мечети Бахріе. Въ самомъ дѣлѣ, хотя мы имѣемъ въ придѣлѣ живопись фресковую, а не мозаическую, а съ техникою художества тѣсно связана манера или художественный стиль, однакоже, сравненіемъ типовъ и формъ можемъ подтвердить догадки о времени происхожденія.

Первое впечатлѣніе, производимое мозаическою и фресковою росписью обоихъ нартексовъ и придѣла, останавливаетъ наше вниманіе на различіи въ ихъ характерѣ. Свѣтлый, бѣлосоватый, даже, скорѣе, поблеклый и мутный тонъ мозаикъ внѣшняго нартекса смѣняется, при переходѣ во внутренній притворъ сочными, глубокими тонами, сближающими византійскія мозаики и миниатюры IX—XI в. съ ранними произведеніями масляной живописи XV стол. Цвѣта фресокъ, напротивъ того, пестры, ярки, какъ будто съ употребленіемъ фрески византійская живопись теряетъ совершенно пражніе тоны и переходитъ въ другую гамму. Но въ тоже время въ орнаментикѣ мозаикъ и виѣствъ фресокъ мы замѣчаемъ, по отношенію къ пластическому рисунку, существованіе двухъ типовъ. Одного рода рисунки господствуютъ въ мозаикахъ внутренняго притвора, и иной типъ отличаетъ фресковые и отчасти мозаическіе орнаменты пареклисіона и эксонартекса<sup>29)</sup>. Между орнаментами фресковыми особенно характерны, по нашему мнѣнію, каймы<sup>30)</sup>, наполненныя золотымъ рѣшетчатымъ узоромъ изъ тон-

<sup>29)</sup> Безъ сомнѣнія, рисунки орнаментовъ, представленные Пульгеромъ на 4 таблицѣхъ, крайне недостаточны и неудовлетворительны въ передачѣ именно красокъ, и для того, чтобы вполнѣ убѣдиться въ различіи, надо видѣть мозаики въ оригиналѣ. Впрочемъ, ср. табл. 24, 1 и 30, 1.

<sup>30)</sup> Pulgher, pl. XXV, 6. 7. Ср. фресковую орнаментину церковей Греція: Couchaud, *Choix d'églises byz. en Grèce*. P. 1842, pl. 36, 37.

кихъ перевитыхъ побѣговъ съ цвѣточными и листовыми распулками на концахъ и по суставамъ—подобіе тонкихъ золотыхъ стружекъ, завитыхъ въ правильныя волуны, тянущіяся по лентѣ. Такіе растительные побѣги древне-византійскаго орнамента здѣсь утончились, осложнились и стали подобны рѣшетчатымъ узорамъ русской архитектуры гораздо позднѣйшаго времени. Взявъ, затѣмъ, для сравненія четыре медальона различныхъ рисунковъ, окруженные орнаментами и исполненные въ мозаикѣ на сводахъ вѣшняго притвора<sup>31)</sup>, мы ясно увидимъ въ нихъ два основныя типа. Въ одномъ господствуетъ зеленая и краснокирпичная краска, бронзовый цвѣтъ замѣняетъ золотой фонъ, бѣлый фонъ заступаетъ мѣсто серебряннаго, и въ самомъ рисункѣ, кромѣ обычныхъ волнъ и акантовъ (весьма близкихъ съ скульптурною орнаментаціею арокъ<sup>32)</sup>), видимъ именно тонкія жерди и длинныя побѣги, перевитыя и сплетенныя въ формѣ медальоновъ, кружковъ, городковъ и т. д. Самый меандръ является въ фресковой орнаментацѣ<sup>33)</sup> въ формѣ крайне сложной и пестрой: чередующіяся между собою, то голубыя, то красныя ленты зигзаговъ этого меандра болѣе похожи на металлическую рѣшетку, нежели на извѣстный классическій орнаментъ. Напротивъ того, второй типъ<sup>34)</sup> представляетъ шаблонъ византійскаго орнамента XI—XII стол., усвоенный по традиціи еще отъ античнаго міра и въ томъ же видѣ заимствованный Византіею западу Европы въ мозаикахъ Италіи. Отступленіе отъ этого шаблона, наблюдаемое нами въ орнаментахъ фресокъ<sup>35)</sup> нашей мечети, не есть еще свидѣтельство разложенія и упадка, такъ какъ въ сферѣ декоративной живописи Византіи, повидимому, пользовалась именно въ послѣднюю

<sup>31)</sup> *Pulgher*, pl. XXII, 1 и XXX, 1; но въ обоихъ рисункахъ даны по 2 половинки, слѣдовательно снимки четырехъ медальоновъ.

<sup>32)</sup> Ср. табл. XXIV, 2 и XXII, съ табл. XXVII.

<sup>33)</sup> *Ibid.* pl. XXII, 4, 5, 8.

<sup>34)</sup> *Ib.* pl. XXX, 1, 2.

<sup>35)</sup> Примѣръ удачнаго развитія этого самаго шаблона на табл. XXX, рис. 5 и 7.

эпоху своего искусства свѣжими элементами народныхъ художествъ. Что касается самаго шаблона или чистаго типа византійской орнаментики, то онъ представляетъ или штучный наборъ, и шахматныя поля изъ синихъ, зеленыхъ и пурпурныхъ квадратовъ, или зигзаги штучные же и перевитые меандры и ленты, или толстыя гирлянды, увитыя разноцвѣтною лентою, и пр. Но все выѣстъ образуетъ тотъ же завыѣтый радужный медальонъ изъ нѣсколькихъ круговъ, окружающихъ монограмматическій крестъ, сдѣланный изъ золота и драгоценныхъ камней, который мы знаемъ по типамъ св. Софіи и древнѣйшихъ церквей Солуни. Далѣе имѣемъ здѣсь тотъ же типичный растительный орнаментъ—зубчатый акантъ и розовый трехлепестковый бутонъ, и хотя въ подборѣ иныхъ каемокъ видно неудачное стремленіе развить шаблонъ, но, несмотря на грубость результатовъ и на блѣдность красокъ, нельзя отказать и этимъ попыткамъ въ извѣстной красотѣ.

Наконецъ, мы имѣемъ между мозаиками внутренняго притвора одно изображеніе, несомнѣнно, принадлежащее времени Ѳ. Метохита и эпохъ окончательнаго обновленія церкви въ концѣ XIII или началѣ XIV стол.,—это мозаика надъ царскими дверями съ изображеніемъ Христа и самаго патриція.

Разсмотрѣвъ эту мозаику, мы нашли, что орнаментика окаймляющей его ленты тождественна съ указаннымъ орнаментомъ арокъ и фресокъ; что, затѣмъ, техническая сторона этой мозаики далеко ниже и грубѣе прочихъ тябелъ этого притвора; что пропорціи фигуръ еще болѣе удлинены, и самыя фигуры рисованы менѣе правильно, и краски какъ бы помутнѣли и стали грязными<sup>36)</sup>.

Руководясь же примѣтами этой мозаики, приходится убѣдиться, что буквальное пониманіе свидѣтельствъ Никифора Григоры, а именно, что церковь въ «Хора» обязана всѣмъ украше-

<sup>36)</sup> Черты технического упадка подобны тому, который наблюдается въ миниатюрахъ XIII стол. см. «Исторію виз. иск. и иконогр. по миниатюрамъ» стр. 263.



ніями Метохиту, было бы ошибочно. Напротивъ, мозаики этой мечети въ значительномъ большинствѣ относятся къ концу XI вѣка; дѣло Метохита касалось, главнымъ образомъ, ихъ обновленія, особенно во всѣхъ куполахъ; при немъ, затѣмъ, исполнены: упомянутая мозаика царскихъ дверей, и можетъ быть, отдѣльныя фигуры апп. Петра и Павла и колоссальный Деисусъ—во внутреннемъ притворѣ; также полуразрушенныя мозаики центрального корабля и куполовъ надъ малыми абсидами, и, по всей вѣроятности, всѣ мозаики вѣшняго притвора, безъ исключенія. Всѣ остальные мозаики принадлежатъ, несомнѣнно, XI вѣку, и въ этомъ убѣждаетъ насъ окончательно простое сопоставленіе ихъ съ памятниками XI и XII вѣка. Мозаики Кахріе-Джамиси стоятъ по стилю и техникѣ несравненно выше ближайшихъ къ нимъ памятниковъ мозаического производства, какъ напр. росписи единственного купола въ Константинопольской мечети Фетхіе-Джами<sup>37)</sup> XII вѣка, или многочисленныхъ мозаикъ монастыря Дафни близъ Аѳинъ, приблизительно той же эпохи. Уступая мозаикамъ Палатинской капеллы въ Палермо (1140 г.), мозаики Константинопольскія гораздо изящнѣе по рисунку, свѣтлѣе по краскамъ, однимъ словомъ, выше по стилю мозаикъ Палермской «Мартораны» (1143), а инны типы и изображенія изъ Кахріе представляютъ замѣчательное тождество съ мозаиками знаменитаго собора въ Монреале близъ Палермо (1174—82 гг.), что конечно, можетъ послужить только лишнимъ доказательствомъ византійскаго происхожденія этихъ послѣднихъ, а ужъ никакъ не западнаго для первыхъ. Но для того, чтобы дѣлать заключенія о мозаикахъ мечети въ отдѣльности по стилю, необходимо разсмотрѣть ихъ всѣ вѣстѣ по содержанію.

---

<sup>37)</sup> Монастырь *τῆς Παμμακαρίστου* основанъ въ началѣ XII в. О мозаикѣ купола, изображающей Пророковъ, равно какъ и о другихъ будетъ говориться въ слѣд. выпускахъ исторіи виз. мозаики.

Описание мозаикъ Кахріе-Джамиси. Дикль сюжетовъ изъ протоевангелія. Ихъ роль въ византійской иконографіи и отношеніе къ ранней итальянской живописи.

---

Живопись мечети Кахріе сохранилась во первыхъ въ обоихъ нартексахъ или притворахъ: внутреннемъ и вѣшнемъ, во вторыхъ въ придѣлѣ (фресковая) и въ третьихъ въ центральномъ кораблѣ и на сводахъ четырехъ меньшихъ куполовъ. Центральный или большой куполъ, какъ извѣстно, имѣлъ мозаики, но нынѣ онѣ заштукатурены, такъ какъ именно эта часть церкви составляетъ мечеть; хотя у праваго пилястра еще сохранилась скульптурная арка, съ разрушеннымъ мозаическимъ изображеніемъ Христа погрудь, и внутри арки слѣды мозаической фигуры Богородицы,—быть можетъ, копія съ Одигитріи. Внутреннія стѣны этого центрального пространства и особенно абсиды богато украшены облицовкою изъ пестрыхъ мраморовъ, напоминающею въ малыхъ размѣрахъ декорацію Св. Софіи.

Одновременно съ главнымъ куполомъ, т. е. еще въ XI в. были украшены, конечно, мозаикою и четыре меньшіе купола; два надъ боковыми абсидами и два по концамъ нартекса. Въ сво-

дѣ праваго (отъ входа) или южнаго купола (35) изображенъ въ кругу Христосъ благословляющій—колоссальный образъ по грудь—а по радісамъ ниже расположены изображенія патріарховъ и еще ниже ангеловъ. Въ лѣвомъ, сѣверномъ куполѣ, въ центрѣ изображена Богородица съ младенцемъ (замѣчательно изящнаго рисунка); отъ нея идущіе лучи радужныхъ орнаментовъ раздѣляютъ шестнадцать изображеній Пророковъ со свитками, на которыхъ начертаны ихъ пророчества о Дѣвѣ, и знаменія, и ниже пѣснотворцевъ и отцовъ церкви (многіе изъ послѣднихъ не имѣютъ нимбовъ), писавшихъ и толковавшихъ писанія о Богородицѣ. Такимъ образомъ, въ росписи этихъ куполовъ мы имѣемъ замѣчательный, и притомъ древнѣйшій источникъ поэтическихъ мыслей Иконописнаго Подлинника <sup>1)</sup>: «если нартексъ (паперть) имѣетъ два трула (куполы крестовыхъ сводовъ или перекрестья и куполы настоящіе на барабанахъ), то въ одномъ изобрази псаломъ *Всякое дыханіе.....*, а въ другомъ очерти небо и, по окружности его написавъ: *Свыше пророцы тя предвозвѣстѣша*, изобрази въ небѣ Богородицу съ младенцемъ, пониже... пророковъ и пѣснотворцевъ» и пр.

Подобную этому, но фресковую роспись представляетъ куполъ въ придѣлѣ (42), съ изображеніями праотцевъ, патріарховъ и пророковъ, славящихъ Христа. Волѣе оригинально содержаніе фресокъ, украшающихъ стѣны придѣла, но отъ этой росписи сохранились только три изображенія: почти совершенно разрушенная фамильная картина (по плану № 46), представлявшая неизвѣстнаго вельможу Византіи, съ молодою женою и сыномъ, и двѣ религіозныя сцены, помѣщенныя въ люнетахъ лѣвой стѣны пареклісіона. Первая по порядку изъ этихъ сценъ раздѣлена на двѣ половины золотою (желтою), дверью, стерегомою огненнымъ Херувимомъ,—вратами Рая; справа за вратами

<sup>1)</sup> Первые два купола меньшихъ абсидъ, какъ мы извѣстно, сохранили также позанки (см. также п *Palgher*, I. c., p. 32), но мы не удалось осмотрѣть этихъ частей мечети, теперь служащихъ, кажется, складами и жилищами помѣщеніями.

возсѣдѣетъ на престолѣ Христосъ, окруженный четырьмя архангелами; слѣва къ вратамъ идутъ группы Апостоловъ, предводимые Петромъ и Павломъ, далѣе Святители, имѣя въ главѣ кого то, чья фигура разрушена, и вѣроятно, другія группы, нынѣ недостающія. Во второмъ люнетѣ видимъ исторію закона даннаго Моисеемъ: пророкъ снимаетъ сандалии по призыву Бога, созерцаетъ купину горящую, и несгарающую, внутри которой, по символу, видно изображеніе Богородицы съ младенцемъ и пр. Общій смыслъ этихъ сценъ опредѣляется мѣстомъ Ев. отъ Іоанна, гл. I, ст. 17: «законъ данъ чрезъ Моисея, благодать же и истина произошла чрезъ Іисуса Христа», иначе, мы имѣемъ здѣсь историко-символическое противопоставленіе Ветхаго и Новаго Завета,—эту излюбленную тему византійскаго богословія. Приемы же этой символики сложились въ иллюстраціи евангельскихъ притч<sup>2)</sup> и принадлежатъ позднѣйшей эпохѣ XIII—XV стол. Всѣ эти фрески отличаются, сравнительно говоря, еще строгимъ стилемъ, и фигуры ихъ, хотя и лишены совершенно моделированія, но зато чужды мелочной штриховкѣ, мертвенныхъ бликовъ и всей условности мозаикъ и иконнаго письма. Въ обильномъ же употребленіи краснаго цвѣта и прочихъ яркихъ красокъ, смѣнившихъ нѣжно-розовую и голубую краску эпохи процвѣтанія, видно уже выпадающее въ дѣтство старческаго искусство.

И такъ, самая замѣчательная и притомъ собственно мозаическая роспись сосредоточена въ двухъ нартексахъ церкви; мозаики здѣсь и сохранились наиболѣе, потому что не были разрушаемы, и не заштукатурены, такъ какъ самая мечеть устроена въ центральномъ зданіи, а ходъ въ нее продѣланъ сбоку. Эта роспись отличается искуснымъ распредѣленіемъ сюжетовъ въ планѣ, которое обращаетъ на себя вниманіе уже потому, что оно можетъ считаться древнѣйшимъ. Въ самомъ дѣлѣ, хотя

<sup>2)</sup> *Didron*, Manuel d'iconogr. chrétienne. p. 435—7. Иные образцы росписи нартексовъ, указ. Дидрономъ въ примѣчаніи, принадлежатъ такому позднему времени, что не имѣютъ значенія для виз. иконографіи.

византийское искусство еще въ эпоху процвѣтанія VI—VII в. перешло отъ древнехристианскаго обычая украшать мозаиками лишь абсиду, алтарную часть (хоръ) церкви вообще и триумфальную арку, къ широкой стѣнной росписи всего храма (памятники Равенны и Солуни, отчасти Софія Константинопольская и др.), и стало покрывать мозаикою куполъ и даже своды гинекея или женскихъ хоровъ, какъ въ дворцахъ, однако же все таки сосредоточивалось внутри храмовъ, и притворы оставались безъ украшеній. Цервнымъ образцомъ росписи притворовъ является, такимъ образомъ, церковь монастыря въ «Хора», а первый по времени и по значенію примѣръ усвоенія этого художественнаго обычая на западѣ представляетъ церковь св. Марка въ Венеціи. На самомъ же Востокѣ мы знаемъ только церковь монастыря Дафни, лежащаго по дорогѣ изъ Аѳинъ въ Элевзисъ, съ остатками живописи на стѣнахъ обоихъ нартексовъ, которая по содержанію имѣетъ ближайшее соотношеніе съ мозаиками Кахріе.

Между мозаиками нартексовъ нашей церкви легко различить и выдѣлить цѣльную серію, или циклъ изображеній, находящихся между собою въ связи, и сюжеты, стоящіе особо, внѣ этого цикла.

Прилагаемый планъ (къ табл. II) показываетъ: 1) циклъ изображеній внѣшняго нартекса взятъ изъ Евангелія дѣтства Христа и его чудесной жизни, 2) внутренняго же—изъ Протоевангелія (центромъ служитъ роспись лѣваго купола) и чудесной жизни Христа (примыкаетъ къ правому куполу) и 3) среднія отдѣленія, крытыя крестообразнымъ сводомъ, дважды представляютъ надъ входомъ образъ Христа, а посторононамъ царской двери находятся изображенія апп. Петра и Павла (отъ облупившейся мозаики осталась только тѣнь фигуръ). На концѣ, на одной стѣнѣ праваго купольнаго пространства видны слѣды полуразрушеннаго колоссальнаго «Моленія» (Δέησις—«Дейсуса») Предтечи и Богородицы Спасителю, съ фигурами во весь ростъ, уже омертвѣлаго условнаго стиля.

<p>24. Ангелъ изд. Св. Англ.</p> <p>22. Прислужники ведутъ Марію.</p> <p>21. «Самше Пророки преподаютъ» «Пророки»</p> <p>23. Цѣлованіе. 27. Іосифъ, снѣтъ и Вородоушца.</p>	<p>30. Рождество Вородоушца.</p> <p>28. Вечеръ іереевъ, благословляющихъ Маденца Марію.</p> <p>31. Маденца Марію и Ангелъ.</p> <p>29. Жена Іосифа.</p>	<p>33. Христосъ на престоли и Ѳ. Метохитъ.</p> <p>34. Ангелъ и Маденца Марію.</p> <p>31. Введеніе во храмъ.</p>	<p>36. Ангелъ Денсугъ</p> <p>38. Томъ.</p> <p>35. Христосъ Векерятедъ.</p> <p>40. Томъ.</p> <p>39. Томъ.</p> <p>41. Искренне сухододушныи.</p>	
<p>2. Іосифъ и Марія перелъ правителемъ.</p> <p>3. Оценки изъ павленіи Христа народу. Хр. и Ан. Петра.</p> <p>4. Покл. воляхъ ?</p> <p>5. Св. Ан. Анпроникъ. 6. Св. ?</p>	<p>7. Рождество Христова.</p> <p>Св. Филиппъ, Герасій и 2 неан. Св.</p> <p>8. Хр. и І. Прегрети.</p> <p>8. Искушеніе отъ діавола.</p> <p>9. Разрушеніе.</p> <p>10. Св. Теопитъ. 11. Аннотиръ.</p>	<p>13. Христосъ благословляетъ.</p> <p>12. Бранъ въ храмъ.</p> <p>12. Умоченіе не ханова.</p> <p>12. Чувствъ.</p> <p>12. Томъ.</p>	<p>14. Божьи снаутъ.</p> <p>Божьи перелъ Иродомъ.</p>	<p>16. Набленіе младенцевъ въ Висеокъ.</p> <p>18. Томъ.</p> <p>20. Томъ.</p> <p>19. Набленіе младенцевъ въ Висеокъ.</p> <p>15. Набленіе младенцевъ.</p>

42. Христосъ, Пророки и Ангелъ. 43. Образъ Раса съ Христосомъ или Новай Завѣтъ. 44. Заповѣдательство Моисея или Ветхій Завѣтъ. 45. Семейство Императора (?). 46. Образъ Вородоушца. 47 и 48 рисунки куполовъ под. 43.

Между мозаиками мечети Кахріе на первомъ планѣ стоитъ погрудное изображеніе Христа въ люнетѣ, надъ входомъ изъ вѣшняго притвора во внутренній (табл. II): мощная фигура Спасителя, держащаго въ лѣвой рукѣ большое Евангеліе въ золотомъ окладѣ съ драгоценными камнями и благословляющаго правою рукою, отличается прекраснымъ широкимъ стилемъ XII—XIII вѣка. И хитонъ, и гиматій (впослѣдствіи чаще золотой, или пурпурный и покрытый золотыми штрихами) голубые—въ древнемъ типѣ; хитонъ имѣетъ широкія золотыя клявы, идущія отъ праваго плеча; гиматій окутываетъ верхъ фигуры, но складокъ мало, онѣ носятъ еще прежній пластическій характеръ и вовсе не *штрихованы* (не *оживлены*) *золотомъ*. Правда, сравнительно съ лучшими работами XI и XII вв., краски уже блѣдны, и руки непріятно бѣлы (по нѣкоторымъ признакамъ можно догадаться, что низъ фигуры былъ реставрированъ), уродливы и непропорціональны. Волосы на головѣ бѣлокурого, почти золотистаго цвѣта, на бородѣ русые и имѣютъ характеръ мягкости, нѣжности, подобно прядямъ льна; борода не раздѣлена, и надъ лбомъ не видно отдѣляющейся пряди. Типъ какъ въ общемъ, такъ и во всѣхъ указанныхъ частностяхъ тождественъ съ лучшими сицилійскими мозаическими изображеніями Христа напр. въ абсидахъ соборовъ Чефалу и Монреале. По нашему мнѣнію, типъ Кахріе даже древнѣе и строже ихъ, потому что во первыхъ проще, т. е. лишень еще штриховки, или мелочныхъ деталей, напр. раздвоенной бороды, локоновъ надъ лбомъ и т. п., и не имѣетъ еще той рѣзкости и черствости чертъ лица, сухаго и тонкаго носа и тонкихъ жо губъ, что вмѣстѣ съ бѣлесоватымъ, мертвеннымъ цвѣтомъ тѣла и взглядомъ фигуры въ сторону (какъ напр. въ мозаикѣ Палатинской капеллы) придаетъ образу Христа характеръ мертвенности и призрачности. Короче говоря, многіе признаки типа Христа въ мозаикѣ Кахріе (напр. мускулы, выступающіе на шеѣ, желвакъ надъ носомъ, худоба личнаго овала) даны мягко, въ связи, не бьютъ въ глаза, какъ и должно быть въ оригиналѣ. Типы же сицилійскихъ мозаикъ и

утрируютъ эти черты, и передаютъ ихъ безъ связи, какъ свойственно копіи.

Тотъ же типъ, но иной стиль представляетъ (табл. III) мозаическій образъ Христа надъ «царскою дверью», — Спаса «жизнедавца», или «страны живыхъ», какъ именуетъ надпись и современный историкъ. Христосъ представленъ уже на престолѣ, во весь ростъ, хотя также съ Евангеліемъ въ рукахъ и съ благословляющею десницею. Тѣже, повидимому, одежды и прежнихъ красокъ, таже широкая драпировка одеждъ, но за то крайняя худоба фигуры и вообще удлиненныя пропорціи также мутные цвѣта красокъ, и темный золотой фонъ и, главное, явные признаки разложенія самой условности византійскаго типа и стиля. Этому соотвѣтствуетъ рисунокъ и раскраска фигуры донатора:  $\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \tau\omega\rho\ \lambda\omicron\gamma\omicron\upsilon\epsilon\tau\eta\varsigma\ \tau\omicron\upsilon\ \Gamma\epsilon\mu\iota\kappa\omicron\upsilon$  <sup>4)</sup>  $\Theta\epsilon\omicron\delta\omega\rho\omicron\varsigma\ \epsilon\ \text{Μετοχίτης}$ , какъ называетъ его надпись. Характерное изображеніе византійскаго ученаго и вельможи съ его тонкими чертами лица, маленькими глазами и тонкими губами, въ пышныхъ одеждахъ, какъ ни слабо въ художественномъ отнѣшеніи, очевидно, говоритъ правду <sup>5)</sup>. На патриціи надѣтъ зеленый подпоясанный опашень, видимо, шелковый, украшенный золотыми стрѣловидными листьями и розовыми трехчастными цвѣтами; подъ этою верхнею одеждою виднѣется на груди и рукавахъ шитая золотомъ по каймамъ до низу туника или кафтанъ. На головѣ надѣтъ оригинальный розоваго цвѣта колпакъ или тюрбанъ съ золотыми полосами. Очевидно, это та самая шапка патриція, которую ему пожаловалъ въ знакъ особой милости Имп. Андроникъ Палеологъ I или старшій, о чемъ и разсказывается въ панегирикѣ неизвѣстнаго стихотворца

<sup>4)</sup> *Кодикс*, De off. Ср. с. II. р. 9 в. 15 указываетъ, что Андроникъ Палеологъ именно для Метохита прибавилъ къ сану Логоеета званіе «великаго»; Bonn. ed. Comm. р. 182—3. Въ надп. званіе опущено изъ религиозныхъ мотивовъ.

<sup>5)</sup> Ср. съ оигурою патриція Льва въ рип. Библии Ват. Библии корол. Христ. № 1: «Исторія виз. иск. и иконогр. по миниат. стр. 157, прим. 2, и атласъ табл. X.



Метохиту<sup>6)</sup>. Куропалатъ Коди́нь въ своемъ сочиненіи о чинахъ византійскаго двора такъ описываетъ<sup>7)</sup> официальный костюмъ логоѳета «тоῦ γενικοῦ» — куратора казны или министра финансовъ: «головная покрывка логоѳета изъ бѣлой шелковой матеріи, украшена шитьемъ (или вышитыми орнаментами<sup>8)</sup>). Каббадіонъ<sup>9)</sup> (тога, верхняя одежда, опашепъ) изъ тѣхъ шелковыхъ же матерій, которыя болѣе въ ходу. А скараникъ<sup>10)</sup> бѣлый съ золотомъ, шелковый и расшитый золотыми нитями; спереди и сзади портреты императора изъ эмали<sup>11)</sup>. Жезла нѣтъ». За исключеніемъ деталей, этотъ темный текстъ, по нашему мнѣнію, достаточно иллюстрируется нашею мозаикою, которая, въ виду крайней бѣдности наглядныхъ представленій византійскаго быта въ позднѣйшую эпоху, заслуживаетъ полного вниманія и изданія ея въ точномъ снимкѣ съ красками.

Кромѣ этихъ двухъ мозаикъ, помѣщенныхъ надъ дверями въ люнетахъ, центральныя отдѣленія обоихъ нартексовъ представляютъ по парусамъ крестчатаго свода (или на пере-

<sup>6)</sup> ... τὸν καλὸν Μετοχίτην, λογοθέτην μέγιστον, σοφίας λῆξιν, φοροῦντα χρυσὴν ἐρυθρὰν τὴν καλύπτραν, ἣν ὁῶρον αὐτῷ... ἀναξ ὁ λαμπρὸς παρέσχετο Ἀνδρόνικος, Sathas, Bibl. med. aevi, I p. 51. Смѣясь, тамъ же, стр. 50, прим. 3 объясняетъ, что подобныя копанки были носимы въ Константинополѣ передъ греческимъ возстаніемъ различныхъ званій людьми и знатною раіею.

<sup>7)</sup> Ed. Bonn. p. 20, 15. Τὸ τοῦ λογοθέτου τοῦ γενικοῦ σκιάδιον λευκὸν βλάτιον μετὰ μαργελλῶν. Τὸ καββάδιον ἐκ τῶν συνήθως πολιτευομένων βλατίων.

<sup>8)</sup> Μαργελλία—quaevis vestium ornamenta et iis assuta. Ducange Gloss. v.; flos seu herba anagallis, quae rubore corallium mentitur, Grets. Comm. ad Codinum. p. 224.

<sup>9)</sup> Καβάτης, καβάδιον и пр.—toga, Supparum, Sagum изъ рода ἐνδυματα ἐπιβρυχια. Коди́нь VI, 50 производятъ этотъ нарядъ императоровъ и великожъ съ извѣстными украшеніями изъ Персіи. Du Cange Gloss. gr. v. Τὸ δὲ σκαράνικον χρυσόλεονον βλάτινον συρματέινον, ἔχον ἔμπροσθεν τε καὶ ὀπισθεν τὴν τοῦ βασιλέως εἰκόνα διαγέλαστον, ὥσπερ καὶ τοῦ προμικηρίου, καὶ ἀνευ δισκινίου.

<sup>10)</sup> Quid sit Scaranicum, non admodum proclive est divinare. Du Cange, Gloss. gr. v. Grets. et Goar. comm. различаютъ два вида одежды.

<sup>11)</sup> Διαγέλαστον: imago Imperatoris stantis depictam ac vitro pellucido tectam—такъ. Ducange; Gloss. gr. v.; imago ex liquo ad pigmentum metallo.—Grets. et. Goar. Comm., Bonn. ed. p. 20.

крестьяхъ) сцены: во вѣшнемъ нартѣксѣ—чудесъ Спасителя, во внутреннемъ—Введеніе во храмъ и иныхъ событій изъ жизни Богородицы. Такимъ образомъ, опредѣляется и общее назначеніе росписи вѣшняго нартѣкса—историровать жизнь Христа, а внутреннего—жизнь Богородицы (см. планъ). А именно, въ первомъ видимъ: Рождество Христово, Поклоненіе волховъ, Избѣненіе младенцевъ въ Вифлеемѣ и пр; во второмъ: Рождество Богородицы, и инныя сцены изъ такъ наз. Протоевангелія.

Если такое распределеніе не проведено вполне, то, по нашему мнѣнію, это могло происходить отъ передѣлокъ. Такъ на парусахъ праваго купола во внутреннемъ притворѣ изображены чудеса Христа и тѣже почти примѣры чудесныхъ исцѣленій представлены въ крайнемъ справа отдѣленіи вѣшняго притвора. Это совпаденіе ничѣмъ инымъ не объясняется какъ безпорядкомъ въ распределеніи, возникшимъ отъ присоединенія придѣла и передѣлокъ, отъ того происшедшихъ, въ обоихъ притворахъ.

Но и, помимо всѣхъ подобныхъ предположеній, въ росписи нартѣксовъ ясно виденъ ходъ мыслей ихъ декоратора, быть можетъ, впервые предпринявшаго такую задачу иконографіи въ монументальныхъ работахъ. Если, по принятому издревле порядку, котораго образцы видимъ въ древнѣйшихъ мозаикахъ Равенны, алтарная часть храма назначалась для прославленія Христа, Его завѣта и высшихъ догматовъ церкви, то съ появленіемъ купольныхъ храмовъ, эта основная мысль осложнилась, дифференцировалась и распредѣлилась по куполамъ и всей центральной части храма. Исторія событій евангельскихъ и ветхозавѣтныхъ является въ древнѣйшихъ мозаикахъ съ характеромъ сценъ, приготовляющихъ вѣрующаго къ воспринятію догмы и таинства; въ эпоху же окончательной разработки византійской иконографіи, событія Евангелія становятся во главѣ ея, и размѣщаются по всѣмъ стѣнамъ обширныхъ алтарей пышнаго собора въ Монреале. Въ соборахъ средневѣковой Италіи изображенія изъ Протоевангелія размѣщаются даже въ главной абсидѣ, подъ центральной сценою. Понятно, что мо-

занческая роспись мечети Кахріе-Джамиси стоитъ въ средѣ этихъ двухъ направленій.

И прежде мы имѣли случай <sup>12)</sup> указывать легендарное направление духовной литературы христіанскаго Востока въ VII—X вѣкахъ, поведшее къ окончательной обработкѣ такъ наз. Протоевангелія, въ связи съ различными благочестивыми, апокрифическими преданіями. Вѣкъ Комненовъ, принесъ съ собою, можетъ быть, въ лицѣ замѣчательныхъ жещинъ этой фамиліи особенное оживленіе почитанія Богородицы (припомнимъ типы монетъ этой династіи съ изображеніемъ Маріи), представляетъ очевидно, то время, когда послѣдовало окончательное уложеніе обрядовой стороны этого почитанія и когда эти сказанія стали настольнымъ чтеніемъ. Если, затѣмъ, и апокрифическія сказанія Протоевангелія пользовались на всемъ христіанскомъ Востокѣ большимъ авторитетомъ, распространялись во множествѣ списковъ на разныхъ языкахъ, излагались даже въ рѣчахъ, бесѣдахъ и поученіяхъ съ церковной кафедрой <sup>13)</sup>, какъ матеріалъ для наставленія въ благочестіи, хотя и отрѣшенный въ области церковнаго ученія, то тѣмъ болѣе понятно широкое пользованіе этими апокрифами въ сферѣ иконописи. Примѣры глубокой древности <sup>14)</sup>, хотя и немногіе, освящали сюжеты этого рода въ искусствѣ столько же, сколько и древніе списки Протоевангелія Іакова, исторій Іосифа, дѣтства Христа и пр. Правда, этотъ починъ въ христіанскомъ искусствѣ Запада не развивался далѣе, а искусство Византіи, вслѣдъ за богословской наукою Восточной церкви, должно было въ теченіе многихъ вѣковъ остановиться исключительно на установленіи ти-

<sup>12)</sup> *Исторія виз. иск. по миниатюрамъ*, стр. 218—220.

<sup>13)</sup> См. также перечень Отцовъ церкви и историковъ, пользовавшихся Протоевангеліемъ Іакова: *Thilo, Codex apocryphus N. T. I p. LXIII—IX.*

<sup>14)</sup> Укажемъ на мозаику триумфа въ ц. Маріи Маждіоре въ Римѣ съ апокрифомъ о Душѣ Аеродисіи: *Исторія виз. иск. по миниатюрамъ*, приложение; (миниатюра 12-я *Акаѣста* Синод. Библи. въ Москвѣ № 429. даетъ тотъ же сюжетъ); также на свидѣтельство Анастасія библи., что при папѣ Львѣ III въ базиликѣ св. Павла была изображена исторія Іоакима и Анны.

повъ. Тѣмъ не менѣе, новое движеніе византійской иконографіи въ X—XI вв. направляется рѣшительнымъ образомъ въ эту сторону, т. е., согласно завѣтамъ Дамаскина, Германа, Андрея Критскаго и Симеона Метафраста, ищетъ новаго содержанія и въ обширной области мистическихъ дополненій къ Евангелію. Востокъ, черезъ посредство Византіи, вновь беретъ на себя въ XI—XII вѣкахъ починъ въ развитіи внутренняго содержанія христіанскаго искусства и создаетъ темы, которыми въ теченіе послѣдующихъ столѣтій питается художественная дѣятельность Запада и на которыхъ основалась наша иконопись.

Въ свое время мы будемъ имѣть случай подробнѣе рассмотреть этотъ отдѣлъ византійской иконографіи X—XI вв., котораго первый примѣръ монументальнаго воспроизведенія въ мозаикахъ представляетъ именно роспись Константинопольскаго монастыря, начатая, по крайней мѣрѣ, по идеѣ временъ Комненовъ.

Сообразуясь съ порядкомъ распредѣленія сюжетовъ въ мозаикахъ притворовъ, слѣдуетъ начать ихъ описаніе съ росписи внутренняго притвора,—обстоятельство, составляющее, по нашему мнѣнію, результатъ позднѣйшаго происхожденія мозаикъ притвора внѣшняго. Ибо, если бы мозаическая роспись того и другаго притвора возникла одновременно, порядокъ размѣщенія сюжетовъ былъ бы обратный, то есть циклъ сюжетовъ протоевангелія, именно Рождества и дѣтства Богородицы долженъ былъ бы быть помѣщенъ въ притворѣ внѣшнемъ, прежде сюжетовъ, представляющихъ младенческую жизнь Христа, которые получили бы свое мѣсто въ росписи притвора внутренняго.

Ближайшее доказательство этой мысли находимъ въ упомянутыхъ мозаикахъ монастыря Дафни, церковь котораго (XII—XIII в.), не будучи посвящена Богородицѣ и содержа въ центральномъ куполѣ и боковыхъ нефкахъ изображенія: Христа Вседержителя, Распятіе, Сшествіе во адъ, Входъ въ Іерусалимъ, Ѧомино невѣріе, а по парусамъ главнаго купола: Кре-

щеніе, Преображеніе, Благовѣщенію и Рождество, представляетъ именно во внѣшнемъ притворѣ остатки мозаикъ изъ жизни Маріи. На стѣнахъ этого притвора видно Введеніе во Храмъ —любознательнаго перевода со многими фигурами, и Богородица, идущая за юношею на судъ первосвященника (тождественна съ моз. на табл. XII). Всѣ остальные мозаики обоихъ притворовъ разрушены, но колоссальныя фигуры этихъ двухъ сценъ, чисто византійскаго типа и еще прекраснаго рисунка, могли бы, пожалуй, быть сочтены, какъ и мозаики Кахріе, за произведенія западныхъ мастеровъ.

Лѣвый куполъ внутренняго притвора окруженъ мелкими изображеніями, размѣщенными на парусахъ и въ люнетахъ этого отдѣленія: Ангелъ благовѣствуетъ Аніѣ, Захарія молится, преклонившись подъ киворіемъ, Ангелъ является Богородицѣ, черпающей воду изъ источника (таблица XI), двое слугъ предшествуютъ Богородицѣ, идущей на судъ къ первосвященнику. По каймѣ перемычной арки изображено Цѣлованіе Елисаветы и Іосифъ, ведущій Богородицу въ домъ свой съ юношею Симономъ (табл. XII) Въ слѣдующемъ слѣва отдѣленіи представлено въ люнетѣ Рождество Богородицы—сцена, заключающая въ себѣ много обрядовыхъ чертъ, и многоличная, какъ то принято и въ иконописи позднѣйшей. На парусахъ крестообразнаго свода изображены двѣ сцены изъ Протооевангелія (табл. X), а именно: трехъ священниковъ за трапезою, дающихъ свое благословеніе младенцу Маріи, принесенной Іосифомъ, и сцена, названная въ Гомиліи Іакова: *εὐχαριστῶν τῆς βασιλίδος*<sup>15)</sup>. На стѣнѣ противоположной Рождеству Маріи, первосвященникъ, возложивъ руку на голову малютки Дѣвы, передъ толпою народа подаетъ чудесный жезлъ Іосифу. На перемычной аркѣ представленъ первосвященникъ, молящійся

<sup>15)</sup> Сходно съ миниатюрою изъ Гомилій монаха Іакова: *Исторія св. иск. по миниат.*, стр. 224; рис. Labarte, *Hist. des arts industriels* pl. 87. Но въ мозаикѣ представлены только три старца по изображеніямъ, явно, символическаго характера.

внутри киворія, а на другомъ концѣ пояса малютка Марія, стоящая на седьмой ступени храма (ἡ ἑπταβυματισσοῦσα). На соотвѣтствующей аркѣ, по другую сторону центрального отдѣленія изображена Марія, принимающая свою пищу отъ ангела, а на сводѣ надъ входомъ, какъ образъ благочестія, — Введеніе во храмъ.

На парусахъ праваго купола представлено: исцѣленіе жены кровоточивой, слѣпорожденнаго, чудо въ домѣ Петра, а на поясѣ перемычной арки исцѣленіе сухорукаго; промежъ парусовъ, въ замкахъ сводовъ представлено въ медальонахъ четыре Архангела.

Всѣ эти сюжеты, нося на себѣ характеръ буквальной иллюстраціи къ священному тексту, который ни толковать, ни выражать по своему не считаетъ себя призваннымъ иконописецъ, ведутъ свое происхожденіе отъ миниатюры и характеризуютъ опредѣленными чертами <sup>16)</sup> направленіе византійскаго искусства въ эпоху вторичнаго его процвѣтанія въ IX—XI вѣкахъ. Вся чистота стиля, правильность рисунка и глубокий тонъ красокъ не выкупаютъ сухого, безсодержательнаго направленія этихъ иллюстрацій. Это въ собственномъ смыслѣ декоративное искусство, какъ оно было выработано въ Византіи при Комнѣнахъ въ украшеніи ихъ дворцовъ и какъ, затѣмъ, мы его знаемъ въ дворцовой капеллѣ (Палатинской) Норманнскихъ королей въ Палермо.

Болѣе интереса по содержанію представляютъ мозаики внѣшняго притвора, въ которыхъ иллюстрація текстовъ Евангелія и апокрифовъ отступаютъ по временамъ отъ условной схемы и указываютъ на попытки оживить сцену натуралистическимъ направленіемъ. Последнее замѣтно въ особенности въ крайнихъ сценахъ, представляющихъ Избіеніе младенцевъ въ Вифліемѣ въ двухъ отдѣленіяхъ; иконописная композиція замѣнена здѣсь грубою, но полною драматизма иллюст-

<sup>16)</sup> *Исторія виз. иск. по миниат.* стр. 7, 139, 236 и др.

раціею: мы видимъ сперва царя Ирода въ золотой коронѣ съ лучами, отдающаго приказанія своимъ войнамъ; справа въ толпѣ видны дикія схватки, бросается въ глаза замѣчательная фигура матери, плачущей надъ ребенкомъ, а далѣе открывается уже настоящая бойня. Не смотря на утрированные визанскіе типы и уродливость фигуръ, сцена не лишена извѣстной живости.

Тѣмъ же характеромъ грубаго натурализма, разлагающаго иконопись, но выстѣ съ тѣмъ свидѣтельствующаго о живомъ чувствѣ, освободившемся отъ оковъ условнаго подлинника, отличаются изображенія чудесъ исцѣленія и другихъ событій жизни Христа: волхвовъ, скачущихъ за звѣздою и являющихся къ Ироду (табл. VIII), сцены Брака въ Канѣ Галилейской и умноженія хлѣбовъ (на парусахъ средняго отдѣленія) и сценъ явленія Христа народу. Хотя изъ этихъ послѣднихъ большинство разрушено, но въ сохранившихся мозаикахъ можно угадать изображеніе Предтечи, возвѣщающаго пришествіе Христа и указывающаго на Іисуса, а также нѣсколько сценъ Искушенія отъ дьявола. Сюжеты эти представляютъ уже интересъ потому, что иныхъ изображеній въ мозаикѣ не встрѣчается.

Но наиболѣе любопытно содержаніе трехъ хорошо сохранившихся мозаикъ въ lunettesхъ лѣвой стороны наружнаго притвора. Первая по порядку сцена (табл. V) иллюстрируетъ въ хронологической послѣдовательности путешествіе Іосифа и Маріи въ Вифлеемъ: слѣва спящему на одрѣ Іосифу является во снѣ Ангелъ; далѣе по дорогѣ видна группа Маріи, ѣдущей на мулѣ, Симона, несущаго пожитки и Іосифа, идущаго сзади. Марія, видимо, обращается къ Іосифу, прося его (по Протоевангелію Іакова гл. XVII) снять ее съ мула, такъ какъ наступило ей время родить — *ὅτι τὸ ἐν ἐμοὶ ἐπέγινε με προσελθεῖν*. Сцена заключена горнымъ ландшафтомъ, но за горою справа виденъ городокъ Вифлеемъ), въ который входятъ, бесѣдуя, двѣ женщины, и одна изъ нихъ сама Богородица, а другая, вѣроятно, бабка Саломея, провожающая Марію въ городъ, чтобы отыскать помѣщеніе. Мы знаемъ изображенія того-же сюжета на

барельефъ изъ слоновой кости съ каедры Максимиана въ Равеннѣ VI вѣка и на другомъ, хотя современномъ, но варварской работы барельефѣ <sup>17)</sup>, въ которыхъ тяжелый натурализмъ падшаго античнаго искусства выражается въ страдающей фигурѣ беременной Маріи. Обнявъ правой рукой Іосифа, она собирается слѣзть съ лошади при его помощи (въ первомъ барельефѣ Ангелъ, заступающій мѣсто слуги, останавливаетъ мула, во второмъ самъ Іосифъ), чѣмъ и выражено текстуально содержаніе апокрифа, тогда какъ въ мозаикѣ Св. Марка въ Венеціи этотъ натурализмъ уступаетъ уже мѣсто утонченной сентиментальной идеализаціи факта, свойственной византийскому искусству позднѣйшаго времени и отнимающей у него жизнь и характеръ.

Болѣе оригинально, но выстѣ съ тѣмъ крайне темно содержаніе второй по порядку мозаики (табл. VI), долженствующей изображать какое либо изъ событій, относящихся къ Рождеству Христа, такъ какъ она помѣщена между этихъ сюжетомъ и путешествіемъ въ Вифлѣмъ. Слева, внутри ограды, за которой виднѣются двухъ-этажные портики и экседры большаго дворца, на креслѣ судьи возсѣдаетъ въ пурпурной хламидѣ сѣдой префектъ, держа въ правой рукѣ свитокъ; на головѣ префекта или правителя страны перистое украшеніе; по сторонамъ сѣдалища стоятъ воины. Писецъ или секретарь записываетъ на развернутомъ свиткѣ какія-либо показанія, отбираемныя отъ Іосифа и Маріи, явившихся въ сопровожденіи группы зрителей. Одинъ изъ воиновъ, прикладывая руку къ сердцу, долженъ изображать сочувствіе св. Дѣвѣ, которая стоитъ, повидимому, молча въ то время, какъ самъ префектъ и одинъ изъ зрителей выражаютъ изумленіе, а Іосифъ напрасно спрашиваетъ ее объяснить префекту свои слова. Если эта сцена не представляетъ намъ буквального воспроизведенія факта записи Іосифа и Маріи, при на-

<sup>17)</sup> *Rohault de Fleury, L'Evangile, I pl. X, 1, 2.* Для перваго фотографія Luigi Ricci, № 174, на которой ясно можно видѣть всѣ указанныя черты; *ibid. pl. X, 3.* рис. мозаики Марка.



родной переписи въ Вилеемѣ<sup>18)</sup>, то, скорѣй всего, должна быть отнесена въ разрядъ сюжетовъ изъ Протоэвангелія Іакова, относящихся къ суду надъ Іосифомъ и Марією по доносу писца Анны. Во всякомъ случаѣ, мы имѣемъ здѣсь пока единственный примѣръ изображенія этого неяснаго сюжета.

Третья мозаичная картина представляетъ Рождество Христово въ типическомъ переводѣ этого сюжета, хотя выработанномъ миниатюрами по церковной пѣснѣ: «Слава въ вышнихъ Богу и на землѣ миръ, въ человѣцѣхъ благоволеніе», но сохраняющемъ всѣ детали евангельскихъ и апокрифическихъ повѣствованій<sup>19)</sup>. Типъ этотъ можетъ быть сочтенъ въ византійской иконографіи наиболѣе удачнымъ, (почему и передается въ западномъ искусствѣ цѣликомъ до позднѣйшаго времени подъ титуломъ: *gloria in excelsis*) по богатству мысли и поэтической концепціи событія. Какъ византійскіе миниатюристы, такъ и наша мозаика не забываетъ представить подъ видомъ дремлющаго Іосифа наступившую ночь и покой въ фигурахъ пастырей и овецъ ихъ стада<sup>20)</sup>. Быть можетъ, благодаря установленности перевода, эта мозаика и сохранила наиболѣе изящества формъ, сравнительно съ другими, особенно съ предъидущею сценою, въ которой удлинненныя пропорціи тѣла доведены до крайности, отличающей собою эпоху XIII вѣка.

<sup>18)</sup> Въ апокрифической исторіи Іосифа плотника, *Thilo, Codex apoc. N, T., 1832, I p. 17* на араб. яз. передается (по переводу): «Et venerunt Bethlehem.... Inscriptis autem nomen suum catalogo..... *Исторія виз. иск. по миниат.* стр. 217, гдѣ указано ркп. Святцовъ съ миниатюрою сходнаго содержанія.

<sup>19)</sup> См. *Исторію виз. иск. по миниатюрамъ*, стр. 199, 203, 217, 243 и др. Особенности мозаики слѣд.: три пастуха, представляющіе три возраста человѣка, помѣщеніе дремлющаго Іосифа справа и др.

<sup>20)</sup> Протоэвангеліе Іакова, *Thilo, l. c. p. 241—3*, рассказываетъ, что когда Іосифъ отыскивалъ бабку, то въ моментъ Рожденія, онъ увидѣлъ, что природа замерла. «И птицы остановились среди своего полета, и рабочіе сидя за вечерю, не брали пищу, а поднося ко рту, не принимали, и глядѣли на небо. И овцы не паслись, а стояли неподвижно, и козлы, стоя въ водѣ не пили, и т. д.

Роспись наружнаго притвора сохранила, кромѣ этихъ мозаикъ, остатки другихъ, напр. поклоненія волховъ, а также нѣсколько отдѣльныхъ фигуръ святыхъ, размѣщенныхъ здѣсь по каймамъ переимчивыхъ арокъ. Типы этихъ святыхъ, съ большими бѣлыми (серебрянными) крестами въ рукахъ, ничѣмъ не отличаются отъ позднѣйшихъ мозаикъ церкви св. Марка въ Венеціи; важнѣйшіе между ними Георгій и Андроникъ, юные, кудрявые въ княжескихъ облаченіяхъ съ крестомъ и мечемъ въ рукахъ.

Уже изъ этого анализа внутренняго содержанія и его исполненія въ мозаикахъ мечети Кахріе можно было-бы заключить, что онѣ составляютъ произведеніе собственно византійскаго искусства, или, вѣрнѣе, того художественнаго производства, которое, выработавъ въ X—XI вв. свой запасъ формъ, типовъ и пріемовъ, создало небывалую дотола массу работъ во всѣхъ родахъ техники и художественной индустріи. Самый слабый очеркъ одной фигуры этихъ мозаикъ можетъ свидѣтельствовать объ истинномъ ихъ происхожденіи, — такъ типичны, такъ характерны всѣ детали этого шаблона. Но, въ виду уже указаннаго сомнѣнія относительно происхожденія нашихъ мозаикъ, будетъ, можетъ быть, не лишнимъ заключить описаніе взглядомъ на ихъ отношеніе къ произведеніямъ ранне-итальянской живописи XIII вѣка съ тѣмъ же содержаніемъ. Замѣчательно, что въ теченіи XI—XIV вѣка мы встрѣчаемъ иконописный циклъ изъ Протоевангелія въ трехъ главныхъ школахъ Италіи: римской, флорентійской и сіенской. Въ Римѣ церковь *Св. Урбана alla Caffarella* <sup>21)</sup> представляетъ среди легендарныхъ фресокъ изъ жизни Св. Урбана и Св. Цециліи, очевидно, въ параллель имъ, сцены изъ страданій Христа и изъ Протоевангелія. Византійскій шаблонъ этихъ послѣднихъ сюжетовъ воспроизведенъ здѣсь уродливо и безъ всякой художественной обработки. Римская же церковь Св. Маріи въ Транстевере, играющая въ исторіи мѣстной школы ту же роль,

<sup>21)</sup> Изд. въ очеркахъ у *Даженикура*, *Peinture.*, pl. XCV. *Crowe u. Cavalcaselle*, *Gesch. d. ital. Malerei*, übers. v. Jordan, I p. 53

что Ассизи для флорентійской, даетъ нѣсколько блестящихъ по краскамъ и исполненію мозаическихъ композицій того же содержанія на поясъ трибуны и триумфальной арки, приписываемыхъ Пьетро Каваллини, художнику, доведшему до совершенства стиль римской школы Косматовъ<sup>22</sup>). Кавальказелло видитъ въ этомъ памятникѣ конецъ существованія въ Италіи византійскаго стиля и начало новой, итальянской живописи, подвліяніемъ работъ Джіотто. Не ограничиваясь такимъ краткимъ приговоромъ, другой знаменитый изслѣдователь христіанскаго искусства Джіов. Батт. де Росси подвергъ мозаики новому анализу и даетъ имъ слѣдующую характеристику: «Римскій живописецъ Пьетро Каваллини въ своей первой манерѣ, засвидѣтельствованной этими мозаиками (1291 г.), ясно принадлежитъ школѣ, болѣе или менѣе подражавшей византійскимъ образцамъ». И далѣе: «Вѣрность этого художника условнымъ типамъ всего круга и подлинника греческой иконописи,—по крайней мѣрѣ, до знакомства Каваллини съ Джіотто—выясняется до очевидности изъ сопоставленія мозаикъ съ миниатюрами (Менологіемъ Ват. библ.) и другими работами X в. И, однакоже, художникъ этотъ сумѣлъ такъ облагородить самую манеру представленія отдѣльных фигуръ, движеній и жестовъ, выраженію и колоритъ и показалъ такой вкусъ въ компоновкѣ группъ, что, созерцая прелестныя сцены мозаикъ, сейчасъ видишь, что это уже не византійское искусство, а итальянское, и что такое начало пророчить блестящее будущее». Въ этихъ словахъ дано, конечно, лучше опредѣленіе итальянскаго мастера, но не указано принципиальное отношеніе мѣстныхъ школъ Италіи къ византійскому прототипу. По нашему мнѣнію, самое совершенство работъ Каваллини проистекло изъ того, что онъ впервые воспользовался всецѣло этими прототипомъ, именно со стороны композиціи, типовъ, выраженія, и колорита или красокъ и всей техники, тогда какъ предыду-

<sup>22</sup>) *Crowe u. Cavalcaselle*, *ibid.* I. p. 91 — 2. *Rossi de*, G. B. *Mosaici cristiani delle chiese di Roma*, fol., fasc. VII—VIII.

щія работы, напр. фрески ц. Урбана эксплуатируютъ только одинъ обликъ византійской композиціи. И если бы мы обратились къ сравненію даннаго произведенія съ другими современными работами во Флоренціи, Луккѣ, Пизѣ и пр. наримѣръ съ извѣстными Распятіями, то увидѣли бы ясно, что именно существованіе византійскаго оригинала было причиною успѣховъ перваго, а его отсутствіе обусловило самые недостатки вторыхъ. Каваллини, какъ художнику, принадлежитъ лишь заслуга сглаженія рѣзкостей этого оригинала, или устраненіе излишней утрировки въ экспрессіи и представленіи фигуръ.

Пользованіе византійскими образцами въ эпоху начинанія итальянской живописи могло имѣть мѣсто и двигать ее впередъ, понятно, лишь въ томъ случаѣ, когда эти образцы усвоивались не въ одной только манерѣ, но брались цѣлкомъ въ самомъ сюжетѣ, а именно это выпало на долю сюжетамъ Протоевангелія и жизни Мадонны. На этомъ основался успѣхъ работъ Дуччіо ди Буонинсенья, Сіенскаго мастера, въ области иконной живописи совершившаго тѣже преобразованія, что Каваллини въ мозаикѣ. Инаго рода духовную реформу, преобразование внутреннее представляютъ произведенія съ тѣмъ же сюжетомъ великаго Джіотто и его школы (въ ц. Мадонни dell' Агепа въ Падуѣ, капеллахъ Ринуччини и Барончелли въ флорентійской церкви Св. Креста и пр.), давшія намъ разработку византійскихъ оригиналовъ на почвѣ свободнаго умственнаго и религіознаго развитія Италіи XIII — XIV вѣка. Въ фрескахъ Джіотто мы наблюдаемъ уже не внѣшнее облагороженіе чуждаго образца, но живую и глубокую мысль, лишь направленную имъ, носамостоятельно развившуюся далѣе, не риторически условное напряженіе чувственно истинный паосъ вдохновленнаго художника. Сила экспрессіи въ этихъ сценахъ такова, что заставляетъ забывать и не видѣть въ нихъ византійскаго шаблона, и его привычныя формы въ этомъ новомъ выраженіи становятся уже, такимъ образомъ, источниками художественнаго вдохновенія. Сцены Рождества Христова, Срѣтенія, Цѣлованія Елизаветы въ Падуанской ка-

пеллѣ проводятъ, повидимому, тѣже мысли, что и въ византійской иконописи, но то, что было лишь внѣшнимъ въ ней обликомъ, стало идеальною чертою. Тишина, разлитая на фигурахъ Рождества, не есть только тишина наступившей ночи, но внутреннее успокоеніе; задумчивость лицъ, присутствующихъ при Срѣтеніи Господнемъ, гласитъ о совершившемся пророчествѣ. И какъ сильно искусство Джіотто и отчасти Дуччіо (Жены у Гроба) именно тамъ, гдѣ они имѣютъ дѣло съ преобразованиемъ внѣшняго художественнаго преданія, такъ сравнительно слабы были пока, по нашему мнѣнію, попытки отдѣлиться отъ него и путемъ натуралистическихъ придатковъ перейти на иной путь (укажемъ на двѣ сцены Обрученія, Поклоненіе волхвовъ, удаленія Іоакима въ пустыню и др.).

И такъ, ни одно дѣйствительное произведеніе западнаго искусства, ни фресковое, ни мозаическое не приближается настолько къ византійскому оригиналу, котораго свойства мы очевидно, узнаемъ въ мозаикахъ мечети Кахріе-Джамиси, чтобы можно было далѣе смѣшивать эти два явленія искусства, столь существенно между собою разнящіяся. Но не слѣдуетъ ли изъ этого и обратное, что если мы встрѣчаемъ въ мозаикахъ Сициліи, Южной Италіи, Венеціи и пр. черты того же оригинала, воспроизведенныя вполнѣ, то, стало быть, имѣемъ передъ собою памятники собственно византійскаго искусства и его мастеровъ? Художественное наслѣдіе Византіи, и безъ того подвергнутое всякимъ бѣдствіямъ, расхищается и весьма усердно въ пользу какихъ то мѣстныхъ, самостоятельныхъ школъ искусства, созданныхъ воображеніемъ патріотически настроенныхъ изслѣдователей. И именно, въ этомъ давнемъ спорѣ, для постановки вопроса на научно-историческую почву, мозаики нашей мечети, какъ одинъ изъ немногихъ памятниковъ византійскаго искусства на самомъ Востоцѣ, должны и будутъ, по всей вѣроятности, служить однимъ изъ важнѣйшихъ пунктовъ отправленія для изслѣдователя.

---