

379.44(с)71(с126л)

С-23

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

СБОРНИК

ВЫПУСК II

ПЕТЕРБУРГ • 1923

379.461 (-) 71 (с1261)

с-23

ИЗ КНИГ
С.И. Григорова

7М
С2В

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

СБОРНИК

ВЫПУСК II

Российский Институт культурного
и природного наследия
библиотека

ПЕТЕРБУРГ * 1923

БИБЛИОТЕКА
И М.С.
№ 1551

ПРИЕМНО

23 ОКТ 2003

Печатано по определению Совета Государственного Эрмитажа.

Ученый Секретарь А. Макаров

ОГЛАВЛЕНИЕ.

М. П. Максимова. Греческий скарабей Эрмитажа из собрания Людвига Росса	1
О. Ф. Вальдгауер. Художественно-исторические заметки к истории типа пирамиды	7
В. В. Струве. Кеносаркофаг царицы Шах-хотеп	17
Ф. Ф. Гесс. Крышка детского саркофага Эрмитажного собрания	26
С. М. Гайдн. Резная шиферная икона свв. Димитрия и Георгия.	31
Л. А. Мацулевич. Византийские резные кости собрания М. П. Боткина	43
Э. Э. Ленц. Булат	73
А. Н. Кубе. Складень герцогини Валентинуа	83
С. Н. Тройницкий. Бюст Ч. Д. Фокса работы Ноллекенса в Эрмитаже.	91
А. А. Зилоти. К технике исполнения пейзажа на картинах XV века	95
А. Н. Бенуа. Картина «Странствующий музыкант» Дюмона «Римлянина»	103
Н. П. Бауер. Золотой талер в честь прусского министра Гойма	110
А. А. Ильин. Пять неизданных монет Екатерины II, 1796 года	111

СПИСОК ТАБЛИЦ.

- I. Детский саркофаг начала XVIII династии. — Греческий скарабей VI века.
 - II. Шиферная икона свв. Димитрия и Георгия.
 - III. Резные кости собрания М. П. Боткина. — Рельеф слоновой кости в Лувре.
 - IV. Образцы сварочного булата.
 - V. Складень лиможеской расписной эмали, работа Пьера Реймона.
 - VI. Бюст Ч. Фокса работы Ноллекенса.
 - VII. Жак Дюмон. «Савоярка» и «Странствующий музыкант».
 - VIII. Золотой талер в честь Гойма. — Пять неизданных монет Екатерины II.
-

ГРЕЧЕСКИЙ СКАРАБЕЙ ЭРМИТАЖА ИЗ СОБРАНИЯ ЛЮДВИГА РОССА.

Собрание резных камней известного немецкого ученого, одного из основателей современной археологии, Людвига Росса, собрание, к которому принадлежит и интересующий нас сейчас скарабей, приобретено было Эрмитажем после смерти Росса в 1865 году. Количество камней этой коллекции весьма ограничено, — она включает в себе лишь тридцать шесть предметов, но зато ее состав и выбор камней заслуживают полного внимания. Здесь нет ни одного произведения поздне-античной глиптики, эллинистической, или римской эпохи, есть зато несколько эгейских камней, великолепные экземпляры так называемых островных Милосских камней, несколько архаических греческих скарабеев, пять египетских печатей и, наконец, два-три греко-персидских скарабеоида. По препроводительной описи собрания видно, что Росс покупал камни не на европейских рынках, а в самой Греции, во время своего долголетнего там пребывания и, главным образом, в восточной ее части: на островах Архипелага, в Малой Азии и на Кипре. С этими указаниями вполне согласуется тот факт, что в известных *Inselreisen* Росса, в которых он описывает свои путешествия по островам Архипелага в 40 годах XIX в., мы находим упоминание о том, что на острове Милосе им приобретено было несколько, так-называемых, островных камней¹. Четыре из них изданы в книге Росса на таблице к стр. 21. Все изображенные на этой таблице камни находятся сейчас в Эрмитаже. По всей вероятности, хотя на это и не имеется в упомянутой описи прямых указаний, интересующий нас камень также приобретен был Россом во время его путешествий и, скорее всего, в восточной части Эллады. Попав в Эрмитаж, собрание Росса не было выставлено для обозрения и, вплоть до последнего времени, хранилось, вместе с другими новыми приобретениями, в особом закрытом шкафу. Даже такой специалист, как Фуртвенглер, приезжавший в Петербург с целью изучить собрание резных камней Эрмитажа, повидимому, знал о нахождении коллекции Росса только по наслышке и, во всяком случае, не использовал ее для своих научных изысканий.

¹ Ludwig Ross, *Reisen auf den griechischen Inseln des Aegaeischen Meeres*, т. III, (1845), 21.

Камень, который служит темой настоящей статьи, (тбл. I, 2, 3) представляет собою обычный для греческой глиптики VI в. скарабей, из полосатого агата молочного цвета с серыми и коричневыми слоями (Инв. n^o 401. Размеры: дл. 0,016, шир. 0,012 м.). Изображение вырезано на станке и оставлено без полировки. Спинка жука передана тщательно, но суммарно. База, на которой жук стоит, лишена украшений. Сохранность хорошая: отбит лишь маленький кусок поверхности направо от коня. Работа камня не отличается большой тонкостью, хотя и исполнена вполне тщательно. Мое внимание было привлечено к этому памятнику исключительно необычностью и загадочностью изображенного на нем сюжета. Считаю своим долгом сразу же оговориться, что предлагаемое мной толкование я сама нахожу не вполне удовлетворительным: некоторые детали, как, например, стена на заднем плане, остаются при этом не в достаточной степени выясненными. Но интерес, представляемый этим диковинным изображением так велик, что ознакомление с ним широких кругов специалистов и всех интересующихся античностью, казалось мне чрезвычайно желательным, а, с другой стороны, толкование мое представляется мне если и не в достаточной мере полным, то, все же, имеющим право претендовать на большую долю вероятности.

Первая мысль, которая приходит в голову при взгляде на эту довольно сложную композицию, и при виде коня на первом плане и зубчатой стены в глубине, это воспоминание о взятии Трои при помощи знаменитого деревянного коня. Однако, это предположение рассеивается само собой при более детальном изучении памятника. И действительно, не говоря уже о том, что в сохранившихся античных изображениях деревянного коня, последний изображался обыкновенно именно в виде коня деревянного, не живого, т. е. на деревянной площадке с колесами, в гипотезу о взятии Трои, как о сюжете нашего камня, совершенно не укладываются остальные фигуры сцены. Как, например, объяснить того человека налево от коня, который, опустившись на одно колено, "стреляет из лука? Что эта за неясная, скрюченная фигура в левом углу камня и что, наконец, означает парящий в воздухе, тяжело вооруженный воин, в богатом шлеме и со щитом в правой руке? Ясно, что мысль об осаде Трои, несмотря на всю ее заманчивость, оказывается ошибочной. Но где же тогда искать объяснения этой загадочной сцены?

Путеводной нитью для меня, в этом отношении, послужила уже упомянутая скрюченная фигура в левом углу камня. При более внимательном ее изучении становится совершенно ясным, несмотря на поверхностную передачу форм, что эта фигура не человеческая. Совершенно круглая форма черепа и, главное, сильно выдающаяся вперед нижняя челюсть, указывают на то, что художник имел в виду изобразить обезьяну. Она присела на землю, подтянув к себе обе ноги и положив передние лапы на колена. На шее у нее, повидимому, имеется обруч, к которому привязана цепь; другой конец цепи прикреплен за спиной фигуры к вертикальной стороне ящика или клетки, в которой сидит обезьяна и который представлен здесь, очевидно, в разрезе. Эта обезьяна вовсе не исключительное и даже не редкое явление

в греческом искусстве VI в. По целому ряду памятников этой эпохи, преимущественно по терракоттам и фигурным вазам, мы знаем, что греки в это время хорошо были знакомы с обезьянами и, повидимому, находили большое удовольствие в наблюдении над комической стороной этого животного, его ужимками, прыжками и, в особенности, его сходством с человеком, делающим из него, как бы живую на него пародию¹. Многие из этих обезьян имеют на шее обруч, и это наводит на мысль о том, что художник хотел изобразить дрессированных животных. Полное подтверждение этого взгляда мы находим в росписи одной из этрусских гробниц начала V в. в Киузи², древнем Clusium'e. Здесь мы видим изображение целого цирка: борьба под наблюдением судьбы, джигитовка, налево группа великана и карлика, а в правом углу картины сидит, среди кустов, точь-в-точь, как и на нашем камне, маленькая обезьяна с ошейником и привязанной к нему цепью. Эта обезьяна, очевидно, неотъемлемая принадлежность цирка; она ждет когда наступит ее черед выступить перед публикой, и общее сходство с положением такой же обезьянки на нашем камне сразу дает нам ключ к объяснению загадочной сцены на скарабее. Здесь также изображено представление в цирке и объяснение других фигур надо искать именно в этой плоскости.

Объяснение стрелка из лука не представляет особых затруднений. Это, очевидно, какой то искусный призовой стрелок, который пускает стрелу в какую-нибудь трудно достижимую цель, висящую, по всей вероятности, на том шесте с перекладиной, который виднеется в правом углу изображения. (Нижняя часть шеста не сохранилась). Труднее дело обстоит с толкованием коня, летящего в воздухе воина и неясной, свешивающейся из-за стены, фигуры. На помощь тут нам приходит одна чернофигурная ваза, найденная в Камире на Родосе³. Здесь также изображен цирк: направо арена и налево зрители, сидящие и стоящие на ступеньках, местах для публики. Направо мы видим, как какой то человек взбирается вверх по гладкому столбу; в самом же центре изображения представлены два галопирующих вправо, один рядом с другим, коня. На одном из них сидит всадник, который также ведет на поводу и второго коня. На спине этого последнего стоит воин-акробат, который и является главным героем этой сцены. На нем нет никакой одежды, но на голове у него шлем, на ногах поножи, в каждой руке по круглому щиту. Исполненный им *tour de force* заключается в том, что, при помощи стоящего тут же налево трамплина, он, несмотря на тяжесть своего вооружения, успел вскочить на спину несущегося мимо него коня и сейчас вольтижирует на нем, вращая щиты, которые также служат ему для поддержания равновесия. В сознании удачно исполненного им трудного номера, он обернулся к восторженно приветствующим его зрителям. Все это он производит под аккомпанимент флейты. Налево, между конями и зрителями, стоит игрок на флейте,

¹ См. мою книгу — Античные фигурные вазы, т. I, Москва, 1916, тбл. VII, 57-60, XI, 89; XVII, 126; XX, 154, 155.

² Martha, *L'art Etrusque*, 389, рис. 265. MI, V, тбл. XV, 2.

³ Salzman, *Necropole de Camiros*, тбл. 57, рис. 2. *Daremberg et Saglio*, 1079, рис. 1329 (Cernuus). De Witte, AZ, 1870, 52.

в обычной для музыкантов длинной одежде, и играет на своем инструменте. Публика в волнении частью повскакала со своих мест, рукоплещет и издает восклицания, которые переданы имеющейся тут же на вазе надписью: *καλῶς τῷ κυβιστήτῳ*, т. е. «браво, кюбистет». В чтении этой надписи существуют, правда, некоторые разногласия¹, но для нас сейчас важно то, что мы из нее узнаем, каким словом греки называли акробатов, исполнявших в цирках такие головокружные номера. Это слово «кюбистет» или «кюбистетер» от греческого глагола *κυβιστάω* — прыгать, скакать вниз головой. Встречается оно в таком же значении у Гомера и затем у Ксенофонта, Платона и других авторов².

Изображение такого же кюбистетера мы, мне кажется, имеем и на нашем камне в фигуре летящего по воздуху воина, налево от коня, непосредственно над головой стрелка из лука. На нем такое же, приблизительно, вооружение, как и на акробате на только что описанной вазе: хитон, шлем и в правой руке, круглый щит. Поза у него, известная в архаическом искусстве поза *Knieauf'a* — коленопреклоненного бега: голова и туловище обращены впрямь, ноги в профиль. Кюбистетер изображен в тот момент, когда он, подскочив вверх со спины коня и перепрыгнув через его голову, летит по воздуху с тем, чтобы через секунду благополучно опуститься на землю³. Тот факт, что правая нога его касается ящика с обезьяной, мне кажется недоразумением, вызванным неумелостью резчика. Искусство акробата, однако, не ограничивается этим прыжком. Мы видим, что только в правой руке у него щит, левая же рука, в которой сражающимся именно свойственно держать это оружие защиты, поднята кверху, как будто воин только что бросил ею какой то предмет. И тут же мы видим и то, что он бросил этой рукой. Это такой же круглый щит, который другой акробат, выглядывающий из-за стены, тоже со шлемом на голове, успел подхватить на лету и держит в правой руке. На камне, как и на вазе, кюбистетер является главным действующим лицом всего изображения, лицом, на котором сосредоточивается весь интерес представления.

Ваза с изображением кюбистетера принадлежит к разряду, так называемых Панафинейских амфор, т. е. ваз-призов, дававшихся в награду победителям на Панафинейских играх в Афинах. На вазе из Камира, правда, нет той надписи *τῶν Ἀθηναίων ἄθλων*, которая является штемпелем государства, как поручителя за правильность присужденного приза и за качество заключавшегося в амфоре масла. Но подобные, закрепленные надписью, вазы давались лишь за победы в главных состязаниях — беге, борьбе и т. п. Весьма вероятно, что другие амфоры такой же формы и также с изображением Афины, но без надписи, давались, как призы, на состязаниях второстепенных. Именно среди них, т. е. неофициальных панафинейских амфор, мы находим изображения таких состязаний, которые, как нам известно, происходили на Па-

¹ См. Kretschmer, Die griechischen Vaseninschriften. 1894, 88, n^o 59.

² Илиада, XVI, 745-750. XVIII, 604-607. Одиссея, IV, 15-19. Ксенофонт, Симпосий, VII, 3. Платон, Симпосий, 190 А.

³ Подобные упражнения практикуются и сейчас при обучении так называемой джигитовке.

нафинайских торжествах после завершения цикла главных состязаний. Там, кроме нашего изображения подвига кюбистетера, имеются картины музыкального агона¹ и *Εὐάροια*², т. е. конкурса красоты между отдельными гимнастическими командами.

Во всяком случае, найденная в Родосе, в могиле, ваза сделана была в Афинах. Об этом свидетельствуют, как качество глины, так и алфавит надписи с характерной афинской сигмой в 4 штриха. Надо предполагать, что ваза эта была наградой какому то знаменитому кюбистетеру, родом из восточной Греции, который, отличившись на Панафинайском празднике в Афинах и прославившись, взял с собой на родину приз, и это воспоминание о его торжестве последовало за ним затем даже в могилу. Наш скарабей, по стилю своему, должен быть отнесен к той же эпохе, что и Панафинайская ваза, т. е. примерно к середине VI в. На это указывают нам, как общая форма камня-скарабея, так и позы некоторых фигур, главным образом схема того коленопреклоненного бега, которая применена к изображению главного действующего лица. Есть еще одна особенность композиции, которая, как мне кажется, указывает на то же приблизительно время и точнее даже на двадцатые годы VI в. При всей скученности и некоторой неясности композиции, мы видим в ней намеки на перспективу, которая сказывается в том, что в ней предполагается несколько планов в чередовании фигур. Так, стрелок из лука, очевидно, должен пониматься на другом плане, чем конь и кюбистетер. Подобное же расположение фигур в рельефе в несколько планов известно нам, например, хотя бы по гигантомахии на сокровищнице Сифноса в Дельфах, построенной, вероятно, в двадцатых годах VI в. и в этом новшестве современная наука склонна видеть влияние поступательного движения развивающейся в это время монументальной ионийской живописи³.

По содержанию изображенной на ней сцены, наш скарабей представляет собой совершенно исключительный интерес и не только среди резных камней, среди которых он является единственным в своем роде, но и в общей массе греческих памятников архаической эпохи. Кроме разобранных нами Панафинайской амфоры, местонахождение которой, кстати сказать, в настоящее время неизвестно, и кроме нескольких росписей этрусских гробниц, которые только в отраженном виде передают нам черты греческих, вероятно, ионийских оригиналов⁴, у нас нет ни одного архаического памятника, который иллюстрировал бы эту любопытную сторону эллинского быта⁵. И, вероятно, не случайно то, что все имеющиеся у нас сейчас данные, так или иначе, указывают на греческий Восток, как на область, где процветало искусство кюбистетеров. Там оно, вероятно, сохранилось с давних пор, занесенное туда, быть может, с Крита, где, как известно, упражнения акроба-

¹ Перечисление у Stephani, CR, 1876, 52, nn^o 116, 117, 118.

² Stephani, у. с., 52, n^o 119.

³ См. AM, 1909, 177 сл.

⁴ Перечисление их см. у Martha, у. с., 390 сл.

⁵ Может быть тем-же именем *κῦβιστήρ* следует обозначить человека исполняющего танец с прыжками под аккомпанимент лиры. Изображен он на вазе геометрического стиля из Дипилона. (Arch. Zeit. 1885, табл. VIII, 2, 137 сл. и Perrot-Chipiez, Histoire de l'art VII, рис. 66 с. 181). Сохранились лишь ноги фигуры.

тов особенно процветали еще во втором тысячелетии до Р. Х. Вероятно, отсюда, из Ионии, это искусство распространилось затем по остальной Греции, было принято в Риме и, позднее, стало одним из любимых зрелищ и увлечений при дворе византийских императоров. Во всяком случае, повторяю, эрмитажный скарабей является совершенно исключительным по интересу сюжета памятником. Он дает нам живое представление о бытовой сцене из греческой действительности VI в. и, кроме того, он сохранил нам память о некоем славном кубистетере, который сам так высоко ценил свое искусство, что пожелал и в личной своей печати иметь постоянное напоминание о своих бессмертных подвигах.

М. Максимова.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ К ИСТОРИИ ТИПА ПИРАМИДЫ.

Если не египтолог берет слово по вопросам, касающимся египетского искусства, это оправдывается тем неоспоримым значением, которое Египет имел и имеет для искусства вообще вплоть до новейших времен. А потому желателен, может быть, иногда подход к памятникам, не продиктованный египтологией, но необходимый для освещения той стороны египетского творчества, которая особенно ценна для истории мирового искусства¹. Уже давно, к счастью, перестали применять к египетскому миру форм термин примитивного искусства. XIX век, «век истории», выставивший лозунг выяснения эволюционного процесса, с достаточной ясностью показал, что художественные приемы, казавшиеся примитивными, являются результатами определенной творческой воли, что египетское искусство также как многие другие так называемые «примитивные» эпохи, например, греческая архаика, было знакомо со многими проблемами, поставленными, независимо от них, новейшим искусством, и остановилось лишь на других, на первый взгляд нам не вполне понятных решениях этих задач. Применение же определенного эстетического мерил, оценка этих явлений не должны были бы выставляться нами, не только потому что дело историка не оценивать, а понимать исторические явления. Мы, дети одной из самых неразвитых, в смысле художественной культуры, эпох, даже не имеем права выступать в качестве судей над эпохами, стоящими в этом отношении бесконечно выше нас. К счастью, всю величавость решений художественных проблем, представленных египетскими художниками, начали понимать теперь, со все возрастающей интенсивностью и в новейшее время стали выставляться требования, аналогичные законам, выработанным именно египетским искусством.

«Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите»². Но кто может сомневаться в том, что

¹ Предложенные в настоящей статье художественно-исторические соображения были высказаны мною на лекциях в Институте Истории Искусств в 1912/13 г.

² Эмиль Бернар, Поль Сезанн. Перевод П. И. Кончаловского. Москва 1912, стр. 32 см. и H. Fechtner, Die Plastik der Agypter, 1914 и ее ссылку на аналогичные изречения Сезанна: «Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tous mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan se dirige vers un point central. Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue. . . les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur.»

наиболее законченное решение проблем о сведении форм к самым простым геометрическим фигурам принадлежит именно Египту.

Огромное количество материала, накопленное XIX в., было пополнено и подробно исследовано в начале XX в. и все более и более становится ясным, что стадии развития, пройденные новейшим искусством, выступают уже в Египте; таким образом, прошлое становится для нас настоящим, злободневным, и тем самым получает новое, яркое освещение. Такое положение дел дает, как уже сказано, и египтологу право принимать участие в изучении этого богатейшего материала, и, может быть, делает желательным тесное сотрудничество египтолога с историком искусства в целях всестороннего, по возможности, изучения той культуры, которая послужила фундаментом европейского искусства.

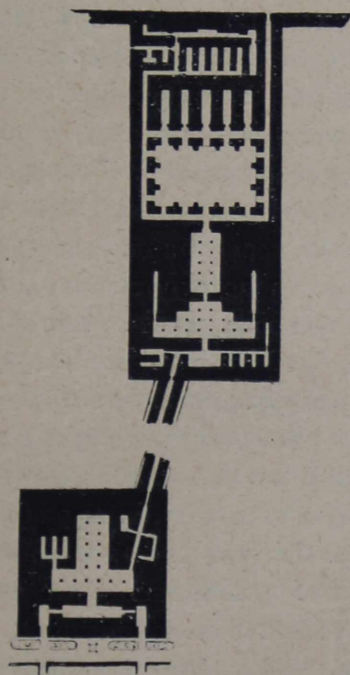
Эпоха Древнего Царства является наиболее продуктивным периодом в истории египетского искусства; корни всех разветвлений, проявляющихся в течение последующих двух тысячелетий, лежат в интенсивной художественной жизни этой первой эпохи развития египетского царства. Яркий свет на историю развития архитектурных форм в это время бросили раскопки Deutsche Orient Gesellschaft под руководством Борхардта в Абу-Сире в 1902—1908 г. и у пирамиды Хефрена в Гизе под руководством того же Борхардта и Штейндорфа в 1908 г. при участии инженера Гельшера. Для наших целей особенно важна реконструкция культовых сооружений при пирамиде Сахурэ, как представителя архитектурного типа V династии, и аналогичных сооружений при пирамиде Хефрена, IV династии. Я дам сначала в кратких словах итоги раскопок Гельшера у пирамиды Хефрена, а потом отчета Борхардта об исследованиях у пирамиды Сахурэ. Сравнение этих двух памятников даст нам картину развития одной из важнейших архитектурных проблем Древнего Царства в эпоху высшего его расцвета. В дальнейшем пирамида дарицы, выстроенная рядом с сооружением Хефрена, даст нам возможность ближе определить характер и первоначальный вид типа пирамиды, насколько это возможно на основании дошедшего до нас монументального материала. Надеюсь, что исследование письменного предания подтвердит и еще ярче осветит эволюцию форм и лежащих в их основе религиозных представлений, которую мы обрисуем на основании чисто археологических данных¹.

Пирамида Хефрена с принадлежащими к ней культовыми зданиями — второе из трех знаменитых надгробных сооружений некрополя в Гизе. Оно состоит из трех главных частей: здания на самом краю пустыни, которое будем называть «пилоном», храма для надгробного культа и пирамиды. Пи-

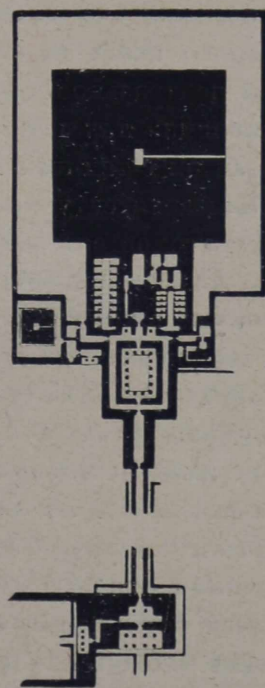
¹ Результаты этих раскопок, на которых основаны мои наблюдения, опубликованы в следующих изданиях: Borchardt, Das Grabdenkmal des Königs Ne-user-re, 1907; Borchardt, Das Grabdenkmal des Königs Nefer-ir-ke-re, 1909; Borchardt, Das Grabdenkmal des Königs Sahu-re, 1910; Hölscher, Das Grabdenkmal des Königs Chefren (Veröffentlichungen der Ernst von Sieglin Expedition in Aegypten, 1), 1912. Считаю своим долгом высказать искреннюю благодарность за многочисленные указания, касающиеся специальных вопросов, В. В. Струве. Некоторые любопытные наблюдения, частью аналогичные моим соображениям, высказаны Ludwig Curtius в его Geschichte der antiken Kunst (Handbuch der Kunstgeschichte, herausgegeben von Fritz Burger) 1914.; я имел возможность ознакомиться с содержанием лишь первых двух выпусков сочинения Curtius'a.

лон соединен с храмом посредством длинного, крытого хода, храм примыкает к стене, окружающей пирамиду царя; небольшая пирамида царицы лежит вне этой стены. Внутри пилона ведут две двери, согласно титулу царя, как властителя Верхнего и Нижнего Египта; перед ними лежит по паре сфинксов, в середине между ними маленькая часовня. Обе двери ведут в узкое поперечное помещение, где торжественное шествие выстраивалось и переходило через узкий ход в большой зал, поддерживаемый четырехгранными столбами.

К этому главному помещению, имеющему приблизительно вид буквы Т, примыкают с одной стороны кладовые, с другой проход к храму. В храме мы входим также сначала в переднюю, оттуда в широкое зало со ступенчатым планом, части которого уменьшаются по мере приближения к пирамиде: в первом ряду — 8 столбов, во втором — 4, в последнем — 2. Узкий крытый ход ведет в продолговатый зал, соответствующий и по числу колонн продольной части главного зала пилона. Далее следует двор с обходом, в который открываются продолговатые узкие помещения, «сердабы», для пяти статуй царя. С концов западной части обхода мы приходим с южной стороны в святая святых с культовой нишей, расположенной в сторону пирамиды, с другой — во двор, окруженный стеной вокруг самой пирамиды.



План пирамиды Хефрена
(по Гельшеру).



План пирамиды Сахурэ
(по Борхардту).

Из пирамид, расположенных в Абусире, наиболее правильной по своему плану является надгробный памятник Сахурэ (рис. 2). Во всех главных частях этот комплекс сооружений соответствует постройке Хефрена, т. е. он также распадается на те же три составные части, но с изменениями, свидетельствующими о значительном развитии архитектурного стиля: Пилон Хефрена имеет квадратный план, у Сахурэ он представляет собою прямоугольник с удлиненными западной и восточной сторонами. У Хефрена все внутренние помещения сгруппированы вокруг центра квадрата, у Сахурэ залы пилона слиты в один, прямо открывающийся наружу в виде портика; к нему же прямо примыкает зал со ступенчатым планом, явно заимствованный не из пилона, а из храма Хефреновской композиции, хотя он в своих размерах значительно сокращен. Длинный ход, соединяющий пилон с

храмом, ведет прямо в продольный зал, а большой двор представлен так, что он примыкает к этому залу также по продольной оси. Узкие залы для статуй, которые в храме Хефрена равномерно расположены вдоль западной части обхода, примыкают в храме Сахурэ к отдельной небольшой камере, соединенной с обходом особым проходным помещением. По обеим сторонам этого зала обход двора расширяется в две прямоугольные ниши в роде апсид, которые, однако, в значительной мере меньше, приблизительно на половину, выступают по направлению к пирамиде. Задняя часть храма значительно больше передней, благодаря тому, что здесь устроены кладовые, а в передней части отсутствует зал со ступенчатым планом. Святая святых поставлена по продольной оси. Весь храм прямо примыкает к пирамиде.

Сравнение композиций сооружений Хефрена и Сахурэ доказывает, что архитектор Сахурэ стремился к более тесному сплочению в одно целое всех отдельных его частей. Для достижения бóльшего единства плана он расположил все главные залы по одной оси, задуманной проходящей от главного входа до святой святых со стеной в самом фоне ее. У Хефрена этой центральной оси еще нет, а отсутствие ее не объяснимо местными условиями, так как ход, соединяющий храм с пилоном, архитектурно не связан ни с тем ни с другим сооружением. У Хефрена обе постройки с точки зрения архитектурного целого независимы одна от другой и представляют каждая самостоятельное целое, несмотря на единство в культовом отношении.

Самостоятельность пилона по отношению к храму выражается у Хефрена уже в том, что один тип зала, именно продольного, встречается и тут и там, причем он в пилоне, благодаря своему положению, получает центральное значение. У Сахурэ, однако, такой зал не только отсутствует, но даже один из залов храма, а именно зал со ступенчатым планом, перенесен в пилон. Вследствие этого прошедший портик пилона попадает прямо в помещение, суживающееся по направлению к ходу, т. е. пилон непосредственно связан с ходом и дальше с храмом. Как уже сказано, длинный ход у Хефрена лишь внешним образом связан как с храмом так и с пилоном; в храме же начинается совершенно самостоятельная композиция, при которой поперечные линии находятся в равновесии с продольными или скорее даже сильнее последних, так как продольные линии распределены по длинным и узким помещениям: сердабам и кладовым, между тем как поперечные определяются весьма сильной сплошной массой двора. Таким образом движение вглубь, которое могло бы соединить отдельные части помещения, замедляется, даже почти уничтожается поперечными линиями. У Сахурэ, напротив, наблюдается стремление к полному соединению храма с пирамидой, не только с внешней стороны, благодаря тому, что храм прямо соприкасается с пирамидой, но и по плану: от хода к пирамиде замечается последовательное расширение по ступенчатым линиям вплоть до самой пирамиды, при чем все главные помещения поставлены по продольной оси всей композиции, а поперечные линии даны лишь проходами. Так за продольной залой, которая превратилась в переходную часть от длинного хода к следующему помещению, следует продольно поставленный дворик, сосредоточенные в одной камере помещения для статуй и продольно поставленная святая святых. По

тому же направлению расположены и корридоры с кладовыми. Что все эти изменения являются результатом определенного художественного плана, доказывает и расположение стены вокруг пирамиды, которая у Хефрена сливается с задней стеной храма, у Сахурэ, однако, как бы щипцами охватывают большую часть храма. Весьма характерно при этом, что пирамида царицы, лежащая у Хефрена самостоятельно в стороне, в сооружении Сахурэ включена в общую композицию.

Переход от пирамиды Хефрена к пирамиде Сахурэ означает собою развитие архитектурной мысли в определенном направлении. Мне кажется не безынтересным отметить, что в принципе такая эволюция форм та же самая, которая наблюдается в истории средневековой архитектуры. В развитии от типа древнехристианской базилики к типу готического собора наблюдается стремление к объединению первоначально разрозненных частей храма. Древнехристианская базилика, ведь, весьма отчетливо разделяет друг от друга отдельные части: атрий, продольные и поперечные нефы, апсиду; в дальнейшем развитии, после уничтожения атрия, наблюдается постепенное умаление значения поперечных линий: капеллы, расположенные по продольным нефам, переходят и в поперечный неф, впоследствии обхватывая его и вместе с тем развившийся из апсиды хор одной сплошной линией, при чем поперечный неф все более и более отодвигается по направлению к середине собора и сокращается в своем боковом протяжении. Иными словами: сосредоточенная вокруг главной продольной оси композиция одерживает верх над разрозненностью первоначального сочетания самостоятельных частей.

Включение пирамиды в общий объединенный план—вот результат архитектурного развития искусства Древнего Царства. Эпоха Среднего Царства стояла в этом отношении перед двумя возможностями: подражать классическому плану IV династии или развивать дальше поставленную уже в эпоху V династии идею. Наблюдается и то, и другое. Пирамида Сенусерта III в Лиште является памятником, представляющем архаизирующее направление¹. Хотя план и упрощен до крайности, отдельные части его явно примыкают по своему сопоставлению к типу сооружения Хефрена, причем, однако, заметно и влияние памятника Сахурэ. Открытый двор, заменяющий храм Хефрена, поставлен продольно, как у Сахурэ, но лежит вне обхода пирамиды; точно также и пирамида царицы построена вне этого обхода; кроме того наблюдается в архитектуре двора смещение двух разных элементов: применены четырехгранные столбы Хефреновского типа, и вместе с тем — карниз, как у Сахурэ. Сенусерт III в своей пирамиде в Дашуре² не только не связывал в смысле плана пирамиду с ходом и лежащими в долине постройками, но и сгруппировал три маленьких пирамиды впереди большой, т. е. прямо копировал пирамиду Хуфу IV династии.

Дальнейшее развитие типа пирамиды Сахурэ мы находим уже в XI династии в пирамиде Ментухотепа в Дер-эль-Бахри³. В данном случае пира-

¹ Gautier et Lesquier, *Mém. sur les feuilles de Lischt* (*Mém. de l'Inst. français d'archéologie orientale*, VI), табл. XIV.

² De Morgan, *Fouilles de Dahchour en 1894—1895*, табл. XV.

³ Naville, *The XI-th Dynasty Temple etc.*, II, табл. I, XXI, XXIII, XXIV.

мида потеряла свой характер надгробного памятника и получила чисто декоративный характер. Сооружение Ментухотепа весьма сложно и представляет собою соединение трех различных форм: собственно пирамиды, храма и подземного помещения для культа Ка. Храм при пирамиде Дер-эль-Бахрского типа необходимо поставить в связь с храмами при пирамидах Хефрена и Сахурэ, хотя он успел принять новые формы; но переходные ступени развития, которые необходимо предположить, до нас не дошли. В данном случае храм находится за пирамидой, так что главный акцент всей композиции лежит не на задней ее части, а на передней. Такие же явления наблюдаются в христианском искусстве в дальнейшем развитии типа базилик.

Сравнение пирамид Хефрена, Сахуре и Ментухотепа приводит еще к другому любопытному выводу. В пилоне Хефреновского сооружения залы поддерживаются монументальными четырехгранными столбами, в пилоне Сахурэ — колоннами гораздо более легкого характера. Не будем касаться вопроса, насколько в таком изменении архитектурных форм сказывается влияние деревянных построек; для нас важно отметить, что на сооружении Сахурэ везде последовательно проведен новый принцип: дробление масс посредством колонн. На пилоне Хефрена зал со столбами включено в сплошную массу стен, у Сахурэ передний фасад на значительном протяжении занят портиком из двух рядов колонн, и южный — боковым портиком в один ряд колонн, т. е. сплошная стена Хефреновского стиля заменена рядом вертикальных подпор-колонн со свободным воздушным пространством между ними. В той же плоскости лежит также и изменение стиля большого двора в надгробном храме. Замена столбов колоннами имеет последствием более тесное соединение обхода с открытым двором; подобное развитие наблюдается на плане дворца 2-го слоя Трои¹ и Олимпийского Гереона на котором пилястры впоследствии были заменены колоннами, стоящими уже свободно. Еще дальше в этом направлении пошел архитектор Ментухотепа. Пирамида окружена двухэтажной колоннадой, уничтожающей в корне впечатление сплошной массы стены; в храме же, расположенном за пирамидой мы наблюдаем общее очертание двора и здания со святой святых на заднем плане, причем везде стены заменены колоннами. Такая же эволюция нам известна в западной архитектуре: переход от романского стиля к готике и развитие типа дворца от XV в. к XVI в. Эволюция архитектурных форм протекает, таким образом, весьма последовательно от IV до XI династии.

Пирамида Ментухотепа сама по себе представляет собою распространенный тип, известный в особенности в более поздних примерах. Она составлена из двух частей: «мастабы» с посаженной на нее пирамидой; характерный египетский карниз дает переход от одной части к другой. Такое сочетание пирамиды с «мастабой» считалось поздним новшеством; теперь, однако, после исследования храма Хефрена оказалось, что оно встречается уже в эпоху Древнего Царства; пирамида царицы имеет уже

¹ Dörpfeld, Troja und Iion, I, 84 с рис. 25 с указанием на развитие этого типа в Тиринфском дворце и в плане греческого дома; там же указана аналогия в развитии плана Гереона в Олимпии.

те же составные части, правда, в другой пропорции. Пирамида поднимается на низкой подставке, имеющей в разрезе характерные формы мастабы с квадратным основанием. Но едва ли разницу в измерениях пирамиды и подстройки можно считать существенной, так как в одном Абидосском некрополе тот же тип встречается в самых разных вариантах¹. Из этого следует, что прототипом пирамиды Ментухотепа следует считать тип Древнего Царства, представителем которого, пока единственным точно датированным, является пирамида царицы Хефреновского сооружения.

Было бы весьма странно, если бы действительно архитекторы начала Среднего Царства при сооружении такой монументальной постройки брали себе в пример ничтожные, сравнительно, побочные пирамиды, а потому трудно признать ее за исходную точку для дальнейшего развития. Заметим далее, что в качестве гробниц приближенных царя, принцев царского дома или вельмож, сохранился более древний тип надгробной постройки — мастаба. Не следует ли из этого, что тип мастабы-пирамиды, бывший в употреблении во время IV династии для побочных пирамид, является более древним? Такой вывод являлся бы преждевременным ввиду недостатка памятников, если бы иероглифический знак, обозначающий гробницу, не показывал бы тот же тип, т. е. пирамиды с подстройкой². Этот факт является на мой взгляд доказательным: древнейшая форма пирамиды есть «мастаба-пирамида», а классические постройки IV и V династии суть дальнейшие монументальные изменения древнейшего типа. В эпохи Среднего и Нового Царства архитектура вернулась к более древним образцам. Но эта древнейшая форма пирамиды сохранилась еще в других памятниках. На рельефах Нового Царства пирамиды этого типа встречаются нередко; при этом любопытно отметить, что ширина их меняется, принимая, иногда, весьма узкие, продолговатые формы³. Если принять во внимание, что эти пирамидки восходят к образцам древнейшей эпохи, то естественно вывести заключение о такой же неопределенности в пропорциях в древнейшее время. Далее также непостоянно и соотношение между пирамидой и подстройкой в смысле совмещения их. Иногда пирамида занимает всю верхнюю плоскость мастабы, иногда же только часть ее; такие отклонения мы должны, следовательно также отнести к индивидуальным вариантам.

Принимая во внимание эти варианты, мы видим, что обелиск есть только одна из разновидностей пирамиды⁴. Такой вывод находит себе подтверждение в одном любопытном памятнике, к сожалению, не поддающимся точной датировке. Это — южная пирамида в Дашуре, так называемая Кникругамиде⁵. О раннем ее происхождении свидетельствует отсутствие декоративных элементов, в особенности же делящего карниза между верхней и нижней ее частью. Поэтому справедливо относят ее еще ко времени расцвета Древнего Царства. Сюда же следует привлечь изображение надгробного

¹ Труд Mariette мне недоступен; см. сводку у Perrot-Chipiez 249 слл.

² Hölscher 33.

³ Perrot - Chipiez 300 слл. Maspero Aeg. Kunst (Ars una) 141 рис. 263.

⁴ Случайно я наталкиваюсь на подобную мысль, высказанную у Lauth, Obelisken und Pyramiden (Sitzungsber. d. k. Bayer. Akad. 1867) 107 слл. на основании надписей.

⁵ Perrot - Chipiez 213, рис. 133 слл.

памятника на рельефе Среднего Царства¹. Между *Kniskrugamide* в Дашуре и обелиском храма *Newoser-gê*² не существует в действительности принципиальной разницы, а переходной ступенью в смысле пропорций является приведенный памятник с рельефного изображения. Наконец, и пирамида и обелиск в одинаковой мере являются символами бога солнца.

Во время IV династии, следовательно, символ фетиша Ра был использован как надгробный памятник царей, а этот памятник поставлен в ближайшую культовую связь с храмом царя. Такое явление объясняется тем, что именно в это время выработалось представление о воплощении бога солнца в царе, учение, проникшее особенно глубоко в эпоху илиопольской династии³. Культ царя, таким образом, является в одинаковой мере культом Ра, и ближайшее соединение пирамиды с надгробным храмом, наблюдаемое на сооружении Сахурэ, есть лишь естественное последствие такого представления: пирамида является одновременно его надгробным памятником и символом его, как воплощения бога солнца.

Каково первоначальное значение фетиша пирамиды-obeliska? Уже Масперо даял объяснение пирамиды как надгробной насыпи. Если принять как первоначальный тип форму пирамиды с подстройкой и ее тожество с обелиском, то предположение Масперо вполне подтверждается. Тип кургана, сохранившийся в Малой Азии и в южной России имеет весьма определенную и вполне аналогичную форму⁴: на низкой подстройке (*Koηπις*) возвышается собственно насыпь, а наличие *Koηπις* объясняется чисто конструктивно стремлением к большей устойчивости кургана, который без нее мог бы рассыпаться. Конструктивное начало находит себе совершенно ясное подтверждение на типе египетской пирамиды в форме самой подстройки, имеющей, как на обелиске, так и на пирамиде покатые боковые плоскости. Такое расположение характерно вообще для египетского сооружения и объясняется, как известно, неустойчивостью примитивного строительного материала до начала эксплуатации камня. С чисто конструктивной точки зрения мы должны признать как за пирамидой, так и за обелиском характер насыпи, которая по своей форме может быть только надгробной.

Мы приходим, таким образом, к любопытному выводу, что символ Ра есть надгробная насыпь. Такое явление не без аналогий: индийская «ступа» — религиозный символ Будды. Она состоит из полусферической верхней части на подстройке. Само слово означает надгробный памятник и в действительности соответствует типу кургана, в стилизованном, конечно, виде⁵. Первоначальный тип надгробного памятника Будды получил значение религиозного символа и как таковой мог быть включаем в храмовое сооружение. Но если обелиск-пирамида восходит к типу надгробной насыпи, то

¹ Perrot-Chipiez, 222 рис. 148.

² Реконструкция дана Borchardt'ом см. Maspero, ук. соч., стр. 50 рис. 83.

³ Тураев, История Древнего Востока.

⁴ См. материал у Daremberg - Saglio, Dict. des ant. s. v. sepulcrum см. Dörpfeld Troja u. Ilion 543 и интересный небольшой курган на Самоце Böhlau Nekropolen 26.

⁵ Fergusson, Indian Archit. 55 прим. (см. 66 не совсем понятно, почему Fergusson возводит тип ступы в типу дома. Над ступой в храме находится зонт; если понять ступу как надгробный памятник, то естественно объяснить его как балдахин над катафалком, см. Ростовцев, Декоративная живопись, 63 слл.

ясно, что эта насыпь может быть отнесена только к тому божеству, которому принадлежит данный фетиш, т. е., что обелиск-пирамида обозначает надгробный памятник бога солнца Ра, и что в образе этого боже-ства кроются хтонические элементы. Космические божества, как известно, в качестве объектов культа появляются на более поздней ступени развития и обыкновенно отождествляются с более древними местными божествами, носящими анимистический и хтонический характер¹. С таким местным божеством — Атумом и был отождествлен Ра, и повидимому, от него перешел к последнему фетиш хтонического бога, значение которого, конечно, очень скоро было забыто. В образе Ра хтонические элементы действительно наблюдаются. В имени Атум лежит элемент заканчивания; миф говорит о стареющем боге, в древнейших текстах пирамид он является судьей в подземном царстве. Но дальнейшие элементы такого хтонического характера наверно будут найдены. Археологический материал в данном случае нуждается больше в пополнении текстами, чем в подтверждении.

При объяснении возникновения типа пирамиды, мастаба остается в стороне. Думается, не случайно, что главный центр эволюции как этого символа, так и культа Солнца находится на севере, между тем как типичной формой царского погребения на юге является мастаба. Эта последняя по прямоугольной и удлиненной форме ее плана является как бы более естественным типом надгробной насыпи. Круглая или квадратная в плане, высокая форма кургана или пирамиды прибавляет к характеру простой насыпи еще элемент монументального памятника. Может быть, не простая случайность, что применением этого типа насыпи север Египта связывается с восточным побережьем Эгейского моря и зависящими от него культурными областями. В виду наличия признаков такой связи также в других памятниках, мы должны указать и на это явление, хотя оно само по себе не может быть использовано как аргумент. Ступенчатая пирамида Джосера в Саккаре в таком случае являлась бы попыткой приравнения мастабы к пирамиде, попыткой, оставшейся единичной.

Я постараюсь дать краткое резюме сказанному, причем вполне признаю гипотетичность некоторых утверждений: дальнейшие находки, надеюсь, заполнят существующие лакуны.

В эпоху чисто анимистической религии в северном Египте пользовалось особым почетом божество Атум, надгробная насыпь которого получила высокую форму кургана. У гроба этого божества совершались религиозные обряды, а потому сама насыпь получила значение религиозного символа. При проникновении в религию космического начала, это главное хтоническое божество в этом месте (в Илиополе?) было отождествлено с главным космическим божеством и слито в одно божество Ра—Атум. Древнейший фетиш хтонического божества был присвоен этому новому божеству, хотя оно все более и более теряло хтонические элементы своего образа и превращалось в чисто космическое божество, предоставляя хтони-

¹ На хтонические элементы Атума, перечисленные ниже, мне любезно указал В. В. Струве; весьма ценные замечания делал во время прений по опубликованному здесь докладу И. Г. Франк - Каменецкий.

ческий элемент Озирису. Только миф о рождающемся и стареющем боже-
стве, роль его в подземном царстве сохранили следы первоначального хто-
нического характера древнего Атума. В это время на юге цари получили
надгробные насыпи более скромных форм — мастабы. По мере распро-
странения власти царя на север и перенесения культурного центра
ближе к Иллиополю, появилось стремление к отождествлению царя с богом
Солнца. Одним из первых симптомов такого сближения является пирамида
Джоссера в Саккаре. Соорудив себе в Бет-Халлафе мастабу обыкновенного
типа, он выстроил второй памятник на севере в Саккаре, на котором
посредством переделки мастабы была достигнута форма, близкая к пирамиде:
прямоугольное, не квадратное основание мастабы при этом осталось в силе.
IV династия привела к полному слиянию юга с севером, к развитию цен-
тральной власти царя и к представлению о воплощении Ра в образе Фараона.
Вследствие этого культ царя совершался при том же фетише — пирамиде,
ставшей окончательно формой гробницы царя. Для чисто культовых соору-
жений и других целей в религии Ра, в это время, может быть, под влиянием
фетишей в роде бетилов, выработалась форма удлиненного обелиска, сохра-
нившая, однако, в своем основании очертания и вид надгробного памятника.
IV династия установила также архитектурную форму культового сооружения.
Она связывала в одну композицию пирамиду, храм и пилон на краю долины
Нила, но лишь V династия нашла окончательную художественную формулу.
Приводя в стройную систему хаос религиозных представлений, доведя ее до
высокой степени религиозно-философского учения, эпоха V династии довела
до совершенства и полного единства сложную композицию пирамиды с ее
храмом и пилоном, создавая при этом аналогичные формы для культа Ра, как
такового, причем символом служил уже обелиск.

Новую эру в истории архитектуры являет собой стремление к дроблению
плоскости и к замене колоннами сплошной массы стены. Мы не знаем про-
межуточной ступени развития между этим типом и пирамидой Ментухотепа
XI династии в Дер-эль-Бахри. Эта пирамида является в смысле смелости и
новизны форм одним из величайших достижений мировой истории архитек-
туры. Любопытно, что в это же время и портретная скульптура имеет свое-
образный, далекий от схематичности характер. По мере развития царской
власти, развивается, однако, и классицистическое отношение к образцовому
периоду Древнего Царства и как в портретной скульптуре проявляется подра-
жание схематизованных образов вроде торжественных портретов Хефрена,
так и в архитектуре вновь появляются типы, явно подражающие соору-
жениям IV и отчасти V династии. Но как в скульптуре наряду с таким клас-
сицизмом держится реалистическая пластика, так и в архитектуре удержи-
ваются, по крайней мере, отчасти, новые элементы пирамиды Ментухотепа.
Далекий отклик этой архитектуры мы находим в IV в. в Мавсоле в Гали-
карнассе, и в применении подобных принципов на многочисленных круглых
зданиях классического греческого искусства. Эти сооружения связывают
творчество новейшего искусства с древним Египтом и подтверждают значе-
ние долины Нила для развития европейских художественных форм.

О. Вальдгауер.

КЕНОСАРКОФАГ ЦАРИЦЫ ИАХ-ХОТЕП.

Вопросы определения родственной связи, а также порядок следования отдельных представителей царской семьи конца XVII и начала XVIII династии, т. е. той эпохи, которая начала и завершила свержение Гиксосского ига, принадлежат к наиболее сложным задачам истории Нового Царства.

Одной из наиболее интересных проблем указанного порядка является вопрос о царице Иах-хотеп или царицах Иах-хотеп и о положении этой царицы или этих цариц в царствующей семье.

В старой литературе до 1881 г., т. е. года знаменитого раскрытия в Дер-эль-Бахрском тайнике царских мумий, вопрос этот решался в том направлении, что в начале Нового Царства существовала одна лишь царица Иах-хотеп. Так, например, Lepsius в «Königsbuch der Aegypter» от 1858 г. называет ее женою Аменхотепа I. В 1859 г. был найден в Дра-абу-эль-Негга, наиболее северном и наиболее древнем из Фиванских некрополей, неглубоко зарытый в песке, лишь на несколько футов под поверхностью, деревянный саркофаг. Тяжелая крышка имела форму мумии и была позолочена сверху до низу. Надпись на ней доказывала, что гроб принадлежал «великой царской жене, овладевшей короной юга, Иах-хотеп». Когда крышку подняли, то нашли между бинтами мумии драгоценное оружие и украшения: кинжалы, золотой топор, цепь с 3 большими мухами и пектораль. На самой мумии оказались: золотая цепь со скарабеем, запястья, налобник и т. п. Две небольшие ладьи из золота и серебра, топоры из бронзы и большие запястья лежали прямо на дне саркофага. Золотая ладья и бронзовые топоры украшены картушем царя Камеса; другие предметы из тех, что лежали не на самой мумии, были снабжены картушем царя Амасиса¹.

На основании этих только что указанных деталей находки в Дра-абу-эль-Негга Brugsch в своей «Geschichte Aegyptens», вышедшей в 1877 г., сделал вывод, что судьбы цариц Иах-хотеп были связаны с царями Камесом и Амасисом, фараонами конца XVII династии. Степень родства между ними определялась Brugsch'ем таким образом, что Камес был мужем Иах-хотеп, а Амасис сыном ее.

¹ Fl. Petrie, A History of Egypt during the XVII-th and XVIII-th dynasties, L., 1899, 9 с. Саркофаг и вещи великолепно изданы у Bissing, Ein thebanischer Grabfund aus dem Anfange des Neuen Reiches, B., 1900.

В 1881 г. весной был раскрыт тайник в Дер-эль-Бахри с останками властелинов нового царства. Это обилие нового материала внесло изменение в разрешение многих проблем истории Египта, внесло оно изменение и в вопрос о личности царицы Иах-хотеп. В Дер-эль-Бахри, между прочими саркофагами, был найден колоссальных размеров гроб, принадлежавший, судя по надписи, царской дочери, царской сестре, великой (царской — опущено) жене, овладевшей короной юга, царской матери Иах-хотеп¹. Но мумии Иах-хотеп в нем не оказалось. Вместо нее, там покоилась мумия Пиноджема I, царя XXI династии. Но где же осталось тогда тело Иах-хотеп? Первою мыслью Масперо, которому посчастливилось найти Дер-эль-Бахрский тайник, была та, что эта исчезнувшая мумия Иах-хотеп идентична с той, что была найдена, как было только что сказано, в 1859 г. в песке Дра-абу-эль-Негга. Тело и внутренний саркофаг (а таковым мог он казаться при беглом сравнении его размеров с размерами Дер-эль-Бахрского гроба) были унесены вместе с сокровищами, наспех зарыты в землю в ожидании дележа. Смерть помешала грабителям выполнить это. Большой же саркофаг, оставленный в гробнице, был переправлен в тайник, чтобы принять мумию Пиноджема I, выселенного из своего саркофага.

Но эта остроумная догадка должна была быть оставлена самим же Масперо, ибо факты ее уничтожали. Саркофаг из Дра-абу-эль-Негга оказался слишком высоким и широким, чтобы уместиться в гробу из Дер-эль-Бахри². Из этого Масперо, а за ним и все прочие исследователи, сделали вывод, что оба гроба принадлежали двум различным царицам. Одна из них, как это пытается доказать дальше Масперо, а с ним согласна в общем и последующая литература, является матерью Амасиса, а вторая внучкой ее, женой Аменхотепа I.

Мы видим, что в этой датировке обеих Иах-хотеп как бы примиряются те две различные датировки одной царицы Иах-хотеп, к которым пришли прежние исследователи, — Lepsius, датируя ее женой Аменхотепа I, Brugsch рубежом XVII и XVIII династии, в качестве матери Амасиса.

Обратимся теперь к рассмотрению проблемы о царице или царицах Иах-хотеп. Действительно ли их было две, причем одна была матерью Амасиса, а вторая женою Аменхотепа I, или же была только одна Иах-хотеп, а если их было, действительно, две, то каково было их следование — только что указанное, или какоенибудь иное.

Материал для освещения всех этих вопросов не слишком беден. Он распадается на две резко отличающиеся друг от друга группы, отнюдь не одинаковой ценности в качестве источников. Первая группа охватывает памятники, современные царице или царицам Иах-хотеп, т. е., относящиеся к началу XVIII династии. Вторая группа обнимает памятники, восходящие ко второй половине Нового Царства, к той эпохе, когда царица или царицы Иах-хотеп была или были причислены, наряду с другими лицами царствующей семьи начала Нового Царства, к божественным покровителям фиванского некрополя. Само собой понятно, что свидетельская ценность источников

¹ G. Daressy, Cercueils des cachettes royales, Caire, 1909, 9.

² Mémoires de la mission archéologique française, I, 545.

этой второй группы незначительна, и она может быть использована лишь для подкрепления выводов, полученных путем изучения памятников первой группы, а отнюдь не для корректирования их. Обратимся теперь к рассмотрению источников первой группы.

При этом обзоре перед нашими глазами пройдут надписи на самых различных предметах: кольцах, скарабеех, статуях, стелах частных и царских и, наконец, саркофагах.

Некоторые из данных источников датированы таким образом, что отнесение их к царице Иах-хотеп, матери Амасиса, не может вызвать сомнения.

Наиболее древний из этих памятников — статуя царевича Иахмеса, посвященная ему по случаю его смерти родными. На столбе, к которому статуя прислонена, мы читаем наряду с именем царя Секененра и имя Иах-хотеп, не обведенное еще картушем, с титулами: «дочь великого царя, овладевшая короной юга». Конечно, названная Иах-хотеп может быть только будущей матерью Амасиса¹. Стела этого последнего из Карнака с перечислением памятников, сооруженных в честь Амона, требует наряду с восхвалением своей особы и восхваления матери своей Иах-хотеп:

«Воздавайте хвалу владычице земли, госпоже стран, островов!
Возвышающая имя над страной каждой. Творящая мысли
многочисленных людей.

Жена царя, сестра царя.
Дочь царя, мать царя почтенная.
Знающая, заботящаяся об Египте.
Спасает она войско свое.
Защищает она их.
Заботится она об *uth* своих.
Обнимает она *tšw* своих.
Устраивает она юг.
Уничтожает восставших против нее.
Жена царя Иах-хотеп живущая².

Если только что приведенные две надписи относятся без колебания всеми исследователями к Иах-хотеп I, матери Амасиса, то зато со следующими надписями дело обстоит иначе.

Некоторые из этих надписей чрезвычайно коротки, как то надписи на кольце и скарабеех. До нас дошли 5 скарабеев из различных коллекций. На четырех из них мы читаем: «жена царя Иах-хотеп»³, а на одном «жена и мать царя Иах-хотеп»⁴. Почему три из этих скарабеев относятся Gauthier к Иах-хотеп I, т. е. матери Амасиса, а два к Иах-хотеп II, жене Аменофиса I, неясно. Формы скарабеев за этот короткий промежуток не изменились и не могли поэтому дать ему указания на подобное распределение во времени. Еще более кратка легенда на золотом перстне в Лувре, изданном во втором

¹ Sethe, Urkunden der 18 Dynastie, I. 11.

² Sethe, у. с. 21.

³ H. Gauthier, Le livre des rois d'Égypte, II, 163, В, Сп 208, 2 и 3.

⁴ У. с., 163, D.

томе истории Petrie¹. Здесь врезан один лишь картуш с именем «Иах-хотеп». Перстень этот приписывается Petrie и Gauthier Иах-хотеп I; они могли, конечно, с одинаковым правом считать его собственностью и 2-ой Иах-хотеп, при допущении ее реальности. Но мы имеем разногласия в литературе о причислении памятника к той или другой Иах-хотеп и по отношению к памятнику с более пространной надписью. Так на одной фрагментированной статуе Венского музея владелец ее назван «начальник закромов матери царя Иах-хотеп»². Эту «мать царя Иах-хотеп» одни отождествляют с матерью Амасиса³, другие с женой Аменхотепа⁴. Чем же объясняются подобные колебания в датировке памятников с именем царицы Иах-хотеп и наряду с этим возможность распределения памятников между различными царицами Иахмес, которых знает начало нового царства?

Причина-простая. Все эти царицы Иахмес носят еще особый эпитет, тесно связанный с их именем Иахмес, так «Иахмес-сет-Камес», т. е. «Иахмес, дочь Камеса»⁵, или «Иахмес-нофрет-ири» — «Иахмес красота ее»⁶, или же «Иахмес-мерт-Амон» — «Иахмес, любимица Амона»⁷. Что же касается имени Иах-хотеп, то мы не имеем ни одной надписи, которая приводила бы это имя с каким-нибудь различающим эпитетом. На всех памятниках, как современных, так и поздних, имя цариц Иах-хотеп приводится без какого-либо придатка, который помог бы нам различать памятники этих двух цариц. Этим отсутствием критерия и объясняется случайное распределение источников между двумя царицами и полная невозможность, таким образом, точной датировки какого-нибудь предмета с картушем царицы Иах-хотеп. А это небезинтересно и для Эрмитажа, ибо и в его коллекциях хранится очень интересный памятник с именем этой царицы. Я имею в виду крышку женского саркофага, описанную В. С. Голенищевым в его *Inventaire* под № 780⁸. Саркофаг принадлежал Анат-хенут-ири, дочери царя и жены царя Иахмес-ту-мер-ес, дочери жены царя и матери великого царя, правительницы неба, госпожи земли владычицы юга и севера, Иах-хотеп правоюгласой»⁹. Датировка этот саркофаг Голенищевым без какого-либо колебания: «La reine Aah-hotep, nommée dans cette inscription, était la femme d'Amenhotep I de la dix-huitième dynastie». Голенищев к сожалению не приводит никаких оснований для подкрепления своей датировки.

Форма саркофага не могла настолько развиться в течение сравнительно короткого времени, которое отделяет царствование Амасиса от эпохи Аменхотепа I, и мне поэтому думается, что отнесение В. С. Голенищевым нашего эрмитажного памятника к царице Иах-хотеп II, а не к Иах-хотеп I, является чисто случайным. Такая невозможность расгруппирования памятников между

¹ У. с., 163 и 208.

² Petrie, 9, рис. 4.

³ Bergmann, *Recueil de travaux*, VII, 1885, 179.

⁴ Wiedemann, *Aegyptische Geschichte*, 302.

⁵ Gauthier, у. с., 208.

⁶ У. с., 194.

⁷ У. с., 183-186, 207.

⁸ У. с., 192.

⁹ См. Ф. Ф. Гесс, Крышка детского саркофага Эрмитажного собрания.

царицами с одинаковым именем является, безусловно, чрезвычайно досадным и неудобным для исследователя, но нельзя, конечно, требовать от современников различения лиц с одинаковым именем ради удобств последующих поколений. Действительно, какое было дело современникам царицы Иах-хотеп I и современникам Иах-хотеп II, да и самим царицам, до того, что впоследствии, ввиду полной тождественности их имен, личности их не будут различаться. Для практической жизни это было неважно, коль скоро одна из них, бабушка Иах-хотеп I, не числилась больше в списке живых, упокоившись на прекрасном западе, в то время как внучка Иах-хотеп II, наследница имени ее и положения, здравствовала на престоле обеих стран. Но к этому я должен прибавить, что для египтянина, как и, вообще, для всякого адепта культуры классического востока, со свойственным ей мистическим пониманием значения имен, такое посмертное смешение одинаковых имен было бы неприемлемо. И этими требованиями заупокойных верований, наверно, отчасти и были обусловлены те различающие придатки, которые прибавлялись к одинаковым именам царей или цариц. Но в конце невыносимым становилось положение, когда это смешение происходило уже при жизни, когда сосуществовали две царицы с одинаковым именем и титулами. Сосуществование же двух цариц Иах-хотеп, если удвоение их соответствует действительности, доказывается определенными свидетельствами двух безупречных источников. Первым из них является стела некоего Кереса. Найдена она была в Дра-абу-эль-Негга и датирована 10 годом царя Аменхотеп I¹. На этой стеле названный Керес приводит *in extenso* указ царицы Иах-хотеп в пользу его заупокойного культа: «матери царя приказ для наследного князя, графа, казначея севера, семера единственного, начальника домов золота, начальника домов серебра, начальника дома великого матери царя Иах-хотеп живущей, докладчика Кереса. Приказала мать царя, чтобы дать сделать тебе гробницу у лестницы бога великого, владыки Абидоса. Закреплены должности твои всевозможные, почести всевозможные, которые были оказаны тебе. Статуи твои стоят в храме спутников бога великого. Закреплены им жертвенные дары письменно. Тебе будет сделано *dj-nsw-t-htp*, как это делает жена царя для того, кого любит. Для наследного князя, графа, казначея севера, начальника дома докладчика Кереса». Затем следует обычное восхваление покойного; среди них имеются некоторые эпитеты, рисующие его положение в доме царицы Иах-хотеп: «великий страхом в доме матери царя» или же «правитель бодрствующий матери царя».

Из этого текста мы узнаем, таким образом, что в 10 году царя Аменхотеп I жила еще мать царя, Иах-хотеп, и в данном случае, конечно, не может быть сомнения, что эта царица Иах-хотеп была именно царица Иах-хотеп I, мать царя Амасиса; в противном случае, если автор надписи имел в виду Иах-хотеп II (если, конечно, таковая существовала), то он должен был бы ее, как жену еще здравствующего фараона, хоть раз назвать, кроме «мать царя», и «жена великая царя». Назван Керес также и начальником дома великой матери царя (а не жены царя) на другой стеле из той же Дра-абу-эль-Негга. Здесь он изображен в почитании царевича Иахмес-сиаира, сына

¹ Sethe, *u. c.*, 45.

Амасиса I¹. Правда, он назван здесь не Керес, а Кедрес, но, в виду сходства титулов, сходства работы и тожества места находки, я полагаю, что Кедрес и Керес идентичны². Кедрес называется, как я уже сказал, «докладчик, начальник дома великой матери царя Кедрес». Но как бы то ни было, уже этой одной стелою Кедреса я считаю доказанным одновременное сосуществование двух цариц Иах-хотеп.

Но второй из указанных выше источников дает окончательную в том уверенность. Я имею в виду стелу чиновника из Эдфу, имя которого, может быть, читалось Иуф, служившего при 2 царицах вплоть до эпохи Тутмоса I³. Наверху стелы названный Иуф и сын его Хор-хотеп почитают двух цариц: одна из них названа «жена бога Амона, жена царя великая Иах-хотеп правою», а другая «жена царя, сестра царя Собекемсаф правою». Эта вторая царица, Собекемсаф по имени, как доказал Newberry, одна из цариц XIII династии и, очевидно, прапрабабка XVII и XVIII династий⁴. Под этим верхним изображением врезана надпись, начинающаяся заупокойной формулой для духа (Ka) жены великой царя, матери царя Иах-хотеп правою, сына ее Амасиса правоугого. Затем следует биография Иуфа: «дала она (т. е., очевидно, та же царица Иах-хотеп, которая уже два раза упоминалась на памятнике) мне (должность) II жреца предсказаний жертвенника и должность привратника храма, мне Иуфу, сыну Ирит-са». Он говорит: «Возобновил я гробницу эту дочери царя Собекемсаф, после того, как она найдена была близкой к разрушению. Сказал этот жрец: «о вы, проходящие мимо стелы этой, говорю я вам, даю услышать вам почести мои у жены царя великой Иах-хотеп. Назначила она меня жертвовать ей, доверила она мне статую своего величества, назначила она мне довольствие разное. Она повторила мне другое благодеяние, передала она мне имущество свое различное в Эдфу, чтобы управлять для ее величества. Другое благодеяние жены царя великой Иахмес правою, любимой царем Тутмосом I правою. Назначила она меня в качестве писца казначея бога. Поставила она меня у статуи своего величества. Дала она мне довольствие разное (перечисляются виды его)».

Ознакомившись с содержанием стелы Иуфа, мы убеждаемся в важности этого памятника для уяснения нашего вопроса. Из него вытекает с очевидностью тот факт, что царица Иах-хотеп, мать Амасиса, действительно, жила вплоть до царствования Тутмоса I, т. е. стелою Иуфа подкрепляется наш вывод, сделанный на основании свидетельства Кереса. Предположение о том, что на этой стеле идет речь о двух различных царицах Иах-хотеп, считаю невозможным. Этому противоречит общий смысл надписи, а указание на то, что в начале она названа «жена великая царя, мать царя Иах-хотеп», а затем лишь «жена великая царя Иах-хотеп», теряет свою остроту в виду названия вышеупомянутой Собекемсаф в приписке к верхнему изображению «женою царя, сестрою царя Собекемсаф», а в самой надписи «дочерью царя Собекемсаф», а колебания в тождественности этих двух Собекемсаф быть не

¹ Lacau, Stèles du nouvel empire, 9-10, n° 34004.

² На возможность замены «алифа» «п» указывает Erman, Aegyptische Gram., § 10.

³ Sethe, у. с., 29 сл.

⁴ Newberry, Proceedings of the Society of Biblical Archeology, XXIV, 285 сл.

может. Поэтому я полагаю, что как стела Кереса, так и стела Иуфа неопровержимо доказывают длительность жизни царицы Иах-хотеп I, матери Амасиса, вплоть до последних лет царя Аменхотепа I. Из этого же с необходимостью вытекает, что, при допущении существования Иах-хотеп, жены Аменхотепа, эти две царицы с одинаковым именем жили одновременно. Путаница, конечно, должна была еще увеличиться в виду и тождественности титулов этих одноименных цариц. По крайней мере, на саркофаге из Дер-эль-Бахри, который приписывается Иах-хотеп II, она названа «дочерью царя, сестрою царя, великой женою (царя), матерью царя, овладевшею короною юга, Иах-хотеп правоюгласой»¹ и это обстоятельство, я полагаю, мало говорит за реальность второй Иах-хотеп, жены Аменхотепа I. Мало говорят за существование этой царицы и те поздние тексты, которые упоминают о какой-то царице Иах-хотеп, и в показаниях которых некоторые исследователи готовы видеть свидетельство в пользу Иах-хотеп, жены Аменхотепа I. При этом даже исследователи позволяли себе иной раз некоторые натяжки. Так, например, Gauthier в качестве первого текста, свидетельствующего о царице Иах-хотеп, жене Аменхотепа I, приводит из одной Фиванской гробницы надпись над изображением почитания царицы, стоящей рядом с Аменхотепом I. Надпись эта гласит: «жена царя, мать царя, жена бога Амона Иах...» — вторая половина имени уничтожена. Но Gauthier, не колеблясь, восстанавливает имя в виде Иах-хотеп, хотя Lepsius читает это имя, как Иахмес². Но и хорошо сохранившиеся поздние тексты с бесспорным упоминанием имени Иах-хотеп не доказывают реальности Иах-хотеп младшей. Все эти тексты, число которых не слишком маленькое³, свидетельствуют лишь о том, что царь Аменхотеп I почитался впоследствии вместе с двумя царицами, одна из которых была Иахмес-нофрет-ири, а другая Иах-хотеп. Так, например, на саркофаге Бутехамона XIX династии изображены в сцене почитания три лица. Первым из них является Аменхотеп I, за ним «владычица обеих земель Иах-хотеп», за нею «жена бога, владычица обеих земель Иахмес-нофрет-ири»⁴. Или же в одной фиванской гробнице XIX или XX династий по обе стороны входа изображены: направо Аменхотеп I и жена бога, жена великая царя, дочь царя Иахмес-нофрет-ири, а налево Аменхотеп I и жена бога, жена великая царя и Амона Иах-хотеп⁵. Но все эти поздние надписи ничего не говорят о характере той связи, которая соединяет эти три лица.

Правда, исследователи полагают, что Иахмес-нофрет-ири была матерью Аменхотепа I, а Иах-хотеп женою, но свидетельства этих надписей не подтверждают такое определение. Они или называют обеих цариц теми же титулами, как, например, только что цитированная гробница, или же, наоборот, рассматривают Иах-хотеп как мать, а Иахмес-нофрет-ири — жену Аменхотепа I, подобно одной Лейденской стеле XIX династии. Здесь изображена сцена адорации этих трех лиц. На первом месте сидит Аменхотеп I, за ним жена бога,

¹ G. Daressy, 8-9.

² Lepsius, Denkmäler, Text III, 23.

³ Наиболее полное перечисление у Wiedemann, I, 316-317.

⁴ Lepsius, Ausw. тбл. XI.

⁵ Rosellini, Monumenti storici, тбл. XXIX, 12.

Иахмес-нофрет-ири, а за нею жена царя, мать царя Иах-хотеп¹. Конечно, эта поздняя надпись ничего не доказывает для степени родства Иах-хотеп и Аменхотепа I, но я хочу указать, что эти тексты второй половины Нового Царства отнюдь не доказывают наличия двух Иах-хотеп, одна из которых была женою Аменхотепа I. Могли же быть другие родственные отношения между Иах-хотеп этих текстов и Аменхотепом I — она могла быть его бабкой или матерью, только для более точного определения их требуется исследовать мумию Аменхотепа I, ради установления его возраста в момент смерти, а к сожалению, мумия Аменхотепа еще не распеленута. Но какого возраста бы ни был Аменхотеп I, все эти тексты не могут служить основанием для раздвоения личности царицы Иах-хотеп. Как раз, наоборот, последующая традиция знала только одну царицу Иах-хотеп. По крайней мере, в гробницах XIX династии Анхур-хау и Хабет, где перечислены в качестве божеств все цари, царицы, царевичи, упоминается одна лишь царица Иах-хотеп². Поэтому я думаю, что все разобранные нами источники, как современные (кроме саркофагов, о которых сейчас будет речь), так и поздние, не свидетельствуют о существовании двух цариц Иах-хотеп. Они все должны быть отнесены к одной лишь царице Иах-хотеп, матерью Амасиса и, таким образом, родоначальницей великой XVIII династии.

Но как же, спрашивается, согласовать подобный результат анализа свидетельств всех этих текстов с фактом существования двух саркофагов царицы Иах-хотеп. Ведь наличие этих двух саркофагов и послужила основанием для конструирования второй Иах-хотеп, которая была сочтена женою Аменхотепа I. Мне думается, что подобный вывод из сопоставления свидетельств саркофагов из Дра-абу-эль-Негга и из Дер-эль-Бахри является безусловно неправильным и его придется или аннулировать или, во всяком случае, существенно изменить. Дело в том, что на особенности надписи саркофага из Дра-абу-эль-Негга не было обращено достаточного внимания. Между тем они того безусловно заслуживали. Содержанием надписи является заупокойная формула в пользу Иах-хотеп, которая названа здесь носительницей следующих титулов: «жена великая царя, овладевшая короной юга». Невольно бросается в глаза отсутствие важнейшего титула, который был столь характерен как раз для царицы Иах-хотеп, а именно: «мать царя». Если этот титул много раз отсутствовал в титулатуре ее, при неоднократном упоминании ее на стелах посторонних лиц, то это было допустимо ради экономии работы, но отсутствие этого столь важного титула на собственном саркофаге царицы прямо немисливо. Поэтому из отсутствия в титулатуре «мать царя» с необходимостью вытекает вывод, что та царица Иах-хотеп, для которой изготовлялся саркофаг, в момент изготовления его еще не была «мать царя», т. е. не дала жизни будущему владыке обеих земель. Из этого же вытекает, что для истории царицы Иах-хотеп, матери Амасиса, этот саркофаг отпадает, и что все тексты, трактующие о жене царя и матери царя Иах-хотеп, относятся к одной царице Иах-хотеп, родоначальнице XVIII династии, а не к какой-то мифической царице Иах-хотеп II, жене Аменхотепа I, созданной фантазией исследователей.

¹ Boeser, Besch. der ägypt. Sammlung. Stelen des Neuen Reiches, тбл. 24, № 44.

² Lepsius. Denkmäler III, 2 d и e.

Но теперь остается вопрос, кто же тогда была та «жена царя, овладевшая короною юга», что покоилась в гробу из Дра-абу-эль-Негга. И здесь к сожалению, пока невозможен вполне определенный вывод. Мумия еще не исследована, и возможны пока два решения вопроса. Первое возможное решение сведется к тому, что царицей из Дра-абу-эль-Негга является царица Иах-хотеп, жена Секененра, умершая рано, не сделавшись матерью престолонаследника. То же обстоятельство, что вместе с нею были найдены сокровища Амасиса и Камеса, является до известной степени случайным, как это предполагал уже Daressy¹ по крайней мере по отношению к Камесу. В таком случае эта молодая царица была бы матерью царицы Иах-хотеп, матери Амасиса, и в памяти последующей эпохи образ ее побледнел, слившись с образом знаменитой дочери ее. Второе возможное решение вопроса о личности царицы, для которой был предназначен саркофаг из Дра-абу-эль-Негга, вытекает из другой особенности надписи этого гроба, на которую также не было обращено внимание исследователями. Царица Иах-хотеп на этом саркофаге названа не «правогласой», но «живущею вечно», как назывались обычно цари или царицы еще при жизни. На саркофаге из Дер-эль-Бахри начала XVIII династии собственники или собственницы их названы «правогласые» — обычным эпитетом покойных. В таком случае вывод ясен: саркофаг из Дра-абу-эль-Негга был изготовлен для Иах-хотеп при жизни ее, после смерти ее первого мужа Секененра, а саркофаг из Дер-эль-Бахри был сооружен в момент ее смерти. Зачем же потребовалась изготовление такового. И тут невольно приходит в голову мысль, не является ли такой кеносаркофаг смягчением обычая убийства жены в день смерти мужа. Такой обычай, кажется, существовал в Египте, по крайней мере, некоторые исследователи Дер-эль-бахрского храма царя Ментухотепа III-го XI династии полагали, что натолкнулись на существование подобного обычая. Здесь в храмовом участке вокруг центральной пирамиды, которая была посвящена памяти царя, были похоронены некоторые из жен его гарема. Они были похоронены в одно и то же время, и поэтому можно было предположить, что они были убиты и погребены вокруг царя, чтобы быть вместе с ним и в другом мире². Последующее время смягчило этот жестокий обычай и довольствовало лишним саркофагом.

Констатирование такого обычая было бы чрезвычайно интересно, но для этого требуется более полный материал, который пока нам не доступен, и потому я не хочу настаивать на этой моей догадке. Положительным же результатом этой маленькой заметки я считаю вполне определенное доказательство того, что все тексты начала XVIII династии, говорящие о здравствующей еще царице Иах-хотеп, и все тексты Нового Царства, говорящие о жене царя и матери царя Иах-хотеп, относятся к царице Иах-хотеп, матери Амасиса, и что, кроме нее, в эпоху XVIII династии не было другой царицы с тем же именем.

В. Струве.

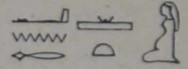
¹ Ann. du Serv. IX, 61-63.

² Ed. Naville, The XI-th dynasty temple at Deir-el-Bahri, II (1910), 7.

КРЫШКА ДЕТСКОГО САРКОФАГА ЭРМИТАЖНОГО СОБРАНИЯ.

Крышка детского саркофага, находившаяся в витрине 111 под номером 780, была впервые описана В. С. Голенищевым в его *Inventaire de la Collection Egyptienne*, изд. в 1891 г.

Привожу данное им описание:

Bois. Couvrecle mumiforme d'un petit sarcophage d'enfant. Le visage de ce couvercle est peint en jaune et la couverture de la tête — en noir (ou plutôt en vert très foncé) avec raies jaunes. Le reste du monument est blanc. Une amulette en forme de coeur, soutenue par une chaînette, ainsi qu'un vautour aux ailes déployées, se voient représentés sur la poitrine. Une inscription hiéroglyphique en 7 lignes horizontales, occupe le reste du couvercle. Cette inscription contient une prière à Osiris pour An-aa-t (), hont-ari (= amie ou servante) de la royale fille et royale épouse (ce dernier mot est emporté par une cassure). Aah-mestou-mer-es, fille de la royale épouse et royale mère, de la grande, de la maîtresse du ciel et régente du monde, de la régente de l'Égypte du sud et du nord, Aah-hotep, la défunte. La reine Aah-hotep, nommée dans cette inscription, était la femme d'Amenhotep I de la XVIII dyn. C'est donc à l'époque voisine de la mort de la reine Aah-hotep (II) de la XVIII-ème dyn. que doit être rapporté la fabrication du cercueil de la petite An-aa-t. l. 0,78 m.

Provenance de l'Académie des sciences (1881), à laquelle cet objet fut donné par Mr. Khanykoff¹.

Являясь одним из немногочисленных документов, освещающих родственные взаимоотношения и последовательность членов царской семьи XVIII-ой династии, наш памятник имеет большое историческое значение. Это обстоятельство и побудило меня вновь переиздать его, дав более подробное описание и снабдив его фотографией. (тбл. I).

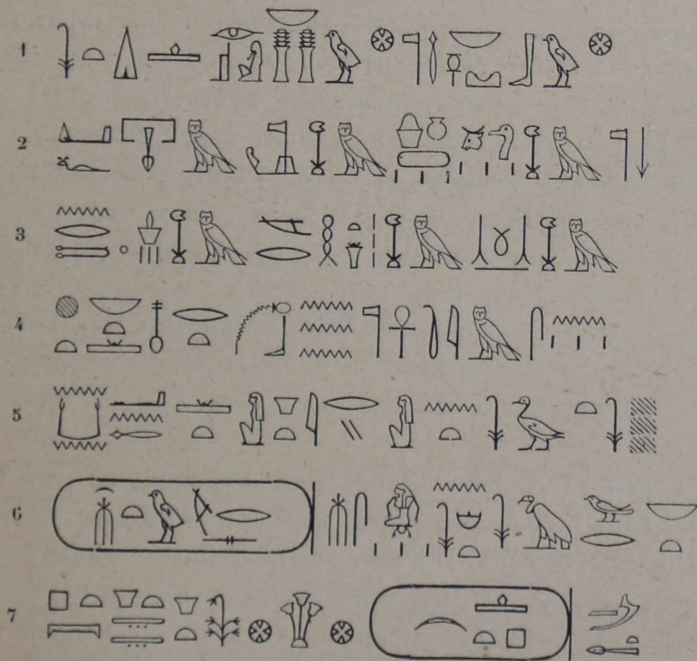
Размеры его следующие: длина 0,788 м., ширина у ног 0,175 м., в самой широкой части груди 0,255 м., высота ног 0,1 м.; толщина стенок от 0,025 до 0,08 м.; глубина углубления на внутренней стороне крышки приблизительно 0,018.

¹ *Ermitage Impérial. Inventaire de la Collection Egyptienne*, 111.

Помимо отмеченных В. С. Голенищевым особенностей, добавлю следующие: несохранившийся низ саркофага был украшен с каждой стороны четырьмя лентами, сделанными желтой краской, с зеленым кантом, концы которых видны на крышке и из которых нижняя проходит поперек всей крышки, верхняя доходит до прически, обе средние только до надписи. Крышка и с внутренней стороны покрыта белой облицовкой.

У изображенного на груди коршуна (Нехеб) тело и голова носят коричневатый оттенок, причем детали оперения и головы сделаны черной краской. Надпись черная. Амулет — сердце — черное, нитка бус — зеленая.

Крышка была прикреплена к доньшку четырьмя впущенными шпунтами, из которых сохранился один. На крышке целый ряд повреждений: отломан кусок парика на правой стороне у уха и кусок с правого бока внизу у третьей поперечной ленты (полом уничтожил, повидимому, один или несколько иероглифов 5-й строки); крышка переломлена пополам ниже шеи; отбит кончик носа; сошла часть облицовки прически на голове с правой стороны, а также на подбородке и ухе; отдельные повреждения спереди между надписью; трещина в центре крышки. Надпись в 7 горизонтальных строк, написанная иероглифами, причем сохранился еще предварительный чертёж строчек, сделанный красной краской.



Прежде чем обратиться к переводу текста, придется сказать несколько слов о типе нашего саркофага. Приблизительно точные указания на время, в пределах которого мы должны искать параллели нашему саркофагу, даются упоминанием имени царицы Иах-хотеп, матери Иахмеса I-го¹. Ближайшими параллелями для нашего памятника являются саркофаги, в ко-

¹ Укажу, что, исходя от этого же памятника, В. В. Струве постарался разъяснить бывший до сих пор неясным в науке вопрос о царице Иах-хотеп в своей статье, помещенной в этом же сборнике.

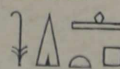
торых были помещены мумии Амен-хотепа I и Тутмеса II¹. К сожалению, оба эти саркофага не поддаются более точному определению, так как они были вторично уже употреблены для погребения названных царей в XXI династии, причем были подвергнуты коренной переделке. Ранее они принадлежали частным лицам. Однако, сохранившиеся следы их первоначального вида дают почти что полную аналогию с нашим саркофагом. Лицо, как у нашего саркофага, желтое, все туловище белое, прическа черная с желтыми полосами, коршун тоже с зеленым оперением, те же поперечные перевязи.

Возможно предположить, что и на нашем саркофаге на перевязях, продолжавшихся на нижней, несохранившейся его части, были надписи с упоминанием четырех гениев. То, что они не начинались на крышке, объясняется недостатком места. Первые иероглифы пришлось бы как раз на линии смыкания крышки и дна саркофага. Конечно, нельзя не указать на отдельные отличия, которые, однако, легко объяснить размерами нашего памятника. Обычная формула — надпись, помещаемая на средней вертикальной перевязи, не могла уместиться на ней, ввиду малых размеров саркофага; поэтому то, повидимому, и пришлось расположить ее в горизонтальных строках. Отсутствие обычного ожерелья и замена его ниткой бус с амулетом сердца, может быть, объясняется маловозрастностью покойной.

Из приведенных мною для сравнения саркофагов: первый, в котором впоследствии была найдена мумия Аменхотепа I, датируется издателем Даресси XIX-ой династией, в то время, как второй — Тутмеса II — XVIII-ой. Их поразительное сходство по типу невольно ставит перед нами вопрос, почему издавший их Даресси так различно датирует их. Приходится склониться к более ранней датировке XVIII-ой династией ввиду того, что тип саркофагов XIX-ой династии значительно отличается от предыдущих типов, причем на саркофагах XIX династии совершенно отсутствует изображение крылатого коршуна, которое заменяется изображением богини Нут или Исиды. Сохранившаяся на нашем саркофаге надпись с упоминанием имени царицы Иаххотеп еще более подтверждает мнение, что этот тип следует отнести к XVIII-ой династии.


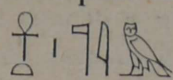
Надпись в переводе гласит: «Дарование царской жертвы² Озириса, владыки Бузириса (ddw) великого бога владыки Абидоса; да даст он за упокойную жертву (выхождение на зов) в некрополе тысячу из хлебов, пива, быков, гусей, тысячу из курений, тысячу из притираний, тысячу из одеяний, тысячу из всяких прекрасных, чистых вещей, которыми

¹ G. Daressy. Cercueils des cachettes royales (Catalogue général des ant. égypt. du Musée du Caire) nn^o 61005, 61013 (pl. VI, XIII). Подобного же типа саркофаги, относящиеся к началу XVIII династии, были опубликованы Fl. Petrie в «Five years exploration at Thebes. pl. LXIII, LXIII.


² Формула  трудно поддается точному переводу. В то время, как она была написана на нашем саркофаге, она давно уже потеряла свое первоначальное значение: «да даст царь жертву» и понималась уже, как единое, цельное, неразрывное понятие о даровании покойному всех благ. Литература по этому вопросу почти целиком приведена у Davies, The tomb of Amenemhat.

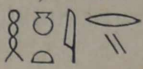
живет бог (среди них) для души (Ка) *snct-ḥnt-iri* дочери царя, сестры (?)¹ царя Нахмес-ту-мерес, рожденной от жены царя, матери царя великой, владычицы неба, госпожи обеих земель, госпожи Юга и Севера, Иах-хотеп правогласой».



Это—заупокойная формула в написании начала Нового Царства, обычна не только для саркофагов, но и для других предметов, имеющих отношение к заупокойному культу, как напр. на стелах, ящиках для ушебти и т. п.

Отличительным вариантом является в четвертой строке написание  вместо чаще встречающейся формы . Подобная нашему саркофагу формулировка встречается на саркофаге Сену², относящемся, равным образом, к началу XVIII династии и схожем по типу с приведенными раньше саркофагами.

Перейдем теперь к второй части надписи, дающей возможность еще точнее датировать наш саркофаг и придающей этому памятнику особый интерес.

Имя покойной  невольно обращает на себя наше внимание. Предположение, что мы тут имеем не только одно имя, но и титул покойной, отпадает, если мы примем в расчет обычай ставить титул перед именем; в данном же случае, могущая быть титулом вторая часть слова, а именно *ḥntiri*, нигде среди изданных памятников, как титул, не встречается.

Расчленив состав всего имени, мы видим, что оно состоит, в сущности, из трех единиц: 1) *snct*; 2) *ḥnt* — слова, обозначающего в Египте «госпожу», входящего элементом в имена собственные уже во время Среднего Царства; и, наконец, третьей частицы *iri*, прилагательной формы, обозначающей «находящийся, относящийся, занимающийся чемнибудь»³. В сочетании, подобном нашему имени, но без первой части, имя *ḥntiri* в написании  встречается на египетских памятниках⁴.

Остановиваясь на первой составной части имени, на частице *snct*, мы замечаем, что не можем найти к ней параллелей среди чисто-египетских имен. Однако, корень этого слова невольно заставляет нас искать параллелей среди ханаанских имен. И тут мы замечаем, что ханаанское имя  входит составной частью в некоторые употребляемые и в Египте имена, как напр. .⁵ Этот же корень имеется и в одном из имен царей Гиксосов, знакомом нам по сохранившимся скарабеем, а именно в имени царя *snct-hr*,

¹ Чтение «жена царя» предлагает Голенищев; конечно, тут могло бы стоять и «сестры царя», тем более, что для ее более точного определения приводится имя ее матери с полной титулатурой. При титуле «жена царя» не был бы опущен и титул «сестра царя».

² Daressy, o. c. n° 61010.

³ Ср. Eрман, Aegyptische Grammatik, §§ 227, 230, 233, 446, Anm. Brugsch, Aegyptisches Wörterbuch, I, 94 и сл.; V, 100.

⁴ Lieblein, Namenwörterbuch, I, n° 583; II, n° 583a.

⁵ M. Burchard, Die Altkanaanäischen Fremdworte und Eigennamen im Aegyptischen, II, 14, n° 271.

состоящем тоже, повидимому, из египетского слова ḥr — «доволен» и имени ханаанской богини Анат¹.

Припоминая теперь переднеазиатскую богиню Анат и употребление имен божеств в частных именах Египта, у нас получается вполне осмысленное и хорошее имя, а именно snct-ḥnt-iri, т. е. «относящаяся к госпоже Анат», или, принимая утверждение Эрмана, что iri как бы заменяет причастный суффикс, получается «Анат — госпожа ее». Присутствие такого имени на нашем саркофаге является чрезвычайно важным для вопроса о связи Египта и Сирии в период начала Нового Царства¹.

За именем следует обозначение родительного падежа nt, т. е. «принадлежащий» или прямо «Анат-хенут-ири, дочери царя, сестры (или жены) царя Иахмес-ту-мер-ес». Этому имени мне нигде не удалось найти, что еще более подтверждает чтение «сестра царя». Первая составная часть его заставляет предполагать связь данной царевны с семьей Иахмеса. Это вполне подтверждается обозначением ее, как рожденной от хорошо уже известной царицы XVIII династии, «жены царя, матери царя великой, владычицы неба, госпожи обеих земель, госпожи Юга и Севера Иах-хотеп правогласной». Последние упоминания о жизни царицы Иах-хотеп относятся к 10-му году Аменхотепа I.

Таким образом, мы получаем приблизительную дату возникновения нашего саркофага. На нем царица Иах-хотеп названа правогласной, обычным термином обозначения покойных. Царевна Иахмес-ту-мерес была еще в живых, когда скончалась погребенная в нашем саркофаге девочка, и произошло это не раньше конца царствования Аменхотепа I, так как случилось уже после смерти Иах-хотеп.

Все это вполне совпадает с ранее приведенным нами сравнительным материалом и увеличивает количество более или менее точно датированных памятников начала XVIII династии.

Ф. Гесс.

¹ Ed. Meyer, Geschichte des Altertums, I, 2. (3-е изд.), § 304 A, 308, 308 A.

² Чтение В. С. Голенищева «amie ou servante» имеет за собою только двойное употребление детерминатива женщины.

РЕЗНАЯ ШИФЕРНАЯ ИКОНА СВВ. ДИМИТРИЯ И ГЕОРГИЯ.

Икона свв. Димитрия и Георгия, поступившая в собрание Эрмитажа в 1895 г.¹, найдена годом раньше в Херсонесе (во время раскопок К. К. Косцюшко-Валюжинича) в помещении, служившем некогда торговым складом и сильно пострадавшем от пожара; икона оказалась разбитой на 15 частей, которые все были извлечены, погибли лишь осколки². Черный шифер, из которого сделана икона³, отличается большой твердостью, изображение же весьма тщательно исполнено рельефом, высота которого достигает 0,004 м. Вся икона, повидимому, сплошь была покрыта позолотой, от которой в настоящее время остались лишь немногие следы⁴. Свв. Димитрий и Георгий изображены в рост, в военном одеянии: Димитрий с мечом, Георгий с копьем и щитом. На фоне врезаны вглубь вертикальные греческие надписи имен святых.

Что касается вопроса о датировке иконы, то Schlumberger⁵ относит ее к X-XI в. Ему следуют П. Н. Милюков⁶ и Gabelentz⁷. Н. П. Кондаков⁸, повидимому, склонен относить ее к XI-XII в., что, вероятно, правильнее, если судить по стилистическим чертам, выражающимся, главным образом, в утонченности фигур. Опираясь на эти черты, икону можно было бы датировать даже первой половиной XII в. В. К. Мясоедов, разбирая фреску Новгородского Софийского собора, изображающую свв. Константина и Елену, говорит: «В XI в. утонченность постепенно намечается лишь к концу его, полного же развития она достигает только в первой половине XII в. в мо-

¹ Инв. Отд. Средн. век., п^o 7288.

² ОАК, 1894, 55 сл.; план места раскопок — стр. 53, рис. 71, № 18.

³ Размер иконы: высота—0,199 м., шир.—0,140 м., толщ.—0,010 м.

⁴ Издана икона в ОАК, 1894, рис. 74. и в Альбоме рисунков, помещенных в ОАК за 1882—1898, гг., рис. 751, в обоих случаях по фотографии. По рисунку издана у Schlumberger, *L'épopée byzantine*, I, P. 1896, рис. на стр. 13. и у P. Albert Kuhn. *Allgemeine Kunst-Geschichte* II, 421, на стр. 298.

⁵ У. с., 13.

⁶ Христианские древности Западной Македонии, ИРАИК, IV, 1 (1899); прим. на стр. 57.

⁷ *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Lzg., 1903, 142.

⁸ Памятники христианского искусства на Афоне Спб., 1902, 204.

заиках сицилийских церквей»¹. Черты утонченности в ее полном развитии наблюдаются как раз на Эрмитажной иконе. Плечи и стан святых очень узки, бедра совершенно не выделяются, как и вообще формы тела². Другою характерною чертою является трактовка лица святых с большими глазами и дугами сросшихся бровей и с характерною прическою волос, спускающихся низко на лоб. Мотив сросшихся бровей очень напоминает живописный прием прочерчивания линии бровей по переносице, характерный для XI-XII в.³ В трактовке одеяния видна простота: складки прямые и схематично расположены. Меч, обычно висящий сбоку у Георгия, отсутствует. У Димитрия нет никакого иного оружия, кроме меча; этот последний оставлен без украшения, а ножны не прикреплены к поясу. Простотой отличаются и орнаментальные части на иконе. Обрамление иконы, щита, нижнего края стихариона Димитрия представляет однообразный тип плетения. Панцырь и нижний орнаментальный край стихариона Георгия исполнен простой сетчатой насечкой. Очень просто украшены фартук и наплечники. Рельефные нимбы без ободков, отличающиеся большими размерами, напоминают древние изображения их, напр. у свв. Сергия и Вакха на синайской иконе восковой живописи, хранящейся в Музее Киевской Духовной Академии⁴.

Эрмитажной иконой Димитрия и Георгия специально никто не занимался, хотя различные исследователи неоднократно привлекали ее для своих работ. П. Н. Милюков при описании фресок церквей Западной Македонии приводит примеры изображения святого воина, извлекающего меч из ножен так, как это показано на Эрмитажной иконе у Димитрия⁵. Н. П. Кондаков сближает изображение Георгия на резной каменной иконе Ватопедского монастыря с изображением Георгия на Эрмитажной иконе, хотя из его слов неясно, в каком отношении производится им сближение. Впрочем, производимое им сопоставление названной Ватопедской иконы с грузинскими дает основание предполагать, что Н. П. Кондаков имеет в виду общность иконографических черт (определенную трактовку головы и лица, а также атрибутов — копья и щита⁶), так как изображения на грузинских иконах, которые имеет ввиду Н. П. Кондаков, все — одного типа⁷. Gabelentz отмечает на рельефах Георгия и Димитрия фасада S. Marco в Венеции жест, аналогичный жесту Димитрия на Эрмитажной иконе⁸. Muñoz устанавливает сходство между лицами целого ряда различных молодых святых, к числу которых относится и Георгий на Эрмитажной иконе⁹. Taube пытается

¹ Фрагменты фресковой росписи св. Софии Новгородской, ЗРАО, X, 25.

² Эту утонченность форм не следует отождествлять с удлинённостью пропорций фигуры, так как удлинённость здесь только кажущаяся, и, например, голова святых укладывается в остальной фигуре неполные даже 6 раз.

³ Н. П. Сычев, Забытые фрагменты новгородских фресок XII в., Спб., 1918, 13.

⁴ Д. В. Айналов, Синайские иконы восковой живописи, ВВ, IX (1902), тбл. III.

⁵ У. с., 57, 71-72, 61.

⁶ Афон, 204 и рис.

⁷ Кондаков и Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, Спб., 1890, 65, рис. на стр. 41, 59, 107.

⁸ У. с., 142.

⁹ L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, Rome, 1906, 120, 121, 123.

установить типы изображения Георгия, Димитрия и святых воинов вообще, причем в этой классификации фигурируют изображения святых воинов на Эрмитажной иконе, к деталям которых Таубе возвращается несколько раз¹. Наконец, С. Фраткин отмечает смешанный характер одежды св. Георгия на портале Георгиевского собора в Юрьеве Польском — патрицианской и военной — и указывает на Эрмитажную икону, как на аналогичный случай². Как бы ни казались отрывочными и случайными эти упоминания об Эрмитажной иконе, все же из них можно извлечь некоторые указания методологического характера в смысле подхода к предмету. Легко заметить, что различные исследователи подходили к иконе с различных точек зрения. Одних, как Мишоэ, интересовал лик святого, других (Фраткин) интересовала одежда. Больше внимание привлекали атрибуты святых и постановка их фигур (Милюков, Gabelentz, Taube, Кондаков), при этом, одни исследователи имели ввиду изображения Георгия (Кондаков, Мишоэ), другие же, главным образом, изображения Димитрия (Милюков, Gabelentz). Этот подход к иконе с различных точек зрения и привлечение соответствующих аналогий может служить до некоторой степени указанием пути сравнительного изучения иконы.

Что касается чрезвычайно характерной детали — изображения воинов Димитрия и Георгия в длинных одеждах, то недостаток соответствующих аналогий не позволяет пока делать каких-либо выводов относительно Эрмитажной иконы. Кроме изображения в Юрьеве Польском³, можно привести лишь один пример — изображение Феодора Тирона в Бетанийской церкви в Грузии⁴.

Более существенные результаты дает сличение ликов. Лик Георгия на Эрмитажной иконе отличается округлостью щек и яйцевидным овалом с острым, коротким подбородком, широко раскрытыми круглыми глазами (главным образом правый глаз), с несколько припухшими веками и с большими дугами бровей. Нос мясистый и прямой. Рот, с несколько приподнятой верхней губой, слегка приоткрыт. Прическа состоит из трех рядов отдельных завитков, придает округлую форму голове и спускается низко на лоб, который пересекается вертикальной морщиной. Среди кудрей видна часть уха.

Очень близки к наиболее характерным чертам лика Георгия на Эрмитажной иконе, лики Георгия же на Ватопедской иконе⁵, на иконе из Джумати⁶, на эмали собрания Звенигородского⁷, лик Пантелеймона⁸, отчасти Вакха синайской иконы восковой живописи⁹ и другие. Всем этим

¹ Die Darstellung des heiligen Georg in der italienischen Kunst, Halle, 1910, 13 16, 19, 11.

² Рельефное изображение св. Георгия на портале Георгиевского собора в г. Юрьеве Польском, Свительник, 1915, pp^o 9-12, 93.

³ А. А. Бобринский, Резной камень в России, I, М. 1916, тбл. 34, рис. 2.

⁴ G. Gagarine, Le Caucase pittoresque, P. 1846, тбл. 38.

⁵ Кондаков, Афон, рис. на стр. 204.

⁶ Кондаков и Бакрадзе, у. с., рис. на стр. 107.

⁷ Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails, Frankfurt am Main, 1892, тбл. IX.

⁸ Мишоэ, у. с., рис. на стр. 122.

⁹ Айналов, у. с., тбл. III.

изображениям присущ яйцевидный овал лица с острым подбородком и округлыми щеками, с курчавой, трехрядной прической, прикрывающей уши и спускающейся низко на лоб. По приведенным примерам, более или менее близким по времени, уже можно судить о том, что тот тип, который принят для изображения Георгия на Эрмитажной иконе, имел уже в XII в. вполне сложившийся характер и в данном случае подвергся не переработке, а лишь более тщательной разработке в деталях.

Иное получается при сличении лика Димитрия с аналогичными изображениями. Лик его на Эрмитажной иконе отличается удлиненным овалом с плоскими поверхностями щек и с широким, удлиненным подбородком, на правой стороне которого заметно возвышение, напоминающее родинку. Глаза миндалевидной формы (собственно говоря, более видный правый глаз) широко раскрыты и обрамлены плоскими веками и большими дугами бровей. Тонкий нос загнут книзу, губы плотно сжаты, особенно низко опущена верхняя губа. Вокруг губ—складки. Прическа, в виде зачесанных назад прямых волос, заходящих низко на лоб, определяет форму головы (расширение кверху). Ухо обозначено и волосами не закрыто.

Среди существующих изображений лика Димитрия трудно найти аналогии его Эрмитажному изображению. Так лик Димитрия на стеатитовой пластинке Лувра¹ и лик того же святого на стеатитовой же пластинке собрания Béarn² очень сходны между собой, однако сходство их с Димитрием Эрмитажной иконы ограничивается лишь формой продолговатого лика. В остальном же выступают более черты различия, нежели сходства: так волосы Димитрия на обеих стеатитовых пластинках, хотя и не покрывают ушей, но курчавые и расположены в три ряда, т. е. совершенно отличны от Эрмитажного изображения. Столь же невелико сходство лика Димитрия Эрмитажной иконы с ликом того же святого на мозаичной иконе Синая, или в церкви Луки Фокидского³. Кстати, эти последние очень близки к типам Сергия в церкви того же Луки Фокидского⁴ или Сергия и Вакха церкви в Дафни⁵; особенно сближает их, помимо продолговатого лика, двухрядная характерная прическа, встречаемая у некоторых святителей и особенно у архиереев⁶. Однако и эта особенность не касается Эрмитажной иконы.

Несколько больше черт сходства у Димитрия интересующей нас иконы с изображением его на мозаике церкви его имени в Солуни, несмотря на разницу во времени и стиле⁷. У обоих — своеобразная, хотя и неодинаковая трактовка волос, низко спускающихся на лоб, загнутый книзу нос, хотя

¹ Marquet de Vasselot, Musée du Louvre. Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, de l'émaillerie et des gemmes du moyen âge au XVII siècle (s. a), тбл. LV, рис. 794. По рисунку издана икона у Schlumberger, L'épopée, II, P. 1900, рис. на стр. 57.

² МР, IX, (1902), тбл. XX; ВЗ, 1892, I, 479.

³ Schlumberger, у. с., II, рис. на стр. 545.

⁴ Schlumberger, у. с., I, рис. на стр. 732.

⁵ Millet, Le monastère de Daphni, P. 1899, тбл. X, 4; XI, 3.

⁶ Русские древности, изд. Толстым и Кондаковым, вып. VI, Спб., 1899, рис. 159, 160, 161.

⁷ Ф. И. Успенский. О вновь открытых мозаиках в церкви св. Димитрия в Солуни, ИРАИК, XIV, (1909), тбл. I, IV.

различной толщины, плотно сжатые губы со складками вокруг них, миндалевидные большие глаза и удлинённый овал лица с плоскими щеками. Однако, несмотря на указанные черты сходства, сравниваемые изображения все же не столь близки друг к другу, как различные изображения Георгия и ему подобных святых. Поэтому, если относительно изображения лица Георгия можно утверждать, что оно следует уже сложившемуся типу лица для молодых святых, то относительно Димитрия того же сказать нельзя; изображения лица этого последнего не имеют тех постоянно повторяющихся признаков, которые мы наблюдаем на изображениях лица Георгия и ему подобных святых. Итак тип лица Димитрия не является столь же общепринятым и распространенным, как отмеченный тип Георгия и, если можно говорить о типе лица Димитрия, то это может касаться лишь его удлинённого овала.

Наиболее существенным моментом, определяющим значение изображения, исследователи считали позу святого и роль при нем военного атрибута. Для изображения Георгия в этом отношении существуют также типы более определенные и устойчивые, чем для изображений Димитрия. Наиболее распространенным типом изображения святого воина является стоящая в доспехах фигура с вертикально поставленным копьём, которое воин держит поднятой правой рукой. Этот тип изображения в христианском искусстве, по мнению Стржиговского, восходит к дохристианским изображениям¹ и встречается в VII—VIII в. и в христианском искусстве². Именно в таком виде (хотя и без символических атрибутов) изображается и Георгий, особенно на Кавказе³, таким изображен он на Ватопедской иконе⁴, Мариупольской иконе⁵, в Юрьеве Польском⁶, на некоторых печатях⁷. Иногда указанный тип видоизменяется, как, например, на триптихе Harbaville⁸ или на иконе из слоновой кости во дворце дождей в Венеции⁹, однако большинство изображений следует за указанным выше типом.

¹ Strzygowski, *Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria*, BSAA, n^o 5. Wien, 1902, 37, рис. 22.

² У. с., 36, рис. 21; 35, рис. 19-20. Strzygowski, *Catalogue général des Antiquités égyptiennes du musée de Caire. Koptische Kunst*, Vienne, 1904, рис. на стр. 127, 248. Следует отметить, что приводимые Стржиговским примеры, вследствие особого характера атрибутов (сокол, пальмовая ветвь, опущенное острием вниз копьё, змея и пр.) носят символические черты и в этом отношении отличаются от изображений чисто реалистических которые начинают появляться с X в.

³ МАК, III (1893), тбл. 8, 9, 13; IV (1894), тбл. 41, 42, рис. 87 на стр. 113; X (1904) тбл. 22, 32, 33, 37, рис. 30 на стр. 109, рис. 26 на стр. 105, рис. 27 на стр. 106; XII (1909) тбл. 21.

⁴ Кондаков, Афон, рис. на стр. 204.

⁵ Я. Д. Верховец, Подробное описание жизни, страданий и чудес св. великомученика и победоносца Георгия, Спб.: 1893, рис. на стр. IV., АИЗ, III (1895), 224-226. «Древности» — Труды комиссии по сохранению древних памятников Моск. Арх. Общ., III стр. 190 и рис.

⁶ Бобринский, у. с. тбл. 34, рис. 2.

⁷ Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin*, P. 1884, рис. на стр. 573, 594, 606, 612, 632, 639, 708. Впрочем, в такой же позе встречаем на печатях и Димитрия, у. с. рис. на стр. 61, 296, 305, 361, 574, 640, 665.

⁸ Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, I, P., тбл. IX.

⁹ Раньше была в собрании Morosini-Gatterburg. Schlumberger, *L'épopée*, II, рис. на стр. 49.

Таубе¹, как уже было указано, стремился установить типы изображений Георгия и наметил два основных типа, для которых характерно положение главного атрибута святого, копьа. Один тип — это отмеченный уже раньше², с вертикально поставленным копьем, другой тип — с копьем наперевес, пересекающим левое плечо. К последнему типу Таубе относит Георгия на Эрмитажной иконе и на иконе из слоновой кости во дворце дождей³. Однако, при обзоре существующих изображений Георгия становится заметной искусственность подобного деления. В то время, как к первому типу весьма свободно можно найти большое количество аналогий, ко второму типу сам автор классификации может отыскать лишь два случая. Впрочем и названные им примеры сопоставлять, как однотипные, не представляется возможным. Помимо кажущегося сходства положения копьа, ни тип лица, ни трактовка волос, ни одеяние и моделировка фигуры не дают никаких аналогий. Да и самое положение копьа только при поверхностном взгляде может показаться сходным, в действительности же различно: рука Георгия на Эрмитажной иконе лежит на груди, у Георгия же на венецианской иконе — на боку. При таких условиях едва ли классификация Таубе в состоянии наметить, наряду с распространенным типом изображения Георгия, другой тип, равный ему по значению. Правда, к двум примерам, указанным Таубе, можно прибавить Георгия на триптихе Ватиканского музея⁴: Георгий держит руку так же, как и Георгий Эрмитажной иконы, однако в остальном эти изображения совершенно различны⁵. Как бы то ни было, изображение Георгия на Эрмитажной иконе не подходит ни под наиболее распространенный тип изображения этого святого (распространенный особенно на Кавказе), ни под его подразделения, устанавливаемые Таубе. Попытка же выделения его наряду с другими в особый тип, как уже было видно, ведет к натяжкам и недоумениям. Таким образом, тип изображения Георгия на Эрмитажной иконе требует какого то особого подхода для истолкования.

Что касается Димитрия, то в изображении, как его лица, так и фигуры нельзя указать на тип, в котором он чаще всего встречался бы среди дошедших его изображений. Иногда он изображается с мечом, который держит в правой руке около плеча, в левой же руке держит ножны. Таков он на бронзовой пластинке бывшего собрания Michelli⁶ и на Луврской стеатитовой пластинке⁷. С мечом Димитрий изображен на Эрмитажной иконе и на рельефе фасада S. Marco в Венеции⁸, однако положение меча здесь иное: святой,

¹ У. с., 13.

² Первый тип, в свою очередь, подразделяется на разновидности: а. правая рука ухватила копье внизу — Schlumberger, Sigillographie, рис. на стр. 144, б. левая рука держит меч, у. с. рис. на стр. 681, или лежит на ножнах — триптих Harbaville.

³ Schlumberger, L'épopée, II, рис. на стр. 49.

⁴ Muñoz, у. с., рис. на стр. 104.

⁵ Подобного типа изображения, но иных святых, находятся на триптихе Harbaville (Феодор Стратилат) и на бронзовой пластинке бывшего собрания Michelli (Нестор) — Schlumberger, L'épopée, I, рис. на стр. 173.

⁶ Schlumberger, L'épopée, I, рис. на стр. 173.

⁷ Marquet de Vasselot, у. с., тбл. LV, рис. 794.

⁸ Venturi, Storia dell'arte italiana, II, Milano, 1902, рис. на стр. 527.

держа ножны левой рукой, извлекает из них меч правой рукой. Извлечение меча изображено и на иконе Димитрия, хранящейся в Русском Музее в Петербурге¹, однако с тою разницею, что левая рука его держит ножны не опущенными вниз, а подобранными, правая же рука, извлекающая меч, делает движение не вверх, а вниз, то есть положение обратное тому, которое находим на Эрмитажной иконе и на фасаде S. Marco. С мечом, лежащим в ножнах в левой руке, на подобие Сергия и Вакха в церквах Луки Фокидского или в Дафни², изображен Димитрий на Синайской мозаичной иконе.

Иной раз Димитрий изображается с копьем, которое он держит в различном положении, то вертикально³, то привлекая к себе⁴, то держа наперевес⁵.

Иногда, помимо других атрибутов, Димитрий изображается с луком, который висит либо на плече⁶, либо у пояса позади⁷.

В большинстве случаев Димитрий изображается стоящим, но существуют изображения его и в позе сидящего⁸. Из приведенных примеров видно, что ошепринятого типа изображения Димитрия, по крайней мере в такой степени, как изображения Георгия, среди сохранившихся памятников установить нельзя. Что же касается изображения Димитрия на Эрмитажной иконе, то ближайшими аналогиями ему являются: изображения Димитрия и Георгия на фасаде S. Marco в Венеции⁹, икона Георгия и Феодора в Риме¹⁰, фреска в Мистре¹¹, фреска церкви Ковалева в Новгороде, а также поздняя Синайская икона Феодора, Георгия и Димитрия¹². Однако, эти аналогии

¹ Русская икона, I (1914), рис. на стр. 17.

² Schlumberger, L'épopée, I, рис. на стр. 732. Millet, Daphni, тбл. X, 4; XI, 3.

³ Луврский стеатитовый рельеф—Schlumberger L'épopée, II, рис. на стр. 45; икона собрания Béarn, у. с., III, рис. на стр. 129; печати—Schlumberger, Sigillographie, рис. на стр. 61, 296, 303, 361, 574, 640, 665.

⁴ Церковь Луки Фокидского—Schlumberger, L'épopée, II, рис. на стр. 345.

⁵ Мозаика в Чофалу—Venturi, у. с., II, рис. на стр. 413; копье пересекает левое плечо. Икона Русского музея в Петербурге—Грабарь, История русского искусства, V, рис. на стр. 148; копье пересекает правое плечо.

⁶ Икона собрания Béarn—Schlumberger, L'épopée byzantine, III (1905), рис. на стр. 129.

⁷ Икона Русского Музея—Русская икона, I (1914) рис. на стр. 17.

⁸ Рельеф фасада S. Marco—Venturi, у. с., II, рис. на стр. 527; икона в Диониспате на Афоне—Кондаков, Афон, 195. рис. на стр. 197; а также иконы Русского музея в Петербурге и Епархиального музея в Новгороде.

⁹ Venturi, у. с., II, рис. на стр. 527 и 529. Святые изображены сидящими.

¹⁰ Miñoz, у. с. рис. 87 на стр. 124. Святые изображены также сидящими.

¹¹ Millet, Monuments byzantins de Mistra, P. 1910, 131, I.

¹² Синайская икона дает изображение последовательных моментов обращения с мечом. Дальнейшим развитием этого типа иконы является, повидимому, упоминаемое Л. Никольским (Афонские стенописцы—Иконописный сборник, II (1908), 135) фресковое изображение серед. XVI в. в Ксенофе, на Афоне: «Меркурий делится стрелою, Мина извлекает меч, Артемий пробует острие, Проконий занес его». Любопытно сопоставить эти изображения с более ранними, XIV—XV вв., о которых упоминает Миллюков (у. с., 71 и 61) и которые могли бы служить прототипами для только что названных. В одном случае, наряду с Димитрием, извлекающим меч, стоит архистратиг Михаил с мечом (повидимому, держа его на плече) и щитом; в другом случае, наряду со святым (повидимому, Димитрием), извлекающим меч, стоит другой (повидимому, арх. Михаил), держа меч на плече и опираясь на щит.

требуют больших оговорок. Изображение на фасаде S. Marco совершенно отличной от других подобных изображений техники с латинской надписью S. Dimitrius; римская икона, собственно говоря, изображает не Димитрия, а Георгия и Феодора; то же надо сказать и о Синайской иконе, ибо, извлекающим меч изображен там Георгий; в Мистре и в Ковалеве имени воина, извлекающего меч, не сохранилось. К тому же три последние изображения — позднейшего происхождения. Таким образом, тип Димитрия Эрмитажной иконы не получает объяснения из разобранных изображений этого святого и точно так же, как и тип Георгия на той же Эрмитажной иконе, требует какого-то особого подхода для истолкования.

Непосредственный иконографический анализ Эрмитажной иконы показывает, что фигуры Димитрия и Георгия поставлены так, что их лики и туловища до пояса повернуты друг к другу, причем поворот Димитрия сильнее поворота Георгия. Голова последнего повернута слегка, туловище же повернуто едва заметно, а правая рука делает едва заметное движение даже в обратную сторону. Кроме того, верхняя часть туловища (по поясу) вместе с головой несколько отклоняется назад. Правая рука, особенно от локтя до кисти, значительно короче левой. Древяно копьё необычайно длинно и толсто, а щит чрезвычайно узок. Меняющееся направление движения головы и туловища Георгия лишает фигуру экспрессии, а если к этому присоединить еще скромность вооружения (отсутствие меча, встречаемого обычно в изображениях Георгия), то намечается маловоенный характер фигуры. Этот вывод подтверждается несоразмерностью предметов вооружения, равно как и рук их держащих. Эти руки, как будто не привыкли держать оружие и правая рука на груди характерна не для приема держать копьё¹, а для способа прижимать крест к груди, как это делают исповедники-мученики, например, Георгий и фигуры нижнего ряда на триптихе Ватиканского музея² или на стеатитовой пластинке собрания Béarn³. Промежуточную стадию между воином и мучеником представляют некоторые фигуры святых на триптихе библиотеки Casanatense в Риме⁴, у которых на поясе висит меч, а в руке находится крест. Тип исповедника-мученика был описан Н. П. Кондаковым в его работе о византийских эмалях⁵. Несмотря на то, что почитание Георгия в Сирии, а Димитрия в Македонии, по мнению Н. П. Кондакова, устанавливается в период между V—VII в., иконография их в Византии окончательно устанавливается лишь около X. в. Оба святые изображаются в патрицианских одеждах, существенную часть которых составляет широкий хитон с широкими рукавами и с напуском у пояса, или узкий хитон с узкими рукавами, поясом, нарукавниками и клавом—это так называемый *στιχάριον*. Плащ был или коротким (*σάριον*), или длинным (*χλαμύς*) с тавлием. На ногах полусапоги (кам-

¹ Ср. Schlumberger, L'épopée, II, рис. на стр. 49 (Георгий на иконе бывш. собр. Mogosini); у. с., I, рис. на стр. 173 (Нестор на иконе бывш. собр. Michelli); у. с., тбл. к стр. 68 (Евстафий на триптихе Narbaville).

² Muñoz, у. с., рис. на стр. 104.

³ МР, у. с., тбл. XX.

⁴ Muñoz, у. с., рис. на стр. 106.

⁵ Kondakow, Email, 297-302.

паги)¹. Этим изображениям свв. мучеников в патрицианских одеждах полагается обыкновенно держать в правой руке крест, который они прижимают к груди. Наличие патрицианской одежды, именно стихариона, который имеют Димитрий и Георгий на Эрмитажной иконе, подтверждает близость изображений этих святых, в частности Георгия, к описанному типу, хотя отождествлению его с этим типом препятствует военный наряд. Таким образом, в фигуре Георгия на Эрмитажной иконе не выдержан ни военный, ни патрицианский тип. Следует ли в ней видеть попытку внести в сложившийся византийский, патрицианский тип черты типа военного, сложившегося где-то в ином месте, или следует видеть в ней отражение каких-либо иных исканий иконографических черт военного типа Георгия в то время, как лик его уже приобрел окончательную форму, а остальная фигура еще не успела сложиться — вопросы эти в настоящее время решены быть не могут. Можно лишь констатировать отражение в характере фигуры Георгия на Эрмитажной иконе черт некоторой стесненности, неуверенности и смешанности.

Совершенно иное впечатление производит фигура Димитрия на той же иконе. Хотя Димитрий, подобно Георгию, одет в длинный стихарион, который роднит его с типом патрицианских изображений, и вооружение его также не отличается сложностью, однако постановка его фигуры, согласованность в ее частях и в движении этих частей совершенно отличает его от Георгия.

Выдвинутая вперед голова, значительный и решительный поворот фигуры по направлению движения головы, довольно высокий рельеф грудной полости (по сравнению с рельефом грудной полости Георгия), который вместе с легким наклоном всей фигуры способствует выразительности движения все в том же направлении, — вполне определенные черты экспрессивности фигуры Димитрия. Ей чужд тот дух противоречия, который нарушает единство фигуры Георгия; руки Димитрия одинаковой длины, меч соответствующего размера и т. п. Мало того, что фигура Димитрия экспрессивна и хорошо согласована в своих частях, она, по сравнению с фигурой Георгия, несколько больше украшена. Кольчуга на Димитрии исполнена выпуклыми кружечками, а фартук и подол стихариона украшены более рационально, чем это сделано у Георгия. Но самым характерным моментом в фигуре Димитрия является его жест, выразительности которого служат все указанные выше особенности его фигуры. Димитрий не позирует, как это можно было бы сказать про часто повторяемый тип воина с копьем, он и не стоит на страже, как Димитрий на Луврской стеатитовой пластинке², а ополчается на врагов, проникнутый намерением поразить их. Легко может возникнуть пред-

¹ Кондаков не упоминает еще шейных украшений, маниаков, встречаемых, правда, не у Димитрия и Георгия, а у Сергия и Вакха (Синайская икона восковой живописи — Айналов, у. с. тбл. III; мозаика в ц. Луки Фокидского и в Дафни — Millet, Daphni, рис. на стр. 147; тбл. X, 4; XI, 3; ящик из слоновой кости Национального Флорентийского музея — Schlumberger L'épopée, III, рис. на стр. 73; фреска в Протате на Афоне — Кондаков, Афон, рис. 31 на стр. 70).

² Schlumberger, L'épopée, II, рис. на стр. 57.

положение, не на родине ли Димитрия, в Солуни, терпевшей постоянные обиды и разорения со стороны нападавших на нее варваров, мог возникнуть с течением времени именно такой тип ее патрона. На такого рода предположения наводят и указания П. Н. Милокова. В Македонии, т. е. родной земле Димитрия Солунского, он нашел в церковных росписях XIV в. ряд изображений св. воинов, среди которых неоднократно попадались типы подобные Димитрию на Эрмитажной иконе¹. К этому же ведет близость черт лика Димитрия Эрмитажной иконы к чертам лика на мозаике его церкви в Солуни. Кроме того, если мозаичное изображение Димитрия, по мнению Ф. И. Успенского, соответствует его древнейшему типу и древнейшим (до X в.) редакциям сказания о его чудесах, а военный тип Димитрия, совершенно отступающий от древнейшего, не военного, соответствует позднейшим (после X в.) редакциям сказаний, то вполне возможно, что изображение Димитрия на Эрмитажной иконе передает его местный военный тип, начавший распространяться в Солуни не ранее X в. Ф. И. Успенский говорит также о том, что он встречал постоянно военный тип Димитрия в церквях Болгарии и Старой Сербии, однако, к сожалению, этим упоминанием Ф. И. только и ограничивается, а описаний самих изображений не дает². Не будет казаться странным знакомый жест святого и на фасаде S. Marco в Венеции. Солунь вела оживленные торговые сношения с Западом, как морским путем, так и сухим. Последний шел по Via Egnatia, которая, начинаясь у Константинополя, вела в Драч на Адриатическом море. На Via Egnatia лежала Солунь³. При таких условиях открывалась широкая возможность эмиграции разбираемого иконографического типа на запад. Распространяется он и на юг и на восток. В XIV в. этот тип встречается в Мистре⁴, а в XVI в. на Афоне⁵ и Синае. Но особенно интересным в данном случае является факт существования непосредственных сношений Солуни с севером, вследствие которых туда мог быть занесен не только солунский тип святого, но и сама икона. В. Г. Васильевский рассказывает о свидетельстве, находящемся в одном византийском литературном произведении XII в., в котором весьма ярко и живо описывается солунская ярмарка, ежегодно отправляемая в день св. Димитрия. На эту ярмарку стекались не только туземцы, не только греки из всех областей империи, но также разные племена мисов (болгар)..... итальянцы, испанцы, лузитаны (португальцы) и кельты (немцы)... Если понимать слова византийца в точном, буквальном смысле, то и северные области Черного моря, отправлявшие свои товары в Царьград морем, на эту солунскую ярмарку высылали своих представителей сухим путем — на лошадях и вьючных животных⁶.

Так как Эрмитажная икона изображает не одного, а одновременно

¹ Милоков, у. с., 57, 71, 72, 61.

² у. с., 6.

³ Успенский, у. с., 33.

⁴ Millet, Mistra, тбл. 131, I.

⁵ Никольский, у. с., 135.

⁶ В. Г. Васильевский, Древняя торговля Киева с Регенсбургом, ЖМНП, 1888, июль, 147.

двух святых, то является вопрос: случайно или намеренно сопоставлены на одной иконе воинственная фигура Димитрия с нерешительной фигурой Георгия. Возможно, что сопоставление было случайным, например, воля заказчика или встреча двух отдельных культов, которые в Солуни, безусловно, существовали. Однако существуют данные, свидетельствующие о совместном, нераздельном почитании в Солуни этих двух святых, которые заняли место древних дохристианских божеств. «Теперь можно полагать весьма правдоподобным, говорит Ф. И. Успенский, что христианская легенда о св. Димитрии развилась и выросла под влиянием древних мифологических верований и что св. Димитрий сменил в воззрениях народа древнее языческое божество, имевшее распространенный на Балканском полуострове культ»¹. Могущественное влияние св. Димитрия должно быть объяснимо тем обстоятельством, что легенда перенесла на него часть старых верований в местного героя, бывшего в Солуни предметом поклонения в дохристианскую эпоху². Кто же был этим предметом такого поклонения? «Не подлежит сомнению», продолжает Ф. И. Успенский, «особенно распространенный в Солуни культ Кабира. Кабиру, например, приписывалось освобождение Солуни от готской осады в 269 г.»³ «О значении культа кабиров в Солуни и во всей Македонии свидетельствуют памятники нумизматики»⁴.

Черты сходства Димитрия с Кабирами Шестаков⁵ распространяет и на Георгия. Греческие войны, по его словам, знали бога со сложным именем *Διμογεῶδρος*, т. е. свв. Димитрий и Георгий вместе, «двоица». Далее Шестаков указывает, что «в позднейшем житии на греческом языке св. Димитрий советует паломнику, намеревающемуся идти в Рим, направиться лучше в Египет к храму св. Георгия, который был воздвигнут на месте старого храма Кабира, что являет доказательство близости легенды Димитрия к легенде о Георгии и близости обоих военных святых к древним языческим Кабирам»⁶. Таким образом, если в настоящее время имеются данные для сопоставления Георгия и Димитрия с Кабирами и если этот культ Кабиров имел большое распространение в Македонии и, в частности, в Солуни, то факт сопоставления Димитрия с Георгием на одной иконе не может считаться случайным. Если же сопоставление Димитрия с Георгием не случайно, а скрывает в себе прочную солунскую традицию, то это обстоятельство является только подтверждением возможности солунского происхождения Эрмитажной иконы.

Итак, иконографический анализ изображений Димитрия и Георгия на

¹ У. с., 3.

² У. с., 23.

³ У. с., прим. 4.

⁴ У. с., прим. 1 на стр. 24 и прим. 2 на стр. 11.

⁵ Д. Шестаков, Исследования в области греческих народных сказаний о святых, Варшава, 1910, 51.

⁶ У. с., 211 сл. Характерно, что и Н. Rott, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien*, Lzg, 1908, 128, описывая роспись малоазийской церкви Münchilkilisse, говорит: Im Vestibul halten die Paladine der griechischen Kirche, Georg und Demetrius, wie die Dioskuren auf den antiken Sarkofagen Wacht.

Эрмитажной иконе ведет к предположению о ее солунском происхождении. В ней мы имеем любопытный пример смешения черт военного типа с исповедническим, особенно в фигуре Георгия, а если основное предположение верно, то в военном типе Димитрия есть основание видеть к тому же его солунскую редакцию. Так как об искусстве Солуни мы знаем очень мало и число памятников ее чрезвычайно ограничено, то отнесение к числу солунских памятников Эрмитажной иконы придает ей особую ценность и значение.

С. Гайдин.

ВИЗАНТИЙСКИЕ РЕЗНЫЕ КОСТИ СОБРАНИЯ М. П. БОТКИНА ¹.

Памяти В. К. Мясоедова, † 26. II. 1916.

В начале 1921 г. в Отделение древне-христианских, византийских и русских древностей Эрмитажа была передана на хранение небольшая часть собрания покойного академика М. П. Боткина, состоящая из следующих предметов: обломков разновременной басмы, резной греческой стеатитовой пластинки с изображением Деисуса, святителей и мучеников, и, наконец, резных костей.

Среди последних на первом месте должны быть поставлены две пластинки слоновой кости с изображением Благовестия Анне — на одной (размеры: 0,120 × 0,070 × 0,010 м.) и Посещения Марией Елисаветы — на другой (размеры: 0,099 × 0,071 × 0,010 м.), принадлежащие к знаменитому Муранскому (Равеннскому) диптиху ². Христологическая створка его давно хранится в Равеннском Музее, вторая же до недавнего времени считалась утерянной. Профессор Д. В. Айналов первый показал, что она не погибла, а распилена на отдельные пластинки, рассеянные по частным собраниям. Еще в 1893 году им был опубликован один рельеф слоновой кости из собрания гр. Г. С. Строганова в Риме ³. Ему он вновь посвятил в 1897 году большую статью, в которой доказал принадлежность его нижней пределле второй, богородичной створки Муранского диптиха ⁴. А год спустя им же была обнаружена и центральная часть этой створки, находившаяся в собрании гр. Крауфорда близ Лондона (ныне: John Ryland Library, Manchester) ⁵. Этими работами была положена прочная база для подыскания остальных пластинок. И, действительно, уже на следующий 1899 год профессор Стржиговский издал два дальнейших рельефа, нашедшихся в петербургском собрании М. П. Боткина ⁶.

¹ Доклад, читанный на открытом заседании Эрмитажа 19-го апреля 1921 г.

² Собрание М. П. Боткина. Спб., 1911, тбл. 55=рис. стр. 14.—Худ. Сокровища России, II (1902), табл. 14.

³ Д. В. Айналов, Пластинка диптиха из слоновой кости из собрания гр. Г. С. Строганова в Риме.—Арх. Изв. и Зам., I (1893), 201—208.

⁴ Д. В. Айналов, Часть Равеннского диптиха в собрании гр. Г. С. Строганова.—Виз. Врем., IV (1897), 128—142.

⁵ Д. В. Айналов, Часть Равеннского диптиха в собрании гр. Крауфорда.—Виз. Врем., V (1898), 153—186.

⁶ J. Strzygowski, Zwei weitere Stücke der Marientafel zum Diptychon von Murano.—Byz. Zeitschrift, VIII (1899), 678—681.

Это как раз те, которые ныне поступили в Эрмитаж. Несколько лет спустя, в Берлинский Музей была приобретена и верхняя пластинка с двумя ангелами посредине, несущими венки с крестом внутри, и с двумя стоящими архангелами по концам ее, с державами и длинными крестами в руках¹. Таким образом, остается неотысканной лишь одна правая боковая пластинка.

Пластинки Муранского диптиха были неоднократно описаны. В настоящее время представляется возможным дополнить эти описания. Диптих, как известно, сохранил во всех почти частях следы современной золотой раскраски. Таковая раскраска, столь свойственная древне-христианским изделиям из слоновой кости, оказывается очень редким явлением среди дошедших до нас памятников. Это придает диптиху особо важное значение. В дополнение к краткому упоминанию Стржиговского о раскраске рельефов Боткина золотыми орнаментами² и подробному описанию таковой на пластинке Крауфорда, сделанному проф. Айналовым³, можно присоединить несколько новых наблюдений. На обоих фрагментах диптиха, ныне поступивших в Эрмитаж, раскраска сохранилась, но степень ее сохранности различна. В одних случаях, орнаментальные звезды, крестики, веточки, завитки и точки до сих пор остаются целиком или частично золотыми. В других случаях, золота не видно. Вместо него орнамент кажется исполненным коричневой краской, лежащей на поверхности пластинки густой выпуклой массой. Третья степень сохранности, когда и этой коричневой массы нет, а на кости остался бледный желтоватый след. Наблюдения над всеми видами сохранности показывают, что первоначально орнамент был весь золотым и это золото не было растворено или смешано с каким-нибудь связующим веществом, а в виде очень тонкого слоя было нанесено на поверхность густой вязкой массы. Там, где золото осыпалось, она обнажилась, а местами сама опала, оставив на кости как бы жировой след. Небольшая проба этой массы, взятая на папиросную бумагу, при нагревании частью впиталась в бумагу и дала жировые пятнышки, частью плотно пристала к ней в виде темной массы, при удалении которой, кроме жирового пятна, бумага оказалась окрашенной в коричневатый цвет. Из этого можно заключить, что основа под золотом была, повидимому, восковой, но воск был, вероятно, не чистым, а смешанным с какой-то краской. Применение воска при раскраске встречается и на других древне-христианских костях. Например, на коптской пластинке в Эрмитаже⁴ с изображением птицы среди растений с цветами весь рисунок выполнен путем вырезывания из кости очень неглубоких выемок (*champlevé*), согласно с абрисом изображения. Все выемки заполнены потемневшей красной восковой краской и другой, теперь имеющей вид черной. Параллельными по технике являются экземпляры Каирского и

¹ Статья O. Wulff, *Neuerworbene Denkmäler altchristlicher Plastik im Kaiser-Friedrich-Museum* в доступных мне библиотеках не имеется и известна по рецензии Д. В. Айналова в *Виз. Врем.*, XIII (1906), 591. В собрании фотографий последнего находится снимок берлинской пластинки, за любезное предоставление которого мне для занятий приношу Д. В. Айналову глубокую благодарность.

² У. с., 679, 681.

³ У. с., 156—159.

⁴ Инв. №: Виз. 99/118. Размеры: 0,080 × 0,045 м.

Берлинского Музеев, но авторы каталогов Стржиговский и Вульф не определяют характера краски, называя ее просто цветной массой (*farbige Füllmasse* или *Farbmasse*)¹.

Раскраска пластинок Муранского диптиха по своему назначению не однородна. В одних случаях она применена для орнаментации гладкого фона, для передачи рисунка узорчатой ткани или каймы по борту мафория или по подолю. Здесь восковая основа наносится на ровную поверхность кости. Таким способом был расписан и пуговичный орнамент по верхнему краю пластинки с Благовестием Анне. На каждой его части был помещен кружок с точкой в центре — мотив, широко распространенный, как в коптском искусстве, так и повсюду. В других случаях, раскраска призвана для усиления линий резца. Все линии складок одежд, черты лица, зрачки, разделка волос ангела и его крыльев, листва и плоды на дереве, оперение птиц, орнамент ложками на сидении Анны — все выемки, все линии заполнены воском, поверх которого еще во многих местах сохранилось золото.

Муранский диптих, относящийся к группе пятичастных диптихов, занимает очень видное место в истории христианского искусства. На нем можно отчасти даже проследить движение за последние десятилетия науки о византийском искусстве. Пока существовала, так сказать, римская централизация христианского искусства, он в течение долгого времени считался произведением местным, равенским. Для характеристики состояния науки в начале 90-х годов прошлого века интересно припомнить мотивы, по которым один из виднейших представителей современной науки о христианском искусстве проф. Стржиговский отнес диптих к равеннской школе. Он считал тогда, что сравнение иконографических типов изображений является единственно верным путем для установления времени и места происхождения предмета². Поэтому весь его иконографический анализ состоял из сопоставления различных деталей у отдельных групп памятников и наличие таких же черт у памятников, находящихся в Равенне, должна была указывать на равенское происхождение всей данной группы. Например, присутствие на Эчмиадзинском диптихе в композиции «Поклонение волхвов» ангела свидетельствовало о связи диптиха с креслом Максимиана и, тем самым, служило указанием на равенскую школу³. Рассмотрев композицию «Исцеление расслабленного», Стржиговский писал: «мы встречаемся здесь впервые с группой памятников, которые через своего представителя — мозаики св. Аполлинария, указывают на равенское происхождение»⁴. Таким образом, анализ стиля тогда еще не имел первенствующего значения. Несколько лет спустя Штульфаут отнес Муранский диптих к Монцской школе, являвшейся, по его мнению, преемницей равеннской, сложившейся под непо-

¹ J. Strzygowski, *Koptische Kunst. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*. Vienne, 1904, №№ 7060—7069.—J. Strzygowski, *Hellenistische u. Koptische Kunst in Alexandria*. Wien, 1902, 12.—O. Wulff, *Altchristliche u. Mittelalterliche Bildwerke*. Berlin, 1909, №№ 343 и 353.

² J. Strzygowski, *Das Etschmiadzin-Evangeliar*.—Byz. Denkm., I. Wien, 1891, 31.

³ *Ibid.*, 46—47.

⁴ *Ibid.*, 36-37.

средственным воздействием сиро-палестинского искусства. Он придавал ему исключительное значение, называя его «краткой сводкой» монцской школы (ein kleines Kompendium), дающей «нам в руки главные своеобразные признаки, свойственные этой школе»¹. Айналов уже при первых публикациях пластинок диптиха, базируясь на стилистических особенностях памятника, связывал его с Сирией и Палестиной, и, устанавливая, «эллинистические основы византийского искусства», указал даже на весьма близкое соприкосновение его с искусством Персии, в значительной степени удержавшей, по наследию, стиль и технику античного востока². Параллельно с работами Айналова, Ф. Германин, изучая слоновые кости собрания гр. Строганова, пришел к выводу, что пластинка Строганова «может считаться сирийским произведением VI века, и, быть может, была резана тем же мастером, который сделал пятичастную слоновую кость Равеннского Музея»³.

С появлением нового материала, столь разнообразного за последние десятилетия, с открытием различных Neuländer der Kunstgeschichte и образованием в связи с ними новых гипотез о происхождении и составе христианского искусства, передвигалась атрибуция и нашего диптиха. Так, Стржиговский, отказавшись от равеннской школы, первоначально отнес его к памятникам сиро-египетского круга⁴, затем решительно приписал Верхнему Египту — фиванскому искусству⁵. А теперь в последней, случайно добравшейся к нам в Россию, работе о происхождении христианского церковного искусства, он, идя за только что опубликованными памятниками дальнего востока, сближает его с буддийским рельефом из Гандхары. Пятичастные диптихи, говорит он здесь, «нельзя считать предметами равеннского происхождения, также как и относить их к коптскому искусству. Последнее предположение я мог сделать, пока Мшатта и Амида не открыли мне глаза». Типы Христа на пятичастных диптихах и Будды на гандхарском рельефе «я всегда связывал с Иерусалимом, как местом распространения, и вижу теперь, что это, конечно, семитско-эллинистическое искусство, коренящееся в области Эдессы-Низибиса, которые когда-то воздействовали одинаково на северо-буддийское, а позднее на христианское искусство»⁶.

Теперь большинство исследователей признает за Муранским диптихом сирийское происхождение⁷. В последнее время проф. О. Вульф, заново пере-

¹ G. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i. B.—Leipzig, 1896, 112-113, 146-147.

² Д. В. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства.—Зап. Р. Арх. Общ., XII, 3-4 (1901), 205-211.

³ F. Hermanin, Alcuni avori della collezione del conte Stroganoff a Roma. — L'Arte, 1898, 4-6.

⁴ J. Strzygowski, Die christlichen Denkmäler Aegyptens.—R. Q., XII (1898), 38-39.

⁵ J. Strzygowski, Hell. u. kopt. Kunst, 89—94.

⁶ J. Strzygowski, Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Leipzig, 1920, 141.

⁷ H. Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke, II. Rom, 1900, 35, Taf. 64.—A. Venturi, Storia dell' arte italiana, I. Milano, 1901, 511.—G. Millet, L'art byzantin.—André Michel, Histoire de l'art, I, I. Paris, 1905, 266.—Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin. Paris, 1910, 284-285. Ср. O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology. Oxford, 1911, 209.—Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, I. Спб., 1914, 218 сл.—L. Zybél, Christliche Antike, II. Marburg, 1909, 244-245, 255-257.

смотревший вопрос о нем и его группе, пришел к тому же, что и Айналов, выводу: «в Сирии также нужно искать центр этой школы, однако, дальше на восток. Несомненное влияние древне-восточного или сасанидского искусства выдает себя уже в одеждах и в походке волхвов на мариинской створке из Мурано, а также и в пуговичном орнаменте на обеих створках»¹. Помимо вопросов о происхождении и составе форм византийского искусства, помимо стилистических и технических, Муранский диптих поднимает и другие, очень жизненные и важные вопросы в истории искусства. Среди них на первом месте стоит вопрос о зависимости византийской иконографии от памятников Палестины. Большинство сцен диптиха, иллюстрирующих апокрифические евангелия, связывается именно с палестинской иконографией. Средняя же пластинка богородничной створки, композиция которой отмечена монументальным характером, выдвинула мнение о связи ее, наряду с другими памятниками, с погибшей мозаикой на фасаде Вифлеемской базилики, некоторые данные о которой находятся в соборном послании 836 г.²

Таким образом, Муранский диптих, будучи сам по себе памятником выдающимся, занимает в истории искусства столь ответственное место, что один краткий обзор литературы о нем является иллюстрацией движения нашей науки. Поэтому поступление в Эрмитаж на хранение двух его рельефов должно считаться одним из важных событий в жизни Музея за последние годы.

Третья резная слоновая кость собрания Боткина с изображением Пантократора (размеры: 0,128 × 0,112 × 0,006 м.)³ была выставлена в 1904 г. на «Исторической Выставке предметов искусства» в Петербурге и позднее издана в Альбоме Выставки⁴ (тбл. III, 4).

В сопроводительном тексте к этому изданию проф. А. В. Прахов назвал ее «прекрасным образчиком византийского искусства»⁵. Пантократор дан по грудь. Лицо в строгом фасе обрамлено пышными волосами, расчесанными посередине на пробор и спадающими на плечи; две пряди волос лежат на лбу. Борода из отдельных прядей, сходящихся клином. Гиматий плотно задрапировывает фигуру. Он не освобождает правую руку, как это обычно, и не лежит на плече узкой небольшой складкой, но покрывает всю правую часть фигуры, так что благословляющая десница Христа, оттягивая его в сторону, образует глубокий залив складки. На правом плече складки доходят раструбом. Массивная, широкая в верхней части фигура книзу суживается за поперечными складками гиматия. Нимб не круглый, а представляет из себя три перекрестья, не вписанные в круг. Такой нимб — явление чрезвычайно редкое в византийском искусстве. Мне известны три следующих случая: два на слоновых костях XI—XII в., из которых одна находится в Мюнхенской Королевской Библиотеке⁶, а другая в Венеции в церкви San Pietro di

¹ O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin—Neubabelsberg, 1913, 189.

² Я. И. Смирнов, *Христианские мозаики Кипра*. — *Виз. Врем.*, IV (1897), 91-92.

³ Собр. Боткина, тбл. 54 = рис. стр. 14. — *Худ. Сокр. Р.*, 1902, тбл. 14.

⁴ Альбом Исторической Выставки предметов искусства, устроенной в 1904 г. в С.-Петербурге. Спб., 1907, рис. 117.

⁵ *Ibid.*, 242.

⁶ G. Schlumberger, *L'épopée bysantine*, III. Paris, 1905, рис. стр. 241.

Carnia¹, и третий — в мозаиках св. Софии Киевской в алтарном Деисусе². Также к числу редких явлений должен быть отнесен характер драпировки фигуры. Почти всегда гиматий освобождает правую руку и правую часть корпуса и лежит лишь узкой складкой в виде небольшого сегмента на правом плече. Правда, и в мозаиках, и в пластике, и в предметах прикладного искусства можно привести ряд примеров, когда гиматий почти скрывает всю правую руку или освобождает лишь одну ее кисть, а также драпирует плечо и грудь сложными складками. Эти примеры могут указать на гибкость византийского искусства, на разнообразие и обилие в нем различных форм, но не позволят признать обычным тот характер драпировки, который мы встречаем на рассматриваемом изображении. Таким образом, уже такие элементы рельефа Боткина, как нимб и гиматий, могли бы поставить эту резную кость в число редких образцов, если бы не одно обстоятельство. Эти черты являются в поражающем совпадении даже в частности на рельефе слоновой кости, хранящемся с 1828 года в Лувре³ (тбл. III, з). И хотя пластинка Боткина расколота на два куска и склеена, хотя она вся в трещинах, хотя и снабжена будто бы древними, позже заделанными, отверстиями от гвоздей⁴, хотя от позолоты⁵ местами сохранились лишь слабые следы, — она все-таки носит явный отпечаток свежесрезанной кости, а золото, положенное по красной прокладке, несомненно, новое. С другой стороны, близость этого рельефа к луврскому позволяет говорить о прямой зависимости первого от второго. Общий характер ликов на обоих рельефах одинаков, только на боткинском лицо немного более вытянуто. Волоса расчесаны на три пряди, а на лоб спускаются тождественные короткие завитки, обращенные друг к другу. Рисунок глаз одинаков, только на луврском менее крутые брови. Чрезвычайно характерен рисунок рта с широкой верхней губой, свисающей от носа. Усы не обрамляют верхней губы, а начинаются у ее углов. Тождественна своеобразная форма ушей. На обоих рельефах показана ключица двумя сходящимися под углом прямыми линиями. Тождествен нимб, разбитый на квадраты и украшенный жемчугом. У евангелия тождествен не только рисунок переплета, но даже застежки. Даже в мелочах мы встречаем полное повторение, например, залом складки на воротах хитона, горизонтальные линии, идущие по верхнему и нижнему обрамлению. В рисунке складок гиматия боткинский рельеф допускает некоторые упрощения. Фигура немного сужена против луврской, вследствие чего, почти при одинаковой величине

¹ P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*. Bergamo, 1905, рис. стр. 338.

² Древности Роспийского Государства. Киевский Софийский Собор, I-III. Спб., 1871, тбл. 7.

³ G. Schlumberger, *O. c.*, I. Paris, 1896, рис. стр. 149. Grimouard de Saint Laurent, *Guide de l'art chretien*, II. Paris—Poitiers, 1873, 22, pl. II. 7.—E. Molinier, *Musée National du Louvre. Catalogue des ivoires*. Paris, 1896, 52-53.—J. O. Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*. London, 1876, 75.

⁴ Таких отверстий четыре на верхнем обрамлении, два на нижнем и два на фоне левее правого плеча Христа. Кроме того, на верхнем обрамлении имеется сквозное поперечное отверстие над перекрестием нимба.

⁵ Позолота положена на нимбе, на евангелии; узкие полоски золота идут по вороту хитона и по борту гиматия.

обеих пластинок, слева остается кусок свободного поля, тогда как на луврской пластинке благословляющая десница подходит к самому обрамлению. Что касается золота, то ни в каталоге Молинье ни у Вествуда нет о нем упоминания, но это не может служить указанием, что золота на луврском рельефе нет. Молинье вообще в каталоге не касается этого и не упоминает золота даже на Арбавильском триптихе, где оно общеизвестно¹.

Таким образом, если общий характер пластинки с изображением Пантократора позволяет считать ее произведением новым, то сравнение ее с луврским рельефом, наделенным, в свою очередь, малораспространенными и даже столь исключительно своеобразными чертами, что исключается возможность полного их повторения на другом самостоятельном произведении, позволяет считать ее определенной подделкой под луврский рельеф.

Относительно следующей резной слоновой кости собрания Боткина, представляющий композиции *Χαίρετε* и *Ἀνάστασις* (размеры: 0,224 м. × 0,116 × 0,009 м.)² уже английский рецензент издания «Собрание Боткина» указал на сходство ее со створкой диптиха в *Grünes Gewölbe* в Дрездене³. Кость эта, подобно предыдущей, совершенно новая. Однако, вероятно, для придания ей характера потертости от долгого употребления в течение веков все линии и формы сделаны не четкими, будто они не резаны по кости, а вылиты или штампованы и не пройдены чеканом. Некоторые части оставлены недоработанными, например, ноги Спасителя в верхней сцене, ноги пророков. Лик Христа в *Χαίρετε* лишен характерности и совершенно не передано выражение лица поднимающей голову Марии. Вместе с тем, даже детали, как-то складки одежд, нимбы, орнамент, разделяющий композиции, мелкие частности — все дает определенное указание, что эта пластинка является формальной и поверхностной копией дрезденской створки известного Дрезден-Ганноверского диптиха⁴.

Слоновая кость с изображением Богоматери с младенцем в рост (размеры: 0,197 × 0,134 × 0,009 м.)⁵ также является современной подделкой и тоже не самостоятельной (тбл. III,2). Образцом для нее послужила пластинка собрания Строганова⁶, от которой она отличается почти исключительно тем, что больше ее сантиметра на три. Портретного сходства с нею резчику боткинского рельефа, однако, не удалось достигнуть. Лик Богоматери потерял характерную округлость и миловидную улыбку, у глаз пропала своеобразная линия разреза с немного припухшими веками, они вышли более узкими. И это впечатление узости увеличивается, с одной стороны, вследствие сильно уменьшенной точки зрачка и, с другой, из-за того, что нижнее веко на рельефе Боткина совсем не показано.

Лик младенца на кости Строганова исключительно своеобразен и выделяется среди обычных изображений. Только немногие памятники, как, напри-

¹ E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, I. Paris, 1896, 101.

² Собр. Боткина, тбл. 54.

³ *The Burlington Magazine*, XXII (1912-13), 352.

⁴ Schlumberger, o. c., II. Paris, 1900, рис. стр. 216. — Venturi, o. c., II. Milano, 1902, fig. 417. — *Zeitschrift für chr. Kunst*, XII (1899), 193—206, Taf. IV.

⁵ Собр. Боткина, тбл. 55 = рис. стр. 13.

⁶ Graeven, o. c., 68. — Кондаков, o. c., II. Спб., 1915, рис. 122.

мер, рельеф слоновой кости в Ахенском соборе¹, резной костяной переплет одного евангелия в Городской Библиотеке в Лейпциге², вставка слоновой кости на серебряном переплете Парижской Нац. Библиотеки³ и, отчасти, триптих слоновой кости в Британском Музее⁴, дают очень близкий тип младенца в поясной композиции Богоматери Одигитрии. Общий овал лика здесь вытянутый, тогда как обыкновенно мы встречаем округлое лицо ребенка. Вместо обычного высокого лба, он очень низкий и небольшие, только слегка курчавые волосы сильно надвинуты вперед и совершенно скрывают ухо. Щечки не пухлые. Обыкновенно для младенца-Христа чрезвычайно характерным является тесное размещение очень мелких черт лица. Этого на рельефе Строганова не встречаем, напротив, крупный длинный нос сообщает лицу некоторую вытянутость. Все эти особенности строгановской пластинки попали и на рельеф Боткина, но на нем они приняли характер уродства.

Академик Кондаков при описании кости Строганова особо отмечает именованное благословение младенца, выставляющего из пазухи гиматия только кисть руки⁵. Рельеф Боткина и здесь не отклоняется от своего образца. Аналогично положение руки и на четырех отмеченных костях — ахенской, лейпцигской, парижской и лондонской. Наличие столь редкой черты у нескольких одновременных памятников, особенно на ряду со своеобразием общего у них типа младенца и почти тождественностью композиции, большие отклонения от которой, и то лишь в деталях, дает рельеф Британского Музея, позволяет предполагать существование пока неизвестного чуждого образца, к которому они все восходят.

При исполнении складок одежд резчик кости Боткина рабски следовал строгановскому рельефу, но допустил некоторые упрощения. Однако, даже ничтожное проявление самостоятельности обнаруживает в нем непонимание оригинала и нечуткость к стилю. Строение складок теряет анатомическую мотивированность, как это видно у мафория Богоматери, на ее правой руке и груди, а также на юбке. Там, где на рельефе Строганова рисунок не ясен, резчик Боткина попадает впросак. Например, у правой ноги младенца, получившейся совершенно бесформенной и уродливой, он потерял очертания мафория и перерезал его контур линиями складок хитона. То же на плече, вокруг благословляющей десницы, драпировка не имеет четкого рисунка. Стершаяся на пластинке Строганова неясная по рисунку левая нога младенца также не получила на кости Боткина резко выраженного рисунка. Детали рельефов, как-то нимбы, киворий, его колонки, их капители и базы, подножка — тождественны. У Боткина на кивории прибавлено лишь два ангела, которые у Строганова — отломаны. Зато у Боткина срезан почти весь верх кивория.

¹ O. Falke u. H. Frauberger, Deutsche Smelzarbeiten des Mittelalters. Frankfurt a. M., 1904, тбл. 7. — St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg i. B., 1909, Abb. 20.

² R. Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden, 1906, Abb. 11.

³ Schlumberger, o. c., II, pl. IV.

⁴ O. M. Dalton, Catalogue of the ivory carvings of the christian era of the British Museum. London, 1909, pl. XIV, 24.

⁵ Кондаков, у. с., II, 241-243.

Дополнения, изменения в расположении отверстий для прикрепления пластинок, заделки свежесделанных отверстий, создание искусственных трещин, придание кости характера долговременного употребления в обиходе, без умения сообщить ей соответствующую патину — все эти особенности показывают, что в задачи коллекционера не входило представить у себя в собрании копии известных образцов или подражания им. Три рассмотренных пластинки являются типичными подделками, причем фальсификатор очень наивными средствами старался замести следы к тем образцам, которыми он пользовался.

Последней из византийских резных костей собрания Боткина, поступивших в Эрмитаж, является небольшая пластинка с изображением Иоанна Предтечи¹ (тбл. III, 1). Из какой кости она сделана — пока не установлено. Кость совершенно белая, без всякого оттенка желтизны, мало гляцевая, сильно известкового характера. Она расслоилась, в нижней половине легко осыпается кусками довольно больших размеров, поверхность ее местами покрыта налетом разложившейся извести, уже потерявшим характер строения кости. С оборотной стороны и с боков имеется коричневая пигментация. Пластинка продолговатая, с округлым верхом (размеры: 0,124 × 0,067 × 0,017 м.; наибольшая высота рельефа над фоном 0,012 м.). С боков на уровне капителей имеется по две небольших неглубоких дырочки от гвоздиков, причем на правой стороне одна из них проходит сквозь обрамление и капитель. На лицевой стороне по краю идет широкое обрамление. Изображение помещено под аркой, плохо сохранившейся, имевшей первоначально раковинный орнамент. Она опиралась на две тонких колонки с акантовыми капителями. У левой колонки отломана нижняя половина, правая же колонка разрушена совершенно. Предтеча представлен в рост, в полуоборот вправо. Голова его немного склонена. Правая рука покоится у пояса, левая протянута вперед. Одет он в длинный хитон с перевязью у пояса и поверх него в милоть, застегнутую спереди, на груди длинной изогнутой фибулой. Голова окружена нимбом с широким обрамлением, орнаментированным зигзагом. На фоне, направо от плеча вырезана надпись: + Ἰδεοα | μνο̅ς τῶν | ἑνὸς αἰῶν | ρω̅ν | τῆς αἰῶν | τῆς αἰῶν | κόσμου + (Ев. Иоанна, 1.29).

Изображение Иоанна Предтечи, обращенного в полуоборот, встречается постоянно, как часть композиции Деисуса. Но обычно Предтеча помещается по левую руку от Христа, т. е. направо от зрителя, и, поэтому, он обращен влево, ко Христу, а не направо, как на нашем рельефе. Впрочем, изредка встречается и обратное расположение фигур Богоматери и Предтечи, например на Лимбургском реликварии², на арбавильском триптихе³, и на стоящих в прямой связи с ним триптихах м. Минервы и Ватиканском⁴, на

¹ Собр. Боткина, тбл. 54 — автотипия в увеличенном против оригинала снимке.

² N. Kondakow, *Geschichte und Denkmäler des Byzantinischen Emails*. Frankfurt am Main, 1892, Abb. 61.

³ Molinier, *Histoire*, I, pl. IX.

⁴ *Ibid.*, 104-105. — Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*. Rome, 1906, 103-113, fig. 70 и 72. — Ch. de Linas, *Anciens ivoires sculptés*. — *Revue de l'art chrét.*, IV/XXXVI (1886), 157-169, pl. VI. — Diehl, *Manuel*, 619.

рельефах слоновой кости в Берлинском Музее¹ и в Ватикане², на эмалевой дробнице № 84 Хахульской иконы, на потире киевского клада 1824 г.³, в Спасо-Нередицкой росписи. К числу таких же памятников нужно причислить и относящиеся приблизительно к тому же времени оплечные изображения Богоматери и Предтечи в медальонах на триумфальной арке Синайской базилики, где Предтеча помещен слева от апсиды, а Богоматерь справа⁴. Совокупность этих памятников позволяет поставить вопрос, не является ли этот обратный вариант Деисуса его первоначальной, древнейшей редакцией. Однако, наш рельеф не может быть отнесен к кругу изображений Деисуса, во-первых потому, что поза Предтечи здесь не деисусная, т. е. его руки не простерты молитвенно ко Христу, во-вторых потому, что самое содержание изображения противоречит смыслу композиции Деисуса. Последний может быть уяснен из следующих слов, влагаемых Епистолией о неделе в уста Иисуса Христа: «и хотел я истребить всякого человека на земле, но смилоствивился над вами ради пречистой матери моей и слез Иоанна Крестителя моего и отвратил от вас гнев свой»⁵. Содержание рельефа Боткина изъясняется присоединенной к изображению надписью, которая, кстати сказать, в более раннюю эпоху никогда не сопровождает изображения Деисуса и даже в позднейшей иконописи XV—XVI столетий, в которой основная идея византийских композиций часто утеряна или изменена под разнообразными влияниями, встречается не часто⁶. При этом нужно обратить внимание на то, что в последнем случае,

¹ K. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Die Elfenbeinwerke. Berlin, 1902, Taf. 6, № 11. — W. Bode u. Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. Berlin, 1888, Taf. 62, № 442.

² A. Fr. Gorius, Thesaurus veterum diptychorum. Florentiae, 1759, III, tab. XI.

³ Н. П. Кондаков, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. Спб., 1890, рис. 9. — Н. П. Кондаков, Русские клады, I. Спб., 1896, 97-98.

⁴ Н. П. Кондаков, Путешествие на Синай в 1881 г. Одесса, 1882, 81. Рисунок в Синайском альбоме В. Н. Бенешевича, печатаемом и имеющем выйти в свет в ближайшем будущем в издании Академии Наук (тбл. 7). За предоставление мне для занятий корректурного экземпляра приношу В. Н. Бенешевичу глубокую благодарность.

⁵ A. Vassiliev, Anecdota graeco-byzantina, I.—Уч. Зап. М. У-та, XI (1893), 24. Литературу и новейшую постановку вопроса о епистолии см. С. Г. Виллинский, Болгарские тексты «Епистолии о неделе». — Летоп. ист.-фил. общ. при Новоросс. У-те, X (1902), 87 сл. — Д. Шестаков, Исследования в области греческих народных сказаний о святых. Варшава, 1910, 148.

⁶ Икона Русского Музея в Петербурге, XV в., инв. 1540. Христос на троне. Предтеча во власнице и плаще, правая рука с вытянутыми указательным и средним пальцами поднята кверху, в левой развернутый свиток с надписью: се агнець || бжій || взеля || грехи || всего || мира. Икона в том же Музее, инв. 334, нач. XVI в. Предтеча во власнице и плаще, двумя вытянутыми пальцами правой руки — указательным и средним — указывает на Христа, в левой руке развернутый свиток с той же надписью. (П. Грабарь, История русского искусства, VI. М., с. а., рис. стр. 284). Такое же изображение на большой иконе из Чина XVI в., в том же Музее, инв. 802. Тоже на ик., инв. 1889 (Н. П. Лихачев, Материалы для истории русского иконописания. Спб., 1906, 184). Такое же изображение Предтечи на иконе того же Музея Предста Царица, инв. 2013, на иконе XVI в. в Третьяковской Галерее (Грабарь, у. с., VI, рис. стр. 21. Лихачев, у. с., тбл. CV) и др. Ср. ик. Новгородского Древлехрамнища (Грабарь, у. с., VI, рис. стр. 222). Византийско-венецианская икона XIV в. в Museo Correr (L. Testi, La storia della pittura veneziana, Bergamo, 1909, fig. pag. 128, 511).

во всех этих примерах XV—XVI вв., положение рук Предтечи не молитвенное. В левой руке у него развернутый свиток, правой же с одним или двумя вытянутыми пальцами он делает жест указания. Содержание изображения на пластинке Боткина состоит в следующем. Предтеча указывает людям на Христа, как на агнца, идущего на заклание для искупления мира. Это старая библейская символика, которая объясняет широкое распространение в древне-христианском искусстве изображения Христа в образе агнца. И если с течением времени этот символический образ уступает свое место историческому типу Христа—в пользу исторического типа высказался уже Трульский собор (692 г.),—то все-таки окончательно он не исчезает из восточно-христианской иконографии и остается, главным образом, в виде апокалипсического агнца. Вместе с тем, в связи с учением о Божественной Литургии мы встречаем его в переработанном виде, как агнца евхаристического—Христа-младенца, лежащего в чаше или на дискосе. Это изображение вошло в состав композиций «Служба свв. отец», «Божественная литургия» и «Иоани Предтеча с чашей». Последняя обыкновенно сопровождается той же, что и на нашем рельефе подписью: «се агнецъ Божій, вземляй грѣхи міра». Она получает широкое распространение сравнительно в позднее время, начиная с XV в. Среди прототипов ее на первом месте должен быть поставлен рельеф на лицевой стороне кресла Максимиана в Равенне. На нем Предтеча в рост, en face, помещен под аркой, к которой примыкает конха апсиды, обработанная раковиной. Правая рука с вытянутым указательным пальцем высоко поднята кверху, в левой он держит большой диск с изображением агнца¹. Смысл этого рельефа тот же, что и на пластинке Боткина: Иоани, обращаясь к предстоящим, проповедует им агнца-Христа. Идея проповеди подчеркивается на кресле Максимиана еще тем, что Предтеча окружен четырьмя евангелистами, держащими евангелия и обращенными к изображению агнца, находящемуся у него в руках². По происхождению такая композиция значительно старше кресла Максимиана. Так нам известно о серебряной Латеранской статуе Иоанна, погибшей на ряду с другими в 410 году во время разгрома Рима Аларихом. На ней он был представлен также указующим перстом на агнца³. На других памятниках, и на ближайших по времени к рельефу кресла Максимиана и на последующих, агнец не изображается, а композиция включает, как на нашем рельефе, лишь надпись, гласящую о нем. Изображение агнца, сидящего на протянутой руке Предтечи или лежащего у его ног, большею частью с крестом, вновь появляется в восточно-христианской иконографии лишь в очень позднюю эпоху под прямым воздействием западных образцов.

Хронологически ближайшим к креслу Максимиана памятником, имеющим то же содержание, является синайская икона восковой живописи в Музее Киевской Духовной Академии⁴. Предтеча изображен на ней также en face,

¹ Гр. А. С. Уваров, Сборник мелких трудов. М., 1910, I, тбл. IV. 7.

² А. Bauer und J. Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik. Wien, 1905, 162-163.— J. Strzygowski. Равенна, как отрасль арамейского искусства.— София, 1914, № 6, 13.

³ Д. В. Айналов, Мозаики IV и V в. Спб., 1895, 172.

⁴ Н. И. Петров, Альбом достопримечательностей церк.-арх. Музея при Киевск. Дух. Ак., I. Киев, 1912. тбл. без №.

в рост. Голова его немного повернута влево и глаза возведены кверху, туда, где помещено изображение Христа. Правая рука с вытянутым указательным пальцем высоко поднята, а в левой у него развернутый свиток с надписью: *Ἰωάννης. ἴδε ὁ ἀμνὸς* и т. д. Ученый издатель этой иконы проф. Д. В. Айналов отмечает большую распространенность в древности икон этого типа. По крайней мере, для VII в. мы можем говорить об этом с уверенностью, так как о таких иконах с Иоанном, указующим перстом на агнца, говорит 82-й канон Трульского собора¹.

В Ватиканской рукописи Космы Индикоплова в миниатюре Святое Семейство² Предтеча представлен также в рост, en face, с крестом на длинном древке в левой руке. Правая рука у пояса. Помещенная возле фигуры надпись, та же, что и на нашем рельефе, указывает на тот же смысл изображения. На слоновой кости Берлинского Музея, относимой Шломберже к XI ст.³, Предтеча вновь является пред нами в рост, en face. Он стоит на подножке. В левой руке держит свиток, опять с той же надписью: *ἴδε ὁ ἀμνὸς* и т. д. Правая рука прижата к груди. Над свитком на рисунке Шломберже видна линия, идущая поверх одежды и обрывающаяся возле ее края. Эта линия, несомненно, должна принадлежать древку длинного креста, который Иоанн держал в руке. С той же надписью на свитке, также в рост и en face, с таким же крестом в левой руке мы встречаем Предтечу на мозаике Палатинской капеллы⁴, где он, кроме того, указывает рукой на стоящее рядом дерево с секирой, над которыми надпись — *πάν ὄν δένδρον μὴ ποιοῦν καρπὸν καλὸν ἐκκόπτεται καὶ εἰς πῦρ βάλλεται* (ев. Луки, 3.9) — объясняет смысл изображения, навеянного проповедью Предтечи. Последний мотив служил темой отдельных композиций, например, на слоновой кости С. Кенсингтонского Музея, где она помещена рядом со сценой Крещения⁵, в Ватиканском Менологии для изображения Собора Иоанна Предтечи⁶, в росписи S. Angelo in Formis⁷, и вошел в состав композиции Крещения, где с XI-XII вв. получил широкое распространение.

Рельеф собрания Боткина относится, таким образом, к кругу изображений не деисусных. Его содержание состоит в том, что Предтеча проповедует грядущего Мессию, Христа-агнца, чем отчасти и объясняется его жест вперед к надписи, гласящей об Искупителе. Вместе с тем, композиция фигуры Предтечи позволяет предположить, что на соседней пластинке, с которой наша составляла одно целое, был изображен сам Спаситель-Христос.

Нельзя обойти молчанием тот факт, что во всех отмеченных памятниках, за исключением одной лишь миниатюры рукописи Космы,

¹ Д. В. Айналов, Синайские иконы восковой живописи.—Виз. Врем., IX (1902), 370. — Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris, 1865, 329.

² Ш. Диль, Юстиниан. Спб., 1908, тбл. 3.

³ Schlumberger, o. c., II, рис. стр. 460.

⁴ Diehl, Manuel, fig. 252.—А. А. Павловский, Живопись Палатинской капеллы в Палермо. Спб., 1890, рис. 41.

⁵ Westwood, o. c., 42-43.

⁶ Миниатюра к 7 января.

⁷ F. X. Kraus, Die Wandgemälde v. S. Angelo in Formis. — Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen, XIV (1893), 94, тбл. III.

Предтеча облачен в милоть, хотя и различного вида. По евангелию он носил одежду из верблюжьего волоса и пояс кожаный на чреслах своих (ев. Матфея, 3.4; ев. Марка, 1.6). В соответствие с этими данными евангелия мы встречаем Предтечу уже в многочисленных памятниках древне-христианского искусства, преимущественно в композиции Крещения, одетым по пастушески в грубую звериную шкуру. Часто, как пастуха его наделяют и пастушеским посохом. О существовании подобных единоличных изображений свидетельствует св. Елифаний Кипрский, сообщая, что в его время (IV в.) лицам, искавшим изысканности в одежде, указывали на иконы Иоанна Крестителя, одетого в верблюжью шкуру¹. На рельефах кресла Максимиана мы находим два изображения Предтечи — одно в сцене крещения Христова, другое, отмеченное выше, на лицевой стороне кресла. В первом случае Иоанн одет в хитон и поверх него с левого плеча наискось переброшена грубая звериная шкура, которой, как и на рельефах саркофагов, не придано никакого покроя и концы ее свободно свешиваются². На передней стенке, где Иоанн держит медальон с изображением агнца, он опять одет в хитон, поверх которого со спины на плечи накинута милоть, завязанная на груди узлом. Ей придан покроей мантии и она надета мехом наружу. Такую же милоть-мантию, так же надетую поверх длинного препоясанного хитона, мы находим и на синайской восковой иконе. Но на ней, кроме того, у Предтечи «через левое плечо переброшен конец гиматиона, который, проходя за спиной, охватывает фигуру спереди и другим концом ложится через левую руку, держащую свиток»³. С тем же покроем милоти, накнутой поверх хитона со спины на плечи и завязанной на груди узлом, мы встречаемся и на берлинском рельефе и на рельефе Боткина. Однако, на двух последних памятниках, при общем сходстве покроя милоти с рельефом на лицевой стороне кресла Максимиана и с Синайской иконой, имеется существенное различие. И на берлинской резной кости и на пластинке Боткина милоть сделана из какого-то иного материала и только борта ее оторочены мехом, тогда как на кафедре Максимиана она сделана из шкуры и одета мехом наружу. Такая разновидность милоти, уже потерявшей связь со своей первоосновой, бывшей, по словам Пахомия, просто свободно накидываемой на тело овечьей шкурой⁴, не является на наших рельефах примером изолированным. В милоти из материи, преимущественно, пурпурной, подбитой или отороченной мехом, Предтеча изображен и на других памятниках XI-XII ст., например, в медальоне на створке триптиха в Парижской Нац. Библиотеке⁵, на миниатюре одного греческого евангелия во Флоренции⁶, на слоновой кости в Ватикане⁷, на мозаике в Торчелло⁸, в Дафни — в конхе

¹ Martigny, о. с., 329.

² Уваров, у. с., I, тбл. III.

³ Айналов, Синайские иконы, 368.

⁴ Кондаков, Пут. на Синай, 89.

⁵ Schlumberger, о. с., I, рис. стр. 17 = Diehl, Manuel, fig. 311.

⁶ Gorius, о. с., III, tab. XII. 2.

⁷ Ibid., III, tab. XI.

⁸ Ed-ne Alinari, P-e 2-a. № 18282.

жертвенника¹, в Hortus deliciarum², и в XIII в. на слоновой кости в ризнице собора в Гильдесгейме³, на миниатюре армянского евангелия 1272 года, хранящегося в Иерусалиме в армянской церкви св. Иакова⁴, в росписи капеллы св. Сильвестра dei Santi quattro Coronati в Риме⁵ и друг.⁶ В Торчелло в композиции Сошествие во ад, и на миниатюрах Hortus deliciarum и армянского евангелия матерчатая милоть Иоанна имеет сплошную меховую подкладку, а на миниатюре флорентийского евангелия, на рельефе в Гильдесгейме и в Страшном Суде капеллы св. Сильвестра мехом обшиты только борта ее, как на рельефах Боткина и берлинском. Кроме Предтечи, мы встречаем в эту же эпоху матерчатую милоть, подбитую или отороченную мехом у пророка Или на том же триптихе Парижск. Нац. Библиотеки⁷, в мозаиках в Дафни⁸, в Марторане⁹, в Палатинской капелле, в последней дважды — в сцене Преображения и в единоличном изображении¹⁰, на Синайской мозаике¹¹, реставрация которой относится, приблизительно к этому времени. Такую же милоть видим у пророка Или в Преображении на иконе XI—XII вв. в Русском Музее в Петербурге¹², на миниатюре афоно-пантелеймоновского евангелия № 2¹³ и на Толедской стеатитовой иконе¹⁴. Вместе с тем, рассматривая другие изображения пророка Или, как единоличные, так и в композициях, участником которых он является, мы можем установить, что такая милоть на нем появляется впервые в памятниках XI—XII ст. Так в Преображении, за исключением только что отмеченных, относящихся именно к этой эпохе, случаев, он почти всегда изображался в хитоне и гиматии¹⁵, и только на нескольких миниатюрах, опять таки XI—XII стол.,

¹ G. Millet, Le monastère de Daphni. Paris, 1899, fig. 54.

² A. Straub et G. Keller. Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum. Strasbourg, 1901, pl. LXX.

³ Venturi, o. c., II, fig. 444.

⁴ J. Strzygowski, Die Miniaturen des Serbischen Psalters. Wien, 1906, 108-109, Abb. 39. — Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. Спб., 1904, 284, тбл. LXIII.

⁵ Ed-ne Alinari, № 26677.

⁶ P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia. Milano, 1912, 76, fig. 53. В такой же, повидимому, милоти Предтеча во фреске XII ст. в часовне San Giovanni близ Бриндизи, известной по малоотчетливому рисунку у Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, I. Paris, 1904, fig. 53.

⁷ См. стр. 55, прим. 5.

⁸ Millet, Daphni, pl. VII. 3.

⁹ Alinari, P-e. 2-a. 19865. — А. Н. Щукарев, Византийские мозаики двух сицилийских церквей XII в. — Зап. Р. Арх. Общ., IV (1889), 61.

¹⁰ А. А. Павловский, у. с., рис. 5. — Dalton, Byz. art, fig. 440.

¹¹ Кондаков, Пут. на Синай, 89. — Альбом Бенешевича, тбл. 2, 3 и 6.

¹² Н. П. Сычев, Древлехранилище Русского Музея. — Старые Годы, 1916, I-II, тбл. лиц. к стр. 8.

¹³ Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии. — Труды VIII арх. съезда, I. Спб., 1892, рис. 93.

¹⁴ Dalton, Byz. art., fig. 149.

¹⁵ Мозаика Аполлиария во Флоте (Уваров, О. с., I, тбл. 54), ев. Рабулы (С. А. Усов, Сирийское евангелие Лаврентианской библиотеки. — Древности, XI, 2 (1886), тбл. XI), мозаика в церкви Нероя и Ахиллея (Venturi, O. c., II, fig. 190), мни. армянск. рукоп. в м. S. Lazzaro в Венеции (Ch. Rohault de Fleury, L'évangile, II. Tours, 1874, pl. 63, 3.

у него надета поверх хитона одежда, по покрою тожественная милоти, но не носящая следов меховой опушки¹. Подобную одежду синего цвета с желтым бортом мы видим у Или на единоличном изображении на эмали Pala d'oro², где, впрочем, желтую полосу, идущую по бортам, быть может, следует рассматривать, как своеобразно переданную меховую оторочку. Среди позднейших примеров Преображения мы встречаемся с милотью на меху в XIV столетии только в Волоотовской росписи и в Сербской псалтири³. В композиции „Восхождение Или на небо“ в памятниках до XI в. он стоит на огненной колеснице, облаченный в хитон и гиматий, и, оборачиваясь, передает Елисею, большею частью, небольшой кусок ткани, вроде платка⁴.

Вопрос о дате рукописи см. Шмит, Благовещение. — Изв. Р. Арх. II-та в К-поле, XV (1911), 53, прим. 6), псалтирь Хлудова (Н. П. Кондаков, Миниатюры греческой рукописи псалтири IX в. из собрания А. И. Хлудова в Москве. — Древности, VII (1878), тбл. IV), мин. рукоп. Григория Назианзина Пар. Нац. библ. № 510 (H. Omont, Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI au XI siècle. Paris, 1902, pl. XXVIII), крест из Херсонеса в Эрмитаже, инв. №: Виз. 92/24 (Кондаков, Ик. Б-ри, II, рис. 60), врата S. Paolo fuori le mura (S. d'Agincourt, Sammlung der Denkmäler der Malerei. Frankfurt a. M., s. a., T. XIV), рельеф слоновой кости Барберини (S. d'Agincourt, Sammlung der Denkmäler der Sculptur. Frankfurt a. M., s. a., T. XII, 24), мозаичная икона в Лувре (Baïe, Византийское искусство. Спб., 1888, рис. 45. — J. Labarte, Histoire de Arts industriels. Album. Paris, 1864, II, pl. CXX), моз. в Дафни (Millet, Daphni, pl. XIV, 3), мин. Иверского евангелия № 5 (H. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig, 1891, T. 24), псалтирь кор. Мелисанды Британского музея (Dalton, Byz. art., fig. 416), рукопись Ватик. библ. № 1156 (D'Agincourt, Malerei, T. LVII, 9), мин. ев. Росийск. Публ. Библ. (Греч. № CV), fol. 87 г., Каппадокийские фрески в Тоqале и Tchaouch-In (G. de Jerphanion, La date des peintures de Toqale-Kilissé en Cappadoce. — Revue arch., XX (1912), fig. 6 и 7), фрески пещерных церквей Латмоса (O. Wulff, Die Malereien der Asketenhöhlen des Latmös. — Th. Wiegand, Milet, III. 1. Berlin, 1913, Taf. II, IV, VIII), фреска на зап. фас. над входом Спасо-Нередицкой ц., медные западные врата Суздальск. соб., Васильевск. врата в Александрове, многочисленные памятники XIV и XV в.: флорентийск. мозаичск. ик., визант. рукоп. Пар. Нац. библ. № 1242, Ватиканская далматика (Д. В. Айялов, Византийская живопись XIV столетия. — Зап. класс. отд. Р. Арх. Общ., IX (1917), тбл. VIII, X, V), фреска церкви в Ковалево близ Новгорода (Грабарь, у. с., VI, рис. стр. 187), иконы и киот в монастырях Грузии (Кондаков, Описание пам. Грузии, рис. 59, 62, 64, 78), шиферн. ик. в Ватопеде (Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне. Спб., 1902, рис. 82), ик. в собр. Стербини (Muñoz, o. c., fig. 16), русские иконы (ик. Русского Музея в Петербурге, инв. №№ 118, 1388, 1554, 3041, 3114 и др. — Русская икона, 1914, I, рис. стр. 23. — П. П. Покрышкин, Иконы московского собора Спаса на Бору. — Материалы по иконографии, I. Спб., 1913, тбл. I-III, V-VI).

¹ Три мин. ев. Пар. Нац. библ. № 74 (H. Omont, Evangiles avec peintures bysantines du XI siècle. Paris, s. a., 28, 74, 112), мин. Иверского евангелия № 1 (Brockhaus, o. c., Taf. 25), мин. к ев. Матфея Гелатск. еванг.; подробного описания миниатюр к ев. Марка и Луки не имеется. (Н. В. Покровский, Описание миниатюр Гелатского евангелия. — Зап. отд. русск. и слав. арх. Р. Арх. Общ., IV (1887), 278, 287, 295, тбл. II). Две мин. ев. Росийск. Публ. Библ. (Греч. № CV), fol. 40 г. и 131 в. Такая же одежда у прор. Или, повидимому, была на иконе Преображения в Шемокмеди, покрытой разновременным серебряным окладом (один кусок с датой 886 г.), ныне сильно разрушенным (Кондаков, Описание пам. Грузии, рис. 67).

² A. Pasini, Il Tesoro di San Marco in Venezia. Venezia, 1885, T. XX.

³ Strzygowski, Serb. Ps., Taf. XXX.

⁴ Др.-христианские саркофаги в Риме, Милане и Париже (Garrucci, Storia della arte cristiana, V. Prato, 1879, t. 324.2, 327.3, 328.2, 372.5, 396.9. — Venturi, o. c., I, fig. 192,

Исключение представляет рельеф на дверях св. Сабины, где одежда падает с его плеч, но специально не характеризуется, так что может быть принимаема и за гиматий и за милоть¹. Изображений Восхождения Илии в восточно-христианской иконографии, относящихся к периоду от XII до XIV столетий, мне не известно, на широко же распространенных русских иконах XV—XVI вв. различных редакций «Огненного восхождения Илии» он всегда одет в хитон и пурпурную милоть на меху поверх него². Нельзя не отметить того очень важного обстоятельства, что на западно-европейских памятниках XIII—XIV вв. мы не встречаем у Илии милоти на меху. В сцене Восхождения на небо на миниатюре breviария XIII в. в Росс. Публ. Библ.³ у него поверх синего хитона серый паллий на красной подкладке. Елисей касается его руками. Подпись: *Dimisit pallium suum Helyseo*. У Джотто в падуанской фреске⁴ и на миниатюре италийской библии XIV в. в Публ. Библ. в Монтальчино⁵ получаемая Елисеем одежда представляет из себя, подобно древне-христианским памятникам, небольшой кусок сложенной ткани. В русской иконописи мы встречаем милоть на меху также и в композиции «Питание Илии вороном», в сцене встречи его с благоразумным разбойником в раю в сложном переводе икон «Сшествие во ад», и на других сценах его жития, а также на некоторых единоличных изображениях⁶.

Гейзенберг полагал, что в мозаиках Церкви 12 апостолов в Константинополе пророк Илия, облаченный в милоть, был изображен в композиции ср. J. Ficker, *Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans*. Leipzig, 1890, 153, № 198), фрески катакомбы Присциллы (d'Agincourt, *Malerei*, T. VII), мин. рук. Космы Ватик. Библ. и Синайск. Библ. (D'Agincourt, *ibid.*, T. 34. — Schlumberger, о. с., III, рис. стр. 441. — Н. П. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*. Одесса, 1876, 95. Ср. стр. 160, опис. мин. Ватик. рук. Палей и Псалт. Христ. № 1. — N. Kondakoff, *Histoire de l'art bysantin*, I. Paris, 1886, 145), мин. рук. Григория Назианзина Пар. Нац. библ. № 510. (Omont, *Facsimilés*, pl. 42), мин. Хлудов. псалт. (Кондаков, у. с., тбл. XII, 1. — J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*. Helsingfors, 1895, 23, fig. 19).

¹ Venturi, о. с., I, fig. 324.

² Иконы Русского Музея в Петербурге, Инв. №№ 1376, 1945, 1962, 1965, 1970, 2194, 2195, 2229, 2241, 2357, 3114. — П. Муратов, *Др.-русская иконопись в собр. П. С. Остроухова*. М. 1914, тбл. 32 = Грабарь, у. с., VI, рис. стр. 34. — Лихачев, у. с., 326-329, 413. — Ик. в Строгановском Музее в Спб., инв. № 1909. — Ик. в ц. Р-ва Иоанна Пр. в Шуйском погосте. — Е. К. Редин, *Христианская топография Козьмы Индикоплова*, I. М. 1916, тбл. 32. Ср. тбл. 24 и греч., русск. иконы в Русском Музее, Инв. №№ 1749, 2696, где милоть без меха.

³ Лат. Q. v. I, № 78, fol. 61 v.

⁴ Г. К. Соломин, *Джотто*. Спб., с. а., рис. стр. 150.

⁵ Venturi, *Storia*, V, fig. 785.

⁶ Фреска (Питание враном) в аркосолии главной апсиды Спасо-Нередицкой церкви. Греч. и русск. иконы Русского Музея в Петербурге, Инв. №№ 3064, 2019, 1598, 2246, 2252, 2921, 2191, 2225, 1994, 1888 и др. — Муратов, у. с., тбл. 32, рис. 22-23. — Выставка др.-русского искусства. М., 1913, № 66. — Труды Всероссийского съезда Художников 1911-1912. Спб., с. а., III, тбл. X. — Н. В. Покровский, *Церковно-арх. Музей Спб. Дух. Ак. Спб.*, 1909, 81, тбл. XXXIV, тбл. 9. — Лихачев, у. с., 423, 424, 484. Единоличные изображения в куполе Волотовской и Ковалевской росписей. В росписи церкви Феодора Стратилата в Новгороде на единоличном изображении в куполе Илия, также в хитоне и милоти, но меховой опушки не показано. (Грабарь, у. с., VI, рис. стр. 169). — Георгиевский, *Фрески Панселина в Протате на Афоне*. Спб., с. а., тбл. 16.

Преображения, что считал доказательством принадлежности мозаик VI ст.¹ Он даже полагал, что имеющийся у описателя мозаик Месарита в описании Преображения богословский параллелизм между Илией и Иоанном мог быть навеян одинаковостью изображений этих двух пророков². Обращаясь же к тексту Месарита, мы читаем там следующее: «на Илие не надето ничего другого, кроме той простой необработанной шкуры, которую называют милотью, и которая представляет из себя кожаный хитон» (*τὸν ἄσχευον ἐκεῖνον καὶ ἀλέριπτον βίβιν, τὴν μηλωτὴν φησι, τὴν τοὺς δερματίνους ἐχιμμομένην χιτῶνας*)³. Примечание Месарита, что милоть Илие представляла из себя кожаный хитон, т. е. рубашку с рукавами, требует большего к себе внимания. Та милоть, которая была отмечена выше на всех доступных мне памятниках, представляет из себя род мантии, а не рубашки. Также и у Предтечи, как видно из приведенных выше случаев, милоть опять таки не имеет покроя рубашки. И вообще мне неизвестно ни одного изображений пророка Илие в таком одеянии, в иконографии же Предтечи милоть такой формы, о чем речь будет ниже, появляется впервые в памятниках XI—XII вв. Таким образом, предлагаемое Гейзенбергом сближение милоти-хитона, описываемой Месаритом в мозаиках церкви 12-ти апостолов, с изображением милоти-мантии на рельефе кресла Максимиана⁴ невозможно, а, тем самым, отпадает и возможность на основании этого сближения датировать мозаики VI веком. Впрочем, едва ли в этих мозаиках, хотя бы они, по крайней мере, частично, относились к более позднему времени, на что имеется не мало иконографических указаний, пророк Илие был изображен в такой милоти. Описание Месаритом его одеяния должно быть рассматриваемо исключительно как риторический пассаж, являющийся переходом к следующему за сим богословскому параллелизму между двумя пророками. Но во всяком случае, как бы ни оценивать данные Месарита, нельзя не признать, что его сообщение не может поколебать выставленного выше положения, что тот вариант милоти, который мы имеем на рельефе Боткина и который встречается на других изображениях Илие и Предтечи, не появляется в иконографии ранее XI—XII вв.

С другой стороны, мне неизвестно ни одного памятника, где кто-либо другой из пророков был бы в милоти. Даже Елисей, получивший, как рассказывает 4-ая Книга Царств, милоть вознесшегося Илие, таинственно упавшую к нему, как свидетельство, что опочил дух Илие на Елисее⁵, даже он никогда не изображался в милоти, а в хитоне и гиматии⁶. Это различие одеяния особенно характерно в таких памятниках, как Дафни, Марторана, Палатинская капелла, где изображения их помещены рядом и Илие облачен в милоть. Факт различия получает еще большее значение, если принять во

¹ A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, II. Leipzig, 1908, 183.

² *Ibid.*, 237.

³ *Ibid.*, 35.

⁴ *Ibid.*, 237.

⁵ 4-я кн. Царств, 2. 10—15.

⁶ Ев. Рабулы (*Усов*, у. с., 37), врата S. Paolo fuori le mura (d'Agincourt, *Sculptur*, XIX. Илие также в хитоне и гиматии), Дафни (*Millet*, *Daphni*, pl. VII, 4), Марторана (*Alinari*, P-e, 2-a. 19865), Палатинская капелла (*Павловский*, у. с., рис. 5).

внимание, что сцена восхождения Илии на небо получила распространение с очень раннего времени и трактовалась именно как передача Илией милоти Елисею. И тем не менее, он, подобно другим пророкам, никогда не изображался в ней. Одевание пророков либо обычные хитон и гиматий, либо у некоторых царское или первосвященническое, и только Илия да Иоанн Предтеча выделяются из их среды. Вообще сближались и духовный облик и наружность этих пророков-аскетов. Благовествуя Захарии о предстоящем рождении сына, ангел, между прочим, говорит про него: «и предъидет пред Ним [перед Господом] в духе и силе Илии»¹. Вторичное появление последнего в качестве Предтечи Мессии ожидалось иудеями², и он должен, согласно Апокалипсиса³, еще раз явиться перед вторым пришествием Господа, совместно с Моисеем, также бывшим при Преображении свидетелем Божественности Христа. Этим объясняется, почему во время проповеди Иоанна иудеи прислали к нему из Иерусалима священников и левитов с вопросом, не Илия ли он⁴. Библия описывает наружный облик пророка Илии почти теми же словами, как евангелие облик Предтечи⁵. И вот эта скромная одежда из верблюжьего волоса, препоясанная ремнем, в XI—XII вв. получила царский пурпур, сохранив от собственно милоти лишь меховую опушку, — она из милоти отшельнической, пастушеской превратилась в царственную милоть.

Впрочем у Иоанна Предтечи эта царственная милоть удерживается недолго. Одновременно с ее появлением в памятниках иконографии появляется и иная разновидность меховой одежды, которую мы будем называть власяницей. Она представляет из себя тельную рубашку до колен с короткими, едва доходящими до локтей рукавами, сплошь сделанную из меха. Употребление власяницы, как монашеской одежды, восходит к очень раннему времени. О покрое ее, как рубашки, мы можем судить на основании слов св. Ефрема, упоминающего *χιτών τρίκινος*⁶. О *tunicae tricinae* говорится и у Антонина из Плаценции в чарующем, трогательном рассказе о посещении женского монастыря и поисках отшельницы Марии⁷. На Предтече власяница встречается в XII в. в Палатинской капалле⁸, на миниатюре рукописи Григория Назианзина Пар. Нац. библ. № 543⁹, в Гелатском евангелии¹⁰. В последующее же время она становится почти постоянным атрибутом Предтечи и на единоличных изображениях его с крестом или со свитком или с посохом, и на многочисленных композициях, в состав которых он входит, как-то: София-Премудрость Божия, Покров Богоматери, Богоявление, Усекновение главы Иоанна Предтечи, Предтеча, держащий

¹ Ев. Луки, 1. 17.

² Ев. Марка, 9. 11-13. — Ев. Матфея, 17. 10-12. — Ср. ев. Луки, 9. 19.

³ Апок., 11.3.

⁴ Ев. Иоанна, 1. 21, 25.

⁵ 4-я кн. Царств, 1. 8. Ев. Матфея, 3. 4. Ев. Марка, 1. 6.

⁶ Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*, 1. Lugduni, 1688, p. 1614.

⁷ Путник Антонина из Плаценции конца VI в. — Прав. Палест. Сбор., XIII. 3 (39). Спб., 1895, 17, 42-43.

⁸ Dalton, *Byz. art.*, fig. 410. — Павловский, О. с., 105.

⁹ J. Strzygowski, *Iconographie der Taufe Christi*. München, 1885, T. V. 1.

¹⁰ Покровский, Гелатск. ев., тбл. V. 4.

свою усеченную голову, Предтеча с евхаристическим агнцем в чаше и мн. др. Власьяница на Крестителе обыкновенно сочетается с передачей крайне изможденного, сурового вида аскета.

Следует отметить еще одну разновидность одеяния Иоанна Предтечи, особенно распространенную в памятниках западных. Не касаясь сейчас последних, а также и памятников более поздних, отметим ее в евангелии Пар. Нац. Библ. № 74¹ и на мозаике в главе Палатинской капеллы². Отличие заключается в том, что матерчатый плащ накинут непосредственно на нагое тело Иоанна, причем он часто имеет, подобно царственной милоти, меховую подкладку или меховую оторочку³.

Таким образом, в иконографии Иоанна Предтечи и пророка Илии в XI-XII вв. одновременно появляется несколько новых вариантов их одежды: милоть царственная, подбитая мехом, царственная же милоть с меховой оторочкой по бортам и, наконец, у Предтечи власьяница. Если последнюю мы можем встретить в эту же эпоху на изгнанных из рая Адаме и Еве, а также на Авеле и Каине⁴, или на пастухах в композиции Рождество Христово⁵, то, во всяком случае, и она не становится в это время ничьим атрибутом, кроме Предтечи. Для рубежа XIV—XV вв. Н. Д. Протасов отметил матерчатую милоть на Пахомии во фреске Звенигородского собора⁶. Однако, названная милотью одежда Пахомия сильно отличается от милоти на изображениях и Предтечи и Илии. Автор, следуя за проф. Голубинским, определявшим милоть, как «верхнюю накидку или короткий плащ, в роде кашюшона»⁷, считал ее «скороткой накидкой, плащем до пояса в виде верхней части современной фелони»⁸. Он переоценивал интерес фрески «в бытовом отношении», полагая, что в ней можно видеть изображение первичной монашеской одежды времени Пахомия Великого, бывшей «прототипом обычной длинной [монашеской] мантии, появившейся позже Пахомия»⁹. Во всяком случае, вопрос о характере и покрое первоначальной монашеской одежды едва ли может быть решаем на основании одного позднего изображения, хотя бы для его эпохи и могли быта допущены очень древние образцы. Многочисленные свидетельства древних писателей определяют милоть, как козью шкуру¹⁰, и изображением ее можно считать верхнюю накидку на Иоанне Предтече на рельефе кресла Максимиана и на синайской иконе. В виду этого необходимо доследовать фреску на месте, так как на изданном снимке изображение не ясно, а данные текста не полны.

¹ Omont, *Evangelies*, pl. 9, 58, 59, 98, 99, 143-146, 149, 150.

² Diehl, *Manuel*, fig. 252.—Павловский, у. с., рис. 41.

³ Ср. Bertaux, о. с., pl. XIV.—Павловский, у. с., рис. 41.

⁴ Venturi, о. с., II, fig. 285.—C. Stornajolo. *Miniature dell'omilie di Giacomo monaco e dell'evangelario greco urbinato*. Roma, 1910, 12, 25.

⁵ Н. Kehrер, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*. Leipzig, 1909, II, Abb. 73, 79, 82, 83.

⁶ Н. Д. Протасов, *Фрески на алтарных столпах Успенского соб. в Звенигороде*. — *Светильник*, 1915, № 9-12, 33-34, рис. стр. 31.

⁷ Е. Голубинский, *История русской церкви*, I. 2. М., 1904, 675.

⁸ L. с., 33.

⁹ *Ibid.*, 33.

¹⁰ Martigny, о. с., 407.

Итак, можно считать установленным появление в иконографии Предтечи и Илии нескольких новых вариантов одежд и, вместе с тем, принадлежность этих одежд изображениям исключительно этих двух лиц. Это обстоятельство наводит на мысль, что такая планомерность и последовательность в иконографии не является случайной, а обусловлена определенными реальными фактами, связанными с культом обоих пророков. Возникает предположение, не идут ли эти разновидности милоти от местного почитания одежд Предтечи и Илии, от определенных местных реликвий. Здесь было бы понятно и возможно на ряду с царственной милотью одновременное существование другой местной реликвии — власяницы пророка-аскета, олицетворяющей идеал иночества и в этом смысле столь уважаемой, что ее носил, как знак подвижничества, император Никифор Фока. При этом власяница Никифора Фоки уже сама представляла из себя реликвию, так как то была власяница его умершего дяди святого Михаила Малейна¹. В связи с обычным украшением реликвий драгоценными металлами или дорогими материалами и камнями, драгоценный пурпур мог быть присвоен милоти под влиянием роскошных императорских и богослужебных одежд и, тем самым, святыня была отмечена высшими почестями. На изданном у Гори рисунке флорентийского серебряного диптиха обронной работы не старше XV в.², который, ныне разрезанный на отдельные кусочки, хранится в Ватиканском Музее³, рисовальщик придавал борту мантии Захарии в композиции «Рождество Иоанна Предтечи» характер меховой оторочки, чем сблизил ее с милотью. Автор же монографии об Иоанне Крестителе Пачауди⁴ вовсе не выделял царственную милоть, как особый вариант одежды, а считал ее обыкновенной священнической мантией и объяснял присвоение ее Предтече, с одной стороны, желанием подчеркнуть происхождение его от священника Захарии, которому он должен был бы наследовать в его сане, и, с другой стороны, рядом фактов, как, например, тем, что Предтеча, крестив Христа, сам являлся при этом как бы священником, и проч. Предположение о прямом воздействии императорских одежд на иконографию, на изображение милоти, помимо существования определенных реликвий, невозможно. Иными словами, нельзя этот факт сводить к явлению стилистическому. В последнем случае вопрос заключался бы в том, что искусство под влиянием изображений царских или священных одежд внесло изменения в изображение милоти. Но тогда мы едва ли встретили бы такую последовательность в применении этих одежд исключительно у Предтечи и Илии⁵. Несомненно, должны были

¹ G. Schlumberger, Un empereur byzantin au dixième siècle Nicéphore Phocas. P., 1890, 310.

² Gorius, o. c., III, Monumenta Basilicae Baptisteri Flor., tab. III.

³ Schlumberger, L'épopée, III, pl. VII. — Muñoz, o. c., fig. 137 и 138.

⁴ Монографии P. Pascaudius, De cultu S. Johannis Baptistae (Romae, 1755) в доступных мне библиотеках Петербурга не имеется. О взглядах его сужу на основании замечаний Гори (Gorius, o. c., III, 97-98). Также осталась неразысканной мною работа J. B. Pardiac, Histoire de S. Jean-Baptiste et de son culte (Paris, 1886), рецензия о которой в Revue de l'art chrét., IV/XXXVI (1886), 340-342.

⁵ Единственным фактом, который может быть истолкован, как отчасти родственной, является миниатюра рук. Ватик. библ. Христ. № 1 с изображением святителя Николая

существовать вполне определенные основания, связанные именно с этими святыми.

Почитание реликвий было широко распространено в средние века, но сведения наши о них, в конце концов, скудны. Впрочем, мы можем себе представить, что число святынь было неисчислимо велико. Многочисленные хождения по святым местам определенно показывают, что почиталось решительно все, что могло быть как бы то ни было связано с памятью о Христе, с его учением и проповедью, с Богоматерью, с апостолами и пророками, с кем либо из святых новозаветных и ветхозаветных. Здесь новое сочеталось с вековыми, никогда не умирающими в народе верованиями и сказаниями. Почитались мощи, гробницы, все, с чем мог соприкасаться святой, иконы, нерукотворные отпечатки на камне следов ступней и тела; почитались целые округа и местности, почитались определенные места, почитались многообразные предметы и орудия, различные атрибуты, частью даже не игравшие вовсе никакой роли при определенном событии, но, возможно, находившиеся, хотя бы случайно, в окружающей обстановке, и тем уже священные в глазах паломника, — и вокруг них плелись благочестивые легенды. В Назарете, во время Антонина Плаценцкого, в местной синагоге показывали лист, по которому Христос учился грамоте, с начертанными на нем буквами ABCD. Там же находилось бревно, на котором Христос ребенком сживал с другими детьми. «Это бревно христиане могут и подвинуть и приподнять, но иудеи никоим способом не могут его сдвинуть и оно не допускает, чтобы его вынесли вон»¹. В Иерусалиме в храме Гроба Господня, русский паломник Варсонофий отмечает между прочим: «стоу жъ есть кузнецъ, иж гвозди коваль на Господа Нашего Исуса Христа, подъ мостомъ церковнымъ, стонучи и въздыхая»². А среди святынь св. Софии Константинопольской Антоний, архиепископ Новгородский, упоминает «і свердьлы і пилы, ими же чиненъ крестъ Господень»³.

Почитание святынь не ограничивалось одним пассивным почитанием, но частицы реликвий разносились по всему христианскому миру. Их открыто приобретали на месте, за ними снаряжались специальные экспедиции. «И поидоша, — говорит один летописный отрывок — взявше благословение оу патриарха и святыя мощи»⁴. Практиковались и иные способы добывания реликвий. Так священноинок Варсонофий приобрел желанную ему святыню от сторожей, охранявших ее: «и даша ми срачини едину лозу, стражи винограда того»⁵. Тот же Варсонофий «целова же смоковницю, идѣже Господь былъ, и оуломи вѣдку отъ нея»⁶. Подобным же образом добывались релик-

Чудотворца в белой фелони, обшитой мехом (Кондаков, История, 137. Kondakoff, Histoire, II, Paris, 1891, 44. Рисунок у Venturi, о. с., II, fig. 316).

¹ У. с., 3, 27.

² Хождение священноинка Варсонофия ко святому граду Иерусалиму в 1436 и 1461-1462 г.—Прав. Палест. Сборн., XV, 3 (45). М., 1896, 5-6.

³ Книга Паломник Антония Архиепископа Новгородского.—Прав. Палест. Сборн., XVII, 3 (51). Спб., 1899, 16, 49, 78.

⁴ В. К. Мясоедов, «Иерусалимский крест» в ризнице собора в Гильдесгейме.—Зап. отд. русск. и слав. арх. Р. Арх. Общ., XII (1918), 16.

⁵ О. с., 16.

⁶ Ibid., 16.

ви и всей массой паломников. Проскинитарий Арсения Суханова, рисует следующую картину. «Лавочка самороднаго камня, на немъ же лежало тѣло Христово, обложена вся бѣлымъ мраморомъ, досками, для того, что если бы не было тако оклеено мраморомъ, ино все разнесено было бы; понеже на всяко лѣто и нынѣ приходятъ православнїи христіане, такожь и еретицы завоми, а вси хотятъ взять на благословеніе того камня и прочїихъ святыхъ мѣсть, и приходятъ цѣловать съ шилами и съ долотцами, и тайно колупаютъ; а еслибъ повѣлено было, инобѣ толикими лѣты многими, не токмо ту лавочку, или полатку, еже есть гробъ Христовъ, разнесли, но и всю бы гору ту до основанїя разнесли; такожь того ради и гора Голгофа вся мраморами оклеяна»¹. К числу тайных же колупаний, повидимому, относится и добывание «персти млечной», о чем сообщает архимандрит Агрефеній, описывая Вифлеемскую пещеру. «И тоу Христовъ плуоу млеко, Пречистая ж оутрщи верьж на стеноу. До сего дни христіане емлют на исцеление, на благословеніе тоу прьсть млечноу»². «Персть», как реликвия, указывается игуменом Данилом: «си ту есть гробъ Іоанна Богословца и исходитъ персть святаа изъ гроба того на память его, и взимають вѣрнїи человѣци персть ту святуу на исцѣленіе всякаго недуга»³. Как далеко простиралось тайное добывание святынь и насколько Суханов не преувеличивал в своих показаниях, можно заключить на основании одного замечания паломника Антонія. В церкви св. Луки в Константинополе им отмечен «святїи Анастасїи безъ главы есть, а главу его украли»⁴. Приобретение святыни являлось настолько важным обстоятельством, что Антоній специально отмечает в своем Паломнике факт приобретения их: «Свитку же святаго Θεодора, яже была отъ тѣла, въ ней же мученъ бысть, возлагають на гробъ его, на праздникъ его и у мене ризы тоя есть», или «и у мене мощи святаго Власїя», или «того камене и у мене есть»⁵.

Разнесенные по миру и вложенные в церкви частицы реликвий становятся, в свою очередь, центрами, от которых расходятся новые реликвии. Число святынь по отдельным храмам было очень велико, что часто отмечается и паломниками: «и иныхъ святыхъ мощи много во святѣи Софѣи»⁶; «близъ же Плакоты есть монастырь святаго пророка Ілії, і в немъ церковь, и въ ней мощеї святыхъ множество. І на праздникъ по всеї церкви поставляютъ столы і на нихъ возлагають мощи святыхъ»⁷; «в Калудяновѣ монастырѣ лежат мощи святаго Власїя... и иныхъ святыхъ Богъ вѣдаетъ»⁸. Между отдельными церквами, часто владевшими одноименными реликвиями, возникали споры

¹ Проскинитарий Арсения Суханова 1649—1653 г.—Прав. Палест. Сборн., VII (21). Спб., 1889, 147-148.

² Хожденіе архимандрит Агревеня обѣтели пресвятыя Богородица, около 1370 года.— Прав. Палест. Сборн., XVI. 3 (48). Спб., 1896, 13.

³ Житїе и хоженье Данила, Руськыя земли игумена 1106—1107 гг.—Прав. Палест. Сборн., вып. 3 + 9. Спб., 1885, 6.

⁴ О. с., 26, 58, 86.

⁵ Ibid., 59-60, 56, 64, 83, 85, 90, 22, 25, 33.

⁶ Ibid., 56, 85, 25.

⁷ Ibid., 31, 63, 89.

⁸ Ibid., 16, 49, 79.

о том, которая из них владеет подлинной святыней¹. Факт распространения реликвий явно неподлинных и соби́рание мощей, принявшее колоссальные размеры, послужили в XI в. темой большой сатиры в стихах византийского поэта Христофора Митиленского. Он обращается к простодушному монаху Андрею, который «грешников за мучеников кости и покупал и с верой почитал», и оказался обладателем восьми ног мученика Нестора. «Благочестивый муж, — говорит поэт — от мученицы Феклы ты шестьдесят зубов намедни приобрел и седину волос великого Предтечи. И всем ты хвастаешь, что получил наднях брады святых детей, закланных в Вифлееме»².

Что же касается почитания одежд, то вера в силу, заключенную в одежде святого, очень древняя. Она значительно старше христианства. У многих народов передача одежды являлась символом покровительства, благословения. В виду этого акт передачи одежды или покровения ею входил в состав нескольких обрядов³. Пророк Елисей получает милоть Илии, как знак умножения его пророческой силы⁴. С другой стороны, эта милоть наделена чудодейственной силой. Перед нею раступаются воды⁵. Брошенная на Елисея при первой встрече с ним Илии, она, как магическое средство, привязывает его к последнему; он пошел за ним и стал служить ему⁶. Книга «Деяний апостолов» рассказывает: «Богъ же творилъ немало чудесъ руками Павла, такъ что на больныхъ возлагали платки и опоясанія съ тѣла его, и у нихъ прекращались болѣзни, и злые духи выходили изъ нихъ»⁷. В виду такой устойчивой, издавна окрепнувшей веры в силу, заключенную в одежде святого, мы, приняв во внимание общий характер реликвий, ожидали бы встретить у паломников много указаний на чтимые одежды. Однако, в действительности, они упоминаются очень редко. Так архиепископ Антоний, кроме ризы и пояса Богородицы⁸, и срачицы, лентия, багряницы, плата шейного и пелен Христа⁹, отмечает лишь епитрахиль св. Василия¹⁰, епитрахиль св. Митрофана¹¹, епитрахиль и омофор Павла Исповедника¹², епитрахиль омофор и посох св. Сампсона¹³, щит, меч и одежды Феодора Стратилата¹⁴, и «свитку же святаго Феодора, яже была отъ тѣла»¹⁵. Сравнительно редкое упоминание паломниками чтимых

¹ Шестаков, О. с., 96.

² Д. Шестаков, Три поэта византийского ренессанса. — Уч. Зап. Каз. У-та, 73 (1906), № 7-8, 12-13.

³ Шестаков, Исследования, 192-193. — P. Perdrizet, La Vierge de miséricorde. Paris, 1908, 23-24.

⁴ 4-я кн. Царств, 2, 9-15.

⁵ Ibid., 2, 8, 14.

⁶ 3-я кн. Царств, 19, 19-21.

⁷ Деяния, 19, 11-12.

⁸ О. с., 19, 21, 54, 59, 80, 82, 21, 59, 82.

⁹ Ibid., 19, 54, 80, 2, 42, 71.

¹⁰ Ibid., 31, 56, 89.

¹¹ Ibid., 32, 56, 89.

¹² Ibid., 30, 62, 88.

¹³ Ibid., 32, 64, 80.

¹⁴ Ibid., 22, 59, 83.

¹⁵ Ibid., 22, 59, 83.

одежд указывает не на то, что таковых не существовало среди реликвий, а на то, насколько неполны имеющиеся в нашем распоряжении данные о них. В самом деле, во время посещения Антонием Константинополя, там, несомненно, было еще несколько чтимых одежд, так как вскоре после него, в 1205 году, они были перенесены оттуда в Гальберштат, о чем сообщает современный анонимный отчет¹. На другие, также принесенные из Константинополя на запад и не упоминаемые Антонием одежды указывает надпись на кресте с реликвиями Роберта де Клариако, ныне пропавшем. То были одежды Иоанна Евангелиста и младенцев, Иродом избивенных². Кроме того, среди Константинопольских же святынь, на основании данных Константина Порфирородного, могут быть указаны одежды (*αι στολαι*) апостолов, хранившиеся в храме св. Фомы³. Среди иногородних реликвий игуменом Даниилом упоминается «свита Иоаннова [Богословца] ту лежить, въ ней же ходилъ»⁴. Лаврентиевская летопись сообщает о сорочке св. Дмитрия, принесенной князю Всеволоду Юрьевичу из Солуни⁵. Таким образом, наши сведения о чтимых одеждах вообще очень неполны, в частности же, относительно почитания одежд Иоанна Предтечи мы почти ничего не знаем. Одна из мозаик баптистерия св. Марка в Венеции дает указание на существование в то время воззрения даже о божественности происхождения одежд его. На слова: «*Nic angelus repraesentat vestem beato Iohanni*» изображена следующая сцена. На фоне группы горок помещен Иоанн, обращенный влево. В руке у него свиток. Одет во власяницу. Он делает стремительное движение вперед к ангелу и принимает от него большой, сложенный кусок ткани⁶. Что же касается самой реликвии, то известно лишь о факте перенесения ее из Константинополя в Гальберштат в 1205 году⁷. Но были ли то части одной одежды или нескольких, какие именно они были, происходили ли они из одного или нескольких константинопольских храмов, в какое время они появились там и откуда были перенесены туда — на все эти вопросы ответа нет. Среди многочисленных реликвий Предтечи в Риме⁸ и его окрестностях, в церкви S. Maria im Campitelli находится частица его одежды, а у св. Иоанна Латеранского цельная власяница. Последняя реликвия засвидетельствована в течение веков несколькими упоминаниями и мозаическая надпись, отнесенная Барбье-де-Монто к XIII в., указывает: «*silicium Iohannis Baptiste de pilis camelorum*»⁸. Не обязан ли Рим этой реликвией разграблению Константинополя в 1204 г.—

¹ Comte Riant, *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*. Genevae, 1876, I, 20. — Comte Riant, *Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII-e siècle par les latins* (Extraits des Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France, XXXVI). Paris, 1875, 100.

² Riant, *Exuviae*, II, 176.

³ Перомонах Иоанн, *Обрядник византийского двора*. М. 1895, 134-135.

⁴ Л. с., 6.

⁵ Лавр. лет., 6720 (1212) г.

⁶ Фот. Alinari, P-e. 2-a. № 13765. — P. Saccardo, *Les mosaïques de S. Marc à Venise*. Venise, 1896, 258.

⁷ Riant, *Exuviae*, I, 20.

⁸ X. Barbier de Montault, *Le culte de Saint Jean Baptiste à Rome*. — *Revue de l'art chrét.*, VIII (1890), 217.

и этот вопрос остается без ответа. Имеющимися в нашем распоряжении данными документально устанавливается лишь самый факт существования реликвии, причем до начала XIII в. она связывается с Константинополем.

Вообще в столице Византии в эпоху с IX века до латинского завоевания скопилось очень значительное число реликвий, связанных с Иоанном Предтечей, что указывает на высокое почитание его. Некоторым из них придавалось столь важное значение, что они привлекались при совершении таких обрядов, как венчание на царство. По показанию Паломника Антония «се же во царскихъ Златыхъ палатахъ... рука Иоана Крестителя правая, і того царя поставляютъ на царство; і посохъ желѣзенъ, а на немъ крестъ Иоана Крестителя, і благословляютъ на царство»¹. Этот обряд мог появиться в Константинополе не ранее второй половины X в. Иеромонах Иоанн, изучивший обрядник византийского двора, приводит чин венчания, нескольких императоров, начиная с середины V века, со Льва Великого до Константина Порфирородного. Участие реликвии Предтечи им нигде не отмечено². К тому же самая рука была перенесена из Халкидона в Константинополь при императорах Константине и Романе, т. е. во вторую четверть X века³. Но ряд других реликвий Предтечи находился в Константинополе уже с раннего времени. Среди них на первое место нужно поставить главу его. На рубеже VIII—IX вв. Феодор Студит указывает там, кроме главы, еще следующие реликвии: мощи, блюдо, на котором была поднесена неистовой Иродиаде глава его, и цепь, которою он был прикован в темнице⁴. Вскоре после этого глава была перенесена в Комань, где чудесно скрылась. К 857 году относят новое, по счету третье, обретение ее⁵. После обретения глава, собственно, «верхъ святаго Иоана Крестителя главы»⁶, была возвращена в Константинополь при патриархе Игнатии и положена первоначально в Евдоме, а затем, ко времени путешествия Антония, перенесена в Студийский монастырь⁷, и оттуда в 1205 году взята крестоносцами в Суассон⁸. В Студийском же монастыре находились «і перси і перъсть его і зубъ»⁹. Во Влахернах Антоний упоминает лицо Предтечи¹⁰, перенесенное в 1206 году в Амьен¹¹. Там же «во церковныхъ полатахъ... стоитъ икона Иоана Крестителя, въ ней же замченъ і запечатано царскою печатію власы Иоана Крестителя»¹². Волоса же указываются Псевдо-Кодином в церкви св. Иакова¹³.

¹ О. с., 19, 55, 80.

² О. с., 187-190.

³ П. Савваитов, Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград. Спб., 1872, прим. 71.

⁴ Migne, Patr. gr., 99 (1860), 767 сл.—F. Piper, Einleitung in die Monumentale Theologie. Gotha, 1867, 247-248.—F. Piper, Johannes der Täufer in griechischen Kunstvorstellungen.—Evangelischer Kalender, XVIII (1867), 60.

⁵ Дебольский, Дни богослужения православной церкви, Спб., 1858, I, 211.

⁶ Паломн. Антония, 22, 57, 83.

⁷ Ibid., 22, 57, 83.

⁸ Riant, Euxiviae, I, 8, II, 33 сл.

⁹ Паломн. Антония, 22, 57, 83.

¹⁰ Ibid., 22, 59.

¹¹ Riant, Euxiviae, I, 35—44; II, 26 сл., 97, 183.

¹² Паломн. Антония, 22, 57, 83.

¹³ Th. Preger, Scriptores originum Constantinopolitanarum, II, Lipsiae, 1907, 263.

Позже в монастыре близ Влахери, по словам Клавихо, находилась левая рука Предтечи, обрамленная золотом и камнями¹. Кроме лика и главы, крестносодами были взяты из разных церквей Константинополя: рука для Суассопа², череп, волоса, одежды и перст в Гальберштат³, волоса и колода, над которой он был обезглавлен, в Бове⁴. Гюнтер Перисский сообщает о немалой доле мощей и о камне, на котором стоял Иоанн, когда крестил Христа⁵. В переписке, относящейся к началу XIII века, в надписях на реликвариях и в церковных инвентарях упоминаются еще: один из зубов Предтечи, верхняя часть главы, руки, темя, довольно большая часть главы, бровь, части головы, палец⁶. Время появления каждой из этих святынь в Царьграде пока не выяснено. Но есть косвенные указания на большую интенсивность почитания Предтечи во времена Василия I Македонянина. К его времени относится возвращение в Константинополь главы Предтечи. Монография Du-Cange «*Traité historique de la translation du chef de Saint Jean Baptiste*» (Paris, 1665), в которой я надеялся почерпнуть точные указания на год перенесения главы, в доступных мне библиотеках Петербурга, отсутствует, а другие пособия не позволили установить научно обоснованного года или найти критически проверенное указание, ко времени первого ли (846—857) или второго (867—878) патриаршества Игнатия относится перенесение главы. Если это было во время первого патриаршества, т. е. в царствование Михаила III (842—867), то нет оснований полагать, что Василий Македонянин мог оказать какое-либо влияние на самый факт перенесения ее в столицу. Самое большее можно предположить, что он принимал то или иное участие в торжественной встрече ее, так как в это время он уже находился при императорском дворе. Если перенесение главы было во второе патриаршество Игнатия, т. е. в правление Василия I, то роль императора была бы несомненной. Это объяснило бы и следующие факты. С воцарением Василия, им было возобновлено в Царьграде три храма во имя Предтечи и, среди них, славный положением его главы, Евдом⁷. Еще очень важное известие почерпаем из Обрядника византийского двора. 29-го августа, в день памяти Усекновения главы св. Иоанна Предтечи в Великой церкви была положена «память святого и православнаго великаго царя нашего Василия»⁸. Почему она была приурочена к этому дню, а не ко дню смерти императора—1 марта, неизвестно. Но во всяком случае, этот факт не может не указывать на напряженное и глубокое почитание святыни. И если глава была перенесена до его воцарения и он при этом не играл активной роли, то, быть может, присутствуя на торжественной встрече главы, Василий увидел в факте перенесения ее в его будущую сто-

¹ Н. П. Кондаков, Византийские церкви и памятники Константинополя. — Труды VI арх. съезда, III. Одесса, 1887, 204.

² Riant, *Excuviae*, II, 33 сл. 61, 191.

³ *Ibid.*, I, 20.

⁴ *Ibid.*, II, 62.

⁵ *Ibid.*, I, 121-122.

⁶ *Ibid.*, II, 104, 135, 146, 149, 150, 166, 193, 198.

⁷ Кондаков, Виз. церкви, 57.

⁸ Н. Иоанн, О. с., 136, 158.

лицу благоприятное для себя предзнаменование и в нем поселилась суеверная мысль. К этому как раз времени относится усиление почитания Предтечи и любопытно, что около этого же времени, в иконографии появляется композиция Деисуса, отражающая в себе новую идеологию о Предтече, как предстателе пред Всевышним за людей. Быть может, ко времени царствования Василия Македонянина и относится появление в Константинополе большинства реликвий Предтечи, в частности, его одежд.

Значительно полнее наши сведения о почитании одежд пророка Илии и появление их в Константинополе определенно связывается с именем Василия I. Еще будучи никому неизвестным, он усталый от дальней дороги вошел в столицу и сразу же за городскими воротами в монастыре св. Диомеда, первоначально церкви св. пророка Илии, был неожиданно приветствован, по откровению свыше, как император¹. Как бы ни был легендарен сам по себе этот рассказ, многие факты показывают, что Василий особенно почитал пророка и считал его своим покровителем. К тому же, помимо обстоятельств личной истории императора, с эпохой IX-X столетий связывается широкое распространение его культа. Были высказаны мнения о двояком характере этого культа и слиянии в лице пророка Илии древних культов Ваала и Кармела². По воцарении Василий обновил и отменно украсил монастырь Диомеда, связанный легендой с чудесной встречей императора, и построил во имя пророка несколько храмов³. Чрезвычайно важным свидетельством почитания Илии является выходная миниатюра кодекса Григория Назианзина Пар. Нац. Библ. № 510, исполненная, быть может, по заказу самого императора в 80-х годах IX века⁴. На ней изображен в рост император Василий I, а по сторонам от него, вместо обычных аллегорических фигур, помещены по правую руку (от зрителя слева) пророк Илия с лабарумом и по левую архангел Гавриил, возлагающий на главу Василия венец. Сохранившаяся часть греческой надписи гласит: «...явно победу над врагами Илия утверждает, Гавриил, предвозвещая радость, увенчивает, о василевс, тебя, заступника мира».

В самом дворце, в восточной его части, Василием была построена церковь, посвященная пророку Илии⁵. Но венцом его строительной и художественной деятельности была знаменитая Новая Базилика — Великая церковь. Она была посвящена Христу, архангелу Михаилу и, что для нас особенно показательно, опять таки пророку Илии. Ежегодно 20-го июля, в день его праздника, в Великой церкви отправлялась особая торжественная

¹ J. P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien, 1897, 125-126. Один из эпизодов этой легенды нашел отражение в одной миниатюре мадридской рук. хроники Иоанна Скилицы (Н. П. Кондаков, *Греческие изображения первых русских князей*.—Сборн. в память св. равноап. кн. Владимира, I. Спб., 1917, 12).

² Кондаков, *Виз. церкви*, 60-61.—E. Renan, *Mission de Phénicie*. Paris, 1864, 225, 754, 219-221, 223.

³ Кондаков, *Виз. церкви*, 57-60.

⁴ Omont, *Fac-similés*, 13, pl. XIX. — Кондаков, *История*, 171. — Kondakoff, *Histoire*, II, 61.

⁵ J. Ebersolt, *Le grand palais de Constantinople et le livre de cérémonies*. Paris, 1910, 136.—Richter, *O. c.*, 359.

служба с участием императора и патриарха. У Константина Порфирородного сохранилось подробное описание всей церемонии. Одним из моментов ее был выход императора в алтарь, посвященный пророку. Он входил царскими вратами, прикладывался к ним, далее подходил к престолу, лобызал индигитию его, и затем лобызал милоть (*μηλωτή*) пророка, лежавшую на престоле¹. Этим неоспоримо устанавливается факт почитания реликвии, связываемый с построением Великой церкви, освященной 1-го мая 881 года. Как долго она хранилась там, до какого времени отправлялось торжественное служение 20 июля, неизвестно. Антоний, архиепископ Новгородский, не упоминает милоти в Великой церкви, но отсутствие упоминания, как было замечено выше, не может служить указанием, что в его время — в начале XIII в., этой реликвии там уже не существовало. Как бы то ни было, на основании данных того же паломника мы знаем, что перед завоеванием Константинополя латинянами, она еще почиталась. В св. Софии «ту же есть во олтари Илины милотиі часть і пояса его»². Другая часть милоти находилась тогда же в монастыре Богоматери Перивленты. «Съ странъ же того Троянофилица монастыре і ту множество і мошей святых; и Илины милотиі ту часть есть...»³. Дальнейшая судьба реликвии неизвестна. Среди святынь, перенесенных крестоносцами на запад, она не упоминается.

Итак, можно считать установленным, что реликвии, которые могли бы повлиять на иконографию Иоанна Предтечи и пророка Илии, существовали в Константинополе, и известное нам время почитания их приходится на эпоху от IX столетия до латинского завоевания. К этой как раз эпохе принадлежат и отмеченные выше памятники иконографии.

Сравнивая между собой многообразные изображения Предтечи, как единоличные, так и в различных композициях, можно подметить, что, несмотря на отсутствие постоянства в применении определенной одежды, все-таки была какая-то планомерность, которая, вероятно, шла от определенных, чтимых изображений, одним из которых, возможно, была та икона, «въ ней же замчены і запечатано царскою печатию влася Іоана Крестителя». В этом отношении очень ярким примером является мозаика в Торчелло. В верхнем поясе, в Сошествии во ад мы видим Предтечу в царственной милоти, а в следующем поясе, в Денсусе он облачен в хитон и гиматий. Такое сопоставление на одной и той же мозаике двух различных изображений одного под другим должно указывать на наличность специального задания, тем более что и типы ликов здесь различны. В композицию Сошествия во ад Предтеча вводится в качестве лица, свидетельствующего о Христе, почему он постоянно изображается с поднятой рукой, с указующим на него перстом. Эта связь с изображениями Предтечи-проповедника еще рельефнее выступает на миниатюре Гомиллий Ватиканской Библиотеки XI в., где в сложной композиции Сошествия во ад, развитой в трех поясах, у него в другой руке

¹ J. Labarte, *Le palais impérial de Constantinople*. Paris, 1861, 197. — J. Ebersolt, *O. c.*, 133. — Richter, *O. c.*, 358. — И. Иоанн, *O. c.*, 154-155, 20. — Σχαρλάτου Δ. τοῦ Βυζαντίου, *Ἡ Κωνσταντινούπολις, Α. Ἀθήνησιν*, 1890, 217.

² *O. c.*, 20, 48, 81. — Савваитов, *O. c.*, 93.

³ *O. c.*, 25, 57, 85. — Изд. Савваитова, 116.

развернутый свиток с надписью: + ἰδε ὁ ἀμνὸς τοῦ θεοῦ +¹. Таким образом, и поза Иоанна и милоть торчельской мозаики находят себе определенное объяснение. Однако, милоть в композиции Сошествия во ад обыкновенно не встречается. Но она или власяница последовательно, как мы видели, проводится на других композициях, связанных с пророческой деятельностью Крестителя, как предтечи Мессии. Хитон и гиматий Деисуса мозаики Торчелло может считаться обычным, даже обязательным для этой композиции, хотя несколько отмеченных выше памятников как бы представляют возражения этому. На мозаике восточной подпрудной арки св. Софии Константинопольской в Деисусе Предтеча был изображен с поднятой правой рукой и с крестом в левой, одетым во власяницу и поверх нее в гиматий². Эта мозаика относится к XIV в. и, на ряду с отмеченными выше русскими иконами XV-XVI вв.³, принадлежит уже новой поре византийского искусства. В эту эпоху намеченная плановость исчезает и Предтеча является почти исключительно во власянице с плащом поверх нее, независимо от содержания данной сцены.

Таким образом, среди многочисленных изображений Иоанна Предтечи, слоновая кость Боткина ближе всего к памятникам XI-XII вв. Общие стилистические черты фигуры, несколько удлинненной и суженной в плечах, указывают скорее на XII столетие. От других рассмотренных памятников того же круга, она отличается тем, что Предтеча поставлен здесь в полуоборот, а не en face, что, повидимому, было вызвано причиной композиционной. Можно предположить существование соседней пластинки, составлявшей с нашей одно целое, с изображением Мессии, на которого и указывает Предтеча. Поворот Иоанна ко Христу, помещение его фигуры не в центре пластинки, а сбоку, и жест его придают композиции цельность и замкнутость. Вместе с тем, благодаря этому повороту мы отчетливо видим характер его милоти, отороченной по борту, тогда как относительно многих памятников не всегда возможен точный ответ, вся ли милоть подбита мехом или им обшиты лишь одни борта.

Что касается самого типа Предтечи, то здесь мы не найдем единства среди многочисленных памятников. Мы встретим и мощного косматого пастиуха, и изможденного сурового аскета, и, наряду с этим, смягченный тип. К числу последних должен быть отнесен и наш рельеф. Длинные волосы, спадающие на плечи тремя прядями (третья прядь обломана возле уха), здесь не вклекочены. Большая борода густо покрывает щеки, но не разбивается, как на большинстве памятников, на отдельные косицы.

Изучение рельефа в целом показало, какой широкий круг вопросов связывается с этой, на первый взгляд, скромной костяной пластинкой. Среди вопросов, которые она поднимает, особенное значение имеет вопрос о зависимости иконографии от почитания определенных реликвий. Состав византийского искусства зрелой поры, недавно считавшийся вполне выли-

¹ Schlumberger, L'épopée, II, pl. VI = Stornajolo, O. c., 19.

² W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel. Berlin, 1854, 31. — Кондаков, Виз. церкви, 125.

³ См. стр. 52, прим. 6.

вшимся и закаменелым, еще не определен и представляет из себя сплав многообразных течений, стекавшихся отовсюду, вековых традиций и наслоений. Роль культурных центров, объединявших все эти наслоения, еще не выяснена. Пока только отдельные элементы удается связать с определенными центрами. Проф. Д. В. Айналов, сопоставляя изображения трапезы на иконе Троицы Русского Музея и на миниатюре рукописи Иоанна Кантакузина, высказал предположение о зависимости ее формы с наглухо облицованными сторонами от цареградской святыни, которую видели в св. Софии русские паломники Антоний Новгородский, Игнатий Смольнянин и Зосима¹. Также и в старой, но еще не появившейся в печати работе проф. Айналова о миниатюрах синопского евангелия², он приходит к выводу, что появление мощей Предтечи и особенное их почитание, наряду с другими его реликвиями, в Константинопольской церкви вызвали те живописные циклы из жизни и страстей Иоанна Крестителя, которые, между прочим, подробно описывает Феодор Студит. К столице же относим и появление изображений Предтечи в царственной милоти. Но этим, конечно, не обуславливается столичное, а не провинциальное происхождение каждого данного памятника, в частности рельефа Боткина. Творчеству Константинополя принадлежал оригинал. И, быть может, придворная художественная школа, о существовании которой мы знаем по нескольким роскошным лицевым рукописям, играла руководящую роль культурного объединяющего центра все время, во все периоды не меньшую, чем выясняющаяся за последнее время роль ее в эпоху Палеологов, когда она явилась в XIV столетии блестящий, последний расцвет византийского искусства.

Чтобы закончить обзор поступивших на хранение в Отделение др.-христианских, византийских и русских древностей Эрмитажа резных костей Боткина, нужно упомянуть еще о не имеющем значения обломке костяной ручки с крестиком на конце³.

Рассмотрев византийские резные кости собрания М. П. Боткина, нельзя, в заключение, не признать их высокой научной ценности. Пусть половина их — наивные подделки, но три рельефа, именно, две пластинки Муранского диптиха и третья с изображением Иоанна Предтечи, являются весьма ценными памятниками и могут служить украшением любого собрания византийского искусства.

¹ Айналов, Виз. живопись. XIV ст., 152.

² Доклад в заседании Общ. Любит. Древн. Письм. 6-го окт. 1921 г. За предоставление мне для ознакомления рукописи приношу Д. В. Айналову глубокую благодарность.

³ Воспроизведенный в издании собрания Боткина (стр. 14 и тбл. 55) рельеф с изображением ангела у гроба Господня в Эрмитаж не поступал.

Л. Мацулевич.

БУЛАТ.

Ex oriente lux.

Не только в прямом и буквальном смысле с Востока к нам приходит свет, но и в переносном; первые лучи культуры молодая, сравнительно, Европа заимствовала у древнейших азиатских народов, духовное наследие которых до текущего времени составляет основной капитал нашей цивилизации, далеко еще не исчерпанный, несмотря на сделанные им громадные вековые обороты.

Но чем ярче свет, тем гуще тень.

В составе перешедшего к нам культурного достояния встречаются в области наук, искусств и прикладных знаний не мало таких явлений, относительно которых мы не в состоянии объяснить себе, как можно было с помощью одних только первобытных технических и механических средств дойти до таких произведений, изобретений и сооружений, которые отчасти превосходят даже созидательные силы нашего времени. Достаточно припомнить высокую степень совершенства древнейших астрономических наблюдений и вычислений или сооружения из гигантских каменных глыб с помощью самых несложных механических приемов, чтобы убедиться в том, сколько неизвестного и неразгаданного предстоит еще исследовать и объяснить.

На одном из таких загадочных явлений, а именно на восточном булате нам хотелось бы остановить внимание читателей, в надежде, притом, встретить тем более сочувственный интерес, что разгадка трехтысячелетней тайны произошла, можно сказать, почти на наших глазах и почти исключительно благодаря трудам русских ученых.

Значение их научного завоевания нам представится яснее всего, когда мы вкратце познакомимся с тем, что было известно о загадочной восточной стали до разоблачения ее тайны в 30-х годах прошлого столетия.

Начиная с названия нашего предмета мы сразу же не чувствуем твердой почвы под собою: ни у нас, ни в западной Европе нет для восточной узорчатой стали своего определенного наименования, вполне обнимающего и резко очерчивающего самый предмет. Наиболее понятный нам термин, булат, заимствован из персидского языка, но *pulad* по персидски означает просто «сталь» и только в соединении с прилагательным *jauherder* «стру-

истая» или «волнистая» получает значение того узорчатого металла, который мы подразумеваем под булатом и о котором знаменитый путешественник по Персии XVII в. Chardin писал, что персы так называли как свою, так и привозную индийскую сталь — *acier ondé qui a des ondes, qui est, ce que nous disons, acier de Damas, pour le distinguer d'avec l'acier de l'Europe*.

Другое, перешедшее к нам с Востока же название, бывшее в ходу до XV в. и встречающееся, между прочим, в «Слове о полку Игореве», «харалуг» (мечи харалужные, копья харалужные) заимствовано из турецкого языка и означает в буквальном смысле «чернота», т. е., в применении к металлу, «имеющий темную поверхность, черный узор», но и этот термин отжил свой век, вышел из употребления и стал непонятным.

Наиболее распространенное современное нам название «дамасковская сталь» или «дамаск» пришло с запада и всего менее характеризует обозначаемый им предмет, имея с ним лишь случайную связь. О выделке булата в городе Дамаске мы ничего не знаем, и присвоение имени этого города восточной стали вызвано только тем, что в средние века выкованное из булата оружие вывозилось в Европу преимущественно из Дамаска, давшего таким образом свое имя товару, подобно тому, как остров Маиорка — итальянским фаянсам, как порт Кардиф — валлийскому углю, как город Бордо — известным винам южной Франции. К тому же, следует заметить, что французская терминология по части украшения металлической поверхности набивкою других металлов (*damasquiné, damasquinage*) придала еще больше шаткости без того уже неясному термину.

Наконец, принятое в металлургии название «вуц» (*Wooz* или *Wotz*) взято из одного индийского наречия и означает слиток плавленной стали в виде плосковатой лепешки; и этот термин нам ничего не говорит.

В виду изложенного остается только придерживаться наиболее определенного из числа названных обозначений узорчатой стали, именно слова «булат», уже слишком 4 века пользующегося правом гражданства в России.

Колыбелью железного производства может считаться Индия; по новейшим исследованиям оно стояло уже на значительной высоте за 1500 лет до Р. Х. Приблизительно XV веком до Р. Х. датируются найденные там чугунные гробы, а к XI в. относится замечательнейший памятник кузнечного дела: колонна Кутуба близ Дели, вышиною в 10 арш., выкованная из цельного куска чистого железа. В особенности же высоко развито было сталелитейное искусство, и выкованное из индийской стали оружие всякого рода, как оборонительное, так и наступательное пользовалось всемирною известностью, приобретенною веками.

Как сырой материал в виде небольших лепешек литой стали, так и готовые поделки вывозились сначала преимущественно в Сирию, Аравию и Египет, а затем в значительной мере и в Европу, познакомившуюся с восточными булатами в эпоху крестовых походов. И на западе выдающиеся качества булатных клинков ценились высоко, как о том, между прочим, свидетельствует исторический анекдот о встрече короля Ричарда Львиного Сердца с султаном Саладином и о происшедшем между ними споре; доказывая преимущества своего боевого меча, английский король разрубил мощным ударом

железный брус, не оставивший ни малейшей зазубрины на лезвии, но должен был уступить первенство легкой булатной стали султана, разрезавшей брошенный на воздух шелковый платок.

Кроме восточного булата, на западе известна была еще другая узорчатая сталь, приготовлявшаяся издревле в средней и северной Европе и расходившаяся торговыми путями вплоть до берегов Волги, где арабские путешественники видели булатные мечи в руках русских купцов. О составе и изготовлении этого рода булата будет сказано ниже.

В России был известен булат и того и другого рода: варяжские дружины, германские и скандинавские купцы ввозили оружие из европейской узорчатой стали, а на востоке военные столкновения с азиатскими кочевниками и мирные торговые сношения с соседними народами вызвали знакомство, должную оценку и довольно быстрое распространение восточного булата. Как уже сказано выше, в «Слове о полку Игореве» упоминаются мечи и копья харалужные, как в русском войске, так и у половцев. С конца XV в. слово «булат» становится общеизвестным; в самом начале XVI в. уже упоминается в духовной грамоте «сабля булатная, гирейская», а в 1613 г. дьяк, составлявший опись поднесенным персидским посольством подаркам, уже различал сорта булата: кашанский, ширяский и кизильбашский.

Несколько лет спустя, а именно в 1616 г., выдающийся оружейный мастер Дмитрий Коновалов выковал зеркало из булата, и он не единственный работавший в Москве «на булатное дело»; в современных документах мы довольно часто наталкиваемся на выражения в роде следующих: «сабельные полосы, булат синей, московской выков», «сабля полоса русская с долами, на булатное дело», «сабля московского дела, полоса гладкая, красного булата».

К концу XVII в. это искусство, очевидно, пришло в упадок, но насколько сохранилась высокая оценка булатного оружия и живой интерес к этому делу, видно из неоднократных попыток царя Алексея Михайловича вновь оживить выделку булатного оружия в московском государстве; так в 1660 г. царь посылает трех мальчиков в Астрахань «для учения булатных сабельных полос и панцырного дела»; уже в 1661 г., не дождавшись их возвращения, царь поручает астраханскому воеводе раздобыть и прислать в Москву «черкас панцырного дела сварщиков самых добрых мастеров да булатного сабельного дела сварщиков самых добрых же мастеров». Имели ли успех старания царя Алексея Михайловича возродить булатное дело в Москве—мы не знаем, но очевидно это производство у нас не привилось и даже совершенно заглохло до первой четверти XIX в.

Итак, до начала минувшего столетия, несмотря на свыше тысячелетнее знакомство с восточными булатами, в Европе имелись лишь весьма скудные и притом неясные понятия о их составе, производстве, свойствах и механических качествах: немногие исторические данные, довольно сбивчивые рассказы путешественников по центральной Азии, Индии и Персии, мало обработанные и смутно понятые отрывки из арабской литературы, ряд переданных случайно и собранных в разных местностях туземных названий всяких сортов булата и, наконец, сохранившиеся в музеях, арсеналах и частных собраниях многочисленные образцы восточного оружия, при виде которых

одинаково поражает чудный рисунок, блеск и цветной отлив металла, превосходная отделка и удивительно тонкий, недоступный европейскому пониманию расчет всех мельчайших конструктивных возможностей — вот все, на основании чего мы могли судить о восточном булате.

Что касается внешнего вида азиатских узорчатых клинков, то как на востоке, так и на западе наименее ценились рисунки прямолинейные, волокнистые, бледно-матового цвета, и предпочтение отдавалось всюду рисункам более сложным с преобладающими кривыми линиями, образующими во всевозможных сочетаниях разные узоры, напоминающие, например, мелкую зыбь, шелковую прядь, сеть, виноградную гроздь и т. п., и притом резко отделяющееся от более темного фона. Больше всех ценились клинки, узор которых в определенных промежутках пересекался параллельными поперечными линиями, образующими как бы ступени лестницы; на востоке такой рисунок назывался *Kirk parduban*.

Цвет фона бывал различный в разных сортах: начиная с беловато-матового он принимал буроватые или серые тона разной густоты и доходил в иных случаях до совершенно темных почти черных оттенков. Контрастность резко выделяющегося на таком фоне ярко блестящего рисунка была причиной того, что в Европе такой состав булата объяснялся искусственной смесью и сваркой разных металлов, например, стали или серебра с железом; такие ошибочные предположения удержались, как мы лично могли в том убедиться, до начала текущего века.

Знатоки, кроме того, различали еще появляющиеся при закалке клинков цветные отливы: желтые разных оттенков, зеленоватые, красные, золотистые и даже играющие всеми цветами радуги.

Что касается переданных нам из разных источников местных названий сортов восточного булата, необходимо сказать, что весьма скромны и те данные, которые мы можем извлечь из этого материала. Как самый характер этих названий, так и передача их лицами, по большей части не разбиравшимися в употреблении таких наименований различными народами, приводят к заключению, что известные нам 25—30 названий восточных булатов не представляют даже остатка какого-либо систематического их деления, а могут быть рассматриваемы только как совершенно случайно собранные в разных местностях, отчасти повторяющиеся или обозначающие качественные определения, относящиеся то к месту выделки, то к отличительным особенностям рисунка, то к цвету и блеску металла. Таким образом, применение известных нам наименований к тому или другому образцу булата остается совершенно произвольным и гадательным, так как несколько имен с одинаковым правом могут быть отнесены к одному и тому же сорту булата и, наоборот, несколько разновидностей булата одинаково подходят под одно и то же название.

Так, например, мы находим в числе названий, приводимых генерал-майором Аносовым, Бутеневым, изучавшим ковку булатов в Бухаре, Баркером, английским генеральным консулом в Алеппо, Бурнесом, путешественником по Афганистану, целый ряд названий, указывающих на место происхождения булата, без всяких указаний на его особенности, как то: *Chorassan*, *Sham* (ту-

режкое название Сирии), Hindostani, Kermani, Meshhedi, Lahori—Chorassan; другие имена определяют особенности рисунка: Koum hindi (индийская волна), Kirk parduban (сорок ступеней), Elif Stambul (константинопольский с рисунком, похожим на арабскую букву elif), Berd (полнолуние). Третьи различают булаты по цветному отливу, присущему наилучшим клинкам, например: Sari hindi (желтый индийский), Sobardar (зеленый); четвертые, наконец, исходят из цвета и блеска самого металла: Taban (блестящий), Karataban (черный блестящий), Bayaz Chorassan (белый хорассан), Neiris (светящийся), Guneushewgar (новый алмаз).

Приведенные данные показывают, что в разрозненных и случайных остатках некогда, быть может, стройного ряда восточных наименований булатов едва ли найдется достаточно твердых основ для возведения на них нового, систематического деления, обнимающего все разновидности обширнейшего и разнообразнейшего материала.

Наиболее компетентный знаток этой стороны дела, в теории и на практике исследовавший способы изготовления всевозможных сортов булата, Аносов, предложил новое деление их разновидностей, по характеру узора, на следующие категории: булаты полосатый, струистый, волнистый, сетчатый и коленчатый; но такая система деления едва-ли применима вне лаборатории исследователя, так как установленные ею отличительные признаки слишком условны и неустойчивы для практического руководства или неспециалиста по металлургии. Впрочем и сам Аносов не придерживался установленного им же метода и употреблял почти исключительно следующие названия, заимствованные у азиатских народов: Taban, Karataban, Chorassan, Karachorassan, Koum hindi и Sham.

Вопрос о преимуществах той или иной классификации спорный и может быть решен лишь по более подробном ознакомлении с историей восточных булатов; но, во всяком случае, не следует пренебрегать и теми смутными намеками, которые заключаются в сохранившихся на востоке вековых названиях булатов.

С начала XIX в. единичные до того времени попытки найти секрет приготовления восточного булата обратились в целый ряд научных исследований и практических опытов, предпринятых в разных местах и в разном, притом, направлении. Египетский поход Наполеона I, восторженные рассказы многочисленных путешественников по Индии и Персии, наконец, присылка в Лондон образцов индийской стали дали решительный толчок этому делу и заставили целый ряд английских, французских и итальянских ученых усиленно трудиться над разоблачением вековой тайны.

Эти попытки, впрочем, главным образом имели своею целью воспроизведение характерного булатного рисунка и не обращали особенного внимания на механические качества материала.

Так в 20-х годах в Лондоне Стодарт и знаменитый физик Фарадей пытались решить задачу путем сплава железа с разными другими металлами: платиною, родием, алюминием, серебром, золотом и другими и получили таким образом, в особенности в соединениях железа с серебром и алюминием, довольно красивый рисунок, названный Фарадеем «искусственным вут-

цем». Профессор Кривелли в Милане предпочел другой метод: он сваривал и проковывал стальную полосу, обвитую железною проволокою и получал таким путем то, что в настоящее время называется сварочным булатом. Во Франции в числе других работали над этим вопросом Клуэ и Бреан, директор парижского монетного двора. Последний, после многочисленных опытов в 1882 г., пришел к выводам, наиболее близким к истине и решил задачу в главной ее части, по крайней мере с теоретической стороны. По его мнению, восточный булат есть литая сталь с большею, чем в европейских сортах примесью углерода; узоры же, занимающие равномерно всю толщу металлического слитка и появляющиеся на поверхности разреза в любом месте после протравки ее кислотами, происходят, при известных условиях нагрева и охлаждения, вследствие естественной кристаллизации двух различных соединений железа с углеродом; эти чередующиеся соединения более мягких и твердых частиц под влиянием кислоты принимают различную окраску и дают известную нам картину светлых точек, линий и пятен на более или менее темном фоне.

К тому же времени, приблизительно, и в России вновь пробуждается интерес к булатному делу; в 1828 году Аносов начал свои опыты над разными сплавами стали, а в 1830 г., вероятно, не без его содействия министр финансов, граф Канкрин сделал распоряжение об отправке 4 мастеров златоустовских заводов (2 русских и 2 немцев) в Тифлис, сроком на два года, где по приказанию графа Паскевича, наиболее известный в то время кавказский оружейник Кахраман Елиазаров должен был обучить их булатному делу.

Такое предприятие не могло, конечно, иметь ожидаемого успеха, так как кавказские мастера, не исключая самого Кахрамана Елиазарова, не были в состоянии изготовлять настоящий индийский булат, не имея необходимого для сего сырого материала, ни технических средств, ни, наконец, надлежащего умения. Они, как и московские оружейники XVII в., пользовались для своих изделий стальными слитками, привозимыми из Персии, или же выковывали оружие из сварочного булата. Но, если и не удалось русской заводской промышленности освободиться от заграничного ввоза сырья, то посланные в Тифлис мастера по меньшей мере могли научиться, и в действительности научились, приемам обработки естественного восточного, а также изготовлению искусственного сварочного булата.

Повторяем: имевшие место в различных странах Европы и направлявшиеся разными путями попытки восстановить производство азиатского булата не привели к практическим результатам; Бреан остановился на теоретически верном объяснении состава индийской узорчатой стали, а русские ковачи возобновили широко распространенное между московскими оружейниками XVII в. знакомство с обработкою ввозного с востока сырого материала (вутца) и с производством давно известного в Европе сварочного булата.

Практическое же решение задачи и научное обоснование вопроса принадлежит всецело трем русским ученым: П. П. Аносову, Д. К. Чернову и П. Т. Беляеву.

Не имея возможности в узких рамках настоящей статьи владеться в под-

робное изложение крайне интересного вопроса об исследованиях и открытиях названных ученых, мы должны ограничиться кратким сопоставлением главнейших данных, придерживаясь в изложении собранного Н. Т. Беляевым в его брошюре «О булатах» исторического материала и технических разъяснений.

Горный инженер Павел Петрович Аносов (1797—1851 гг.) по окончании горного корпуса поступил на службу на Златоустовские заводы, где и протекла вся его чрезвычайно разнообразная и многосторонняя научная и административная деятельность.

Ему принадлежит, между прочим, целый ряд исследований и нововведений в стальном производстве, отличная постановка производства графитных тиглей, закалки стали, геологических работ и изысканий, геогностических наблюдений над уральскими горами; им же предложены способы для усовершенствования добычи золота и т. д.

Но главная заслуга Аносова заключается в научном исследовании и описании различных способов приготовления булатов, а также в определении их механических свойств, влияния тепловой обработки и т. п.

Начав с изучения влияния различных примесей на свойства стали, Аносов в 1828 г. перешел на опыты с булатами, в 1831 г. он получил первые слитки с явственным узором булата, в 1833 г. выковал первый клинок настоящего булата. Только в 1836 г. он занялся повторением и проверкою опытов Бреана и к следующему 1837 г. относятся последние, занесенные им в журнал опыты над булатами.

По научным исследованиям и практическим опытам Аносова узорчатый восточный булат есть литая сталь, различными способами и в различной степени насыщенная углеродом, которая, отчасти в зависимости от чистоты исходных материалов, отчасти вследствие разных условий тепловой обработки и, следуя более или менее безпрепятственно законам естественной кристаллизации, дает определенное размещение во всей массе слитка более твердых и более мягких частей, после вытравки выступающих на поверхности в виде узора из светлых и темных линий, точек, пятен, прядей, гроздей, мотков, сетей и т. д. (см. тбл. IV).

Что возникновение узоров является прямым последствием естественной кристаллизации расплавленной стали при медленном охлаждении слитка, это явствует из наблюдения Аносова во время самой плавки, которая протекает следующим образом: по прошествии $3\frac{1}{2}$ часов металл обыкновенно бывает расплавлен и имеет слабые продольные узоры, светлый грунт, а если графит хорошего качества, то и отлив; при плавке в течении 4 часов, металл получает струистые узоры. После $4\frac{1}{2}$ часов в металле появляются волнистые узоры средней величины, по истечении 5 часов узоры сетчатого булата средней величины, через $5\frac{1}{2}$ часов металл имеет более или менее крупные узоры сетчатые, а иногда с коленами. Таким образом, по мере увеличения времени плавки все большее и большее количество углерода растворяется в железе, что и выражается в характере и размерах рисунка.

Указателем наиболее совершенной кристаллизации являются выше уже упомянутые колена, т. е. ряд линий или лентообразных волокон, пересекаю-

щих узор клинка в поперечном направлении. Высокая оценка этих коленчатых рисунков вызвало конечно искусственное подражание; потому необходимо различать естественный результат кристаллизации от искусственных колен, производимых на естественном или сварочном булате посредством надрубок, вдавливающих линию узора и производящих таким образом впечатление поперечных лент.

Удачное изготовление булатных слитков обуславливалось, прежде всего, чистотою исходных материалов — руды и угля в смысле отсутствия всяких примесей, в особенности серы; затем требовались полная огнеупорность тиглей и печных кирпичей и, наконец, особенное искусство литейщиков при самом плавлении и охлаждении металла.

Совокупность всех этих требований, в особенности же тех из них, которые не зависели ни от воли, ни от опытности мастеров, могла иметь место только в немногих странах, одаренных природою необходимыми материалами. Отсюда ясно, что изделия из естественного булата высшего качества были очень редки и оплачивались чрезвычайно дорого; вполне понятно также, что усиленный спрос на булат должен был вызвать в тех местностях, где, например, не было залежей чистой руды, другие способы добывания булата, примененные к наличным условиям производства.

Вследствие сего в Персии, не располагавшей залежами чистой руды, каковые в изобилии имелись на южных склонах Гималайского хребта, в силу необходимости был выработан другой способ изготовления булата: исходным материалом служила здесь не руда, а железо, очищенное от всевозможных примесей разными приемами, в том числе чаще всего закапыванием в землю или продолжительным держанием в воде, где наиболее мягкие и негодные части уничтожались ржавчиною и оставались одни только твердые частицы металла. Этот, так называемый, персидский булат, как по рисунку, так и по механическим качествам несколько уступает наиболее совершенному индийскому булату.

Наконец, третий способ, специально исследованный Аносовым, состоит в продолжительном отжиге стали при температуре красного каления. Этот булат, в отличие от описанных выше (естественных), Аносов назвал «литым булатом». Рисунок его мельче, механические качества хуже, но при незначительной стоимости он по твердости, стойкости и остроте все таки еще превышает английскую сталь.

Наличность столь сложных и многочисленных требований для добывания естественного булата, как то: чистота исходных материалов, абсолютная огнеупорность тиглей и печей, чрезвычайно точные соблюдения известных условий при нагреве, охлаждении, ковке и отпуске и т. п., естественно должна была вызвать попытки заменить редкий и дорогой естественный булат более доступным подражанием, по внешнему виду не уступающим красоте рисунка литых индийских и персидских клинков, даже при условии сравнительно низшего механического его качества. Достигалось это таким путем. Два материала различной твердости, как, например, железо и сталь в виде брусков, проволок или опилок перемешивались, скручивались, переплетались или свертывались между собою различным способом, затем сваривались и проко-

ывались, вследствие чего после протравки на поверхности выступал рисунок, зависящий от придуманного мастером способа смешения разнородных частей, входящих в состав металла.

Такой способ добывания булата практиковался издревле в Азии, как в Индии и Персии, так и на Дальнем Востоке у японцев и малайцев, которые достигли в этом отношении замечательного совершенства. Сварочные булаты выделялись с незапамятных времен и в Европе, но если на Востоке производство их было вызвано желанием заменить трудно добываемый естественный булат более доступным и дешевым суррогатом, то в Европе причину применения этого способа следует искать в других условиях, а именно: в недостаточно высоком культурном развитии местного населения того времени и в худшем материале. Находимые в средней и северной Европе железные руды принадлежали исключительно к болотным и озерным породам, а вместо восточных огнеупорных плавильных печей имелись лишь небольшие горны, которые развивали сравнительно очень невысокую температуру. Вследствие сего получались железные губки или крицы весьма неравномерного состава и не одинаково насыщенные углеродом, представляющие случайную смесь твердых стальных и мягких железных частиц, которые лишь путем повторенной сварки и проковки соединялись в более или менее однородную массу.

Механические приемы этого производства, по всей вероятности, были переданы в незапамятные времена также с Востока; на это, по крайней мере, указывает общеевропейская легенда о чудодейственном кузнеце, носящем у германцев имя «Виланд» или «Фолланд», у французов «Véland» или «Galan», который по преданию научился своему искусству у карликов, обитающих в горных ущельях Кавказа. Начало этого производства в Европе мы даже приблизительно определить не можем. Мечи из сварочного булата встречаются в раскопках за несколько веков до христианской эры; во II в. по Р. Х. в Альзенском проливе, на берегу северной Германии затонуло несколько судов, нагруженных между прочим оружием, в числе которого мечи почти исключительно были выкованы из сварочного булата. К VI в. относится интересный исторический документ: письмо короля Теодориха Великого, в котором он приносит благодарность королю гуарнов за присылку прекрасных мечей; описывая поразительный вид этих клинков, автор говорит, что на первый взгляд поверхность их кажется оживленно копошащимися цветными червячками. Указание на выделку оружия в стране гуарнов, т. е. на восток от р. Эльбы в области Гавельских озер и характеристика рисунка дают нам полную уверенность в том, что эти мечи были выкованы из европейского сварочного булата.

Подобные же упоминания в северных эпических поэмах и в описаниях историков и путешественников свидетельствуют о большом распространении этих мечей, называемых то франкскими, то кельнскими, то скандинавскими, по всей Европе вплоть до XII и XIII в., когда, отчасти вследствие усовершенствования железного производства, отчасти вследствие ввоза оружия с Востока, выделка сварочного булата понемногу прекратилась.

Ковкость, твердость, вязкость, упругость и стойкость булата оставляют

далеко за собою качества всякой другой стали и даже в худшей разновидности—«литом булате Аносова»—превышает все таки механические преимущества господствующей ныне на мировом рынке английской литой стали.

Своими булатами Аносов легко перерезывал в воздухе газовый платок, для чего острота английской литой стали оказывалась недостаточной, а вот как он описывает один из своих опытов над упругостью и вязкостью своих изделий: «Шпажный клинок из хорошего булата, правильно выточенный и соответственно закаленный, как оказалось по моим опытам, не может быть при гнутье ни сломан, ни согнут до такой степени, чтобы потерять упругость; при обыкновенном гнутье он выскакивает и сохраняет прежний вид, при усиленном (например, будучи загнут под прямым углом) не сломается и, будучи выпрямлен, не потеряет прежней упругости. При этой связи в частях булатный клинок может быть тверже всякого другого, приготовленного из стали. Это есть, без сомнения, предел совершенства в упругости, которая в стали не встречается».

Приведем здесь еще отзыв И. Илимова, исследовавшего аносовские булаты по поручению академика Гессе: «Полоска была с одного конца закалена и отполирована, а с другого отпущена. Она сгибалась без малейшего повреждения, издавала чистый и высокий звон. Отполированный и закаленный конец ее крошил лучшие английские зубила, тогда как отпущенный легко принимал впечатления и отсекался чисто и ровно».

Наилучший после Аносова знаток булатного дела, проф. Д. К. Чернов, еще в 1868 г. высказал, что «лучшей сталью, которая когда-либо изготовлялась в любой стране, несомненно был булат».

Глубоко проникнутый верою в безусловное превосходство азиатского булата над сталью всех других родов и в светлую его будущность, Аносов в конце своего капитального сочинения «О булатах» высказал надежду, «что скоро наши воины вооружатся булатными мечами, наши земледельцы будут обрабатывать землю булатными орудиями, наши ремесленники выделывать свои изделия булатными инструментами... и что булаты вытеснят из употребления всякую сталь, употребляемую ныне на приготовление изделий, требующих особой остроты и стойкости».

Какою то злою насмешкою звучат эти слова почти 100 лет после их произнесения, при усиливающемся с каждым годом абсолютном господстве английского и германского металлического производства на мировом рынке!

Впрочем—это уже политико-экономическая сторона вопроса и она нас не касается. Но с точки зрения художественной промышленности, казалось бы, заслуживает совершенно исключительного внимания металл, по ковкости, вязкости, упругости и твердости превосходящий все до сих пор известное, металл к тому же, украшенный разнообразнейшими узорами и, наконец, играющий всевозможными цветными отливками.

Э. Ленц.

СКЛАДЕНЬ ГЕРЦОГИНИ ВАЛЕНТИНУА.

Художественные произведения, принадлежавшие определенным историческим личностям, вызывают в нас всегда, благодаря их непосредственной, так сказать, осязательной связи с прошлым, совершенно особый интерес. В них оживают для нас исторические события и вместе с тем невольно встают в нашей памяти образы их бывших владельцев, в жизни которых они принимали непосредственное участие и которым они доставляли чувство радости обладания, столь естественное и понятное для каждого любящего искусство. Изучение таких вещей невольно возбуждает нашу фантазию, невольно заставляет нас задумываться над тем, какие сцены человеческой жизни разыгрывались в их присутствии, пока они не попали в музеи и не заняли свое место среди немых свидетелей человеческих деяний.

К таким историческим вещам в собрании Эрмитажа относится складень лиможской расписной эмали, принадлежавший герцогине Луизе Валентинуа, единственной дочери и наследнице Цезаря Борджа¹. Принадлежность эта не является, как это, к сожалению, часто бывает с вещами, приписываемыми историческим личностям, результатом одних лишь предположений и догадок, а обоснована украшающими триптих гербами, этими надежнейшими историческими документами, на разборе которых мы остановимся подробнее ниже.

Складень герцогини Валентинуа представляет собой триптих лиможской расписной эмали, серым по серому, с легкой инкарнацией телесных частей и частичной позолотой. Полукруглый верх оправы украшен четырьмя деревянными, позолоченными, довольно грубой резьбы, завитками. В средней части четырехугольная пластинка со сценой Моления о чаше и в тимпане полукруглая пластинка с Богом-Отцом. На правой, от зрителя, створке св. Фома, вкладывающий персты в раны Господни, а на левой Христос, спускающийся в Преисподнюю². Кроме того, на боковых створках, в полутимпанах, два ан-

¹ Складень приобретен в составе собрания Базилевского в Париже, в 1884 г. См. Darcel, Collection Basilevsky, Paris 1874, n° 321. Куплен Базилевским на распродаже собрания Пурталеса в 1865 г.

² Высота складня 0,469 м.; ширина при закрытых створках 0,29 м.; — при раскрытых створках 0,584 м.; размер средней пластинки 0,28 м. X 0,22 м.; размер боковых пластинок 0,25 м. X 0,105 м.

гела, поддерживающие щиты с гербом Bourbon-Busset и брачным гербом Bourbon-Busset и Borgia Valentinois-d'Albret.

Соединение всех этих знатных и гордых французских и итальянских имен объясняется следующим.

В 1489 г. Цезарь Борджа, кардинал-архиепископ Валенсии, был лишен, по собственному своему желанию, своим отцом папой Александром VI, кардинальского сана, служившего ему препятствием для достижения его честолюбивых замыслов, ничего общего не имевших с духовной карьерой. Наме­рением Цезаря было создание княжества с новой династией Борджа во главе и, как одно из средств к этому, должна была служить женитьба на какой-нибудь иностранной принцессе. Попытка породниться с арагонским домом окончилась неудачей. Тогда всплывает союз с вне-итальянской силой — с Людовиком XII, нуждавшимся в поддержке папы для своих планов. Кроме того, Людовик XII добивался еще от папы разрешения на расторжение его брака с Иоанной, дочерью Людовика XI и на вступление в новый брак с Анной Бретанской, женой его предшественника Карла VIII, приносившей ему в приданое богатейшую Бретань. В виде благодарности король французский взялся устроить брачные дела Цезаря, создав предварительно бывшему кардиналу соответствующее «светское» положение. С этой целью он ему жалует старинное французское графство Валентинуа, возведенное предварительно в герцогство, с главным городом Валенсией.

Таким образом Борджа из испанского архиепископа Валенсии превращается во французского герцога Валентинуа¹ и присваивает себе титул Valentinus, которым он очень гордится и никогда не забывает. В 1499 г. Цезарь в сопровождении огромной свиты с необычайной, почти демонстративной торжественностью отправляется во Францию и вступает во владение своими новыми землями. Между тем, при французском дворе готовится его брак с Шарлоттой д'Альбре, дочерью Алэна д'Альбре Великого и принцессы Франциски Бретанской. Д'Альбре принадлежали к древнейшим и знатнейшим родам Франции. Брат Шарлотты Жан д'Альбре занимал с 1484 г., благодаря браку с Екатериной де Фуа, сестрой последнего короля наваррского, умершего бездетным, престол Наварры². Этим объясняется, что Шарлотта иногда упоминается, как *princesse de Navarre*. В словаре Морери³ ей дается следующая краткая характеристика: «C'était une princesse moins illustre par sa beauté et par son esprit, que par sa sagesse et par sa pitié». 12 мая 1499 г. была отпразднована свадьба Цезаря с Шарлоттой д'Альбре⁴, а 9 сентября

¹ Проф. Л. Карсавин в статье Борджа (Новый Энциклопедический словарь, т. VII, стр. 556) пишет: «С согласия короля Чезаре делается герцогом Валенсии, епископом которой он был ранее...» Это недоразумение, основано на случайном совпадении названий двух городов двух различных стран: испанского города Валенсии, епископом которого Чезаре был до 1498 года и французского города Валенсии, столицы пожалованного Чезаре Людовиком XII в 1499 году герцогства Валентинуа.

² Родословные таблицы Наваррского королевского дома, см. у Imhoff'a, *Excellentium Familiarum in Gallia Genealogia...*, Нюрнберг, 1687.

³ Louis Moreri, *Le grand dictionnaire historique ou le Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris. Этот весьма полный и толковый словарь лег в основу целого ряда последующих французских словарей XVIII века.

⁴ У Морери, ук. соч., значится ошибочно, что Шарлотта д'Альбре состояла в первом браке за Шарлем де Круа, принцем Шиме. Женой принца Шиме была сестра Шарлотты-

того же года Борджа покинул свою жену, чтобы никогда более с нею не встречаться. Родившейся от этого брака, в начале 1500 г., дочери Луизе вообще не было суждено увидеть своего знаменитого отца.

В 1504 г. герцогство Валентинуа, в виде наказания за измену, было отнято от Цезаря¹, и в том же году Шарлотта д'Альбре покинула Париж, где она жила при дворе королевы Анны Бретанской и удалилась со своей четырехлетней дочерью в Берри. Здесь она купила замок Motte-Feuilly и всецело предалась делам благотворительности и религиозным упражнениям, выдаясь, почти исключительно с бывшей королевой Иоанной, поселившейся после развода с Людовиком XII в Бурже², где она основала орден Благовещения. В такой грустной, полу-отшельнической обстановке, среди исключительно церковных интересов протекали детство и юность принцессы Луизы, второй герцогини Валентинуа. В 1507 г. в Motte-Feuilly пришло известие о смерти Борджа, последовавшей под стенами Вианы, 12 марта, в одной из битв войск Жана д'Альбре, к которому Цезарь бежал из Испании. В том же году скончалась королева Иоанна. Этот двойной удар окончательно сразил герцогиню. Стены ее комнат были затянуты черным бархатом, и весь маленький двор погрузился навсегда в глубочайший траур. Несмотря на всю свою набожность, герцогиня все же содержала целый двор, а у ее дочери «Mademoiselle de Valentinois» был свой особый придворный штат³.

11 марта 1514 г. Шарлотта д'Альбре скончалась, испытан на своем веку только чувство горечи и разочарования и, быть может, недоумения перед жестокостью судьбы. После смерти матери Луиза пыталась вступить в сношения со своими итальянскими родственниками—сохранились письма—но, повидимому, не нашла ни сочувствия, ни интереса. 7 апреля 1517 г., семнадцати лет от роду, она вступила в Париже в блестящий и выгодный, но вряд ли отвечающий запросам ее молодой души, брак с престарелым 57-летним Людовиком II де Тремуиль, виконтом де-Туар, принцем Тальмонтским. Герцог пал в битве при Павии 24 февраля 1525 г. Пробыв пять лет во вдовстве, герцогиня отдала свою руку в 1530 г., уже зрелой женщиной, Филиппу де Бурбон-Бюссе.

Анна д'Альбре. См. Imhoff, ук. соч., вторая генеалогическая таблица рода д'Альбре, между стр. 129 и 130.

¹ В 1548 г. Генрих II пожаловал герцогство Валентинуа в пожизненное владение своей знаменитой фаворитке Diane de Poitiers, которая и носила титул Duchesse de Valentinois. Скончалась в 1506 г. В 1642 г. Людовик XIII передал Валентинуа князю Гримальди владетелю Монако, но это герцогство не имело уже ничего общего с старым французским графством этого имени и состояло из различных не связанных друг с другом поместий, разбросанных по берегам Дромы, притоку Роны. Земли эти оставались во владении Монако до великой французской революции. Титулом же герцогов Валентинуа князья Монако пользуются доньше.

² В Бурже вокруг несчастной королевы собралось довольно большое и странное общество «потерпевших» дам: разведенная королева венгерская, вдовы, покинутые мужьями, жены и девицы, уже испытавшие превратности судьбы, причем все принадлежали к самым знатным родам Франции.

³ Список чинов Двора герцогини Луизы сохранился в архиве города По в Пиренеях и опубликован у Yriarte «César Borgia, sa vie, sa captivité, sa mort», том II, 327.

Род Бурбон-Бюссе¹ вел свое начало от Людовика Бурбона, епископа Льежа и, как предполагают, одной принцессы Гельдернської. Их сын Пьер женился на Маргарите д'Алегр, владелице Бюссе, а родившийся от этого брака Филипп стал называться Бурбон-Бюссе². Таким образом оба, и жених и невеста, происходили во втором поколении от лиц духовного звания. Невеста была внучкой папы, а жених внуком епископа. Если жизнь Шарлотты д'Альбре известна довольно хорошо³, то ее дочь, вторая герцогиня Валентинуа, привлекала до сих пор очень мало внимания со стороны французских историков, на которое она, однако, если и не по личным своим качествам, то все же, как единственная дочь и наследница Цезаря Борджа, имеет полное право⁴. Филипп де Бурбон-Бюссе служил в войсках Франциска I и Генриха II и вся жизнь его прошла в непрерывных походах этих двух царствований. Он пал в 1537 г. смертью храбрых под стенами осажденного имперскими войсками Сен-Кантена⁵.

Ознакомившись, так сказать, с действующими персонажами, перейдем теперь к рассмотрению гербов, этих двух ключей к истории нашего складня. Понятно, исследование таких вопросов как принадлежность вещей определенным историческим личностям, ведется всегда, если мы при этом пользуемся геральдикой, от гербов к их носителям, но при законченном изложении, когда принадлежность уже установлена⁶, обратный путь кажется удобнее. Герб на правой створке складня имеет в верхней трети иерусалимский крест, а в нижней части, по середине, широкую, усеянную лилиями полосу с перевязью справа налево. Это герб Бурбон-Бюссе⁷, который не указывает,

¹ См. генеалогическую таблицу рода Bourbon-Busset у Boselli, Tableaux généalogiques de la Dynastie capétienne, pl. LIII.

² Сын Филиппа и Луизы Клод стал первым графом де Бурбон-Бюссе. Род графов Bourbon-Busset существует донинѣ. См. The Titled Nobility of Europe, compiled and edited by the Marquis of Ruigny, 1914.

³ См. Hilarion de Coste, Les éloges et les vies des reynes, des princesses et dames illustres qui ont fleuri de notre temps et du temps de nos pères, en pitié, en courage et en doctrines, Paris 1647. Edmond Bonaffé, L'inventaire de la duchesse de Valentinois, Paris 1878. Edmond Planchut, La duchesse de Valentinois в журнале: «Le temps» от 6 января 1887 года.

⁴ Кроме Луизы у Чезаре еще были два внебрачных ребенка: дочь Лукреция, скончавшаяся в глубокой старости, в 1573 г., в Ферраре, где она состояла аббатиссой монастыря Св. Бернарда, и сын Джироламо, умерший, повидимому, в раннем детстве, ибо никаких следов его дальнейшего существования не сохранилось. Впрочем, происхождение Джироламо довольно темное. В Моденском Архиве сохранились две буллы папы Александра VI. В одной он объявляет Джироламо сыном Чезаре, а в другой признает его своим собственным сыном, что указывает, между прочим, на довольно запутанные отношения между отцом и сыном Борджа. Мать или матери этих детей — не известны.

⁵ Кое какие биографические сведения о Филиппе де Бурбон-Бюссе имеются в больших энциклопедических словарях XVIII века, ср. Allgemeines Historisches Lexicon, 1730, уже указанный словарь Морери и друг.

⁶ Darcel Collection Basilewsky. Paris, 1874, n° 321. В чуждой мне области генеалогии и в описании гербов мне помогал с исключительной любезностью С. Н. Троицкий, которому я приношу мою искреннюю благодарность.

⁷ См. описание герба у Rietstapp'a «Armorial général». Герб на складне написан не вполне правильно, что объясняется, понятно, вполне допустимым незнанием геральдических правил мастером триптиха.

понятно, на принадлежность триптиха определенному лицу данного рода. Решающее значение имеет другой — брачный герб. В правой его части повторяется герб Бурбон-Бюссе, левая рассечена и трижды пересечена на восемь полей. Мы будем, удобства ради, рассматривать эти поля не в порядке, предписываемом правилами геральдики, а, так сказать, в историческом. В верхнем левом поле красный бык на золотом фоне. Это — всем известный герб Борджа¹, с опущением лишь красной каймы с восемью огненными языками². Таковым гербом и пользовался первый из рода Борджа на престоле св. Петра — Калликст III. Второй, папа Александр VI, принадлежавший к другой ветви дома Борджа, присоединил к нему три синих полосы на золотом поле из герба Домс. Александр VI был сыном сестры Калликста III, донны Изабеллы, и ее двоюродного брата, донна Жофра де Борья Домс³. Таким образом получился щит с рассеченным гербом: в правом поле красный бык, окруженный уже только с трех сторон каймой с пятью огненными языками, а в левом — три синих полосы на золотом фоне. Этим гербом пользовался и Цезарь Борджа до 1499 г. Став в названном году герцогом Валентинуа, французским принцем и кавалером ордена св. Михаила, Цезарь включил в свой герб французские лилии, разделив щит на четыре поля⁴. Таким образом мы видим, что верхние четыре поля левой части разбираемого нами герба составляют новый герб Борджа-Валентинуа⁵. В личном гербе Цезаря мы встречаем еще, по середине, широкую вертикальную полосу со знаками его

¹ Borgia — италианизированное начертание испанского Borja, маленького городка в Арагонии, близ Наваррской границы, откуда в начале XIII века вышли Борджа и где донныне еще показывается их родовой замок. Цезарь в письмах и документах, писанных по-испански, всегда подписывался Borja. См. наприм., Yriarte, ук. соч., том II, 320. Documents n° 3 «César Borgia notifie sa propre élévation à l'évêché de Pampelune».

² С. Н. Тройницкий трактует герб Борджа следующим образом: указывая на то, что бык не стоит, как это обыкновенно бывает, на зеленой земле, Тройницкий видит в нем металлического, до красна раскаленного, полого быка, служившего орудием мученической кончины Св. Евстафия. Это толкование герба всецело подтверждается восемью огненными языками на кайме щита. О мучении Св. Евстафия см. P. Ch. Cahier, Caractéristiques des Saints, — под словом boeuf т. I, 138).

³ См. Yriarte ук. соч., т. I, 21 — 25.

⁴ По этому поводу Yriarte пишет (ук. соч., т. I, 25): César Borgia..... écartèlera des lys de France l'écusson des Borja et des Doms, alors qu'il eût dû plutôt emprunter à la maison d'Albret les armes de Navarre qui furent celles de sa femme Charlotte d'Albret. Этот упрек по адресу Цезаря совершенно неоснователен. Государственный герб Наварры никогда не был и не мог быть гербом Шарлотты д'Альбре. Как уже в тексте было сказано, связь Шарлотты с Наваррой состояла лишь в том, что ее брат с 1484 г. «*regnum Catharinam Fuxiam*» (Imhoff, ук. соч.) занимал наваррский престол, что не могло дать Цезарю ни повода, ни права присоединить к своему гербу герб Наварры. Кроме того, Yriarte, повидимому, упускает из виду, что в начале XV века первоначальный герб д'Альбре — красное поле — был «картелирован» французскими лилиями (см. ниже, прим. 24), откуда они и могли быть заимствованы Цезарем, если лилии ему не были специально «пожалованы» французским королем. Правда, по преданию, д'Альбре происходили от первых королей Наварры, первоначальный герб которых, красное поле, украшенное в начале XIII века золотой цепью, они и сохранили. Но к данному случаю это, понятно, никакого отношения иметь не может.

⁵ См., например, щит с названным гербом, высеченный на стенах крепости Форли, Yriarte: *Autour des Borgia*, Paris, 1894, стр. 18. Там же печати Цезаря, стр. 13.

гонфалоньерского достоинства¹: два скрещенных ключа и над ними полуоткрытый солнечник².

Нижние четыре поля—два красных и два синих с золотыми лилиями—являются гербом д'Альбре. Первоначальный герб д'Альбре представлял одно красное поле. В начале же XV в. король Карл VI разрешил коннетаблю Шарлю д'Альбре, в виде особого монаршего благоволения, включить в рассеченный и пересеченный герб, в первое и четвертое поля, французские лилии³.

Герб Борджа Валентинуа д'Альбре мог, как явствует из всего вышеизложенного, принадлежать только двум лицам: Шарлотте д'Альбре или ее дочери Луизе Валентинуа. Соединенный же с ним герб Бурбон-Бюссе указывает с совершенной определенностью на дочь Цезаря Борджа, герцогиню Луизу Валентинуа, которой и принадлежал, таким образом, эрмитажный складень.

Окруженный ореолом исторической реликвии триптих герцогини Луизы представляет также и значительный интерес с чисто художественной точки зрения. На центральной пластинке, рядом с рукоятью меча спящего апостола Петра, имеется монограмма P. R., которая дешифрируется Pierre Reymond⁴.

¹ Титул гонфалоньера или знаменосца римской церкви, поставивший его во главе всех военных сил папского государства, Цезарь получил в 1500 году. О гонфалоньерах римской церкви и знаках их достоинства см. у Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* под словами *Gonfaloniere (della Santa Chiesa)* и *Stendardo*.

² Термин, предложенный С. Н. Тройницким взамен обычного «зонтика».

³ Siebmacher: *Grosses und Allgemeines Wappenbuch von Otto Titan von Hefner*. Band I, 2. *Ausserdeutsche Staaten*, Нюрнберг 1857, стр. 14: «König Karl VI von Frankreich erlaubte dem Grafen Karl von Albret, Connetable — als besonderes Gnadenzeichen das Wappen von Frankreich in 1 und 4 zu gevierten Schildes zu führen» (табл. 29). См. также Denys Godefroy: *Histoire des Connetables, chanceliers et gardes de seaux, marechaux, admiraux, surintendants de la navigation et généraux des galères de France* и т. д., Paris 1658. Godefroy пишет «II, т. е. коннетабль д'Альбре, s'armoit d'azur semé de fleurs de lys d'or, que l'on dit de France escartelé de gueulle plein qui est d'Albret». Но тут же оговаривается «l'on tient qu'il (т. е. опять коннетабль) les portoit seulement de gueulle plein, mais que son fils Charles qui avait épousé Anne d'Armagnac, fille de Connetable, les écartella, selon Gaguin». Но, как бы там ни было, во всяком случае, с первой половины XV века щит д'Альбре был экартелирован лилиями.

⁴ Большинство произведений Пьера Реймона помечены только инициалами P. R. Но на тех вещах, на которых подпись мастера имеется полностью, она поражает неустойчивостью своей орфографии, причем, иногда на одной и той же вещи Реймон подписывался четырьмя различными способами. Встречается: Reymond, Reymon, Raymo, Rémond, Rémon, Rexmon и друг. Последнее начертание подало немецким историкам в середине прошлого века смелую мысль объявить Пьера Реймона немецким эмальером. У Куглера в его знаменитом *Handbuch der Kunstgeschichte* (т. II, гл. 5, § 3) значится: «Pierre Rexmon—ein Deutscher, eigentlich Rexmann, auch Reymond geschrieben». По этому поводу Laborde (*Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*. Paris 1853) с полным правом писал: «Mais à ce compte l'Italie, l'Angleterre ou toute autre nation pourraient nous enlever nos enfants les plus légitimes, car ce qu'ils savaient le moins, c'était d'écrire régulièrement leurs noms». Ср. также С. Becker und J. von Hefner: *Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance*, 1863, том III, стр. 61: «Nach neueren Forschungen soll Pierre Rexmon dessen Werke sehr bekannt, aber dessen Lebensverhältnisse ganz unbekannt sind ein Deutscher Namens Peter Rexmann gewesen sein, der sich wie mancher Deutsche durch die Emailirkunst in Frankreich Anerkennung verschaffe». Архивные исследования французских ученых очень быстро, однако, доказали полную неосновательность немецких притязаний.

Пьер Реймон принадлежал к славнейшим мастерам Лиможа и является известнейшим представителем целой династии Реймонов, работавших в течение всего XVI и первой половины XVII вв. Первой его известной до сих пор работой считается чаша, помеченная 1534 г. Упомянутая она в последний раз в 1584 г. Исполненное им в течение пятидесятилетнего периода огромное количество подписных и неподписных работ, весьма различного художественного достоинства, невольно наводит на мысль, что вряд ли они все исполнены собственноручно. По всей вероятности он стоял во главе обширной мастерской, из которой выходили работы его многочисленных учеников, приписываемых ныне самому знаменитому мастеру. Очень искусный и тонкий рисовальщик Пьер Реймон писал почти исключительно en grisaille, и немногочисленные, исполненные им разноцветной эмалью работы относятся уже к концу его деятельности. Из всех мастеров Лиможа Пьер Реймон пользовался наибольшей известностью за границей, особенно в Германии, откуда к нему шли многочисленные заказы. Так, например, для известной патрицианской семьи Тухеров в Нюрнберге им была исполнена целая маленькая сьюта эмалей с гербами названной фамилии¹. Принадлежащий к ней кувшин был даже смонтирован знаменитым нюрнбергским золотых дел мастером Вентцелем Ямнидером². Богатейшее собрание работ Реймона находится в Вене, в бывшем собрании Габсбургского дома, причем все чаши и блюда были в середине XVIII в., странным образом, вставлены в потолок так называемого «золотого кабинета», откуда их вынули только в 1871-1872 гг.³

Расцвет творчества Пьера Реймона относится к пятидесятым годам XVI в. Приблизительно с 1560 г. рисунок теряет свою прежнюю четкость и ясность, раскраска становится тусклой и неприятной, и во всем чувствуется неудержимый упадок некогда столь богатых творческих сил мастера. Впрочем, в это время эпоха расцвета Лиможа, вообще, приближается к своему неизбежному концу.

Теперь перед нами встает самый интересный для нас вопрос, какое же место в oeuvre мастера занимает наш складень. Как уже сказано, первой датированной работой Пьера Реймона считается чаша 1534 г.⁴ Хронологически эрмитажный триптих определяется весьма точно. Он мог быть исполнен только между 1530 г., когда состоялось бракосочетание Луизы и

¹ В настоящее время в Баварском Национальном Музее в Мюнхене. Приобретены королем Людовиком I от наследников Тухера. См. Führer durch das bayerische Nationalmuseum in München, X, amt. Ausgabe, стр. 128. Одна чаша Тухеровской серии издана у C. Becker u. J. von Hefner, у. с., том III, тбл. 69.

² Издана у Hefner-Alteneck: Kunstschatze des Bayerischen Nationalmuseums — фот. № 5 (с лицевой стороны) и фот. № 6 (с обратной стороны).

³ См. Albert Pg, Die Limousiner Grisailen in den Kaiserlichen Haussammlungen. (Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. II, 1884).

⁴ См. Maurice Ardant: «Emailliers limousins. Les Raymond». Limoges 1861 (Extrait du Bulletin de la société archéologique du Limousin) стр. 3. «Son plus ancien ouvrage, à ma connaissance, est une copie où il a peint trois personnages buvant d'après Jules Romain; elle porte la date 1534». Со времени выхода книги Ardant не было найдено более ранних произведений мастера. Ср. E. Molinier: L'Emaillerie. Paris 1891, стр. 397. F. Luthmer, Das Email, Lzg., 1892, стр. 148; Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, herausgegeben von G. Lehnert, том II, стр. 636.

Филиппа, и годом смерти Филиппа (1557). Но как кажется его можно определить более точно. Складень герцогини Луизы является и по своему внешнему виду и по украшающим его гербам типичным для того времени свадебным подарком. Если это так, то он относится к 1530 г. и должен, таким образом, быть поставлен во главе всех произведений Пьера Реймона¹.

Дошел до нас складень, если не в совершенной, то все же отличной сохранности².

¹ Отметим, что в Эрмитаже имеется первое датированное произведение и другого знаменитого лиможского мастера Couly Noualhier — чаша с изображением Давида, отсекающего главу Голиафу, помеченная монограммой С. N. и годом 1539.

² Реставрированы: левый нижний угол центральной пластинки, верхний угол пластинки на правой, от зрителя, створке, правый угол полукруглой пластинки и все три угла пластинки в правом полутимпане.

А. Кубе.

БЮСТ Ч. Д. ФОКСА РАБОТЫ ПОЛЛЕКЕНСА В ЭРМИТАЖЕ.

Весною 1791 г. отношения между Россией и Англией были очень обостренными. Причиной этого были успехи русских войск во вторую турецкую войну, крайне беспокоившие Англию и Пруссию¹. Когда положение дел на театре войны принудило Турцию приступить к началу предварительных переговоров о мире, и выяснилось, что Россия, возвращая Турции все завоеванные земли между Днестром и Дунаем, оставляет себе Очаков, то Англия и Пруссия под видом защиты турецких интересов пытались вмешаться в это дело, предложив свое посредничество при ведении переговоров.

«Граф Герцберг (пруссский государственный министр) стал убеждать английское правительство присоединиться к Пруссии, чтобы указать императрице условия мира, надменно предписав ей возвратить до последней пяди завоеванные от турок земли и предлагая в случае, если она отвергнет эти унижительные требования, сообща и явно начать с нею войну»². В то же время Пруссия заключила наступательный и оборонительный союзы с Турцией и Швецией, побуждая шведского короля, лишь в августе 1790 г. заключившего с Россией Верельский мир, по которому он обязался не вмешиваться в отношения России и Турции, возобновить войну. Густав III соглашался на это, но торговался о той денежной сумме, которую желал за это получить. 23 апреля 1791 г. Екатерина писала по этому поводу Гримму: *Il (гр. Герцберг) travaille de nouveau le roi de Suède, et si celui ci m'attaquait de rechef je n'en serais pas étonnée, parce que il est tout prêt à prendre qui lui donnera le plus, et il est difficile que trois ne donnent pas plus qu'un; s'il y vient, je lui décoche comme une flèche qui ne manque jamais là ou il vise, Monsieur le comte des deux empires Souvoroff Rimnikski, nous verrons s'il racourcira l'habit déjà assez court de S. M. Suédoise*³.

Англичане желали, чтобы шведский король вооружился против России, или дал свои корабли на соединение с ними, или дал бы им свой военный порт и за все предлагали платить наличными деньгами⁴. Король, однако, не нарушил мира, получив деньги от императрицы⁵.

¹ Воспоминания гр. С. Р. Воронцова, РА, 1879, 2, 168.

² Вторая турецкая война была до известной степени результатом политики Англии и Пруссии. Екатерина прекрасно это понимала и писала об этом 9 декабря 1788 г. гр. С. Р. Воронцову, тогда уже надеясь на здравый смысл и патриотизм Фокса, РА, 1879, 2, 145-147.

³ СИРИО, 23, 516.

⁴ Храповицкий, Дневник, М. 1872, 356.

⁵ У. с., 358.

Для нас вопрос об Очакове был крайне существенным, так как эта крепость господствовала над выходом в Черное море из Херсона, где были устроены военный порт и верфь, да и достоинство России после ряда удачных войн не позволяло согласиться на требования Англии и Пруссии, и они были отклонены. Тогда Англия вооружила большие морские силы, для отправления в Балтийское море снаряжены были 36 линейных кораблей, 12 фрегатов и столько же мелких судов¹, и Питт готовился выступить в парламенте с объяснением необходимости такого шага.

Но наш посол в Англии граф Семен Романович Воронцов, всегда горячо защищавший интересы России, повел в английских общественных кругах кампанию против планов английского правительства, и настолько удачную, что хотя Питт после своего выступления в парламенте и собрал большинство, но столь незначительное и с таким увеличением числа членов оппозиции, что был вынужден отказаться от своего проекта вооруженного вмешательства². В числе ораторов, выступивших в парламенте против Питта, особенно горячо говорил Чарльз Джемс Фокс, известный политический деятель и друг принца Уэльского, впоследствии короля Георга IV³. В дневнике Храповицкого 17 апреля 1791 г. записано: «сказано (императрицей) с приметным на лице удовольствием, что в Парламенте спорили очень жарко против Питта о войне с нами; Фокс, Портланд и Девонширская партия за нас. Многие друзья от Питта отстали. Призывали графа Безбородку, чтобы скорее сообщил гр. С. Р. Воронцову все бумаги, до дел с Англией касающиеся, для отдачи оппозиции, ибо министерство их не открывает, а мы чрез то докажем, что справедливость на стороне нашей»⁴.

Императрица, была очень довольна таким поворотом дела, выводившим ее из трудного положения и благодарна лицам содействовавшим этому. Фокс выступал, конечно, не для защиты русских интересов, а потому что считал это защитой интересов Англии и всякое прямое выражение ему благодарности со стороны русской императрицы было бы очень бестактным. Поэтому она избрала способ, удовлетворявший ее чувство, лестный для Фокса и вместе с тем недопускавший никаких обвинений в лицепринятии, способ очень характерный для времени увлечения классицизмом — она решила поставить бюст славного оратора на колоннаде Камероновой галереи в Царском Селе, между бюстами Демосфена и Цицерона. 16 июня Екатерина написала Безбородку: «Ecrivez au comte Woronzow, qu'il me fasse avoir en marbre blanc le buste ressemblant de Charles Fox. Je veux le mettre sur ma colonnade entre ceux de Demosthène et Cicéron. Il a délivré par son éloquence sa patrie et la Russie d'une guerre à laquelle il n'y avait ni justice ni raison»⁵.

В этот день Храповицкий записал в дневнике: «посылан с запискою к гр. Без(бородке), в Совет, чтобы ее же послать в Лондон к гр. Семену Ром. Воронцову. — Спрошен, не смеялся ли Безбородко. И тут сказано, что

¹ Воспоминания гр. С. Р. Воронцова, РА, 1879, 2, 169.

² У. с., 170.

³ Отрывок из речи Фокса, см. РА, 1879, 2, 207.

⁴ Дневник, 361.

⁵ РА, 1879, 2, 206.

требую мраморный бюст Фокса, с которого сделав бронзовый, поставлю на колоннаде, подле Демосфена. Он красноречием своим не допустил Англию до войны с Россиею. Я: *il se croira trop honoré. Non je ne puis autrement exprimer ma reconnaissance*»¹.

В конце июля гр. Воронцов получил записку императрицы и 8 августа писал гр. А. А. Безбородке: «Письмо вашего сиятельства, при коем приложена была записка к нам от Государыни касательно до бюста господина Фокса я получил по почте тому уже более двух недель. Оно было открыто и читано министерством, прежде нежели дошло до моих рук и воспламенило оное неописанною злостью, и как господин Питт, паче всех оскорбленный честью, что Государыня делает его сопернику, вздумал что я сие письмо тотчас публикую, затем он сам начал всем своим знакомым рассказывать содержание онаго и записки Государыни, толкуя, аки бы господин Фокс имеет неблагопристойное сношение с Россиею. Но, по несчастию его, я никому о том не говорил и, не зная, где вне города господин Фокс находится, был четыре дни в искании его пребывания и сведав, наконец, что он возвратился из дальней поездки в загородный свой дом подле Санкт-Анны, в графстве Сорийском, послал к нему секретаря своего Жоли с письмом. Весь город был наполнен жалобами друзей господина Питта о сем бюсте. Один из сих господ, говоря о сем с моим доктором, который ничего о том не ведал, прибавил: если господин Фокс сожжет Аглицкой флот, то императрица Российская сделает ему еще наивышшую отличность. Наконец многие из друзей сего последнего, сведав о сем происшествии, поехали к нему в деревню осведомиться, правда ли есть то, что в городе Министерство разглашает о желании Государыни иметь его бюст и сведав, что правда, просили прочесть записку Ея Императорского Величества, которую я ему послал в оригинале. Они, прочтя оную, просили его, чтобы он ее дал в газетах напечатать, но скромность его того ему не дозволила; тогда некоторые из сих друзей, видя, что она весьма коротко написана, прочли ее раз десять сряду и, выучив наизусть, возвратясь в город, ее напечатали, что послужило к наивышшей славе господина Фокса и к несказанному посрамлению господина Питта, особливо те слова, где Государыня, говоря о первом выражается: *Il a délivré par son éloquence sa patrie et la Russie d'une guerre à la quelle il n'y avait ni justice ni raison*. Ваше сиятельство, усмотрите из письма скульптора, что граф ФицВильямс согласился уступить тот бюст, который был сделан для него»².

Через месяц после написания этого письма мраморный бюст был уже в Петербурге, что отмечено Храповицким 8 сентября: «Привезен бюст Фокса и велено мне поставить его в Эрмитаже и сделать бронзовой, для помещения на коллонаде в Царском Селе, между Демосфена и Цицерона»³.

К весне 1792 г. бронзовый бюст был готов и поставлен на Царско-сельской коллонаде, где стоит и сейчас. 6 мая Храповицкий записал: «Пред обеденным столом всех водили на колонаду и показывали как бронзовый бюст de Charles Fox поставлен между Цицерона и Демосфена. А мне сказали, что Питт тому завидует»⁴.

¹ У. с., 397.

² Храповицкий, 364.

³ РА, 1879, 2, 205.

⁴ Храповицкий, 373.

В камер-фурьерском журнале в этот день записано: «В четверг сего утра, Ее Императорское Величество, в первые с прибытия в Царское Село¹, изволили выход иметь в сад и во оном более часу гулять»².

Поставленный при Екатерине в Эрмитаж мраморный бюст Фокса и в настоящее время стоит в нем на верхней площадке большой лестницы. Мощная голова знаменитого оратора прекрасно исполнена и бюст заслужил свое место в Эрмитаже и не только за красноречие изображенного лица, но и как художественное произведение. На задней стороне подставки бюста высечено: *Nollekens F. London 1791*³.

Постановка бюста Фокса на Царскосельской колоннаде произвела в свое время довольно сильное впечатление. Один из современников этого факта, значительно позже приводил его в качестве примера: «Сколь сильно действует красноречие, на истине основанное. Известный свету господин Фокс, соперник Питта, оспаривал в нижней камере Английского парламента намерение Великобританского министерства воевать против России, столь сильно и убедительно, что одержал в пользу речи своей большинство голосов оной камеры. Великая Екатерина, имея особливый дар награждать каждого по приличию, в изъявление отличности достоинству господина Фокса приказала бюст его поместить между бюстами Демосфена и Цицерона на Царскосельской Колоннаде»⁴.

На лицевой стороне бронзового бюста надпись: *Fox 1791*, на задней: *Nollekens Sculpt Londre 1791. Fondu a l'Academie Imperiale des Beaux Arts de St. Petersbourg. Par E. Gastecloux 1792*.

Кроме бюста Фокса в Эрмитаже имеется еще резной камень с его изображением⁵. Камень резан с бюста, подписи мастера не имеется. Так как это, очевидно, камень о котором упоминает Храповицкий: «головку молодого Ахиллеса на камне вырезанную, от Рибаса поднес Ее Вел. Попов, а я Фокса и два антика, принятые с удовольствием»⁶, то мы считаем вполне вероятным, что он резан с Эрмитажного бюста в Петербурге и скорее всего Леберехтом, в это время постоянно работавшим в Эрмитаже, тем более, что у Тасси этого камня нет. В его каталоге⁷ упоминаются три другие камня, резанные не с бюста, а именно: 8901 *Buste de Charles Fox en face par Whitley*, 8902 *Dito plus petit par Barnet* и 8903 *Caricature de la fameuse coalition de Charles Fox et de lord North, ou plutot chimere representant d'un coté le portrait de lord North, et de l'autre celui de Fox*, с надписью *Fronti nilla F. des*. Последний камень относится к 1783 г. когда Фокс вступил в коалицию с лордом Нортон.

С. Тройницкий.

¹ Императрица приехала 28 апреля.

² Камер-фурьерский журнал за 1792 г., Спб., 1892, 225.

³ О Ноллекенсе см. Nagler, *Künstler-Lexicon*, 10.257.

⁴ Гр. А. Н. Самойлов, *Жизнь и деяния князя Г. А. Потемкина-Таврического*, РА, 1867, 1553.

⁵ *Intaglia* на сардонне, Инв. Отд. Глинтики 4041.

⁶ 29 сентября 1792 г. Храповицкий, 408.

⁷ О каталоге Тасси см. Эрм. Сб. I, 30 и 61.

К ТЕХНИКЕ ИСПОЛНЕНИЯ ПЕЙЗАЖА НА КАРТИНАХ XV ВЕКА.

При взгляде на картину старо-нидерландского мастера, с ее очаровательной панорамой какого-нибудь города, украшенного куполами церквей и перерезающей его речкой, с копошащимися по улицам и площадям пешеходами и всадниками, часто поддаешься, мне кажется, следующему характерному чувству: несмотря на усилия автора создать при помощи перспективных приемов иллюзию удаления в миниатюрно выписанном пейзаже, сдается, будто каждого такого маленького пешехода или всадника вместе с его лошадью или даже целый его домик можно взять на минуту на руки, рассмотреть вблизи, как табакерку, и затем, только вытянув руку, поставить на прежнее место. Другими словами создается какое-то особое, не слишком правдоподобное, я сказал бы «игрушечное» впечатление от дали в пейзаже, в той или иной степени типичное для живописных произведений, в общем относящихся к XV в. На тех же картинах, уже начиная с Ван Эйков, всё, кроме дали, так полно самой глубокой иллюзии, до того веришь в каждую комнату, стул, вазу, книгу, пуговицу, что может-быть именно по контрасту и не можешь не чувствовать небольшой относительно иллюзии, производимой дальней частью пейзажа, невольно отражающейся и на впечатлении от пейзажа в целом.

В чем же причина такого впечатления? Сам собой напрашивается ответ, что она заключается в том, что художнику приходится работать в определенной художественно-исторической обстановке, которая заставляет даже таких гениев, как Ван Эйков выражать свои новые мысли на определенном, лишь отчасти от них самих зависящем языке. Но наряду с этой, пожалуй действительно главной, причиной, можно, мне кажется, подыскать для такого впечатления от пейзажа на картинах XV в. и чисто-техническое объяснение.

Естественнее всего в этом случае было бы предположить, что причина такого впечатления кроется в неправильности перспективы пейзажа. Предположение это легко, однако, обнаруживает свою несостоятельность. Правда, на всех перспективных построениях Ван Эйков мы встречаемся с перспективными недочетами, хотя бы в виде одновременного существования нескольких точек схода, к тому же часто отделенных друг от друга значитель-

ным расстоянием, и Керн¹ остроумно выдвигает неправильность перспективы в картинах, приписываемых Ван Эйкам, как дополнительный признак их принадлежности кисти именно этих художников; но гораздо важнее то, что, например, ни в Эрмитажном «Благовещении», ни в Лондонских «Супругах Арнольфини» Яна Ван Эйк перспективные недочеты не вредят впечатлению правдоподобности церкви или комнаты, в которой действие происходит. Мало того, как раз последняя из этих картин является чуть-ли не самой иллюзорной картиной Яна Ван Эйк, да и вообще, пожалуй, одной из самых сильных по иллюзии действительности картин, когда-либо и кем-либо написанных. Незначительность влияния вообще перспективных неточностей на впечатление от картины легко наблюдать, например, и на Эрмитажном «Благовещении» Чимы да Конельяно (кат. 1675), обнаруживающем, при внимательном изучении, крупные перспективные промахи. Интересно при этом отметить, что несмотря на то, что перспективные неточности автоматически сильнее всего сказываются на первом и втором плане картины, пейзаж на живописных произведениях XV в., где отсутствует самый дальний план его, как это, напр., имеет место на той же картине Чимы да Конельяно, производит несомненно более правдоподобное впечатление. С другой стороны уже ближайшие последователи Ван Эйков хорошо справляются с перспективными построениями в своих картинах, — впечатление «пгрушечности» далей при этом, однако, с их картин не исчезает. Наконец, то обстоятельство, что нарисованный, но так и оставшийся ненаписанным пейзаж на чудесной неоконченной «Св. Варваре» Яна Ван Эйк в Антверпенском Музее производит, пожалуй, наиболее убедительное, в смысле иллюзии дали, впечатление среди картин Ван Эйков, — как будто прямо указывает на то, что упомянутая «неправдоподобность» далей обуславливается не столько «геометрическими», сколько чисто живописными факторами.

Мы приходим, таким образом, к предположению, что причина менее реалистичного впечатления от дальнего плана пейзажа на картинах XV века сводится к несоблюдению «законов» не линейной, а особенно важной в данном случае, так называемой воздушной перспективы, правила которой так определенно сформулированы в собственноручной рукописи Леонардо да Винчи, где мы читаем²: «Есть другая перспектива, которую я называю воздушной, так как по разнообразию (окраски) атмосферного воздуха мы можем судить о разных расстояниях различных зданий, у которых основания перерезаются одной и той же линией, как это бывает, когда мы видим несколько зданий, расположенных за какой нибудь стеной, из-за которой они выдаются и кажутся одинаковой величины, между тем, как ты хотел бы заставить одно из них казаться на картине удаленнее другого и изобразить слегка сгущенную атмосферу. Ты знаешь, что в одинаково густой атмосфере самые отдаленные из видимых предметов, как горы, вследствие большого количества воздуха, находящегося между твоим глазом и горой, кажутся синими, почти что цвета воздуха, когда солнце находится на востоке. Поэтому

¹ J. Kern, Die Grundzüge der linear-perspectivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule, Leipzig, 1904.

² J. P. Richter, The literary works of Leonardo da Vinci, London, 1883, p. 159.

сделай над этой стеной первое здание в его собственном цвете, более же удаленное сделай менее резким и более синим. То, которое ты хочешь, чтобы было (еще) более удалено, сделай соответственно (еще) синее; если ты хочешь, чтобы какое-нибудь из них было в пять раз удаленнее, то сделай его в пять раз синее. (Соблюдение) этого правила сделает то, что среди тех зданий, которые, выдаваясь над какой-нибудь линией кажутся одной и той же величины, ясно можно будет отличить то, которое более удалено и большего размера, чем остальные».

Но и отсутствие столь систематически проведенных принципов воздушной перспективы в картинах Ван Эйков и их последователей вряд ли в состоянии дать удовлетворительный ответ на интересующий нас вопрос. С одной стороны и на картинах старо-нидерландских мастеров воздушная перспектива в значительной мере соблюдена, причем такие художники, как Патиер, даже особенно увлекаются передачей синевы далей, в то время как итальянцы конца XV века уделяют законам воздушной перспективы достаточно внимание, однако, «игрушечность» далей на их картинах этим не уничтожается.

Но в чем же тогда лежит причина сравнительной неправдоподобности далей на упомянутых картинах? Мне кажется, что она главным образом заключается в живописном приеме мастеров этого периода, а именно в тяготении их к приему лессирования, т. е. к пользованию прозрачными слоями краски, при недостаточном еще знакомстве с холодными эффектами опалесценции.

Опалесценция, как известно, в общих чертах сводится к тому, что мельчайшие частицы, рассеянные в какой-нибудь среде, и создающие в последней муть (вследствие того, что они обладают другим, чем данная среда, показателем преломления), в состоянии отражать только лучи с наиболее короткими волнами, т. е. синеватые, или так называемые холодные. Все остальные лучи такой средой пропускаются, но вместо первоначального белого цвета этот остаток приобретает, благодаря такой «выборке» синеватых лучей, добавочный к этим синеватым лучам более или менее золотистый или ржавый, так называемый теплый оттенок. В результате такая мутноватая среда на темном, (т. е. в данном случае поглощающем все пропущенные теплого тона лучи), фоне синевата, в то время как при рассматривании на свет или на светлом фоне она принимает желтовато-рыжеватую или даже красноватую окраску. При рассматривании на свет лучи холодного тона отражаются по направлению к источнику света и таким образом в наш глаз не попадают, при рассматривании же на светлом фоне в наш глаз попадают и отраженные средой лучи холодного тона и пропущенные ею и отраженные затем светлым (т. е. усиленно отражающим лучи) фоном лучи теплого тона, причем лучи холодного тона теряются в подавляющей массе лучей теплого тона. Как известно, опалесценцией объясняется синева неба и далей, а также золотистость или краснота заката, — в этом случае атмосфера с содержащимися в ней частицами влаги играет роли мутноватой среды, рассматриваемой соответственно на темном фоне или на свет, — или хотя бы тот факт, что молоко при рассматривании на свет в тонком слое или разба-

вленном виде имеет рыжеватый оттенок, на фоне же темного подноса кажется определено синеватым; в наше время мы, пожалуй, чаще наблюдаем дым автомобиля, принимающий благодаря опалесценции синевато-лиловатый оттенок на относительно темном фоне, на фоне же снега обнаруживающий буроватую окраску.

Значение явлений опалесценции, — на которых Гете в свое время безуспешно пытался построить целое учение о цвете, — для техники живописи, особенно для масляной, более всего благоприятствующей, благодаря высокой прозрачности масляной краски, использованию подобных эффектов, огромно. Особенно велико оно при изображении дали, а также опалесцирующих мест тела, так тонко переданных опалесцирующими слоями красок в XVII веке художниками Болонской школы. (Действительно, после далей наименьшей иллюзорностью в картинах XV века обладают как раз части тела, вследствие почти полного отсутствия в них холодно опалесцирующих слоев краски). Дело в том, что с одной стороны мягкость и «задумчивость» тона, в связи с впечатлением особой нематериальности краски, получаемым при наложении полупрозрачных слоев краски на относительно темную «подкладку», не могут быть достигнуты в той же степени иным живописным приемом. С другой стороны, каждое прибавление белил к краске автоматически создает холодный эффект, основанный на опалесценции: любая краска по отношению к белилам является темной, и устанавливаемая здесь опалесценция мельчайших полупрозрачных частиц белил и является причиной несомненного «похолодения» тона краски, высветляемой при помощи прибавления белил (типичный прием техники масляной живописи, особенно современной, пользующейся почти исключительно этим способом высветления), по сравнению с ее прежним тоном, в особенности же по сравнению с тоном краски, высветляемой при помощи разбавления, т. е. практически наложения ее более тонким слоем, поверх относительно светлого фона, — приема, принципиально создающего теплый эффект опалесценции (типично «акварельный» прием, но широко применявшийся и в технике масляной живописи в период ее расцвета).

В другом месте¹ я пытался показать, что Ван Эйки, считавшиеся родоначальниками техники масляной живописи, по всей вероятности первые разбавили густое средневековое связующее вещество масляных красок скипидаром или другим эфирным маслом. Благодаря этому они могли создать первую свободную, но в большей своей части все же так-сказать «акварельную», лессировочную технику масляной живописи, благоприятствовавшую и мельчайшей «акварельной» выписке деталей. Всеми, во всяком случае, признано, что Ван Эйки очевидно ввели в связующее вещество своих красок значительное количество смол, придающее их краскам такую восхитительную прозрачность, чудесную поверхность и поразительную сохранность. Высокий показатель преломления масла, в особенности же смол, увеличивая прозрачность краски по сравнению с темперой, в связи с применением белого грунта, унаследованного Ван Эйками от техники темперы, предрасполагал к

¹ А. Зилоти, Несколько слов о связующем веществе в картинах братьев Ван Эйк, Петроград, 1915.

созданию типично лессировочной, т. е. пользующейся главным образом прозрачными слоями краски, технике, и не удивительно, что техника Ван Эйков в некоторых местах их картин так сказать «более акварельна, чем сама акварель». Ясно, что в такой технике живописи холодно опалесцирующим слоям краски почти нет места, если не считать автоматической опалесценции краски, связанной с прибавлением белил.

Еще Истлек¹, говоря о различии между первоначальным фламандским и более поздним итальянским способом письма, тонко замечает: «Во фламандском способе грунт, как предполагалось, часто был белым; всякая наложенная краска, следовательно, будет темнее грунта. Темнота поверх светлоты, при условии просвечивания последней, дает теплоту; это и явилось одной из причин того жара, с которым мы встречаемся в тонких тенях фламандских колористов. По той причине, что каждый тон, как отличный от чисто-белого, был темнее грунта, холодные тона этих колористов никогда не могли быть достигнуты прохождением светлым по темному; они поэтому иногда допускали употребление нежнейшей синей краски в живописи тела, редко мирясь с применением в этих случаях черного цвета. Венецианцы, наоборот, изгнали синюю краску из живописи тела, так как они могли достигать такой же и даже большей нежности цвета, проходя очень тонко светлыми красками поверх относительно темных».

Кто же первый среди художников обратил достаточно глубокое внимание на эффекты опалесценции, угадав в них богатейшую область техники масляной живописи, — правда, совершенно заброшенную при современных приемах письма масляными красками? Насколько мы можем судить, это был не кто иной, как тот же Леонардо да Винчи, как-будто первый указавший не только на эту серию оптических явлений, но и прямо на влияние опалесценции на тон краски. Так, в его рукописи мы читаем²: «Опыт показывает, что воздух имеет позади себя темноту, а в то же время кажется синим. Если ты произведешь немного дыма при помощи сухого дерева так, чтобы солнечные лучи освещали этот дым, и если тогда поместишь позади этого дыма кусок черного бархата, на который солнце не падает, то ты увидишь, что весь этот дым, находящийся между глазом и темнотой, примет красивейшую синюю окраску..»

«Опять-таки как на пример (причины) цвета атмосферы я укажу на дым, идущий от сухого и старого дерева, который при выходе из трубы кажется сильно синеющим, пока он находится между глазом и темным пространством, но как только он поднимается в вышину и попадает между глазом и освещенной атмосферой, тотчас же оказывается пепельного цвета; и это происходит потому, что он имеет за собой уже не темноту, а вместо нее освещенный воздух. Если такой дым будет идти от зеленого и молодого дерева, то он не будет тяготеть в сторону синего, так как будучи непрозрачным и полным излишней влаги, он будет играть роль сгущенного облака, которое обладает свето-тенью как-будто оно было твердым телом. То же самое происходит с атмосферой, которую излишняя влага делает белой, в то

¹ Eastlake, Materials for a history of oil-painting, vol. II, London 1869, p. 274.

² J. P. Richter, The literary works of Leonardo da Vinci, London 1883, p.p. 162—163.

время как в небольшом количестве она делает ее темной, придавая ей темно-синий цвет. Мы можем опять-таки наблюдать разницу в частицах пыли и в частицах дыма, в солнечных лучах, проходящих через отверстие в стене в темное пространство, когда первый луч будет казаться пепельным, а тонкий дым будет казаться красивейшего синего цвета. Еще можно увидеть на темных тенях удаленных гор, что воздух, находящийся между глазом и такой тенью будет казаться очень синим, тогда как светлая часть такой горы не слишком будет отличаться от своего первоначального цвета. Но кто желает увидеть окончательное доказательство, тот пусть покроет доску различными красками, среди которых он наложит превосходную черную, и пусть все это будет покрыто тонким и прозрачным (слоем) белой краски; тогда он увидит, что светлота этой белой краски поверх никакой другой краски не обнаружит более красивого синего цвета, чем поверх черного, но необходимо, чтобы (краска) была тонко (нанесена) и хорошо стерта».

Было бы странно говорить о необходимости для художника пользоваться при передаче определенных оптических эффектов аналогичными приемами исполнения. Тем не менее важно, мне кажется, попытаться определить тот минимум, который в данной плоскости как-будто требуется, хотя бы и бессознательно, зрителем. По моему убеждению такой минимум подсознательного требования условий для иллюзорности передачи какого-нибудь оптического явления существует в виде требования отсутствия хотя бы прямого противоречия между оптической сущностью передаваемого явления и живописным приемом исполнения.

Этот именно минимум в подавляющем количестве случаев как раз не выполнен на картинах XV века, где дали обыкновенно лессированы или полулессированы синей краской по светлому фону, как в этом легко убедиться в Эрмитаже на «Богоматери с Младенцем и Св. Лукой» школы Рожера вандер-Вейдена (кат. 445), на «Св. Иерониме» Изенбрандта (кат. 1918), на «Поклонении волхвов» Боттичини (кат. 8), на «Богоматери с Младенцем и Иоанном Крестителем» Марко Белло (кат. 1655), на триптихе с «Распятием» Перуджино (кат. 1666), на тондо школы Лоренцо ди Креди (кат. 1), на «Юдифи» Джорджоне (кат. 112) и многих других картинах. (Замечательно, что в данном случае, как и в ряде других, на которых нам здесь невозможно останавливаться, сами братья Ван Эйк умеют лучше избегать недостатков созданной ими техники, чем их последователи: на их картинах дали то и дело написаны с значительной примесью белил, вместо применения лессировки, и производят более иллюзорное впечатление). В этом противоречии между «неестественным», лессировочном по светлому фону, — следовательно создающим принципиально теплый эффект опалесценции, — приемом исполнения и сущностью основанного на холодном эффекте опалесценции оптического явления и кроется, по моему глубокому убеждению, техническая причина упомянутой неправдоподобности или «игрушечности» далее на картинах XV в. Очевидно также, что именно поэтому в чистой акварели, — этой типично лессировочной технике живописи, — наименее иллюзорными или другими словами наиболее условными по исполнению автоматически являются синие дали и синеватые места в теле. На картинах же XV века эта «неестествен-

ность» приема исполнения особенно резко бьет в глаза, так как прозрачность данных слоев краски подчеркивается непрозрачностью других,—такие технические противоположения особенно умело используются позднее, в период расцвета техники масляной живописи, но встречаются уже с начала применения масляной живописи для станковых картин, т. е. по мнению пишущаго эти строки, начиная с Ван Эйков, — в то время как применение такого «неестественного» способа исполнения в данном случае не оправдывается, как в акварели, самим характером техники.

В подтверждение существования упомянутого психологического минимума требований зрителя может быть не безинтересно отметить, что мы легко, напр., миримся с другой, не меньшей, но на этот раз принципиально логичной условностью живописного приема, характерного для картин Тициана и его последователей. В этих произведениях мы часто встречаем деревья с листвой, исполненной при помощи лессировки откровенно коричневой краской по относительно светлому фону неба, как мы это видим, напр., в Эрмитаже на пейзаже «Кающейся Магдалины» Тициана (кат. 98) или так называемого «Кардинала Паллавичини», приписываемого Себастиану дель Пиомбо (кат. 102). То, что эта условность нас не поражает и не ведет к разрушению иллюзии вполне объяснялось бы тем соображением, что лессированное теплым тоном по светлому тону дерево принципиально, во всяком случае, соответствует оптической сущности передаваемого эффекта, в то время как лессировочно исполненная по светлому фону холодного тона гора — явное недоразумение.

Использование холодных эффектов опалесценции очевидно нуждается в наличии относительно темной «подкладки» под краской, — и мы действительно наблюдаем, что приблизительно со времен Леонардо начинают входить в употребление цветные грунты или подмалевки, часто довольно темные, вместо подмалевка в виде скромного «акварельного» рисунка кистью в один нейтральный тон, встречаемого, напр., на упомянутой «Св. Варваре» Яна Ван Эйк. Тонкость («sfumato») в теле и далях на картинах Леонардо в значительной степени поддерживается легкой холодной опалесценцией слоев краски, нанесенных на такую темную «подкладку», присутствие которой в свою очередь ведет к тому, что картины Леонардо могут быть названы первыми темными типично масляными картинами.

Несмотря, однако, на то, что Леонардо уже пользуется эффектами опалесценции в своих картинах, в живописи тела использование опалесцирующих слоев краски расцветает вполне лишь в руках такого колориста, как Тициан, достигая позднее высокого совершенства на картинах уже упомянутых мастеров Болонской школы XVII века. Такое особенно красивое использование холодно опалесцирующих слоев краски в живописи тела можно наблюдать в Эрмитаже на «Св. Цецилии» и «Св. Екатерине» Дольчи (кат. 255 и 254), на «Мучении Св. Екатерины» Гверчино (кат. 240), на «Сооружении Ноева ковчега» Доменикино (кат. 212). В области же пейзажа этот прием находит свое полное применение только во время расцвета этого вида живописи в том же XVII веке. Особенно красиво пользуется им, напр., Вуверман, так великолепно представленный в Эрмитаже, или итальянизирую-

щие голландцы, как Бот или Дюжарден, или такие великие французы, как Пуссен и Клод Лоррен (см. в Эрмитаже два больших исторических пейзажа Пуссена (кат. 1413 и 1414) и «Утро» и «Вечер» Лоррена (кат. 1428 и 1430), — на последних двух картинах чрезвычайно красиво применены как холодно, так и тепло опалесцирующие слои краски).

Применение опалесцирующих слоев краски в технике масляной живописи удерживается затем в XVIII и даже XIX веке, к концу которого этот прием, как и прием лессировки исчезает под ударами моды письма густыми непрозрачными слоями краски. Но даже тут, именно благодаря применению непрозрачных слоев и связанному с этим приемом высветления красок только при помощи прибавления белил, мы встречаемся с автоматическим похолодением краски, все-таки основанным на явлении опалесценции, и таким образом к прежнему нелогичному приему передачи холодно опалесцирующих мест при помощи принципиально тепло опалесцирующих слоев краски всё же возврата нет.

Резюмируя вышесказанное, можно, мне кажется, придти к следующему выводу. Ван Эйки создали по своему живописному приему слишком часто «акварельную» технику масляной живописи; настоящая же, если можно так выразиться, «масляная» техника масляной живописи была создана только Леонардо. Отсюда в свою очередь следует, что в то время, как «акварельный» прием масляной живописи, в общем типичный для XV века, автоматически противодействовал иллюзорности дали и холодных мест в теле на картинах, часто придавая пейзажу характер особой «игрушечности», возможность достижения предельной иллюзии в данном направлении появилась лишь со времен Леонардо да Винчи.

А. Зилоти.

КАРТИНА «СТРАНСТВУЮЩИЙ МУЗЫКАНТ» ДЮМОНА «РИМЛЯНИНА».

Общество Поощрения Художеств, проявившее за последние годы признаки большого оживления, выразившегося, между прочим, в ряде замечательных даров, поднесенных им Петербургским и Московским музеям¹, обогатило Эрмитаж картиной редчайшего и ныне почти забытого мастера Жака Дюмона «Римлянина». Небольшой этот холст (выш. 66 см.; шир. 52 см.) интересен в двояком отношении: и сам по себе, как прелестный «кусочек живописи», и как характерный образчик искусства мастера. О Дюмоне сложилось превратное представление, как о черством напыщенном академике, тогда как, напротив, в нескольких произведениях он является художником полным темперамента и подлинного «живописного чувства».

О жизни Жака Дюмона нам известно очень мало². Родился он в Париже в 1701 г. вторым сыном уроженца Валенсиена (а следовательно земляка Антуана Ватто) ваятеля Пьера Дюмона (1666 — 1737), носившего звания «скульптора королевской капеллы и ординарного скульптора герцога Орлеанского». По всей вероятности, Жак был учеником своего отца, но дальнейшим своим художественным развитием он был обязан своему путешествию в Рим, предпринятому пешком двадцати лет. Это паломничество и доставило Дюмону почетное в глазах современников прозвище „римлянина“. По возвращении Дюмон удостоивается 25 сентября 1728 г. звания академика за свою картину «Геркулес и Омфала», гравированную Мижэ и ныне хранящуюся в Музее Тура. В 1733 г. он адъюнкт-профессор королевской Академии; в 1736 г. профессор, в 1748 адъюнкт ректор, в 1752 г. ректор; в 1763 г. его избирают на должность почетного директора Академии, а с 1768 он состоит ее канцлером. Дюмон принимал участие на публичных выставках Лувра («Салона») в 1737, 1738, 1742, 1743, 1747, 1748, 1750, в 1751 гг.; в последний раз он фигурировал в Салоне 1761 г., выставив

¹ См. изданный Обществом «Каталог Художественных Произведений, приобретенных Обществом Поощрения Художеств и принесенных в дар Государственным Музеям по 1 ноября 1921 г.», Петербург, 1921.

² См. Renou, «Éloge de M. Dumont le Romain», 1781; Mariette «Abécédario», Archives de l'Art Français; G. Vottier, «Une famille d'artistes. Les Dumont», 1890, 217-228 и 244-246; Diderot, Salon de 1761 (в Oeuvres Complètes, изд. Garnier, т. X, 108); статья Locquin в словаре Thieme u. Becker, X (1914), 130-131.

большую аллегорическую картину „Заключение мира 1748 г.“, предназначенную для городской ратуши Парижа (Hôtel de Ville). Известно еще, что он участвовал в конкурсе двенадцати виднейших «офицеров Академии», устроенном в 1747 г. по мысли главного директора королевских строений Ленормана де Турнегем, дяди маркизы Помпадур. Картина, представленная им на конкурс, изображает «Муция Сцеволу» и находится ныне в Музее Безансона. Она доставила автору вознаграждение одинаковое для всех участников, заключавшееся в кожаном, украшенном золотой лилией, портфеле со вложенными в него 1500 ливрами. В 1748 г. была учреждена (открыта 1 января 1749 г.) „школа покровительствуемых королем учеников“ (род подготовительного питомника, в котором получали завершение образования лучшие академические ученики, удостоенные „римской поездки“) и первым управляющим (gouverneur) ее был назначен Дюмон. Однако, художник занимал этот пост всего 3 месяца, а затем подал в отставку, ссылаясь на недостаточность ассигнованного бюджета (15.000 ливров в год). Умер Дюмон в Париже 17 февраля 1781 г.

Сохранилась еще о Дюмоне краткая и не особенно благожелательная характеристика, сделанная известным знатоком и собирателем Мариеттом в его „Abecedario“. Ее интересно привести почти целиком, так как она типична для передовых взглядов того времени.

„Вернулся Дюмон (из своего путешествия в Рим) незадолго до смерти своего брата¹ и был встречен им приблизительно таким же образом, как блудный сын, когда тот вернулся к отцу. Сцена получилась трогательная. Существует немного его произведений, что объясняется его нерасположением к работе, а еще более той трудностью, с которой ему давалось сочинение. Он охотно бы скрыл этот недостаток, но все же он просвечивает в его произведениях, в которых часто встречаются целые фигуры, заимствованные у великих мастеров. Кроме того, его рисунку, при всей его правильности, присуща жесткость, а его выражения лишены тонкости. Краска его не плоха и это то, что более всего мне нравится в его картинах. Его насмешливый и дикий (sauvage) нрав не пригоден для общества. Он не смог совладать с ним, и все боялись Дюмона и избегали его; это жаль, так как вообще он умен (il a du sens). Можно было бы многое сказать на это, а также об его поведении по отношению к г. Куапелю² после того, как тот был назначен директором школы покровительствуемых королем воспитанников. Он почти тотчас же сложил с себя должность и, сделав самый невыгодный портрет г. Куапеля, забыл ту справедливость и те христианские чувства, которыми он так всегда кичился (dont il ne cessa de faire parade)».

Язвительный Дидеро отнесся к картине Дюмона „Мир в 1748 году“ Салона 1761 г. скорее сочувственно. Правда, он напоминает читателям свое отвращение к сочетанию аллегорических и реальных фигур, „ибо

¹ Брат Дюмона, Франсуа, был видным скульптором. Он скончался в Лилле 14 декабря 1726 г.

² Шарль Антуан Куапель «первый живописец короля», стараниями которого была учреждена школа des élèves protégés par le roi. С Куапелем Дюмон был в свойстве через своего брата Франсуа, женатого на сестре Антуана Куапеля.

существа реальные теряют свою правду от соседства с существами аллегорическими, а последние вносят всегда какую то темноту в сочинение“. Однако все же критик отмечает, что картина Дюмона не лишена эффектности. „Она писана смело и сильно, и это безусловно произведение мастера“. Справа сгруппированы городской голова (*prevôt des marchands*) и члены управы (*échevins*) в длинных одеждах с воротничками (*à rabats*) и в огромных париках; мины их полны великоления (*d'une largeur*) и вульгарности (*d'un ignoble qu'il faut voir*). „Короля с первого взгляда можно принять за Тезея, возвращающегося победителем Минотавра или скорее за Бахуса, возвращающегося после победы Индии, так как он имеет несколько пьяный вид“¹. „Символическая фигура города (Парижа) проста, благородна, но она принадлежит к веку Юлия Цезаря“. „Я думаю также, что вы останетесь довольны Щедростью, Миром и Реками“².

Если верить свидетельству Мариетта о малой плодовитости Дюмона, то ничего нет удивительного, что до нас дошло лишь несколько картин мастера в оригиналах и несколько в воспроизведениях лучших гравиров того времени. Особенно досадно, что исчезли бесследно картины, украшавшие парижские монастыри картезианцев и миноритов: „Призвание Св. Петра“ и „Св. Франциск из Паолы перед Людовиком XI“, о которых инвентарь, составленный в 1790 г., отзывается в восторженных выражениях (особенно о пейзаже на картине „Призвание“). В целости сохранились упомянутые выше картины в музеях Тура и Безансона, большой групповой портрет в Лувре, Эрмитажный „Музыкант“ и его дружка „Савоярка“ в одном частном собрании в Петербурге. Кроме того в Лувре хранятся два его рисунка сангвиной 1742 г. и четыре рисунка имеются в Музее Ренна. Данзель гравировал с Дюмона мифологическую композицию „Линкос, намеревающийся убить Триптолема, превращенного Церерой в рысь“; Долле закончил резцом начатые самим автором офорты с Эрмитажной картины и с ее пары; Сюрюг гравировал сцену из „Комического романа“; наконец самим мастером гравированы еще „Агарь в пустыне“, „Главк и Сулла“ (обе гравюры 1726 г.), серия религиозных картинок „La Semaine Sainte de la Maison d'Orléans“, виньетка балетного билета 1730 г. и „Фейерверк на Сене 21 января 1730 г. по случаю рождения дофина“ с оригинала Сервандони. Чисто декоративного порядка его композиции „Livre de nouveaux trophées“, гравированные Ж. Ж. Блонделем и часть картонов для шпалер „La tenture chinoise“.

Картина Турского Музея более других вещей подтверждает представление о Дюмоне, как о скучном банальном академике, пользовавшемся готовыми формулами. Но и в ней он является художником скорее передовым для своих дней и вкусов. Он старается угнаться в ней за грацией и нежностью Лемуана, он выдает свою близость к таким итальянцам, как Пеллегрени и Амикони, и уже ничего в этой картине не говорит о велеречивом

¹ Картина предназначалась для Парижской ратуши. Сохранилась ли она, или она погибла как и многое другое, нам не удалось проверить по имеющимся под руками источникам.

² «Салоны» Дидеро не предназначались в свое время для печати, а ходили по рукам в списках.

стиле Лебрёна и его эпигонов. Почти вся поверхность картины заполнена нежными по лепке, но грузными по формам фигурами Геркулеса и покорившей полубога своими чарами Омфалы. Он, сидя на стуле или на табурете, занят пряжей, а она у его ног опирается на палицу и, резко повернув голову, всматривается в то, как подлетевший сверху гений-амурчик запутывает волокна кудели. Слева расположились еще два амурчика; один из них возится с одним из тех яблоков, которые похитил Алкид в саду Гесперид. Сцена происходит под открытым небом, на террасе с неизбежной спускающейся в глубину лестницей, от которой видны перила и тумба с вазой цветов. Общий тон, судя по воспроизведению, светлый и в этом более всего сказывается принадлежность Дюмона к поколению Лемуана и Тиэполо. Живопись, вероятно, мягкая и „шелковистая“.

Более внушительное впечатление производит известная нам по гравюре эффектная композиция Дюмона „Превращение Линкоса“. Здесь рядом с несомненным отражением влияния тогдашнего кумира Лемуана, бросаются в глаза и чисто Лебрёновские формулы, попытка создать нечто мощное и строгое. В то же время эта композиция полна „бравуры“ и фигуры сплетаются в одну лавину форм, а самое чудо метаморфозы смело и убедительно передано в начавшемся с ног превращении тирана, провинившегося перед любимцем Цереры, в дикого лесного зверя.

В высокой степени интересен, особенно в бытовом отношении, большой луврский портрет госпожи Мерсье, бывшей кормилицы короля. Дородная дама держит на коленях овальный портрет своего царственного питомца, а вокруг стоят все члены ее семьи, одевшиеся для позирования перед художником в самые свои парадные костюмы. Эти массивные господа и девицы стараются походить на людей лучшего общества, но тем не менее сразу выдают свое простое происхождение. Изображены они все в рост и сгруппированы с видимым желанием придать композиции характер полной непринужденности. Краски откровенно цветисты, техника живописи бодрая, добротная и не лишена блеска. При всем том картина производит впечатление некоторой странной для времени нескладности, а характеристика лиц не идет дальше поверхностного шаблона. Наиболее удался Дюмону молодой военный в шляпе, стоящий в полубороте спиной к зрителю слева у камина, и тот „благородный старец“ в роскошном кафтоне, который стоит рядом с главным персонажем картины и который, вероятно, изображает супруга г-жи Мерсье и отца всего этого многочисленного семейства. Наконец, интересную ноту вносит в картину фигура старого ливрейного слуги, вставшего на первом плане на колена и дразнящего собачку.

Родственные по стилю с этим портретом черты обнаруживает картина, известная нам по гравюре 1727 года Сюрюга и иллюстрирующая сцену издевательства над уродцем Раготеном, главным козлом отпущения проказников „Roman Comique“. Напоминает луврский групповой портрет здесь то, что персонажи рассыпаны в очень разнообразных и непринужденных позах, частью стоят спиной к зрителю, частью на коленях, а из пикантно-неряшливых и роскошно-модных одеяний извлечены очень выгодные эффекты. Напоминают портрет г-жи Мерсье и самые недостатки этой картины: изве-

стный развал композиции, аффектация в выражениях лиц, кукольность фигур и ошибки в перспективе. Зато нужно думать, что картина эта представляла большую красочную прелесть. Дюмон не мог не использовать все выгодные стороны из оттенков материй, сверканья галунов, а также из мягкой пестроты обойного штофа и занавесей на двух кроватях. В общем все должно было складываться в чарующую гармонию более интимного порядка, нежели та, что царит на Луврском портрете. Красочность этой картины должна была подчеркивать то, что было в Дюмоне общего с лучшими колористами поколения Ланкре и Патера. „Издательство над Раготеном“ и по композиции близится к картинам Патера, особенно к его иллюстрациям к тому же „Roman Comique“, причем, однако, надо думать, что картины верного ученика Ватто (известные нам по гравюрам Скотена и Леписье) были еще более живописны и блестящи по технике.

За отсутствием этой и подобных ей картин Дюмона, Эрмитажная картина представляет особый интерес, ибо она с наивыгоднейшей стороны характеризует некогда славного художника¹. Вместе с тем она бросает свет вообще на все еще недостаточно изученную школу живописи эпохи рококо. „Римлянин“ Дюмон является в ней не скучным шаблонным академиком, а превосходным живописцем, полным темперамента, отлично знающим свое дело мастером и изощренным красочником.

Заставляя нас жалеть об отсутствии других аналогичных произведений мастера, в которых он вдохновлялся непосредственными впечатлениями жизни и беспритязательно передавал действительность, картина эта в то же время является ценным материалом для характеристики вообще исканий французской живописи первой половины XVIII в. Мы слишком охотно верим тому, что в дореволюционную эпоху жизненность была уделом лишь небольшой, не особенно чтившейся, группы художников, тогда как официальным поощрением и одобрением критики пользовался исключительно „grand art“, еще со времени Лебрёна и учреждения Академии ставившийся в пример всему художественному миру — то искусство риторической напыщенности, которое искало свое спасение в одном лишь подражании „великим образцам прошлого“, брезгливо отворачиваясь от всего окружающего. На самом деле редкий художник, и даже из „самых важных“, в то время не поддавался соблазну испробовать свои силы в жанре, избранном своей специальностью Ланкре и Шарденом, но, к сожалению, большинство таких картин с течением времени пропало, и не их собирали в период сложения больших музеев в XIX в., когда власть имущие эстеты были главным образом озабочены поддержкой „высокого“ искусства. Сказанное можно под-

¹ Судя по каталогу «Салона», Дюмон и в 1748 г. выставил на ряду с академическими сюжетами чисто бытовые картины: «Пряху с ребенком», «Савоярку» и «Горца» (Un montagnard). Вероятно, что последнюю картину и нужно идентифицировать с Эрмитажной (написанной, еще в тридцатых годах), а «Савоярку» с ее дружкой. В 1743 г. Дюмон выставил десюдепорты, изображавшие пейзажи с фигурами. Возможно, что не лишена была бытового элемента и его аллегория: «La santé tenant un coq de la main droite et de la main gauche un baton, où s'entortille un serpent». Для просвещенного эклектизма мастера характерно, что в 1742 г. он выставил картину «Ученики в Эммаусе», означенную в каталоге, как «подражание Рембрандту».

крепить ссылкой хотя бы на творчество Сюблейра, Детруа, Карла Ванлоо, Буше, Пьера, Бушардона и Дезе.

Изображает наша картина (тбл. VII) странствующего музыканта, вероятно уроженца нищенской Савойи; потертая одежда (оба камзола нежных цветов, розового и голубого, он, вероятно, получил в подаяние с чужого плеча) и плохо бритое (явление редкое в XVIII в.), усталое, обветренное лицо указывают на скудный заработок и на тяжелый кочевой образ жизни уличного виртуоза. Но из глаз этого несколько жуткого бродяги светятся смекалка и юмор, и нужно думать, что не лишены были остроумия те комментарии, которыми он, в перерывах между музыкальными номерами, сопровождал нехитрую пантомиму двух фантошей (и на них те же розовые и голубые краски, весело искрящиеся среди общей бурой темной гаммы), уморительно подпрыгивавших и обнимавшихся, в зависимости от подергивания веревочки, привязанной к ноге музыканта. Подобные игрушки были еще известны древним и дожили до XIX века. Старые люди, может быть, помнят их, а иные умели сами их делать на потеху детворе. Ныне же этот примитивнейший вид драматического спектакля исчез как будто безследно, и кто не знает в чем дело, едва ли догадается, что означают на нашей картине эти две куколки, прилегшие у ног музыканта. Кроме него, изображены на картине прикурнувшие в тени девочка с мальчиком, должно быть, юные пастушки, судя по собаке и овцам на первом плане.

Парная к „Музыканту“ картина (тбл. VII) менее удачна по композиции и хуже сохранилась — она пострадала от мытья. Тем не менее она не уступает Эрмитажной по красоте красок и бравурности письма, и надо желать, чтобы когданибудь оба произведения мастера снова соединились на одной стене и дополнили друг друга так, как того и желал автор. В богатейшем Эрмитажном собрании французов XVIII в. обе картины, при всей скромности своей, займут подобающее место рядом с „Савояром“ Ватто, с „Кухаркой“ Ланкре и „Прачкой“ Шардена. Картины Дюмона внесут в этот ансамбль своеобразную, более терпкую, и все же пленительную ноту, в которой отразились, как личный темперамент художника, склонного ко всему простоватому, так и некоторые итальянские влияния, то, что он успел высмотреть у Бассано, Фети и Кастильоне. Не даром Мариетт (наперекор всякой хронологии) называет его учеником последнего.

На парной картине изображена среди зимнего деревенского вида молодая женщина, одетая в коричневую с голубыми обшивками кофту; на голове у нее сероголубой платок; исподнее платье зеленое с красным корсажем; подоткнутый передник серожелтый, юбка коричневая с черной полосой, башмаки с красными лентами; она несет в люльке на красной перевязи, перекинутой через плечо, младенца и держит за руку мальчика лет трех, одетого в коричневый тулупчик с красными заплатами и кушаком, на котором висит маленькая муфта. На картине остатки подписи: du Mont 1737.

Нельзя не видеть отражения взглядов художника на жизнь, общественные условия и даже на искусство в тех стихотворениях, подписанных М-г Roy, которыми украшены гравюры с обеих картин. Под „Музыкантом“ мы читаем (с сохранением правописания подлинника):

Ce spectacle ambulat Concert simple et naïf
Va dans les Carrefours chercher la Populace
Mais un autre Public plus fin plus décisif
Court où l'Art extravague, Et la raison grimace!

Под „Савояркой“ стихи содержат еще более „демократическую“ и как бы будирующую привилегированные классы нотку:

Croissés tendres Enfan fardeau de vôtre Mere
Vos bras, soulageront un jour sa pauvreté
Tandis qu'une riche Douairiere
De ses enfan craint la Majorité.

Не будь тут-же года — 1739, и стилиных особенностей, мы на основании стихов отнесли бы произведения Дюмона к эпохе революции.

Как попали обе картины в Россию и давно ли они здесь, нам не удалось узнать.

Александр Бенуа.

ЗОЛОТОЙ ТАЛЕР В ЧЕСТЬ ПРУССКОГО МИНИСТРА ГОЙМА.

В июне 1921 г. наша коллекция прусских монет, сама по себе очень недурная, обогатилась чрезвычайно редким экземпляром (тбл. VIII,¹).

Лиц. ст.: FRIDERICUS BORUSSORUM REX. Увенчанная лавровым венком голова короля Фридриха, вправо.

Обор. ст.: · D · 20 · AUGUST. Сидящий на трофеях увенчанный орел. Под трофеями 17 В 81.

Гурт: Веночком.

Золото. Размер 38. Вес 35,49 гр.

На первый взгляд он лишь тем отличается от обычного талера последних лет Фридриха II, что вычеканен в золоте, а не в серебре. Необычна круговая надпись на обороте, где вместо обычного EIN REICHS THALER (тбл. VIII,²) стоит · D · 20 · AVGVST. Буква В между цифрами года 1781 означает бреславльский монетный двор. Объяснение замены обычной надписи каким то памятным днем дают архивные акты, опубликованные Эмилем Барфельдом в 1897 г. Из них видно, что по настоянию поставщиков драгоценных металлов Ицига и Симона директор монетного двора в Бреславле Лессинг решил выпустить дукаты, талеры и грошени в золоте и серебре в честь прусского министра графа Гойма (v. Ноум) с обозначением его дня рождения, без разрешения на это своего прямого начальства. Только два года спустя директор всех прусских монетных дворов Генц случайно наткнулся на такую монету, что вызвало оживленную переписку между Берлином и Бреславлем, и имело своим результатом выкуп и уничтожение на берлинском монетном дворе всех выпущенных без надлежащего разрешения монет с необычайной легендой. Однако, в течении всего XIX века в каталогах и в продаже стали появляться эти так называемые Ноуммünzen, и, вследствие своей редкости, котироваться очень высоко. Но судя по имеющейся литературе¹, талера в золоте еще никто не видал. Ныне же коллекция Эрмитажа, не имевшая ни одной подобной монеты, неожиданно обогатилась уникалом из этой любопытной серии, причем экземпляр, судя по его состоянию, был в обращении.

Н. Бауер.

¹ Литературу смотри: Berliner Münzblätter 1895—1901, стр. 2159, 2175 и 2191; Monatsblatt der numism. Gesellschaft in Wien B. IV (1897—99) стр. 59, Acta Borussica, Das Preussische Münzwesen. Beschreibender Teil B. II, стр. 37 и Text B. IV (1913 г.) стр. 14.

ПЯТЬ НЕИЗДАННЫХ МОНЕТ ЕКАТЕРИНЫ II, 1796 ГОДА.

В 1894 году в. кн. Георгий Михайлович издал два тома своего монументального труда, посвященные монетам царствования императрицы Екатерины II. В предисловии он говорит, что в конце книги приложены 43 таблицы, на которых изображены все монеты Екатерины II, известные лучшему знатоку русской нумизматики Хр. Хр. Гилю и ему¹. Прошло более четверти века, и на свет появились монеты, не отмеченные трудом Георгия Михайловича, что дает повод указать на пять до сих пор неизданных монет перечекана 1796 года, существование которых подкрепляется документально.

1. ДЕСЯТЬ КОПЕЕК Е. М.² Тбл. VIII, 3.

Лиц. ст.: Вензель императрицы Екатерины II, над вензелем императорская корона; с каждой стороны вензеля по пяти точек.

Об. ст.: Надпись: 10 | ДЕСЯТЬ | КОПѢЕКЪ Под надписью три параллельных черты. Внизу: 1796 Е. М. (Екатеринбургский монетный двор). Нормальный вес 12 зол.

Гурт: Решетчатый

Единственный известный экземпляр — в Эрмитаже.

2. ДЕСЯТЬ КОПЕЕК А. М. Тбл. VIII, 4.

Лиц. ст.: Смотри описание предыдущей монеты.

Об. ст.: Смотри описание предыдущей монеты, но под цифрами года буквы А. М. (Анненский монетный двор).

Гурт: Веревоочный (справа налево), под которым заметен гурт решетчатый. Десятикопеечник перечеканен из Екатеринбургского пятака 1778 года.

Единственный известный экземпляр — в Эрмитаже, получен в дар от Общества Поощрения Художеств.

¹ Г. М., I, стр. XIV предисловия.

² Schubert, Monayes russes 1547 — 1855, Lpz. 1857, упоминает об этой монете на стр. 210, № 779 e.

Высочайше утвержденный доклад князя Зубова от 8-го мая 1796 года¹ о перечекалке 16 рублевой монеты в 32 рублевое в пуде достоинство говорит: «должно будет произвести в действо операцию в медной монете» дабы поставить государство в «благое и спасительное состояние». «Не малого уважения заслуживает и то, чтобы нового достоинства монета имела сколько возможно лучший вид; для чего и следует избрать лучшие рисунки, которые бы простотою и чистою отделкою могли быть наилучшими. Желательно чтобы новая монета как можно чище выбиваема была, дабы в народе предпочитали ее старой». В 1796 году предполагалось перепечатать на новую монету 14 мм. рублей на монетных дворах в Петербурге, в Москве, в Полоцке, в Нижнем-Новгороде и в Херсоне. Последние три двора были упразднены имп. Павлом раньше, чем успели приступить к перепечатке монеты². Для этого передела того же 8-го мая 1796 года был дан указ Сенату об учреждении Особого Комитета по делу перепечатки тяжеловесной монеты в легковесную³.

Протоколом Особого Комитета 29 сентября 1796 года⁴ читано: «имели рассуждение, что при перепечатке медной монеты в новое достоинство не означается на монетах букв, которые бы показывали, на котором монетном дворе те монеты перепечатаны или вновь из меди вытеснены, приказали: находя таковые буквы на медных монетах нужными, которые прилично ставить ниже цифр, означающих год и как оные будут уже сверх Высочайше утвержденного на рисунках изображения, то и представить о сем Ее Императорскому Величеству на Высочайшую апробацию».

7-го октября 1796 года⁵ в Комитете читано: «во исполнение Высочайшей конфирмации, воспоследовавшей сего числа на втором отделении протокола Комитета минувшего сентября 29-го числа, относительно означения букв на медных монетах ниже цифр года, которые показывали бы, на котором монетном дворе те монеты перепечатаны или вновь из меди вытеснены приказали: 1) для исполнения одного по всем вновь учрежденным монетным дворам препроводить в Главную монетную экспедицию с обоих протоколов копии; 2) дабы таковые буквы означаемы были и на выделяемой новой медной монете на состоящих в Пермской губернии, ведомства Государственного Казначей монетных дворах, Екатеринбургском и Анненском, да на Барнаульском ведомства Кабинета Ее Императорского Величества, то таковые же с протоколов копии сообщить, как отправляющему должность Государственного Казначей, таки управляющему Кабинетом».

6-го ноября скончалась императрица Екатерина II, а уже 9-го ноября⁶ состоялось Высочайшее повеление «О рассмотрении в Совете плана, касающегося до передела легковесной монеты в тяжеловесную».

¹ Г. М., I, стр. 298, № 404.

² Г. М., I, стр. XI предисловия.

³ Г. М., I, стр. 310, № 405.

⁴ Г. М., I, стр. 321, № 424.

⁵ Г. М., I, стр. 323, № 427.

⁶ Г. М., I, стр. 324, № 430.

3. ПЯТЬ КОПЕЕК. Таб. VIII, 5.

Лиц. ст.: Вензель императрицы Екатерины II, над вензелем императорская корона. По сторонам вензеля по две точки и пятая под вензелем.
Об. ст.: Надпись: 5 |ПЯТЬ| КОПѢКЪ Под надписью три параллельные черты. Внизу: 1796
Гурт: Веревоочный (справа на лево). Нормальный вес 6 зол.

4. ПЯТЬ КОПЕЕК Таб. VIII, 6.

Лиц. и об. ст.: Смотри описание предыдущей монеты.
Гурт: Веревоочный (слево на право).

Разница в фактуре и гуртах, а также в рисунке вензеля и в начертании букв надписей дает мне право предположить чекан их на разных монетных дворах.

5. ПОЛУШКА Таб. VIII, 7.

Лиц. ст.: Вензель императрицы Екатерины II, над вензелем императорская корона.
Об. ст.: Надпись: ПОЛУШКА Под надписью три параллельных черты. Внизу: 1796
Гурт: Веревоочный (справа на лево). Нормальный вес 32 доли.

Корона над вензелем императрицы крупнее, чем на изданной Георгием Михайловичем полушке среди новодельных монет¹.

Протоколом вышеуказанного Комитета по делу перепечатки тяжело-весной монеты в легковесную от 2-го июня 1796 года² постановлено о чеканке на Екатеринбургском и Анненском и Барнаульском монетных дворах легковесных пятикопеечников и полушек 32-х рублевого достоинства дабы «в одно бы время и старую монету перепечатывать и медь переделывать». То же самое говорит и указ из Пермской казенной палаты по экспедиции горных дел Екатеринбургской монетной экспедиции³. Документы эти дают уверенность признать пять копеек и полушку за монеты подлинные, а не новодельные, как предполагал Георгий Михайлович⁴.

А. А. Ильин.

¹ Г. М., II, таб. XLIII, 14.

² Г. М., I, стр. 313, № 412.

³ Г. М., I, стр. 314, № 413.

⁴ Г. М., II, стр. 90, примечание к № 672.

УКАЗАТЕЛЬ.

- Авель 61.
Агрефений, архим. 64.
Адам 61.
Айналов, Д. В. 32, 33, 39, 43, 44, 46, 53-55,
57, 72.
Аларих 53.
Алегр, Маргарита д' 86
Александр VI, папа 84, 80, 87.
Александров 57.
Алексей Михайлович, царь 75.
Алкид 106.
Альбре, д', род (см. Albret, d') 87.
Альбре, д', герб, 88.
Альбре, Алэн д', Великий 84.
Альбре, Анна д' 85.
Альбре, Жан д' 84, 85
Альбре, Шарлотта д', герцогиня Валентинуа,
84-88.
Альбре, Шарль д', коннетабль (см. Albret,
Karl von) 88.
Амасис I 17-26.
Аменхотеп I 17-21, 23-26, 28, 30.
Амикони 103.
Амон 19, 22, 23.
Анастасий св. 64.
Анат 29, 30.
Анат-хенут-при 20, 30.
Анна, мать Девы Марии, 43, 43.
Анна Бретанская 84, 85.
Аносов, П. П. 76-80, 82.
Антоний, архиеп. 63-67, 70, 72.
Антонни из Пладенции 60, 68.
Анхур-хау 24.
Аполлинарий, св. 43, 36.
Артемий, св. 37.
Атум 14, 13.
Ахиллес 94.
Базилевский 83.
Баиэ 57.
Бакрадзе 32, 33.
Барбье-де-Монто 66.
Баркер 76.
Боссано 108.
Бахус 103.
Безбородко, А. А., граф, 92, 93.
Белло, Марко 100.
Беляев, Н. Т. 78.
Бенешевич, В. Н. 52, 56.
Бенуа, Александр 109.
Бернар, Эмиль 7.
Блондель, Ж. Ж. 103.
Бобринский, А. А. 33, 35.
Богоматерь 50, 63, 65, 70, 100.
Борджа, герб, 87.
Борджа-Валентинуа, герб, 87, 88.
Борджа, Цезарь 83-88.
Борхардт 8.
Бот 102.
Боткин, М. П. 43, 44, 47-56, 59, 71, 72.
Боттичини 100.
Бреан 78, 79.
Будда 14, 46.
Бурбон-Бюссе, род 86.
Бурбон-Бюссе, герб 86, 87, 88.
Бурбон-Бюссе, Клод, граф де 86.
Бурбон, Пьер 86.
Бурнес 76.
Бутенев 76.
Бутехамон 23.
Бушардон 108.
Буше 108.
Бюссе см. Бурбон-Бюссе.
Ваал 69.
Вах св. 31, 33, 34, 37, 39.
Валентинуа, Луиза, герцогиня, 83, 85, 86,
88-90.
Ванлоо, Карл 108.
Ван Эйк, Ян 96.

Ван Эйки, братья 93-98, 100-102.
Варсонофий 63.
Василий I, Македонянин 68, 69.
Василий, св. 63.
Васильевский, В. Г. 40.
Ватто, Антуан 103, 107, 108.
Вейден, Рожер ван-дер 100.
Верховец, Я. Д. 35.
Вествуд см. Westwood.
Виланд (Фолланд) 81.
Вилинский, С. Г. 52.
Вильямс см. Фиц-Вильямс, граф, 93.
Винчи, Леонардо да 96, 99, 101, 102.
Власий, св. 64.
Воронцов, С. Р. (Woronzow, comte) 91-93.
Воуверман 101.
Всеволод Юрьевич, князь 66.
Вульф, О. (см. Wulff, O.) 43, 46.

Габсбургский дом 89.
Гавриил, архангел 69.
Гверчино 101.
Гейзенберг см. Heisenberg.
Гельдери, принцесса Гельдеринская, 86.
Гельшер см. Hölsher.
Генрих II 83, 86.
Георг IV 92.
Георгиевский 58.
Георгий, св. 31-39, 41, 42.
Георгий Михайлович, в. кн. 110, 112.
Германин, Ф. см. Hermain.
Герцверг, граф, 91.
Геспериды 106.
Гесс, Ф. Ф. 20.
Гессе, академик, 82.
Гиксосы 29.
Гиль, Х. Х. 110.
Голенищев, В. С. 20, 26, 29, 30.
Голиаф 90.
Голубинский Е. 61.
Гомер 14.
Гори см. Gogius.
Грабарь, И. 37, 52, 57, 58.
Григорий 57, 58, 60, 69.
Гримальди, кн. 83.
Гримм 91.
Густав III 91.
Гюнтер Перисский 68.

Давид 90.
Данзель 103.
Даниил, игумен, 64, 66.
Даресси см. Darassy.
Дебольский 67.
Дезе 108.

Демосфен (Demosthène) 92, 93, 94.
Дер-эль-Бахри 11, 16, 18, 23, 24, 25.
Детруа 108.
Джироламо, сын Цезаря Борджа, 86.
Джорджоне 100.
Джосер 15.
Джотто 58.
Дидеро см. Diderot.
Диль III. см. Diehl.
Димитрий, св. (Demetrius, Dimitrius) 31-42, 66.
Долле 103.
Дольчи 101.
Доменикино 101.
Домс, Жофр де Борья 87.
Дра-абу-эль-Негга 17, 18, 21, 24, 25.
Дюжарден 102.
Дюмон, Жак, «Римлянин» 103-108.
Дюмон, Пьер 103.
Дюмон, Франсуа 104.

Ева 61.
Евстафий, св. 38, 87.
Екатерина II 91, 92, 94, 111, 112.
Елена, св. 31.
Елиазаров, Кахраман 78.
Елисавета, мать Иоанна Крестителя, 43.
Елисей, пророк 57-60, 65.
Епифаний Кипрский 55.
Ефрем, св. 60.

Жоли 93.

Захария 60, 62.
Звенигородский 33.
Зилоти, А. 98.
Зосима 72.
Зубов кн. 110.

Иахмес I, 26
Иахмес 19, 20, 22, 23.
Иахмес-мерт-Амон 20.
Иахмес-нофрет-при 20, 23, 24.
Иахмес-сет-Камес 20.
Иахмес-синаир 21.
Иахмес-ту-мер-ес 20, 29, 30.
Иах-хотеп, 16, 18-30.
Игнатий, патриарх 67, 68.
Игнатий Смольянин 72.
Изабелла, сестра Калликста III, 87.
Изенбрандт 100.
Илимов, И. И. 87.
Илипольская династия 14.
Илия, пророк, 56-62, 64, 63, 69, 70.
Иоанн, св. 31, 60, 64, 66.
Иоанн, иером., 66-68, 70.

Иоанн Кантакузин 72.
Иоанн Латеранский, св. 66.
Иоанн Предтеча 31-36, 58-62, 63-72, 100.
Иоанн Скилица 69.
Иоанна, королева 84, 85.
Ирит-са 22.
Ирод 66.
Иродиада 67.
Исида 28.
Истлек см. Eastlake.
Иуф 22, 23.

Ка 11, 22, 28.
Кабир 41.
Каин 61.
Каликст III, папа 87.
Камес 17, 23.
Канкрин, гр. 78.
Карл VI 88
Карл VIII 84.
Кармел 69.
Карсавин, Л. П. 84.
Кастильоне 108.
Кенрес 22.
Керес 21-23.
Керн см. Kern.
Клуэ 78.
Клавихо 68.
Кондаков, Н. П. (Kondakow) 31-33, 37-39,
47, 49, 50-52, 53-58, 63, 68, 69, 71.
Конельяно, см. Чима да Конельяно 96.
Коновалов, Дмитрий, 73.
Константин Порфирородный 66, 67, 70.
Константин, св., 31.
Кончаловский, И. П. 7.
Косма Индикоплов 34, 38.
Косцюшко-Валюжинич, К. К. 31.
Крауфорд, гр. 43, 44.
Креди, Лоренцо да 100.
Кривелли 77.
Круа, Шарль де, принц Шиме 84.
Ксеноф 37.
Ксенофонт 14.
Куапель, Шарль Антуан 104.
Куглер 88.

Ланкре 107, 108.
Леберехт 94.
Лебрён 103, 107.
Лев Великий 67.
Лемуан 103, 106.
Ленорман де Турнег 104.
Ленисье 107.
Лихачев, Н. П. 32, 38.
Лоррен, Клод 102.

Лука, св. 37, 60, 100.
Лука Фокидский 34.
Лукреция, дочь Цезаря Борджа 86.
Людовик I Баварский 89.
Людовик II де Тремуиль, виконт де Туар,
принц Тальмонтский 85.
Людовик XI 84, 103.
Людовик XII 84, 85.
Людовик XIII 83.
Людовик Бурбон, еп. Льежа 86

Максимиан, император 45.
Мариетт см. Mariette.
Мария, отшельница 60.
Марк, св. 53, 57, 60.
Масперо (см. Maspero) 8, 18.
Матфей, св. 53, 57, 60.
Меркурий, св. 37.
Месарит 59.
Ментухотеп 11, 12, 16, 25.
Мерсье 106.
Миже 103.
Милюков, П. Н. 31-33, 37, 40.
Мина, св. 37.
Минотавр 103.
Митрофан, св. 65.
Михаил архангел 37, 69.
Михаил Малени, св. 62.
Михаил III 68.
Моисей 60.
Молинье см. Molinier.
Морери см. Moreri.
Муратов, П. П. 38.
Мясоедов, В. К. 31, 43, 63.

Наполеон I 77.
Нестор, муч. 65.
Нестор, св. 36, 38.
Никифор Фока 62.
Николай Чудотворец 62, 63.
Никольский, Л. 37, 40.
Ноллекенс см. Nollekens.
Норт см. North.
Нут 28.

Озирис (Osiris) 13, 26, 28.
Остроухов, И. С. 38.

Павел, ап. 63.
Павел Исповедник 63.
Павел I 111.
Павловский, А. А. 34, 36, 39-61.
Палеологи 72.
Пантелеймон 33.
Паскевич, гр. 78.

Патер 107.
Патинир 97.
Пахомий, св. 61.
Пачауди 62.
Пеллегрини 103.
Перуджино 100.
Петр, ап. 88, 103.
Петров, Н. И. 33.
Пиноджем I 18.
Пиомбо, Себастиан дель 101.
Питт 92-94.
Платон 4.
Покровский, Н. В. 56-58, 60.
Покрышкин, П. П. 37.
Помпадур, маркиза 104.
Попов 94.
Портланд 92.
Прахов, А. В. 47.
Прокопий, св. 37.
Протасов, Н. Д. 61.
Псевдо-Кюдин 67.
Пурталес 83.
Пуссен 102.
Пьер 108.

Ра 7-10.
Рабула 56-59.
Раготен 106.
Редин, Е. К. 38.
Реймон см. Reymond.
Рембрандт 107.
Рибас 94.
Ричард Львиное Сердце 74.
Роберт де Клариакко, св. 66.
Роман, император 67.
Росс, Людвиг 1.
Ростовцев, М. И. 14.

Сабина, св. 38.
Савваитов, П. 67, 70.
Саладин, султан 74.
Самойлов, А. Н. 94.
Самсон, св. 65.
Сахурэ 8-12, 14.
Сезанн, Поль 7.
Секененр 19, 23.
Сенусерт III 11.
Сену 29.
Сервандони 103.
Сергий, св. 31, 34, 37, 39.
Скотен 107.
Смирнов, Я. П. 47.
Собекемсаф 22, 23.
Соломин, Г. К. 38.
Стербини 37.

Стодарт 77.
Стржиговский см. Strzygowski.
Строганов, Г. С. 43, 46, 49, 50.
Струве, В. В. 8, 14, 26, 27.
Суханов, Арсений 64.
Сычев, Н. П. 32, 36.
Сюблейр 108.
Сюрюг 103, 106.

Тасси 94.
Таубе см. Taube.
Тезей 103.
Теодорих Великий 81.
Тиеполо 106.
Тициан 101.
Толстой, И. И. 34.
Тремуйль, Людовик II де 83.
Тройницкий, С. Н. 86-88.
Тураев 14.
Турнег, см. Ленорман де Турнег.
Тутмес I 22.
Тутмес II 28.
Тухер 89.

Уваров, А. С., граф 53, 53, 56.
Усов, С. А. 56, 59.
Успенский, Ф. И. 34, 40, 41.

Фарадей 77.
Фекла, муч. 63.
Феодор, св. 37, 38, 64, 63.
Феодор Стратилат 36, 38, 63.
Феодор Студит 67, 72.
Феодор Тирон 33.
Фети 108.
Филипп де Бурбон-Бюссе 83, 86, 90.
Фид-Вильямс, граф 93.
Фокс, Ч. Д. 91-94.
Фолланд (Виланд) 81.
Фома, св. 83.
Франк-Каменецкий, И. Г. 14.
Франциск I 86.
Франциска Бретанская 84.
Фраткин, С. 33.
Фуа, Екатерина де 84.
Фуртвенглер 1.

Хабет 24.
Хефрен 8-12, 16.
Хлудов 37.
Хор-хотеп 22.
Храповицкий 91-94.
Христос 46, 47, 49, 51-54, 60, 62-63, 68-71, 83.
Христофор Митиленский 63.
Хуфу 3.

Цезарь, Юлий 103.

Цицерон 92-94.

Чернов, Д. К. 78, 82.

Чима да Конельяно 96.

Шарден 107, 108.

Шестаков 41, 52, 63.

Шиме (см. Круа) 84.

Шломберже см. Schlumberger.

Шмит 57.

Штейндорф 8.

Штульфаут см. Stuhlfauth.

Щукарев, А. Н. 56.

Эрман (см. Erman) 30.

Ямнидер, Вентцель 89.

Aah-hotep 20, 26.

Aah-mestou-mer-es 26.

Agincourt, S. d' 57-59.

Albret, d' 87.

Albret, Charlotte d' 84-88.

Albret, Karl von 88.

Alinari, 53, 56, 59, 66.

Alteneck 89.

Amenhotep I 20, 26.

An-aa-t 26.

²Ἀνάστασις 49.

Armagnac, Anne d' 88.

Ardaut, Maurice 89.

Bauer, A. 53.

Barbier de Montault, X. 66.

Barnet 94.

Becker 103.

Becker, C. 88, 89.

Beissel, St. 50.

Berd 77.

Bergmann 20.

Bertaux 56, 61.

Bissing 17.

Bode, W. 52.

Böhlau 14.

Boeser 24.

Bonaffé, Edmond 86.

Borchardt 8.

Borgia, César (см. Борджа Цезарь) 87.

Borgia-Valentinois-d'Albret (репб) 84.

Borja 87.

Boselli 86.

Bourbon-Busset 84, 86.

Brockhaus, H. 57.

Bruck, R. 50.

Brugsch 17, 18, 29.

Bürger, Fritz 8.

Burchard, M. 29.

Cahier, P. Ch. 87.

Chardin 74.

Chipiez 5, 12, 13.

Coste, Hilarion de 86.

Curtius, Ludwig 8.

Dalton, O. M. 46, 50, 56, 57, 60.

Dorsel 87, 86.

Darembert-Saglio 14.

Daressy, G. 18, 23, 25, 28, 29.

Davies 28.

Demetrius (см. Димитрий, св.) 41.

Δημογεώργος 41.

Diderot 103-105.

Diehl, Ch. 46, 51, 54, 81.

Dimitrius (см. Димитрий, св.) 38.

Dioskuren 41.

Dones 87.

Dörpfeld 12, 14.

Du-Cange 60, 68.

Eastlake 99.

Ebersolt, J. 69, 70.

Erman 22, 29, 30.

Falke, O. 50.

Fechheiner, H. 1.

Fergusson, Julian 8.

Ficker, J. 58.

Fleury, Ch. Rohault de 56.

Fox, Charles 92, 94.

Frauberger, H. 50.

Gabelentz 31-33.

Gagarine, G. 33.

Galan (Vélant) 81.

Garrucci 57.

Gastecloux, E. 94.

Gatterburg (см. Morosini-Gatterburg) 33.

Gauthier, H. 11, 19, 20, 23.

Georg (см. Георгий) 41.

Godefroy, Denys 88.

Gorius, A. Fr. 52, 55, 62.

Gorius, O. 62.

Graeven, H. 46, 49.

Grimouard de Saint Laurent 48.

Hefner 89.

Hefner, Otto Titan v. 88.

Hefner, J. v. 88, 89.
Heisenberg, A. 58, 59.
Hermanin, F. 46.
Hölscher 8, 13.
Ἰωάννης, см. Иоанн Предтеча 54.

Jerphanion, G. de 57.

Kehrer, H. 61.
Keller, G. 56.
Kern, J. 96.
Khanykoff 26.
Kraus, F. X. 54.
Kretschmer 14.
Kuhn, Albert 31.

Labarte, J. 57, 70.
Laborde 88.
Lacau 22.
Lauth 13.
Lehnert 89.
Leptic 110.
Lepsius 17, 18, 23, 24.
Lesquier 11.
Liehlein 29.
Linas, Ch. de 51.
Locquin 103.
Luthmer, F. 89.

Mariette 12, 103-105, 108.
Martha 3, 5.
Martigny 54, 55, 61.
Marquet de Vasselot 34, 36.
Maspero 13, 14, 18.
Meyer, Ed. 29.
Michel, André 46.
Michelli 36, 38.
Migne 67.
Millet 34, 37, 39, 40, 46, 56, 57, 59.
Milinier, E. 35, 48, 49, 51, 89.
Montault (см. Barbier de Montault), 66.
Molmenti, P. 48.
Moréri, Louis 84, 86.
Morgan, de 11.
Moroni 88.
Morosini 38.
Morosini-Catterburg 35.
Muñoz 32, 33, 36-38, 51, 57, 62.

Nagler 94.
Naville 11, 25.
Newberry 22.
Newoser-re 13.
Nollekens, F. 91, 94.

Noualhier, Couly 90.
North, lord 94.

Omont, H. 37, 58, 61, 69.

Pasini, A. 57.
Perdrizet 65.
Planchut, Edmond 86.
Paciandius, P. 62.
Pardiac, J. B. 62.
Perrot-Chipiez 12, 13, 15.
Petrie, Fl. 17, 20, 28.
Piper, F. 67.
Poitiers, Diane de, duchesse de Valentinnois, 85.
Preger, Th. 67.

Renan, E. 69.
Renou 103.
Rexmann, Peter, см. Reymond.
Reymon см. Reymond.
Reymond, Pierre (Rexmon, Rexmann, 88-90.
Riant, comte 66-68.
Richter, J. P. 69, 70, 96, 99.
Rietstapp 86.
Romain, Jules 89.
Rosellini 23.
Ross, Ludwig 1.
Rott, H. 41.
Roy 108.
Ruvigny, marquis of 86.

Saccardo, P. 66.
Saint Laurent, Grimouard de 48.
Salzenberg, W. 71.
Salzmann 13.
Schlumberger 31, 34-39, 47-50, 54, 55, 58, 62, 71.
Schubert 110.
Sethe 19, 21, 22.
Sieglin, Ernst von 8.
Siebmacher 88.
Souvoroff Rinnikski 91.
Stephani 5.
Stornajolo, C. 61.
Straub, A. 56.
Strzygowski, J. 35, 43, 45, 46, 53, 56, 57, 60.
Stuhlfauth, C. 43, 46.

Taube 32, 33, 36.
Testi, L. 52.
Thieme 103.
Tikkanen, J. J. 58.
Toesca, P. 56.
Tschudi 52.

Valentinois 85.

Vasselot cm. Marquet de Vasselot.

Vélant (Galan) 81.

Valentinus 84.

Vassiliev, A. 52.

Venturi 36, 37, 46, 49, 56-58, 61, 63.

Vottier, G. 103.

Westwood, J. O. 48, 49, 54.

Whitley 94.

Wiedemann 20, 23.

Wiegand, Th. 57.

Woronzow, comte 92.

Wulff, O. 44-47, 57.

Yly, Albert 89.

Ymhoff 84, 85, 87.

Yriarte 85, 87.

Zybel, L. 47.



1. Детский саркофаг начало XVIII династии.



2-3. Греческий скарабей, VI века.



Шиферная икона свв. Димитрия и Георгия.



1



2



3



4

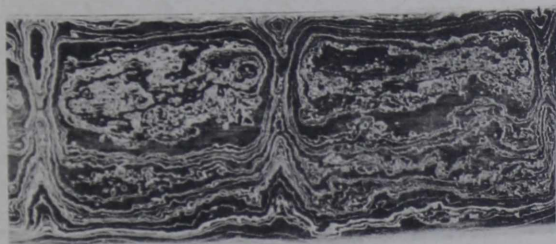
1, 2, 4. Резные кости собрания М. П. Боткина. — 3. Рельеф слоновой кости в Лувре.



1



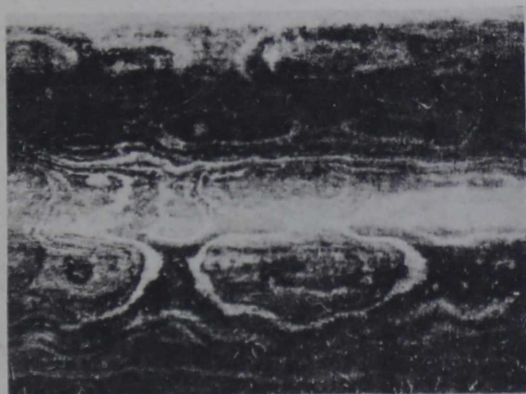
2



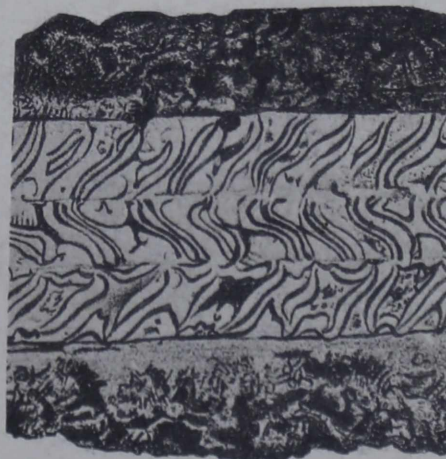
3



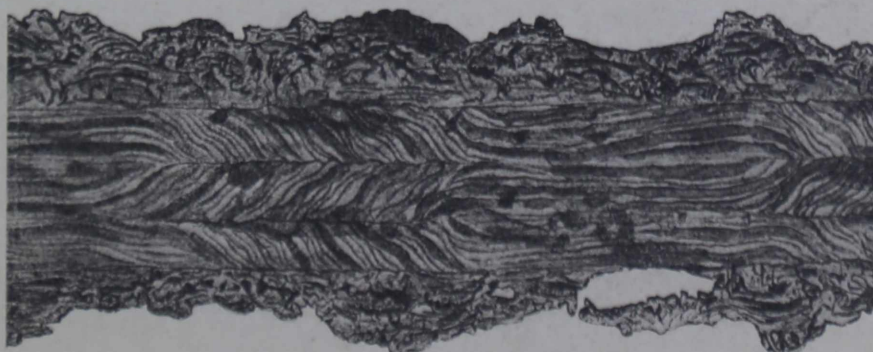
4



5



6



7

Образцы сварочного булата.

1-5. Индийский булат. — 6, 7. Норманский булат (из раскопок).



Складень лиможской расписной эмали, работа Пьера Реймона.



Бюст Ч. Фокса работы Ноллененса. 1791 г.



Жак Дюмон. «Савоярка».



Жак Дюмон. «Странствующий музыкант».

1

2



7

1-2. Золотой талер в честь прусского министра Гойма.
3-7. Пять неизданных монет Екатерины II.

Под руководством метранпажа М. Г. Стрельман набрали А. В. Кораблев, Н. И. Сафронов, Е. Т. Сидоров и Э. Э. Фельдман. Верстал М. Г. Стрельман. Печатали под руководством мастера В. А. Штейна А. М. Быковский, А. В. Колосов, Д. Р. Коцкерев, Н. Г. Философов и М. Д. Ширшов. Таблицы исполнены в 15-ой Государственной Типографии.

