

= 51939

ЗАПИСКИ

ИМПЕРАТОРСКАГО

НОВОРОССИЙСКАГО УНИВЕРСИТЕТА.

h 6172

БИБЛИОТЕКА	ЦЕНТРАЛЬНОГО
СТЕПАНОВА	КЕ...
ДАТА:	10 ИЮЛЬ 89
КАФЕДРА	96. ГОЛЫ 4.
№ 16937	№ 1.

ТОМЪ ТРИДЦАТЬ ПЕРВЫЙ,

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

102153

ОДЕССА.

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

1880.

СОДЕРЖАНІЕ.

I. Часть официальная.

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

I. Часть ученая.

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

III. Университетская лѣтопись.

- День памяти Пушкина въ университетѣ. 351—402
- Здѣсь :
- Кочубинскій А. А. о. пр. и. нов. у. — Правда жизни и правда творчества (*Wahrheit und Dichtung*) 355—379.
- Яновлевъ В. А. бывшій пр. и. варш. ун. — О гуманномъ значеніи поэзіи Пушкина. 380—396.
- Отчеты ист.-фил. фак. о представленныхъ драмахъ на премію *И. Ю. Вучины* (и увѣнчанныхъ). 403—420
- 1) въ 1879 году: «Поздній разцвѣтъ»; «Легкія средства»;
- 2) въ 1880 году: «По своей колѣѣ».

IV. Приложенія.

- Ярошенко С. П. о. пр. и. нов. ун. — Проективная геометрія (продолженіе) и 5 таблицъ чертежей. 193—240.
- Малининъ М. И. о. пр. и. нов. ун. — Теорія гражданского процесса 1—48
- Объявленія.

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

Ордин. проф. Н. П. Кондакова.

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

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

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

И, однакоже, если не считать этихъ чисто современныхъ попытокъ ближе познакомить европейскую науку съ замѣчательнымъ памятникомъ, онъ остается всетаки весьма мало извѣстнымъ. Древнюю церковь «Спаса въ Хорѣ» или просто монастырь «Хора», какъ называли мечеть Бахріе въ древней Византіи, знаютъ по многимъ свидѣтельствамъ исторіи П. Гилліи¹⁾ и Дюканжъ²⁾. Первый путешественникъ, обозрѣвшій памятники и древности Константинополя, извѣстный Іос. Гаммеръ³⁾ осмотрѣлъ и мечеть Бахріе внутри; онъ видѣлъ, какъ кажется, мозаики въ значительно большей сохранности, чѣмъ теперь, но сказалъ о нихъ лишь нѣсколько словъ. Не болѣе посчастливилось памятнику и послѣ, и до настоящаго времени свѣдѣнія наши о немъ ограничиваются немногими мимоходомъ сдѣланными замѣтками⁴⁾. Между тѣмъ, въ результатъ бѣглаго рассмотрѣнія

¹⁾ De Constantinopoleos topographia. Libri IV. L. B. 1632 in. IV gl. 4.

²⁾ Constantinopolis Christiana. Libri IV P. 1680, p. 180—1.

³⁾ Constantinopolis und der Bosphoros. 2 Bnd. 1822 Pesth.

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

историческихъ свидѣтельствъ о томъ, что церковь монастыря въ «Хора» обязана вообще всѣми своими украшеніями щедрости извѣстнаго въ византійской исторіи Теодора Метохита и что, слѣдовательно, самыя мозаики относятся къ концу XIII или даже началу XIV столѣтія, уже успѣли оказаться и отчасти упрочиться и различные общіе взгляды на эти мозаики. Именно для западныхъ археологовъ не легко оказалось примирить даже самый фактъ существованія замѣчательнаго поздневизантійскаго памятника на собственной родинѣ византійскаго искусства, съ своими обычными взглядами на его исторію. Еще болѣе затрудненій явилось, когда очевидцами были указаны чисто художественныя красоты этихъ мозаикъ. Изящество композиціи, блескъ красокъ, крайне стильная, строгая, но вмѣстѣ изящная манера въ передачѣ византійскихъ типовъ, какаго то особаго граціи и тонкоо, хотя сентиментальное и преувеличенное выраженіе лицъ,—все это, очевидно, должно было удивлять ученыхъ и знатоковъ, привывшихъ, хотя бы въ теоріи, видѣть въ византійскомъ искусствѣ послѣ Юстиніана мертвую, уродливую мумію. Легче было сдѣлать самыя странныя, повидимому, вовсе неумѣстныя догадки, чѣмъ на первыхъ же порахъ поступиться предвзятыми теоріями. Таковы были догадки, что мозаики эти должны быть произведеніями западнаго искусства, а именно одного изъ художниковъ начальной эпохи итальянской живописи, исполнившаго будто бы въ византійской схемѣ свои собственныя живыя композиціи⁵⁾.

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

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

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

I.

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

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

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

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

монастырь въ «Хора», потому что у Византійцевъ *тамъ* было поле, подобно тому какъ и монастырь Студійскій и Ксироверама находились тоже *за городомъ*. Употребленіе слова *χώρα* въ смыслѣ свободныхъ, пустыхъ полей, обязательно сохраняемыхъ отъ застраиванія на нѣкоторое разстояніе внѣ городскихъ стѣнъ (по закону, имѣвшему полную силу въ Византіи) въ отличіе отъ латинскаго *Camptus*, пустаго мѣста внутри городскихъ стѣнъ³⁾, засвидѣтельствовано византійскими писателями⁴⁾, равно какъ и помѣщеніе нашего монастыря уже *внутри стѣнъ города* лишь въ позднѣйшую эпоху взятія Константинополя составляетъ несомнѣнный фактъ⁵⁾. Наконецъ точно извѣстно посвященіе монастыря «Хора» во имя Спаса, о чемъ свидѣлствуютъ ясно нѣкоторые византійскіе историки⁶⁾, и что согласуется съ мозаическими изображеніями Христа надъ входною и царскою дверями. Совершенно въ иномъ положеніи обазывается самая исторія монастыря «Хора», которая, не смотря на обиліе свидѣтельствъ, представляется съ начала и до конца крайне смутною. Быть можетъ, Бодинъ зналъ какія либо преданія, или нашелъ инымъ путемъ свѣдѣнія объ основаніи монастыря, когда онъ утверждаетъ, что монастырь въ «Хора» былъ сперва только часовнею (*εὐκτήριον*), а

³⁾ Какое напр. было въ 14 участіи Византіи-Гебдомонъ и называлось *κἀμπος*.

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

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

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

затѣмъ будто бы зять императора Фоки, префектъ Прискъ (или Криспъ), постриженный Иракліемъ и заключенный въ этотъ монастырь (гдѣ и умеръ въ 612 г.), построилъ церковь его уже въ большомъ размѣрѣ, украсилъ и всячески одарилъ на свой собственный счетъ. Но Кюдинъ, какъ компиляторъ множества сочиненій о византійскихъ древностяхъ, къ сожалѣнію, по обычаю, не объясняетъ, откуда почерпнулъ онъ самъ свои свѣдѣнія⁷⁾. Извѣстно, далѣе, что Михаилъ Синкель, много пострадавшій при иконоборцахъ, когда вернулся наконецъ въ Византію, избралъ монастырь своимъ убѣжищемъ и мѣстомъ успокоенія⁸⁾. Тамъ же былъ заключенъ св. Киръ, патріархъ при Константинѣ Копронимѣ, и погребенъ знаменитый защитникъ православія и иконопочитанія при Львѣ Исаврянинѣ—патріархъ св. Германъ⁹⁾ а игуменъ монастыря, Симеонъ участвовалъ въ 7 Всел. соборѣ въ Никее. Но всѣ эти извѣстія даютъ только тотъ фактъ, что монастырь существовалъ въ VIII—X вѣкахъ. Только изъ сочиненій Никифора Григоры (1295—1359 г. приблизительно) узнаемъ наконецъ болѣе ясныя подробности объ этомъ монастырѣ: историкъ Никифоръ былъ ученикомъ, помощникомъ и другомъ извѣстнаго ученаго астронома, философа и великаго логовета Феодора Метохита, который особенно любилъ монастырь Хора и заново отдѣлалъ его, когда еще былъ въ силѣ, потомъ доживалъ въ немъ годы опалы, отправляя съ монахами всѣ службы и ночныя бдѣнія, и тамъ же былъ погребенъ

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

⁸⁾ *Ducange*, C—polis christ., II, p. 180. Монастырь названъ въ Синак. 18 Дек.: *μονή μεγίστη*.

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

въ 1332 г. И самъ Никифоръ монашествовалъ въ монастырѣ «Хора» и писалъ тамъ свою исторію, живя въ строгомъ заключеніи и никого не видя, такъ какъ подѣ предлогомъ еретическаго образа мыслей, къ нему воспрещено было впускать кого бы то ни было послѣ смерти его покровителя Θεодора. Если, слѣдовательно, въ лицѣ Никифора Григоры мы имѣемъ наиболѣе освѣдомленнаго историка монастыря «Хоры», то мы должны считать извѣстіе Кюдина объ основаніи монастыря Криспомъ за простую догадку, построенную на фактѣ заточенія префекта въ монастырь, такъ какъ у Никифора основателемъ монастыря выставляется Юстиніанъ¹⁰⁾. Но въ свою очередь, и это свѣдѣніе Никифора не можетъ считаться достовѣрнымъ, потому что въ перечнѣ константинопольскихъ церквей, построенныхъ и обновленныхъ Юстиніаномъ, не встрѣчается никакихъ прямыхъ указаній на нашъ монастырь¹¹⁾.

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

¹⁰⁾ Никифоръ, Ист. виз. I. 459, по изд. Migne. Patrol. s. c. ser. gr. t. 148 p. 653, такъ рассказываетъ о возвращеніи Θεодора Метохита изъ своей ссылки въ Византію и о поселеніи затѣмъ на жительство, вслѣдствіе разрушенія собственнаго дома патриція, въ монастырѣ «Хора»:... *μονή τῆς Χώρας, ἣν πολλοῖς αὐτὸς ἀναλώμασιν ἀνεκαίρισα* (т. е. Θεодоръ М.) *πρότερον, τοῖς ὀδοῦσι τοῦ χρόνου δεινῶς κοπτομένην ἰδών. Ἐδομήθη γὰρ αὐτῇ τὸ ἀρχαῖον πρὸς τοῦ Βασιλέως Ἰουστινιανοῦ ἐπιμήκης τὸ σχῆμα. Εἶτα τοῦ χρόνου ταύτην μέγιστην κρηπίδων συντριψάντος ἄλλον ἐκ βάθρων ἀνήγειρε νεών, εἰς δὲ καὶ τῶν ὀρατῶν σχήματος, ἢ τοῦ Βασιλέως Ἀλέξιου τοῦ Κομνηνοῦ περὶθερά. Τοῦ δὲ χρόνου πάλιν φθορὰν ἀπειλοῦντος οὗτος ἀβροτέρα χρησάμενος δεξιᾶ, πλὴν τοῦ μεσαιάτου νεὸ πάντα καλῶς ἐπισκεύασεν.*

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

имѣла форму продолговатую, — ἐπιμήκης и во вторыхъ, что на мѣстѣ этой древней базилики, — въ VII ли вѣкѣ, или гораздо позже, — выстроена была затѣмъ купольная церковь, существовавшая до временъ Θ. Метохита. Кто выстроилъ это купольное зданіе, мы, въ настоящее время, не можемъ рѣшить безусловно: во всякомъ случаѣ, судя по архитектурѣ зданія, оно не могло никакъ принадлежать VII вѣку, когда жилъ Прискъ, но, скорѣе, вѣку Комненовъ и, именно, весьма вѣроятно, какъ сообщаетъ Никифоръ, что жена Андроника Дуки и теща (κυνδερὰ) Имп. Алексѣя Комнена по его женѣ Иривѣ построила въ XI вѣкѣ эту церковь въ современномъ видѣ. Архитекторъ Пульгеръ, издавшій впервые планъ, видъ и архитектурныя детали Бахріе-Джами¹²⁾, глухо указываетъ на существованіе въ планѣ и постройкѣ мечети многихъ позднѣйшихъ мелкихъ измѣненій и перодѣлокъ. Но вмѣсто многихъ измѣненій мы, наоборотъ, находимъ одно достовѣрное, но за то крупное: это прибавленное къ церкви правое крыло, или придѣлъ церкви — пареклисіонъ, въ которомъ имѣется своя абсида, куполь посреди и два нартѣкса (подобно главной церкви). Многія изъ основаній этого мнѣнія будутъ указаны впоследствии, въ самомъ анализѣ мозаикъ и ихъ содержанія и стиля. Но даже общее разсмотрѣніе плана наводитъ на ту же мысль: въ самомъ дѣлѣ, сличая въ планѣ внѣшняго нартѣкса два лѣвыя и два правыя перекрестья (по сторонамъ центрального или входнаго), видимъ, что вторыя гораздо уже и не иначе можемъ объяснить себѣ это обстоятельство, какъ капитальными передѣлками во всемъ этомъ нартѣксѣ, вслѣдствіе присоединенія цѣлаго корпуса. Та же причина повела къ уничтоженію праваго боковаго нефа, подѣленного сообщеніями съ придѣломъ на двѣ небольшія комнаты; отсюда

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

же и хаотическій видъ этой части церкви, и несимметричность пяти дверей, ведущихъ изъ придѣла въ остальную церковь, и отдѣленіе лѣваго нефа, и окончательное изолированіе отъ своихъ нефовъ двухъ боковыхъ абсидъ, ставшихъ доступными только изъ главнаго алтаря. Напротивъ, остальной пятикупольный планъ церкви съ центральной частью подъ главнымъ куполомъ, двумя боковыми нефами (лишь вполнѣдствіи совершенно отдѣленными отъ первой), двумя боковыми или малыми абсидами и двумя¹³⁾ же поперечными нартексами, (на концахъ внутренняго помѣщено два купола, въ соотвѣтствіи съ куполами малыхъ абсидъ), представляетъ такую цѣльность и систематичность, свойственную архитектурѣ конца XI в., что предположеніе Пульгера, будто бы именно этотъ планъ сформировался по частямъ, не можетъ имѣть мѣста. За то обширныя передѣлки значительно измѣнили видъ храма внутри, и Пульгеръ правильно указываетъ, что внѣшность куполовъ не соотвѣтствуетъ внутренности, такъ что напр. окна въ наружной стѣнѣ барабановъ и особыя оконныя отверстія во внутренней стѣнѣ все не приходятся другъ противъ друга, затѣмъ боковыя части церкви намѣренно, но не по обычаю изолированы, или раздѣлены на два этажа, или иначе приспособлены для жилья, и т. п.

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

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

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

Хотя между Комненами и эпохою Θ . Метохита (1279?—1332 г.) протекло съ небольшимъ сто лѣтъ,—періодъ слишкомъ малый и незначительный для того, чтобы зданіе, вновь выстроенное, могло устарѣть, но въ этомъ періодѣ приходится шестидесятилѣтнее правленіе Латинянъ,—т. е. эпоха грабежей и неурядицы въ Византіи. Нѣтъ ничего невѣроятнаго, слѣдовательно, что богатый монастырь Хора, расположенный за городомъ, могъ пострадать прежде всѣхъ другихъ при латинскихъ императорахъ¹⁴⁾, такъ какъ мы имѣемъ цѣлый рядъ свѣдѣній и всякихъ данныхъ о бѣдственномъ положеніи Константинополя въ эту эпоху¹⁵⁾, не исключая даже такихъ зданій, какъ св. Софія, или дворцы императоровъ.

Но, спрашивается, какъ далеко простиралось это обновленіе церкви Θ . Метохитомъ? На основаніи приведеннаго общаго выраженія Никифора, что патриціей щедрою рукою и прекрасно *устроилъ* (*ἐπέσχεβάσα*) всю церковь, кромѣ средняго корабля, т. е. центрального, купольнаго пространства, Паспати заключаетъ, что церковь, въ настоящемъ своемъ видѣ, со всѣми мозаиками и украшеніями, кромѣ этого корабля, есть дѣло Метохита, т. е. произведеніе конца XIII столѣтія или самаго начала XIV вѣка. Но историкъ Никифоръ въ тѣхъ же строкахъ, а равно и въ другихъ мѣстахъ своей исторіи выражается о задачѣ Метохита иначе¹⁶⁾: патриціей, по его словамъ *обновилъ* (*νεοοορῆσεν*) церковь (т. е. самую постройку) и ея «космосъ» — нарядъ или украшеніе, т. е. штучные полы, моза-

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

¹⁵⁾ Mignault, *Essai de chronol. Byz.* II, 402. Известенъ фактъ о разграбленіи монастыря Пантократора: Riant, *Excursion C—popolitanae* I, p. 85.

¹⁶⁾ L. c. I, 303, 309. *Geor. Phrantzes*. I. c.

ическую облицовку стѣнъ и мозаическую же роспись¹⁷⁾. Извѣстно также, что самыя заботы патриція о передѣлкѣ были вызваны, между прочимъ, личною привязанностью его къ монастырю и званіемъ ктитора, что указываетъ, по нашему мнѣнію, на важность, богатство монастыря и, слѣдовательно, изящество монастырскихъ зданій въ прежнее время.

Если же мы знаемъ, что въ эпоху Комненовъ было вообще въ обычаѣ украшать церкви мозаиками¹⁸⁾, то тѣмъ болѣе имѣемъ право предположить, что была украшена мозаиками и церковь въ «Хора», построенная тещею Императора. Хотя мы теперь не можемъ судить о мозаикахъ средняго нефа, такъ какъ онѣ заштукатурены, но изъ словъ Никифора видно, что онѣ составляютъ произведеніе XI вѣка, иначе говоря, что эти мозаики не были обновлены при Метохитѣ.

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

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

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

¹⁸⁾ Укажемъ пока на одинъ извѣстный фактъ призыва монтекассинскимъ аббатомъ Деиздеріемъ въ 1066 г. мозаистовъ изъ Константинополя и, можетъ быть, дожемъ Доменико Сельво въ 1071—84 гг.; далѣе на мозаическія работы при Мануилѣ Комненѣ во дворцахъ и въ Визелемѣ и пр.

исхожденія, т. е. XIII стол. или времени Метохита¹⁹⁾; это же подтверждают и многія строительныя подробности придѣла: низко и не симметрично пробитыя въ толщѣ стѣнъ двери для соединенія съ церковью, отсутствіе всякой облицовки стѣнъ, мѣсто которой замѣнида отчасти скульптура, и замѣна мозаикъ фресковою живописью. Кроме того, и самое назначеніе этой части зданія служить усыпальницею знатнымъ людямъ, близко стоявшимъ къ монастырю, указываетъ на позднѣйшую эпоху; въ отличіе отъ западнаго обычая помѣщать памятники владѣчиковъ въ притворахъ или даже въ самихъ церквахъ, на Востоку для этого употреблялись, по старинѣ, дворъ или паперть передъ церковью, или же особая передняя пристройка. Въ придѣлѣ монастыря въ «Хора» первоначально было, повидимому, нѣсколько надгробныхъ памятниковъ, но нынѣ уцѣлѣло только фресковое изображеніе на правой сторонѣ придѣла какого то знатнаго семейства, и двѣ мраморныя арки²⁰⁾, вдѣланныя въ стѣну, подъ которыми, вѣроятно, находились прежде саркофаги. Начиная отъ колоннъ и кончая карнизомъ наверху, арки²¹⁾ эти всюду покрыты рѣзбою—рельефными орнаментами въ классическомъ отяжелѣвшемъ стилѣ, среди которыхъ находятся горельефныя изображенія Христа благословляющаго въ замѣ свода и двухъ архангеловъ по сторонамъ на парусахъ каждой арки²²⁾. На одной же аркѣ, кроме того, имѣется на соффи-тѣ слѣдующая двѣнадцатистрочная (но въ 24 стиха) надгробная надпись²³⁾:

¹⁹⁾ Если вѣрять изображенной въ мозаикѣ на табл. III модели храма, то этотъ придѣлъ возникъ даже послѣ Θ. Метохита.

²⁰⁾ Пульгера l. c. p. 37 полагаетъ, что обѣ эти арки украшали прежде одну дверь нартекса, послѣ перестройки замурованную контрфорсомъ при Метохитѣ, но надпись одной арки явно этому противорѣчить.

²¹⁾ Pulgher l. c. pl. 26, 27.

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

²³⁾ Надпись, изд. въ атласѣ Пульгера pl. 27, p. 43 вполне правильно.

Ὅσους ἀν ἀθροῖσσι τις ἐνθάδε χρότους,
 Νεκροὺς δ ταφείς ἐξελέγξει Τορνίκης,
 Ὁ τρισάριστος καὶ Κονοσταῦλος μέγας,
 Ὅσπερ μίμους, βέλυστε, πιθόχους λέων.
 Ὅς βασιλικῶν ἀποτεχθεὶς αἱμάτων,
 Παρέσχεν αὐτοῖς προσθυῆ καὶ τὸν τρόπον.
 Ποῖον γὰρ οὐκ ἦν ἀρετῆς εἶδος φέρων.
 Ὅς δ πρόπων ἕκαστον ἐζήτει χρόνος;
 Βουλευφόρος δ' οὖν καὶ πρὸ τῆς ἡλικίας,
 Καὶ δημαγωγὸς καὶ κριτῆς ἦν ἀγχίνους·
 Καὶ πρὸς μὲν ἐχθροὺς τακτικὴν ἔπνει φλόγα,
 Κεραυνὸς ὦν ἄφυκτος αὐτοῖς ἀθροῖσι.
 Τῆλε στρατιᾶ πατρικῶς ἐπεστάτει,
 Φρουρῶν τὰ κοινὰ, μὴ κλαπῆ τὸ συμφέρον.
 Κήδους δὲ τυχῶν εὐγενοῦς καὶ κοσμίου,
 Καὶ βασιλικὸν προσλαβὼν αὔθις γένος,
 Καὶ λαμπρὸν ὑπόδειγμα παρῆς τὸν βίον,
 Κεῖται μοναστῆς εὐτελῆς ἐν ὀστέοις.
 Ἦλις καὶ γῆ καὶ τελευταῖοι χρότοι!
 Πενθεῖ δὲ μικροῦ πᾶν τὸ Ρωμαίων γένος,
 Ὅσον περ αὐτὸν ἀγνοοῦν οὐ τυγχάνει.
 Ἄλλ', ὦ μόνη ζῶν καὶ μεθιστῶν τὰς φύσεις,
 Εἴ που τι καὶ πέπραχεν αὐτῷ μὴ πρόπον,
 Λύσιν παρασχῶν, τὴν Ἐδέμ κληῖρον δίδου.

Эта пышная эпитафия перевозносит²⁴⁾ самого знаменита-
 го члена патрицианскаго рода Торникіевъ: затмѣвая своєю сла-
 вою всѣхъ соперниковъ, этотъ великій Коноставлъ совмѣстилъ
 въ себѣ всѣ способности: и государственнаго чловѣка, и судью,
 и правителя, и воина, и бережливаго, разумаго полководца;
 происходя самъ отъ царской крови, онъ породнился съ домою
 императоровъ черезъ жену и подалъ другимъ примѣръ блестящей,
 но также и добродѣтельной жизни, покинутой имъ въ совершеп-

²⁴⁾ Догадка принадлежить г. профессу Марціаны Велюдо, см. его
 письмо къ г. Пухлеру ib. p. 43.

номъ образѣ инокъ. Хотя въ этомъ идеалѣ высокихъ добродѣтелей и блестящей славы трудно выдѣлать и по отзывамъ писателей затѣмъ узнать опредѣленную историческую личность, но во всякомъ случаѣ образъ можно отнести только къ двумъ личностямъ: Дмитрію Торникесу (1182—1245 г.), какъ предлагаетъ г. Велюдо²⁵⁾,—надежной опорѣ византійской монархіи Комненовъ, или блестящему воеводу Константину Торникію, прославившемуся своими подвигами противъ Латинянъ, а главное, участіемъ въ дѣлѣ захвата столицы въ 1259 г. По нашему мнѣнію, въ героѣ эпитафіи можно было бы видѣть именно Константина, который выдѣлился какъ наиболѣе знаменитый членъ фамиліи, былъ почтенъ высшими придворными должностями, какъ великій *приммикерій* и севастократоръ, т. е. лицо, стоящее при дворѣ непосредственно послѣ Кесаря и императорской фамиліи, съ которою Константинъ породился, выдавъ свою дочь за Михаила Палеолога. Опредѣленный придворный санъ оберъ-штальмейстера, «великаго конюшаго»—*контостава*²⁶⁾, который въ эпитафіи данъ неизвѣстному Торникесу, еще не противорѣчитъ сближенію съ Константиномъ, такъ какъ въ его лицѣ могли совмѣщаться разныя придворныя должности, а это была одна изъ наиболѣе приближенныхъ²⁷⁾.

Впрочемъ, для насъ важнѣе тотъ общій результатъ, что въ этой надписи, а, слѣдовательно и въ обѣихъ аркахъ, равно какъ и въ аркѣ съ скульптурными изображеніями находящейся у праваго столба главнаго нефа²⁸⁾, мы имѣемъ памят-

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

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

²⁷⁾ Самъ Михаилъ Палеологъ при дворѣ Феодора Ласкариса, когда находился въ особенно хорошихъ отношеніяхъ съ императоромъ, былъ облеченъ этою должностію. *Nisephor. Greg I, 60.*

²⁸⁾ *Pulgher, ib. pl. XXIII, 1.*

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

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

Первое впечатлѣніе, производимое мозаическою и фресковою росписью обоихъ нартексовъ и придѣла, останавливаетъ наше вниманіе на различіи въ ихъ характерѣ. Свѣтлый, бѣлесоватый, даже, скорѣе, поблеклый и мутный тонъ мозаикъ внѣшняго нартекса смѣняется, при переходѣ во внутренній притворъ сочными, глубокими тонами, сближающими византійскія мозаики и миниатюры IX—XI в. съ ранними произведеніями масляной живописи XV стол. Цвѣта фресокъ, напротивъ того, пестры, ярки, какъ будто съ употребленіемъ фрески византійская живопись теряетъ совершенно прежніе тоны и переходитъ въ другую гамму. Но въ тоже время въ орнаментикѣ мозаикъ и виѣствѣ фресокъ мы замѣчаемъ, по отношенію къ пластическому рисунку, существованіе двухъ типовъ. Одного рода рисунки господствуютъ въ мозаикахъ внутренняго притвора, и иной типъ отличаетъ фресковые и отчасти мозаическіе орнаменты пареклисіона и эксонартекса²⁹⁾. Между орнаментами фресковыми особенно характерны, по нашему мнѣнію, каймы³⁰⁾, наполненныя золотымъ рѣшетчатымъ узоромъ изъ тон-

²⁹⁾ Безъ сомнѣнія, рисунки орнаментовъ, представленныя Пулгеромъ на 4 таблицѣхъ, крайне недостаточны и неудовлетворительны въ передачѣ именно красокъ, и для того, чтобы вполне убѣдиться въ различіи, надо видѣть мозаики въ оригиналѣ. Впрочемъ, ср. табл. 24, 1 и 30, 1.

³⁰⁾ Pulgher, pl. XXV, б. 7. Ср. фресковую орнаментную церковь Греція: Couchaud, Choix d'églises byz. en Grèce. P. 1842, pl. 36, 37.

кихъ перевитыхъ побѣговъ съ цвѣточными и листовными распулками на концахъ и по суставамъ—подобіе тонкихъ золотыхъ стружекъ, завитыхъ въ правильныя волуы, тянущіяся по лентѣ. Такіе растительные побѣги древне-византійскаго орнамента здѣсь утончились, осложнились и стали подобны рѣшетчатымъ узорамъ русской архитектуры гораздо позднѣйшаго времени. Взявъ, затѣмъ, для сравненія четыре медальона различныхъ рисунковъ, окруженные орнаментами и исполненные въ мозаикѣ на сводахъ вѣшняго притвора³¹⁾, мы ясно увидимъ въ нихъ два основныя типа. Въ одномъ господствуетъ зеленая и краснокирпичная краска, бронзовый цвѣтъ замѣняетъ золотой фонъ, бѣлый фонъ заступаетъ мѣсто серебряннаго, и въ самомъ рисункѣ, кромѣ обычныхъ волнъ и акантовъ (весьма близкихъ съ скульптурною орнаментаціею арокъ³²⁾), видимъ именно тонкія жерди и длинныя побѣги, перевитыя и сплетенныя въ формѣ медальоновъ, кружковъ, городковъ и т. д. Самый меандръ является въ фресковой орнаментацѣ³³⁾ въ формѣ крайне сложной и пестрой: чередующіяся между собою, то голубыя, то красныя ленты зигзаговъ этого меандра болѣе похожи на металлическую рѣшетку, нежели на извѣстный классическій орнаментъ. Напротивъ того, второй типъ³⁴⁾ представляетъ шаблонъ византійскаго орнамента XI—XII стол., усвоенный по традиціи еще отъ античнаго міра и въ томъ же видѣ завѣщанный Византіею западу Европы въ мозаикахъ Италіи. Отступленіе отъ этого шаблона, наблюдаемое нами въ орнаментахъ фресокъ³⁵⁾ нашей мечети, не есть еще свидѣтельство разложенія и упадка, такъ какъ въ сферѣ декоративной живописи Византіи, повидимому, пользовалась именно въ послѣднюю

³¹⁾ *Pulgher*, pl. XXII, 1 и XXX, 1; но въ обонхъ рисункахъ даны по 2 половинки, слѣдовательно снимки четырехъ медальоновъ.

³²⁾ Ср. табл. XXIV, 2 и XXII, съ табл. XXVII.

³³⁾ *Ibid.* pl. XXII, 4, 5, 8.

³⁴⁾ *Ib.* pl. XXX, 1, 2.

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

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

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

Разсмотрѣвъ эту мозаику, мы нашли, что орнаментика окаймляющей его ленты тождественна съ указаннымъ орнаментомъ арокъ и фресокъ; что, затѣмъ, техническая сторона этой мозаики далеко ниже и грубѣ прочихъ тябелъ этого притвора; что пропорціи фигуръ еще болѣе удлинены, и самыя фигуры рисованы менѣе правильно, и краски какъ бы помутнѣли и стали грязными³⁶).

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

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

ніями Метохиту, было бы ошибочно. Напротивъ, мозаики этой мечети въ значительномъ большинствѣ относятся къ концу XI вѣка; дѣло Метохита касалось, главнымъ образомъ, ихъ обновленія, особенно во всѣхъ куполахъ; при немъ, затѣмъ, исполнены: упомянутая мозаика царскихъ дверей, и можетъ быть, отдѣльныя фигуры ап. Петра и Павла и колоссальный Деисусъ—во внутреннемъ притворѣ; также полуразрушенныя мозаики центрального корабля и куполовъ надъ малыми абсидами, и, по всей вѣроятности, всѣ мозаики вѣшняго притвора, безъ исключенія. Всѣ остальные мозаики принадлежатъ, несомнѣнно, XI вѣку, и въ этомъ убѣждаетъ насъ окончательно простое сопоставленіе ихъ съ памятниками XI и XII вѣка. Мозаики Кахріе-Джамиси стоятъ по стилю и техникѣ несравненно выше ближайшихъ къ нимъ памятниковъ мозаического производства, какъ напр. росписи единственного купола въ Константинопольской мечети Фетхіе-Джами³⁷⁾ XII вѣка, или многочисленныхъ мозаикъ монастыря Дафни близъ Аѳинъ, приблизительно той же эпохи. Уступая мозаикамъ Палатинской капеллы въ Палермо (1140 г.), мозаики Константинопольскія гораздо изящнѣе по рисунку, свѣтлѣе по краскамъ, однимъ словомъ, выше по стилю мозаикъ Палермской «Мартораны» (1143), а инныя типы и изображенія изъ Кахріе представляютъ замѣчательное тождество съ мозаиками знаменитаго собора въ Монреале близъ Палермо (1174—82 гг.), что конечно, можетъ послужить только лишнимъ доказательствомъ византийскаго происхожденія этихъ послѣднихъ, а ужъ никакъ не западнаго для первыхъ. Но для того, чтобы дѣлать заключенія о мозаикахъ мечети въ отдѣльности по стилю, необходимо рассмотретьъ ихъ всѣ вмѣстѣ по содержанію.

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

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

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

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

дѣ праваго (отъ входа) или южнаго купола (35) изображенъ въ кругу Христосъ благословляющій—колоссальный образъ по грудь—а по радіусамъ ниже расположены изображенія патріарховъ и еще ниже ангеловъ. Въ лѣвомъ, сѣверномъ куполѣ, въ центрѣ изображена Богородица съ младенцемъ (замѣчательно изящнаго рисунка); отъ нея идущіе лучи радужныхъ орнаментовъ раздѣляютъ шестнадцать изображеній Пророковъ со свитками, на которыхъ начертаны ихъ пророчества о Дѣвѣ, и знаменіями, и ниже пѣснотворцевъ и отцовъ церкви (многіе изъ послѣднихъ не имѣютъ нимбовъ), писавшихъ и толковавшихъ писанія о Богородицѣ. Такимъ образомъ, въ росписи этихъ куполовъ мы имѣемъ замѣчательный, и притомъ древнѣйшій источникъ поэтическихъ мыслей Иконописнаго Подлинника¹⁾: «если нартексъ (паперть) имѣетъ два трулла (куполы крестовыхъ сводовъ или перекрестья и куполы настоящіе на барабанахъ), то въ одномъ изобразитъ псаломъ *Всякое дыханіе.....*, а въ другомъ очертитъ небо и, по окружности его нарисуетъ: *Свыше пророцы тя предвозвѣстиша*, изобразитъ въ небѣ Богородицу съ младенцемъ, пониже... пророковъ и пѣснотворцевъ» и пр.

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

¹⁾ Первые два купола меньшихъ абсидъ, какъ мыъ извѣстно, сохранили также нованки (см. также п *Palgher*, l. c., p. 32), но мыъ не удалось осматрѣть этихъ частей мечети, теперь служащихъ, кажется, складами и жилищами помѣщеніями.

возсѣдаетъ на престолѣ Христосъ, окруженный четырьмя архангелами; слѣва въ вратахъ идутъ группы Апостоловъ, предводимые Петромъ и Павломъ, далѣе Святители, имѣя въ главѣ кого то, чья фигура разрушена, и вѣроятно, другія группы, нынѣ недостающія. Во второмъ янкетѣ видимъ исторію закона даннаго Моисеемъ: пророкъ снимаетъ сандалии по призыву Бога, созерцаетъ купину горящую, и нестарающую, внутри которой, по символу, видно изображеніе Богородицы съ младенцемъ и пр. Общій смыслъ этихъ сценъ опредѣляется мѣстомъ Ев. отъ Іоанна, гл. I, ст. 17: «законъ данъ чрезъ Моисея, благодать же и истина произошла чрезъ Іисуса Христа», иначе, мы имѣемъ здѣсь историко-символическое противопоставленіе Ветхаго и Новаго Завѣта,—эту излюбленную тему византійскаго богословія. Приемы же этой символики сложились въ иллюстраціи евангельскихъ притчъ²⁾ и принадлежатъ позднѣйшей эпохѣ XIII—XV стол. Всѣ эти фрески отличаются, сравнительно говоря, еще строгимъ стилемъ, и фигуры ихъ, хотя и лишены совершенно моделированія, но зато чужды мелочной штриховкѣ, мертвенныхъ бликовъ и всей условности мозаикъ и иконнаго письма. Въ обильномъ же употребленіи краснаго цвѣта и прочихъ яркихъ красокъ, смѣнившихъ нѣжно-розовую и голубую краску эпохи процвѣтанія, видно уже впадающее въ дѣтство старческаго искусство.

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

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

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

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

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

<p>24. Ангель вл. Св. Англ.</p> <p>21. «Съше Про-роумъ гдъ превозвъ-сташа»</p> <p>21. Пророкъ</p>	<p>30. Рождество Богородици.</p> <p>28. Вечеръ іереевъ, блгословляющихъ Младенца Марію.</p> <p>31. Ма-рїя и Ав-гелъ.</p> <p>31. Ма-рїя и Ав-гелъ.</p>	<p>35. Христосъ на престоу и Ѳ. Метохитъ.</p> <p>34. Ав-гелъ и Марїя</p> <p>31. Ма-рїя и Ав-гелъ.</p>	<p>36. Дѣла Девушъ</p> <p>35. Христосъ Велеречею.</p> <p>38. Томе.</p> <p>39. Томе.</p> <p>40. Томе.</p>
<p>22. Прислужники везуть Марію.</p> <p>23. Названіе-та и Богородица.</p> <p>28. Вавоѣшаніе.</p>	<p>29. Знанъ Іосефа.</p>	<p>31. Введеніе во храмъ.</p> <p>(яну) Пасель.</p>	<p>41. Искупленіе сиротъ и вдовъ.</p>
<p>2. Іосефъ и Марїя пераѣтъ правителемъ.</p> <p>3. Оцены въ явленіи Хр. и Ав. Петра.</p> <p>4. Покл. воликъ ?</p> <p>5. Св. Антонинъ.</p> <p>6. Св. ?</p>	<p>7. Рождество Христово.</p> <p>8. Филіокъ, Гора-сѣ и 2 кона. Св.</p> <p>8. Хр. и І. Пречистъ.</p> <p>8. Искушеніе отъ ді-авла.</p> <p>9. Разрушеніе.</p>	<p>10. Св. Теодіа.</p> <p>11. Димитрій.</p> <p>12. Чина.</p> <p>12. Томе.</p>	<p>14. Волкъмъ слаутъ.</p> <p>15. Набленіе младенца въ Вавекъ.</p> <p>16. Набленіе младенца въ Вавекъ.</p> <p>17. Младенца въ Вавекъ.</p> <p>18. Томе.</p> <p>19. Томе.</p> <p>20. Томе.</p>
<p>1. Путешествіе въ Вавекъ. по якимъ свода Св. въ кругахъ.</p> <p>42. Христосъ, Пророкъ и Ангелъ. 43. Образъ Ризъ съ Христовъ для Нондъ Завѣтъ. 44. Заповѣдательство Могола для Ветлѣ Завѣтъ. 45. Семейство Императора (?). 46. Образъ Богородици. 47 и 48 рисунки рукопись под. 43.</p>			

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

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

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

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

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

Метохиту⁶⁾. Куропалатъ Кодиный въ своемъ сочиненіи о чинахъ византійскаго двора такъ описываетъ⁷⁾ официальный костюмъ логоэета «*τοῦ γενικοῦ*» — куратора казны или министра финансовъ: «головная покрывка логоэета изъ бѣлой шелковой матеріи, украшена шитьемъ (или вышитыми орнаментами⁸⁾). Каббадіонъ⁹⁾ (тога, верхняя одежда, опашень) изъ тѣхъ шелковыхъ же матерій, которыя болѣе въ ходу. А скараникъ¹⁰⁾ бѣлый съ золотомъ, шелковый и расшитый золотыми нитями; спереди и сзади портреты императора изъ эмали¹¹⁾. Жезла нѣтъ». За исключеніемъ деталей, этотъ темный текстъ, по нашему мнѣнію, достаточно иллюстрируется нашею мозаикою, которая, въ виду крайней бѣдности наглядныхъ представленій византійскаго быта въ позднѣйшую эпоху, заслуживаетъ полного вниманія и изданія ея въ точномъ снимкѣ съ красками.

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

⁶⁾ ... τὸν καλὸν Μετοχίτην, λογοθέτην μέγιστον, σοφίας λήξιν, φοροῦντα χρυσῆν ἐρυθρὰν τὴν καλόπικρον, ἣν δῶρον αὐτῷ... ἀναξ ἢ λαμπρὸς παρέσχευεν Ἀνδρόνικος, *Sathas*, *Bibl. med. aevi*, I p. 51. Соевсь, тамъ же, стр. 50, прим. 3 объяснить, что подобные копаки были носимы въ Константинополѣ передъ греческимъ возстаніемъ различныхъ званій людьми и знатною райею.

⁷⁾ Ed. Bonn. p. 20, 15. Τὸ τοῦ λογοθέτου τοῦ γενικοῦ σκιάδιον λευκὸν βλάτιον μετὰ μαργελλίων. Τὸ καββάδιον ἐκ τῶν συνήθως πολιτευομένων βλατίων.

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

⁹⁾ *Καβάδης*, *καβάδιον* и пр.—*toga*, *Supragum*, *Sagum* изъ рода *ἐνδυματα ἐπιβριχα*. Кодиный VI, 50 производятъ этотъ нарядъ императоровъ и великожъ съ извѣстными украшениями изъ Персіи. *Du Cange Gloss. gr. v.* Τὸ δὲ σκαράνικον χρυσόλευκον βλάτινον συρματέιον, ἔχον ἔμπροσθεν τε καὶ ὀπισθεν τὴν τοῦ βασιλέως εἰκόνα διαγέλαστον, ὡσπερ καὶ τοῦ προμικηρίου, καὶ ἀνευ δικανικίου.

¹⁰⁾ *Quid sit Scaranicum, nou admodum proclive est divinare. Du Cange, Gloss. gr. v. Grets. et Goar. comm.* различаютъ два вида одежды.

¹¹⁾ *Λαυέλαστον*: imago Imperatoris stantis depictam ac vitro pellucido tectam—такъ. *Ducange; Gloss. gr. v.*; imago ex liqato ad pigmentum metallo.—*Grets. et. Goar. Comm., Bonn. ed. p. 20.*

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

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

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

занческая роспись мечети Кахрие-Джамиси стоитъ въ среднѣ этихъ двухъ направленій.

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

¹²⁾ *Исторія виз. иск. по миниатюрамъ*, стр. 218—220.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

берельефъ изъ слоновой кости съ каедры Максимиана въ Равеннѣ VI вѣка и на другомъ, хотя современномъ, но варварской работы барельефѣ¹⁷⁾, въ которыхъ тяжелый натурализмъ падшаго античнаго искусства выражается въ страдающей фигурѣ беременной Маріи. Обнявъ правой рукой Іосифа, она собирается слѣзть съ лошади при его помощи (въ первомъ барельефѣ Ангелъ, заступающій мѣсто слуги, останавливаетъ мула, во второмъ самъ Іосифъ), чѣмъ и выражено текстуально содержаніе апокрифа, тогда какъ въ мозаикѣ Св. Марка въ Венеціи этотъ натурализмъ уступаетъ уже мѣсто утонченной сентиментальной идеализаціи факта, свойственной византійскому искусству позднѣйшаго времени и отнимающей у него жизнь и характеръ.

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

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

родной переписи въ Вилеємѣ¹⁸⁾, то, скорѣй всего, должна быть отнесена въ разрядъ сюжетовъ изъ Протоевангелія Іакова, относящихся къ суду надъ Іосифомъ и Марією по доносу писца Анны. Во всякомъ случаѣ, мы имѣемъ здѣсь пока единственный призмѣръ изображенія этого неяснаго сюжета.

Третья мозаичная картина представляетъ Рождество Христово въ типическомъ переводѣ этого сюжета, хотя выработанномъ миниатюрами по церковной пѣснѣ: «Слава въ вышнихъ Богу и на землѣ миръ, въ челоуѣцѣхъ благоволеніе», но сохраняющемъ всѣ детали евангельскихъ и апокрифическихъ повѣствованій¹⁹⁾. Типъ этотъ можетъ быть сочтенъ въ византійской иконографіи наиболѣе удачнымъ, (почему и передается въ западномъ искусствѣ цѣликомъ до позднѣйшаго времени подъ титуломъ: *gloria in excelsis*) по богатству мысли и поэтической концепціи событія. Какъ византійскіе миниатюристы, такъ и наша мозаика не забываетъ представить подъ видомъ дремлющаго Іосифа наступившую ночь и покой въ фигурахъ пастырей и овецъ ихъ стада²⁰⁾. Быть можетъ, благодаря установленности перевода, эта мозаика и сохранила наиболѣе изящества формъ, сравнительно съ другими, особенно съ предъидущею сценою, въ которой удлиненныя пропорціи тѣла доведены до крайности, отличающей собою эпоху XIII вѣка.

¹⁸⁾ Въ апокрифической исторіи Іосіа плотника, *Thilo, Codex apoc. N, T., 1832, I p. 17* на араб. яз. передается (по переводу): «Et venerunt Bethleemum.... Inscrisit autem nomen suum catalago.... *Исторія еиз. иск. по миниат.* стр. 217, гдѣ указано ркп. Святцовъ съ миниатюрою сходнаго содержанія.

¹⁹⁾ См. *Исторію еиз. иск. по миниатюрѣмъ*, стр. 199, 203, 217, 243 и др. Особенности мозаики слѣд.: три пастуха, представляющіе три возраста челоуѣка, помѣщеніе дремлющаго Іосіа справа и др.

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

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

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

²¹⁾ Изд. въ очеркахъ у *Даженкура*, *Peinture.*, pl. XCV. *Crome* и *Cavalcasella*, *Gesch. d. ital. Malerei*, übers. v. Jordan, I p. 53

что Ассизи для флорентійской, даетъ нѣсколько блестящихъ по краскамъ и исполненію мозаическихъ композицій того же содержанія на поясѣ трибуны и триумфальной арки, приписываемыхъ Пьетро Каваллини, художнику, доведшему до совершенства стиль римской школы Косматовъ²³). Кавальказелле видятъ въ этомъ памятникѣ конецъ существованія въ Италіи византійскаго стиля и начало новой, итальянской живописи, подвліяніемъ работъ Джіотто. Не ограничиваясь такимъ краткимъ приговоромъ, другой знаменитый изслѣдователь христіанскаго искусства Джіов. Батт. де Росси подвергъ мозаики новому анализу и даетъ имъ слѣдующую характеристику: «Римскій живописецъ Пьетро Каваллини въ своей первой манерѣ, засвидѣтельствованной этими мозаиками (1291 г.), ясно принадлежитъ школѣ, болѣе или менѣе подражавшей византійскимъ образцамъ». И далѣе: «Вѣрность этого художника условнымъ типамъ всего круга и подлинника греческой иконописи,—по крайней мѣрѣ, до знакомства Каваллини съ Джіотто—выясняется до очевидности изъ сопоставленія мозаикъ съ миниатюрами (Менологіемъ Ват. библ.) и другими работами X в. И, однакоже, художникъ этотъ сумѣлъ такъ облагородить самую манеру представленія отдѣльныхъ фигуръ, движеній и жестовъ, выраженію и колоритъ и показалъ такой вкусъ въ компоновкѣ группъ, что, созерцая прелестныя сцены мозаикъ, сейчасъ видишь, что это уже не византійское искусство, а итальянское, и что такое начало пророчитъ блестящее будущее». Въ этихъ словахъ дано, конечно, лучше опредѣленіе итальянскаго мастера, но не указано принципиальное отношеніе мѣстныхъ школъ Италіи къ византійскому прототипу. По нашему мнѣнію, самое совершенство работъ Каваллини проистекло изъ того, что онъ впервые воспользовался всецѣло этимъ прототипомъ, именно со стороны композиціи, типовъ, выраженія, и колорита или красокъ и всей техники, тогда какъ предъиду-

²³) *Crowe u. Cavalcaselle*, *ibid.* I. p. 91 — 2. *Rossi de*, G. B. *Mosaici cristiani delle chiese di Roma*, fol., fasc. VII—VIII.

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

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

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

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