

несли такой ущерб, что, обследуя местности Средней и Южной Италии, легче найти новые надписи, чем уже изданные. Этим объясняется, что мне пришлось дать относительно больше вновь найденных надписей, чем известных уже с давних времен. Далее, нельзя умолчать о том, что администраторы археологических работ в Италии, обремененные разнообразными обязанностями, не могут уделить должную заботу хранению, а тем более изданию всех памятников, которые подарила щедрая земля при планомерных или случайных раскопках. В особенности же это относится к эпиграфическим памятникам, использованием и изданием которых занимаются лишь немногие. Не более благоприятна судьба и тех надписей на камне, которые вошли в музейные собрания: вследствие недостатка места, а также и недостаточного внимания к ним они или разбросаны по различным залам или навалены кучей одна на другую, так что найти определенную надпись весьма затруднительно. Даже там, где надписи собраны в одном месте и расположены в определенном порядке, как, например, в Римском национальном музее, вследствие различных препятствий не всегда можно извлечь ту или иную надпись из общей массы и перенести ее на место, удобное для фотографирования» (стр. VII).

Тем более высокого признания заслуживает труд А. Деграсси, достойный занять место рядом с PLME знаменитого Ричля. Собрание содержит 401 надпись в фотографическом воспроизведении, в том числе более 60 надписей, не вошедших в CIL. Следует, однако, подчеркнуть, что ценность книги определяется не только этими добавлениями, но не в меньшей мере и тем преимуществом в технике воспроизведения, которое дает фотография по сравнению с прорисовками, хотя бы и столь тщательно выполненными, как это сделано в PLME. Издатель указывает в предисловии (стр. IX) ряд исправлений, которые на основании помещенных в его книге фоторепродукций могут быть внесены в чтения, принятые в CIL. Следует, однако, отметить, что *Mumius* вместо *Munius* в надписи 71 (= CIL, I², 632) основано не на ошибочном прочте-

нии оригинала, а на конъектуре Моммзена, принятой и Бюхелером (СЕ, 248).

Помимо точности передачи самих начертаний надписей, большим преимуществом фотографии является возможность наглядно показать их *in situ*, что особенно важно для надписей, входящих как элемент в архитектурное целое. Таковы, например, в рассматриваемом сборнике гробница Г. Поликция Бибула (156 = CIL, I², 834), Фабрикьев мост (167 = CIL, I², 151), ферентинская крепость (235, 236 а, b = CIL, I², 1522, 1524, 1525), гробница М. Вергилия Еврисака (305 = CIL, I², 1203).

Значительный интерес представляет самый подбор вошедших в альбом надписей.

Несмотря на возникшие при фотографировании надписей затруднения, ⁵⁰ которых составитель говорит в предисловии, в сборнике с достаточной четкостью отражен первоначальный план издания — представить в фотографическом воспроизведении важнейшие из надписей, которые содержатся в изданном А. Деграсси в качестве университетского учебного пособия сборнике эпиграфических текстов. Существенной чертой этого сборника, отличающей его от таких распространенных сборников, как издания Эрну, Уормингтона, Пизани, где надписи рассматриваются в основном по традиции, идущей от самого Ричля, как «эпиграфические памятники древней латыни», является то, что в нем главное внимание как в подборе самих надписей, так и в сопровождающем их комментарии и вспомогательном аппарате, уделено освещению их содержания как памятников истории и быта древней Италии. При этом, однако, благодаря наличию в альбоме указателей, в которых надписи сгруппированы по хронологическому и территориальному признакам, всецело сохранены возможности использования его при изучении истории латинского языка и латинской эпиграфики.

Необходимо пожелать, чтобы этот прекрасный альбом вместе с дополняющим его изданием текстов стал достоянием каждой научной библиотеки, уделяющей внимание античной истории.

Я. М. Боровский

KLAUS PARLASCA. *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Deutsches Archäologisches Institut, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, 1966, 294 стр., 9 цветных табл., 2 карты, 10 илл. в тексте, 62 табл. с 209 илл.

Капитальный труд К. Парласка по существу является первым этапом в создании автором корпуса сохранившихся до сегодняшнего дня египетских живописных портретов на мумиях. Имя К. Парласка известно по ряду крупных исследований¹ и статей об египетском живописном портрете первых веков нашей эры, в частности, об его генезисе и сложении². В рецензируемой работе автор, однако, не ограничивается лишь материалом живописных портретов, а приводит широкий круг аналогий с самими разнообразными памятниками (что явствует и из самого названия книги). Кроме расписных стукковых масок, обычно привлекаемых при рассмотрении фаюмских портретов, К. Парласка воспроизводит также планы некоторых гробниц, в которых были обнаружены эти портреты. Параллельно с изучением портретов на дереве и тканях он обследовал и дошедшие до нас росписи стен египетских гробниц римского времени; на это К. Парласка специально указывает в вводной части своего исследования. В важности привлечения подобных росписей при исследовании станковых портретов мог убедиться и автор данной рецензии, знакомый в особенности с росписями некоторых гробниц в Александрии.

Собранный и детально изученный К. Парласка материал поистине грандиозен. В одной из недавних еще работ указывалось около 478 портретов мумий римско-эллинистической эпохи, дошедших до наших дней³. К. Парласка доводит эту цифру до 750 с лишним памятников. Автором изучены все доступные ему портреты из музеев и частных собраний Западной Европы, Египта, Америки и СССР. Этот огромный материал охватывает период в четыре столетия, начиная с ранних лет Римской империи и до конца IV в.

Книга начинается с предисловия и введения (стр. 8—17) и распадается на шесть глав (стр. 18—212). Далее следует библиографический раздел — «Analytische Bibliographie» (стр. 213—243). Эта глава, кроме перечня и анализа отдельных работ, содержит также замечания о технике

мумийных портретов. Заканчивается исследование рядом приложений с индексом названий мест находок, музеев и отдельных памятников.

При всем том работа К. Парласка не есть еще история позднеегипетской портретной живописи с установлением последовательных этапов ее развития. Рассматриваемый нами труд лишний раз показал, как много еще остается неизвестных фактов и сколько еще не решенных вопросов возникает при глубоком изучении египетских живописных портретов греко-римской эпохи. Поэтому претендующая на полноту история этого вида памятников была бы еще преждевременна. Но вместе с тем тщательность и глубина, с какой автор исследовал ряд важнейших проблем, позволяет утверждать, что отныне изучение истории в основном фаюмских портретов находится на более высокой фазе своего развития. При этом следует отметить одну черту исследовательского метода К. Парласка, характерную как для его предыдущих работ, так и в особенности для данного труда. Автор чрезвычайно осторожен в своих высказываниях. Каждое его утверждение вытекает из тщательного изучения разносторонних источников: исторических, археологических и филологических. Атрибуция всегда дается по совокупности признаков. К. Парласка всячески избегает субъективных высказываний.

Особую благодарность автор выносит двум ученым, которым он и посвящает свой труд: А. Адриану и Б. Ботмеру — «пионеру в изучении позднеегипетской пластики и инициатору создания корпуса позднеегипетской скульптуры» (стр. 10). О Б. Ботмере я имел уже случай писать и полагаю, что его труд во многом облегчил задачи изучения древнеегипетского художественного наследия, воспринятого последующим искусством живописных портретов первых четырех веков нашей эры⁴.

Из всех вопросов, поднятых К. Парласка в рецензируемой книге, я остановлюсь лишь на более существенных, изучение которых позволяет сделать новые и интересные выводы.

В книге приводится сравнительно большое число портретов, датированных автором IV веком. Факт этот имеет для нас особый интерес, поскольку в коллекции фаюмских портретов из собрания Гос. музея изобразительных искусств им.

¹ См., например, K. Parlasca, *Die Römischen Mosaiken in Deutschland*, B., 1959.

² K. Parlasca, *Zur Entstehung der Mumienporträts*, «Der XV Deutsche Orientalistentag, Göttingen, 1961», ZDMG, 1961, т. 111, № 2 (1962), стр. 381.

³ H. Zalusker, *Porträts aus dem Wüstensand. Die Mumienbildnisse aus der Oase Fayum*, Wien — Münch., 1961, стр. 58.

⁴ См. рецензию на книгу Б. Ботмера «*Egyptian Sculpture of the Late Period*», N. Y., 1960 — ВДИ, 1962, № 3, стр. 163—166.

А. С. Пупкина в Москве нет памятников столь позднего времени. Такого мнения придерживался А. С. Стрелков и последующие исследователи, изучавшие наше собрание⁵.

Любопытно, что две мумии — мужчины и женщины, найденные еще в 1615 г. в Саккаре путешественником Пьетро делла Валле, датируются началом IV в.; иначе говоря, самые ранние из известных нам; находок живописных портретов, вставлявшихся в бинтовку мумии, оказались в то же время и наиболее поздними по происхождению. Портрет мужчины хранится ныне в музее Дрездена (табл. 47, № 3). На этом портрете средней сохранности, написанном умелым художником, изображен молодой мужчина с маленькой бородкой и усами. В руках мужчины чаша, известная по поздним фаюмским портретам. Следует особо отметить и узкую с шнуровым орнаментом рамку, обрамляющую этот портрет. Я потому обращаю внимание на эту особенность, что в исследовании Парласка рамкам отведено большое место (стр. 64, 66 и раздел 29, 4; 51, 1 и др.). Кстати, тот же вопрос интересовал и меня в связи с проблемой происхождения станкового портрета⁶.

Среди портретов IV в. К. Парласка называет также мужской портрет на дереве из Университетского музея в Лондоне (табл. 46, 2), портрет женщины из Музея истории искусств в Вене (табл. 51, 2), «очень строгий», как говорит автор, портрет молодой женщины из Университетского собрания в Лейпциге (табл. 48, 2), интереснейший портрет мужчины средних лет из бывш. собрания Строганова, наконец, упоминает о двух происходящих из Саккары расписных пеленах № 33280 и 33281 из музея в Каире.

Если согласиться с датировкой названной группы портретов IV в., то не может не броситься в глаза одна присущая всем им стилистическая особенность. Все они строго фронтальны, но вместе с тем реалистичны в значительно большей степени, чем фаюмские портреты III в. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить любой из этих памятников с портретом, например, женщины № 5783 из ГМИИ⁷ и близкими ей другими жен-

скими портретами⁸ или же сравнить упомянутый мужской портрет из бывш. собрания Строганова с известным портретом юноши из собрания Венского музея⁹. Последний, как и названные женские портреты III в., выполнен в очень условной манере, разработка лица сведена к схематически расчерченным линиям. Исходя из подобных памятников, большинство исследователей (Стрелков, Залоссер, Кош де ла Ферте и др.) установили общепринятую стилистическую периодизацию фаюмских портретов: от портретов I — начала II в., выполненных в технике энкастики в пластически-живописной манере, к поздним портретам III в. с их плоскостной и условной трактовкой формы. Парласка же опроверг эту общепринятую схему стилистического развития фаюмского портрета, показав памятники IV в., — опять наполненные реалистическим содержанием. Введя в научный оборот мало или вовсе не известные многим памятники, он показал схематизм прежних концепций развития мумийных портретов.

Ценно и то, что в работе К. Парласка рассматриваются отдельные группы портреты из разных центров: Фив, Ахмима, Антинополя и других. Перед нами проходит целая картинная галерея иногда совершенно неожиданных по художественному своеобразием образов. Таковы, например, вполне самобытный по манере письма портрет пожилой женщины из музея в Джионе (табл. 28, 2), не воспроизводившийся раньше портрет молодой женщины из Берлинского музея (табл. 14, 2), почти не имеющий аналогий по своеобразной манере письма портрет старика из Нью-Йорка (табл. 28, 3), портрет мужчины из бывш. собрания Строганова (табл. 45, 3) и многие другие малоизвестные и малоизученные памятники. О некоторых из них автор говорит мимоходом, другим же посвящает по существу небольшие самостоятельные атрибуции, например, тому же портрету из бывш. собрания Строганова (стр. 73, прим. 88).

Вопрос об индивидуализации портретного образа, естественно, подводит К. Парласка к важнейшей при изучении фаюмской живописи проблеме портретного сходства (стр. 79 сл.). Автор, полемизируя с Дрерупом, справедливо считает, что большинство портретов были написаны при жизни. По мнению К. Парласка, в этом нельзя сомневаться, глядя на остро схваченные черты физиономии в таких памятниках, как портрет из бывш. собрания Строганова, парный портрет «двух братьев» из музея в Каире (табл. 19, 1), наконец, как незабываемый портрет Деметрия из музея в Бруклине (табл. 17, 4). Приводя всестороннюю аргу-

⁵ А. С. Стрелков, Фаюмский портрет, М., 1936; М. Э. Матеев и В. В. Павлов, Памятники египетского искусства в собраниях Советского Союза, М., 1958; В. Павлов, Фаюмский портрет, «Художник», 1962, № 9, стр. 55—59; «Фаюмский портрет», автор вступит. статьи и состав. В. Павлов, коммент. Р. Шуриновой, М., 1965; В. В. Павлов, Египетский портрет I—IV веков, М., 1967.

⁶ Павлов, Египетский портрет...

⁷ Там же, табл. 70.

⁸ Там же, табл. 71—72.

⁹ Там же, табл. 67.

ментацию в пользу портретности большинства мумийных портретов, Парласка между прочим упоминает и об интересном факте, связанном с памятником Деметрия. По данным его мумии Деметрий умер в глубокой старости (89 лет), на портрете же из Бруклина он изображен молодым мужчиной. Следовательно, портрет никак не мог быть написан после его смерти.

Среди других портретов автор рассматривает и парный портрет с изображением супружеской четы из ГМИИ, № 5786 (табл. 19, 2). К. Парласка сомневается в том, что данный портрет был помещен в гробницу; это скорее посмертная картина, написанная не с натуры. Он относит особый раздел своего исследования подобным картинам, отличавшимся в числе других признаков и своим форматом. Автор упоминает ряд портретов из этой группы памятников — мужские портреты из музеев в Вене и Копенгагене (табл. 38, 1 и 22, 3), портрет женщины из Венского музея (табл. 51, 2) и др.

Мне хотелось бы отметить, что, работая над парным портретом № 5786 из ГМИИ, я пришел к тем же выводам. Позволю себе напомнить о сказанном мною в недавно вышедшей книге об египетском портрете¹⁰: «Памятник (то есть портрет супружеской четы. — В. П.) выпадает нетолько из собрания портретов ГМИИ, но и из всех известных нам фаюмских портретов. Мы имеем в данном случае дело не с тем типом ритуального портрета, воплощавшим сходство с покойником, который либо вставлялся в мумию, либо висел на стене атриума, но со своеобразной картиной-портретом, подобной тем, какие были обнаружены в начале нашего века при раскопках дома в Фаюмском оазисе»¹¹. С последними я устанавливал сходные черты в стиле и технике исполнения.

Специальный раздел посвящен пелене № 5749 и другому памятнику из собрания ГМИИ (табл. 35, 1 и 36, 1)¹². К. Парласка не в первый раз анализирует иконографию этого памятника¹³, но в данном случае его разбор отличается разносторонностью и глубиной. Вообще следует особо отметить, что в исследование К. Парласка вошло большинство из памятников нашего собрания ГМИИ.

¹⁰ Павлов, Египетский портрет..., стр. 60. сл.

¹¹ Имелись в виду картины, обнаруженные при раскопках в начале нашего века. — O. Rubensohn, Aus Griechisch-Römischen Häusern, «Ausgrabungen des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts», XX, 1905, В., 1905.

¹² Павлов, Египетский портрет..., стр. 58, табл. 55—57.

¹³ Parlascka, Zur Entstehung der Mumienporträts.

Нельзя, разумеется, исчерпать в одной рецензии все сколько-нибудь значительные вопросы, поднятые К. Парласка в его исследовании. Хотелось бы все же упомянуть о группе портретов членов семьи Корнелия Поллиуса Сотера, отнесенных издателем памятников Луврского собрания Кош де ла Ферте ко времени императора Адриана¹⁴. Датировка всего круга этих портретов превратилась в целую проблему и вызвала разноречивые мнения среди ученых. К. Парласка, сравнивая один из луврских портретов этой группы с портретом из музея в Лейдене, не соглашается с Кош де ла Ферте. По его мнению, изображенные на них едва ли находятся в родстве, они не похожи друг на друга, портреты различны по манере исполнения и, по-видимому, датируются временем не раньше начала III в. Я согласен с тем, что эти портреты во многом различны, но продолжают все же стилистически сближать луврский портрет с портретом мужчины на пелене из ГМИИ. Думается, что едва ли оба портрета были написаны позднее середины II в.

Несомненный интерес представляет группа поздних портретов, стоящих на грани с искусством христианства и соединяющих в себе элементы позднеегипетских портретов IV в. и памятников коптской художественной культуры. Таковы малоизвестные, забытые или вовсе невоспроизводившиеся раньше памятники, показанные на таблицах 52—53. По ним можно проследить процесс сложения иконописного образа. Это особенно касается памятников из Лувра, из музея в Эдинбурге, кабинета медалей Национальной библиотеки в Париже и др.

К. Парласка с большой полнотой осветил все сколько-нибудь важные вопросы, возникающие при изучении египетских портретов I—IV вв. Его выводы всегда очень полно и веско аргументированы. В то же время автор избегает широких обобщений, опасаясь излишне субъективных суждений. Ему кажется, что аналогии к египетским портретам, которые раньше находили в искусстве других стран Ближнего Востока, на самом деле не обоснованы. Я не разделяю такой точки зрения и, напротив, соглашусь с А. С. Стрелковым, включившим фаюмские портреты в общий процесс сложения художественной культуры восточного эллинизма, отличавшейся большим разнообразием и в то же время некоей общей направленностью (речь шла о пальмирских надгробиях, росписях Дура-Евро-

¹⁴ E. Coche de la Ferté, Les Portraits Romano-Egyptiens du Louvre, P., 1952, табл. 9; он же, Du nouveau sur les portraits de la famille Gréco-Egyptienne de Pollius Soter, «La Revue des arts», 4 année, 1954, № 3, стр. 165—167.

пос, памятниках из раскопок Афганистана, Центральной Азии и др.). Об исследовании А. С. Стрелкова я писал: «Заслуга автора данной монографии заключалась прежде всего в широкой постановке вопроса о генезисе фаюмского портрета и в трактовке его как одного из локально-своеобразных явлений эллинизированной культуры Ближнего Востока»¹⁵. И «если под этим углом зрения, — как указывал А. С. Стрелков, — мы взглянем на историю фаюмского портрета, то станет в достаточной мере ясно, что происходит не какой-то специальный, свя-

занный с одним лишь Египтом процесс, а наоборот, Египет этого времени участвует в сложном, многоэтапном процессе, образующем переход от античного общества к феодальному»¹⁶.

Исследование К. Парласка — несомненно большой и серьезный вклад в изучение египетской живописи I—IV вв., одной из замечательнейших страниц в истории мирового искусства.

В заключение следует отметить и оформление книги, изданной тщательно и строго научно.

В. В. Павлов

¹⁵ Павлов, Египетский портрет..., стр. 38 сл.

¹⁶ Стрелков, ук. соч., стр. 60

ДВЕ НОВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ИСТОРИИ РАННЕГО ХРИСТИАНСТВА

MÉLITON DE SARDES, *Sur la pâques et fragments*, par O. Perler, P. 1966, 276 стр.

ÉPHREM DE NISIBE. *Commentaire de l'évangile concordant ou Diatesaron*, par L. Leloir, P. 1966, 438 стр.

I

До последнего времени сочинения Мелитона Сардского, христианского писателя II в., были известны лишь по перечню у Евсевия Кесарийского и несколькими фрагментам. Только в 1940 г. К. Боннер издал почти полный текст гомилии Мелитона по папирусу IV в.¹, в 1960 г. появилось новое издание — М. Тестуза (M. Testuz), основанное на другом папирусе, — Papyrus Bodmer XIII, начало IV в. Затем отрывок из этой гомилии был обнаружен в Оксирихском папирусе (Р. Оху. 1600), а также привлекли внимание латинская, две сирийские и коптская версии². В 1963 г. М. Ришар объявил о находке грузинского перевода гомилии Мелитона (в собрании Афонского Иверского монастыря; авторство приписано Мелетию).

Все эти новые находки позволили О. Перле подготовить критическое издание в серии «Sources chrétiennes» (№ 123).

Книга состоит из краткого введения,

¹ Листки этого папирусного кодекса находятся частично в коллекции А. Честер-Битти, частично же принадлежат Мичиганскому университету.

² Эти переводы анонимны, кроме одной из сирийских версий, где в титуле стоит имя «Мелитона, епископа Аттики». Они были известны в XIX в., но не связывались тогда с Мелитоном Сардским.

греческого текста гомилии «На пасху» (с французским переводом), пространного комментария и фрагментов греческих и латинских авторов, касающихся Мелитона.

Мелитон Сардский — современник Марка Аврелия³; он обращался к императору с краткой речью, где говорил, между прочим, о том, что римские правители, кроме Нерона и Домициана, не подвергали христиан гонениям, что Адриан, Антонин Пий и сам Марк Аврелий посылали проконсулу Азии Фундану и в различные греческие города (Лариссу, Фессалонику, Афины) указания не чинить вреда христианам (фрагм. I, 3).

Новая гомилия Мелитона любопытна как один из первых памятников христианской литературы. Это эмоциональная ритмизированная проза, с постоянными повторами начальных слов стиха: так, *ὁὗτός ἐστιν*, «он это» 11 раз открывает строку на протяжении § 68—71. Мир предстает в дихотомии противоположностей, которая преодолевается спасительной жертвой Христа:

«Он это, освободивший нас [и приведший]

³ В общих работах ему уделяют немного места, см., например, *Handbuch der Kirchengeschichte*, hg. von H. Jedin, Bd. I, Freiburg — Basel — Wien, 1963, стр. 210. В «*Tusculum-Lexicon*» (München, 1963) его имя отсутствует вовсе.

от рабства к свободе,
от мрака к свету,
от смерти к жизни,
от тирании к вечному царству».

Мысль Мелитона питается исключительно библейскими образами: страсти, смерть и воскресение Христа и параллель этому в ветхозаветной истории исхода евреев из Египта, — вот что его занимает. Реальная жизнь остается за пределами гомилии, и даже ненависть к «преступному Израилю» (§ 81 и др.) остается абстрактной, деконкретизированной.

Мелитон писал тогда, когда христианское богословие только творилось и образ Христа еще только начинал превращаться в образ богочеловека, а понятия троицы не существовало. Дух, *πνεῦμα* — вопреки тому, что во французском переводе это слово пишется с большой буквы, *Esprit* — для Мелитона не божество и даже не особое существо: речь идет о «духе господя», и Мелитон сопоставляет кровь агнца и дух господя (§ 32. Ср. § 44); говорится, что Христос «духом, не способным умереть, уничтожил человекоубийственную смерть» (§ 66) и «запечатал своим духом наши души» (§ 67).

Противопоставление сына и отца, данное уже в Новом завете, встречается кое-где в гомилии; более того, Мелитон — впервые, по наблюдению Перлэ (стр. 208), — пользуется формулой «сидящий одесную отца» вместо новозаветной клаузулы «одесную бога» (например, Мк. 16, 19; Римл., 8, 34; Колосс. 3, 1; I Петра 3, 22). И все-таки разграничение между богом-отцом и богом-сыном в гомилии не всегда четко.

«Он все, — говорит Мелитон в § 9, — закон, поскольку он судит, слово, поскольку он учит, милосердие — поскольку спасает, отец — поскольку рождает, сын — поскольку рождается». И в § 105 мы читаем: «Он несет отца и его несет отец», — «странная формулировка», как замечает Перлэ (стр. 211), в общем стремящийся подтянуть Мелитона к ортодоксии (стр. 34, 141 и сл.). Это, может быть, еще и не модализм, но во всяком случае свидетельство неясности богословской проблемы; после Афанасия такая формулировка была бы уже невозможной, во всяком случае — еретической.

Различие между Логосом и воплощенным Христом соответственно оказывается неясным, размытым. Христос, согласно Мелитону, вел Израиль от Адама до Ноя, от Ноя до Авраама; Христос привел Израиль в Египет и там сохранил его, разделил Чермное море и рассеял врагов Израиля, дал манну с небес и воду из камня и т. п. (§ 83—85). Вместе с тем Христос, согласно Мелитону, воплотился в деве, *ἐν παρθένῳ σαρκοφθεῖς* (§ 70, 104). Глагол *σαρκώ* не известен Новому завету и появляется впервые у Мелитона (стр. 174 и сл.). Подчеркивая реальность воплощения и рождения (§ 71) Христа-

бога, Мелитон, по-видимому, выступал против докетизма, против представлений о кажущемся соединении Логоса и плоти.

Таким образом, новая гомилия — памятник, существенный для понимания путей становления христианской догматики.

II

Как известно, подлинный текст «Диатессарон» Татиана, христианского апологета II в., до нас не дошел⁴. Для восстановления этого памятника важны его древние пересказы (арабский, немецкий IX в. и др.), но особенно — комментарий Ефрема Сирива (IV в.) на «Диатессарон». Однако и этот комментарий до последнего времени был доступен лишь в армянском переводе. Только в 1957 г. был обнаружен сирийский оригинал этого произведения: он поступил в собрание А. Честер-Битти и был в 1963 г. издан Л. Лелуаром с латинским переводом; теперь в серии «Sources chrétiennes» (№ 121) появился французский перевод Лелуара, основанный как на сирийском оригинале, так и на армянском переводе толкований Ефрема.

Во введении Лелуар дает краткую характеристику как «Диатессарон» Татиана, так и комментария Ефрема⁵. Он склоняется к тому, что «Диатессарон» был написан по-сирийски, хотя и не решается утверждать это «с абсолютной уверенностью» (стр. 18). Анализируя состав этой книги, Лелуар обращает внимание на три обстоятельства. Во-первых, он допускает — расходясь с традиционной точкой зрения⁶, — что в сводное евангелие Татиана было включено много апокрифических элементов (стр. 14); это обстоятельство хорошо дополняет наши представления о незавершенности канона в конце II в.: Татриан не только отвергал *poppulas Pauli epistolae*, как свидетельствует Иероним (*adv. haer.* I, 26, 1), но и вводил в священное писание пассажи, отсутствовавшие у четырех евангелистов.

Во-вторых, Лелуар показывает, что утверждение Феодорита Киррского (PG, 83, 372 A), ставившего Татиану в вину исключение из «Диатессарон» генеалогии Христа (у Матфея и Луки), не соответствует действительности (стр. 19). Любопытно при этом, что Ефрем не только говорит о генеалогии плотника Иосифа,

⁴ См. также P. Feine, J. Behm, W. G. Kümmel, *Einleitung in das Neue Testament*, B., 1965, стр. 387 сл.

⁵ Подробнее см. L. Leloir, *Doctrines et méthodes de S. Ephrem d'après son commentaire de l'évangile concordant*, Louvain, 1961.

⁶ См., например, O. Bardenheuer, *Geschichte der altchristlichen Literatur*, I, Freiburg im Breisgau, 1913, стр. 277 сл.