

В.П.Даркевич

Светское искусство
Византии

Произведения
византийского
художественного
ремесла
в Восточной Европе
X-XIII века



Светское искусство Византии

Произведения византийского прикладного искусства (торевтика, эмали, резная кость и т. п.), привезенные на Русь в X — XIII вв., — важный источник для изучения культуры средневековья. Они восполняют недостающие звенья в истории византийского искусства, особенно его светского, феодально-рыцарского направления. Основу данного исследования составляет группа серебряных чаш, вышедших из мастерских императора Константина в XII в. В их убранстве отразился мир византийской эпической поэзии и некоторые реальные стороны жизни императорского двора Комнинов. Автор рисует историческую обстановку, в которой создавался каждый памятник, реконструирует тот круг идей, который определил систему его убранства. Сравнительное изучение сюжетов искусства, распространенных на этнически пестрой территории, приводит к выводу об определенном единстве средневековой культуры Востока и Запада. Специальный раздел посвящен истории культурных связей Византии и Древней Руси.

Исправление

На клапане суперобложки книги допущена опечатка. 12-ю строку сверху следует читать ...*императорских мастерских Константинополя в...*

В. П. Даркевич Светское искусство Византии

Ордена
Трудового
Красного
Знамени
Институт
археологии
Академии наук
СССР
**Памятники
древнего
искусства**

Darkevich
Vladislav
Petrovich

Byzantine Secular Art
in the 12th and 13th Centuries

Фотосъемка византийских чаш
из музеев СССР осуществлена
фотографом Д. В. Белоусом

80102—014
025(01)—75 180—74

© Издательство «Искусство», 1975 г.

ВВЕДЕНИЕ

Разгадал я твою загадку, мастер, постиг
твой рассказ, окунулся в самые твои мысли;
и если ты Сфинкс, Эдип — я.

Евматий Макремволит.
Повесть о Исмини и Исмине
1
(XII в.)

Десятое — двенадцатое столетия — второй золотой век византийской цивилизации, когда в искусстве "окончательно утверждается торжественный, возвышенный стиль, призванный выразить глубочайшие моменты греческой религиозности"². Но, как и в литературе той эпохи, где жития святых и духовная лирика сосуществовали с сатирой, любовным романом и героическим эпосом, в изобразительном искусстве не было унылого догматического однообразия. Регламентированное церковью и государством спиритуалистическое искусство было основной, но не единственной формой художественного мировоззрения. Одновременно расцвело светское искусство императорского двора и феодальной знати, призванное возвеличивать высшую власть василевса. Заимствуя некоторые особенности христианской иконографии, оно тем не менее было чуждо монашескому идеалу пассивной созерцательности, аскетизма, отрешенности от земного бытия. Это было искусство более полнокровное и восприимчивое к новому, хотя и неизбежно ограниченное рамками средневековых канонов. В нем ярче могла проявиться творческая индивидуальность художника. Портреты императоров и вельмож, их военные победы и дворцовые увеселения, „подвиги старинные прославленных героев" как прообразы деяний царя — вот его излюбленные темы, воплощавшие идею прославления богоподобного василевса ромеев. Светские тенденции в литературе и искусстве усиливаются в XII в., когда Византийская империя, перед тем как пасть под ударами крестоносцев, достигла последнего блестящего подъема. Рыцарственный уклад жизни комниновского двора способствовал расцвету светского искусства, обогащению его репертуара.

* * *

Эта книга посвящена проблеме светского искусства Византии, которое вплоть до 20-х гг. XX в. оставалось вне поля зрения исследователей. Это создавало упрощенную, одностороннюю картину византийского искусства, якобы исключительно религиозного, закостеневшего в своем традиционализме. При кажущемся отсутствии источников такие представления были закономерны. О безвозвратно погибшей "исторической" живописи константинопольских дворцов можно судить только по описаниям греческих авторов или по миниатюрам хроник, которые дошли до нас в составе лицевых рукописей XIII — XIV вв. На первый план выступали более многочисленные и несравненно лучше сохранившиеся памятники церковные. Между тем изучение светских течений необходимо не только для объективной оценки византийской культуры во всей сложности ее компонентов, но и для понимания сущности феодально-рыцарской культуры в других странах Востока и Запада, в том числе древнерусской. Родство вкусов и идеалов светской аристократии определяло общность тематики изобразительного искусства в разных концах средневекового мира.

Как один из первых опытов изучения придворного искусства Константинополя рассмотрим книгу Ж. Эберсольта "Les arts somptuaires de Byzance" (Paris, 1923). В ней собраны наиболее яркие памятники столичного прикладного искусства (ювелирные изделия, резьба по кости и камню, ткани), приведены письменные свидетельства об императорских сокровищах, о многочисленных предметах роскоши, которые василевсы посылали иноземным государям. Автор подробно описывает парадные костюмы царя и его окружения, отмечая восточное происхождение многих из них. В целом работа Ж. Эберсольта носит описательный характер, она почти не затрагивает сложных историко-культурных проблем.

Хотя весь материал расчленен по периодам (IV — VI, VII — X, XI — XII и XIII — XV вв.), характеристика императорского искусства слишком суммарна, оно дано как статичное явление, неизменное на протяжении веков. Основной тезис автора сводится к тому, что "школа Константинополя нашла свой путь в амальгаме стилей и приемов, пришедших извне"³, ее своеобразие он усматривает лишь в сохранении античных традиций. Бесконечно многим эта школа обязана Востоку, который „привил Византии вкус к украшениям и пышности... Он передал ей формулы своего декоративного искусства"⁴. Вместе с тем столичные мастера "остались верными принципам гармонического гения Греции. Вплоть до падения империи они испытывали животворное воздействие эллинизма"⁵. Такой механистический подход, свойственный многим искусствоведческим работам, далек от понимания византийского искусства как оригинального и творческого явления, отразившего мировоззрение своей эпохи. Он не обнаруживает и понимания специфики средневекового искусства в целом, исключает возможность его правильного и глубокого познания. Качественные различия сведены к чисто количественным, целое — к простой сумме составляющих его частей. К оценке художественных явлений средневековья Ж. Эберсолт ошибочно применяет критерии античной эстетики, главным из которых было "подражание природе" (Аристотель). Между тем искусство разных эпох нельзя сопоставлять по этому критерию. В средние века господствовало иное мировоззрение, чем во времена Фидия или Леонардо да Винчи, следовательно, иное понимание задач искусства и сущности его красоты. Большая заслуга в воссоздании истории императорского искусства Византии на всех этапах ее существования принадлежит А. Н. Грабару. Глубокий анализ письменных и вещественных источников позволил ему широко подойти к проблеме, решать ее во многих аспектах. А. Н. Грабар впервые показал, как отразился мистический культ "повелителя вселенной" в искусстве Константинополя, выделил главные темы императорского цикла (официальные портреты самодержца, символические образы его власти и т. д.), проследил их эволюцию во времени⁶. Художественные явления в его трудах неразсторжимо связаны с идеологическими; новые формы в искусстве вызываются изменениями в общественной жизни и господствующими воззрениями. Исследователь раскрыл процесс взаимовлияний триумфальных образов императорской власти и христианской иконографии. Он теоретически обосновал причины влияния мусульманского искусства на византийское, вскрыл идейные предпосылки ориентализации вкусов при дворе в XI — XII вв.⁷. Специальная статья посвящена светскому искусству домонгольской Руси⁸. Автор отмечает воздействие на него придворной ветви искусства Константинополя. Но заимствование "не выражается нигде в простом повторении местными мастерами чужеземных образцов, и в частности в России местные условия неизбежно вели к особой интерпретации привозных моделей, причем эта интерпретация шла от едва заметных ретушровок образцов (например, в фресках и некоторых скульптурах) до их полной переработки (изображения на браслетах, заставки и инициалы рукописей)"⁹. В работах А. Н. Грабара в качестве полноценного источника использованы предметы прикладного искусства и миниатюры рукописей. Их скрупулезный анализ, обрастая умело сгруппированными фактами, приводит к реконструкции обширных изобразительных циклов¹⁰. Исследованию пережитков античной живописной традиции в искусстве эпохи Македонской династии посвящена монография К. Вейцмана ("Greek Mythology in Byzantine Art", Princeton, 1951). Главное внимание автор сосредоточил на мифологических сюжетах в миниатюре и резной кости X — XI вв. с тем, чтобы объяснить их появление и определить источники, вдохновлявшие византийских мастеров. Основой его исследования послужили иллюстрации иерусалимской рукописи Слов Григория Назианзина (третья четверть XI в.). миниатюры венецианского манускрипта Кинегетики Оппиана (первая половина XI в.) и большая группа так называемых "ларцов с розетками". Вейцман убедительно доказал, что в качестве образцов столичные миниатюристы и косторезы использовали древние иллюстрированные тексты таких произведений, как мифологическая "Библиотека"

Аполлодора, "Илиада" Гомера, трагедии Еврипида, дионисийская и буколическая поэзия, роман об Александре Псевдо-Каллисфена. По мнению Вейцмана, неоклассические художественные течения стоят в прямой связи с возрождением греко-римской литературы при дворе македонских императоров. Копирование классических миниатюр — не результат усилий отдельных художников, но часть гуманистического движения, которое стремилось к возрождению античных знаний.

Другая актуальная проблема — связи светского искусства Византии с мусульманским Востоком (на примере серебряных изделий XI — XII вв.) — нашла отражение в работах А. В. Банк. Обобщающий доклад на эту тему был прочитан ею на XXV Международном конгрессе востоковедов¹¹. А. В. Банк справедливо отмечает, что ближневосточному влиянию подвергалось не только придворное искусство, но и мастера провинциальных областей, отразившие вкусы широких городских слоев. Это положение находит многочисленные подтверждения не только в области архитектуры, живописи и скульптуры, но и в произведениях прикладного искусства (резная кость, поливная керамика). Говоря об исламских воздействиях на провинциально-византийские школы, А. В. Банк поясняет, что речь идет "об органическом слиянии восточных элементов с византийской основой, о том "восточном лице", которое Византия имела во всех явлениях своей социально-экономической, политической и культурной жизни"¹².

В заключение этого краткого историографического обзора следует упомянуть несколько интересных статей о влиянии византийской эпики на изобразительное искусство. Сопоставив народные песни и тексты поэмы о Дигенисе Акрите, национальном эпическом герое греков, с изображениями на поливной посуде, А. Франц пришел к заключению, что подвиги Дигениса были увековечены византийскими гончарами. Тем же методом воспользовался С. Пелеканидис при определении персонажа на каменном рельефе из Салоник XII в.¹³ В полном соответствии с письменной традицией и фольклором скульптор показал Дигениса в борьбе со львом — сюжет, распространенный и на поливной керамике.

* * *

Утрата монументальной светской живописи, погибшей после турецкого завоевания Константинополя, отчасти может быть восполнена за счет столичных произведений прикладного искусства (слоновая кость, художественный металл, эмали), рассеянных по музеям всего мира. В художественном ремесле и книжной иллюстрации светские тенденции проявлялись заметнее, так как ювелиры и миниатюристы в подборе сюжетов были свободнее от канонических предписаний, чем создатели фресок и мозаик. Связанные с ремеслом, следовательно, с народным творчеством, они были менее зависимы от жестких требований официального византизма.

По числу памятников, технической изощренности и художественности выделялись вещи из драгоценных металлов, собранные в сокровищницах царских дворцов. Тексты упоминают предметы обстановки из золота (вероятно, чаще из позолоченного серебра или меди): императорский трон, стол, сиденья. По свидетельству кременского епископа Лиутпранда (посла в Константинополе в 949 г.), сервировка императорского стола состояла только из золотой посуды. Фрукты подавали в трех огромных золотых вазах. Их привозили на повозках и водружали на стол при помощи веревок, перекинутых через блок в потолке зала. В дни больших приемов иностранных послов для демонстрации материального могущества василевса в тронной палате выставляли драгоценные ткани, золотые венцы, эмалевые изделия, большие серебряные вазы и чаши чеканной работы, серебряные люстры и подсвечники с зажженными свечами („Книга церемоний")¹⁴. Двор Мануила I Комнина по своему блеску напоминал двор X в. Обитый золотом царский трон был инкрустирован жемчугом, карбункулами и гиацинтами. "Царский трон свой он сделал из золота и драгоценных камней; большую золотую корону повесил на золотых цепях над самым местом царского сиденья; в этой короне такие алмазы, что никто не в состоянии определить их стоимости; при них ночью нет надобности в свечах, ибо при помощи этих драгоценных

камней, льющих сильный свет, можно хорошо видеть все предметы. Есть там многие другие интересные вещи, но все их трудно перечислить" (Вениамин Тудельский, XII в.)¹⁵. Когда в 1171 г. Мануил принимал иерусалимского короля Амальриха, перед его сверкающим тронном висел большой шелковый занавес, затканый золотом и украшенный драгоценными камнями. Придворные ювелиры изготавливали золотые подсвечники, которые императоры дарили церквям. Колесница Иоанна II Комнина была усыпана драгоценными камнями¹⁶. От этой великолепной утвари почти ничего не сохранилось. Византийская металлопластика зрелого средневековья в музейных собраниях в основном представлена предметами культового назначения (реликварии, оклады икон и т. д.). Произведения из золота и серебра, исполненные в дворцовых мастерских Константинополя, систематически уничтожали то сами императоры, которые, нуждаясь в деньгах, переплавляли их в монеты¹⁷, то иноземные завоеватели, становившиеся хозяевами столицы. В обоих случаях прежде всего погибала светская утварь.

Анна Комнина рассказывает, как ее отец, император Алексей, нуждаясь в союзниках в войне против норманнов Сицилии, попросил мать и брата оказать ему денежную помощь. Последние отправили для переплавки на императорский монетный двор все имевшиеся у них золотые и серебряные вещи. Но попытка отчуждения священной утвари церковью вызвала резкое недовольство духовенства, послужив основанием для обвинений императора в святотатстве. Стоимость взятых сосудов пришлось вернуть храмам и даже издать специальную новеллу "О неупотреблении священных сосудов на общественные надобности"¹⁸.

Из дворцовых хранилищ император мог изымать вещи без ущерба для своего престижа в глазах церковников.

Тотальным уничтожением произведений искусства сопровождалось взятие Константинополя латинянами в 1204 г. Крестоносные варвары не щадили ни церквей, ни дворцов. Для "удобства" раздела добычи крестоносцы превратили в слитки множество художественных изделий, расхищенных в городе. И в этом случае бессмысленного вандализма драгоценные предметы светского обихода постигла худшая участь. Часть литургической утвари все же была вывезена на Запад, где влилась в ризницы католических храмов. Огромные богатства получили венецианцы, благодаря чему ризница св. Марка превратилась в настоящий музей ювелирного искусства византийской столицы. Расхищение художественных ценностей Константинополя продолжалось и при правителях Латинской империи — вплоть до середины XIII в.¹⁹.

Недолговечность художественных изделий из драгоценных металлов объясняется и спецификой работы мастеров. По данным агиографии, аргиропраты (ювелиры) приобретали материал в виде старой золотой и серебряной утвари, которая шла в переделку²⁰.

Вот почему изделия константинопольских мастеров по металлу следует искать на периферии империи или далеко за ее пределами, куда они попадали в результате политических и торговых связей. По тем же причинам подавляющее большинство находок сасанидского серебра сконцентрировано в Приуралье, а не в самом Иране и сопредельных с ним странах. К охотничьим лесным племенам Урала и Западной Сибири серебряная посуда далекого юга шла в обмен на меха, которые пользовались огромным спросом в средневековом мире. Прикамье, Украина, Кипр — области находок серебряных сосудов VI — VII вв. с клеймами константинопольских мастерских (так называемый "византийский антик"). В самой столице они не обнаружены, что вплоть до исследования Л. А. Мацулевича²¹ затрудняло локализацию и датировку блюд (первоначально их считали позднеримскими). Археологические материалы и клады заполняют недостающие звенья в истории художественных ремесел. Их пристальное изучение таит много неожиданностей для исследователя средневековой культуры. Изделия безвестных ремесленников, ярко и достоверно повествующие о своей эпохе, о ее психологии, незаменимы для историко-

культурного исследования.

* * *

Изучение прикладного искусства проливает свет на некоторые малоизвестные стороны идеологии и быта византийцев. „Что знаем мы о византийской жизни? Мы догадываемся о некоторых внешних формах, некоторых вкусах этого общества, по крайней мере в Константинополе... Но как мало у нас сведений о многочисленных праздниках, полных языческих воспоминаний, вызывавших возмущение у церкви и бывших любимым развлечением народных масс, об этом пристрастии к переодеванию, когда мужчины рядились женщинами, а женщины — мужчинами, о масках и танцах, о своеобразных увеселениях, в которых принимало участие само духовенство и которые напоминают наши средневековые праздники"²². Так писал в 40-х гг. нынешнего столетия известный византист Шарль Диль.

Проникнуть в эту почти не исследованную область византийской жизни нам позволяет целостная группа серебряных чаш, найденных на территории Восточной Европы (Русь. Приуралье. Восточная Прибалтика). Исполненные для императорского двора в XII в., они, как и столичные серебряные блюда VI — VII вв. с рельефами на темы античной мифологии, не совсем согласуются с традиционным взглядом на искусство "христианнейшей Византии". Их убранство рисует нам Византию живую и героическую, отличную от Византии церемониальной и чопорной. В основе изобразительной системы лежит мир эпической поэзии, за которым проглядывает реальный исторический фон. Это своеобразный комментарий к эпосу о Дигенисе Акрите (первоначальная редакция составлена в X — XI вв., более поздние версии создавались в XII — XIV вв.)²³, комментарий, в котором использован весь арсенал толкований и объяснений.

По словам Дилья, в великом эпосе о Дигенисе "чувствуется плоть и кровь христианской Византии; это именно та часть византийской литературы, в которой нашли свое выражение глубины народного духа"²⁴. Популярный образ эпического героя, защитника восточных границ империи от "язычников" ("акрит" — в переводе "пограничник"), не мог не вдохновлять художников. В эпическом преломлении в искусство вторгается героизированная действительность: столкновения конных армий в долинах Малой Азии, опасные охоты и разгульные празднества с участием странствующих комедиантов. Декор чаш, отражающий некоторые черты интимной жизни комниновского двора, позволяет коснуться неисследованного вопроса о взаимоотношениях народной и феодально-аристократической культур. Высшие слои общества феодальной Византии еще продолжали пользоваться фольклором. Не свободные от язычества, они частично участвовали в исполнении традиционных обрядов. На примере торевтики вновь подтверждается важное значение Востока в сложении императорского искусства. Наконец, точная передача бытовых реалий — одежд, вооружения, музыкальных инструментов — представляет интерес для историка материальной культуры.

* * *

Структура данной работы определена тем, что автор в своем анализе шел от частного к целому, от простого к сложному. Даже самое малое приобретает в общей связи значительность. "У тех, кто стремится извлечь пользу из каждой вещи, словно в больших реках прибывает многое, что отовсюду несут потоки. Ведь надо полагать, что слова поэта Гесиода "прибавляй малое к малому" правильны не только для накопления серебра, но и для всякою знания". писал Василий Кесарийский (около 330-379 гг.)²⁵. В преобладающей по объему аналитической части первой главы изучены отдельные мотивы и сюжеты на чашах, выявлены связи между отдельными компонентами каждой сцены. Для сравнений привлечены письменные и вещественные источники. Обращение к миниатюрам рукописей и поливной керамике послужило основой для многих выводов. В синтетическом разделе той же главы установлены тематические связи между сюжетами. Благодаря этому раскрывается общий замысел художника, система убранства каждого памятника во взаимосвязи всех ее элементов. Во второй главе все сюжеты и темы связаны единой концепцией возвеличения

императорской власти, что приводит к рассмотрению всего комплекса произведений в их идеологическом единстве²⁶. Чтобы определить их место и значение в истории императорского искусства, дан краткий очерк его эволюции с IV по XV в., причем основное внимание уделено эпохе Комнинов.

Всесторонний анализ художественного импорта "от грек" способствует пониманию сложных взаимоотношений между культурой Византии и домонгольской Руси. Византия вела интенсивную торговлю со всем известным тогда миром: до Ирландии на северо-западе, до Индии и Китая на востоке. Все пути скрещивались в Константинополе, этом "вечном городе", который К. Маркс образно назвал "золотым мостом между Востоком и Западом"²⁷. Многообразные торговые, политические и культурные связи между Царьградом и Древней Русью издавна привлекали внимание историков и искусствоведов. Привлекаемые нами археологические и нумизматические материалы уточняют и значительно дополняют сообщения летописей и торговых договоров. Важным источником для изучения русско-византийских контактов служат произведения византийского художественного ремесла, обнаруженные на территории Восточной Европы: изделия из серебра, перегородчатые эмали на золоте, резная кость, драгоценные шелковые ткани (третья глава). При крайней трудности и дороговизне перевозок дальняя транспортировка предметов роскоши была особенно выгодна для заморских гостей. "Злато и серебро", "паволоки и сосуды различные" попадали на Русь и другими путями: в составе посольских и свадебных даров, вместе с иностранными эмигрантами и русскими надомниками, в числе военных трофеев.

* * *

Для рассматриваемых произведений византийской торевтики характерна иносказательность художественного языка, которая коренилась в символизирующем мировоззрении средневековья с его "двойным" восприятием мира. Мыслитель того времени утверждал, что смысл объективного мира совсем не таков, каким кажется. Предметы, явления, качества и числа, их взаимосвязи — только "знаки" сокровенной и более глубокой реальности: сверхопытного мира чистых понятий и априорных идей. Умение за материальной оболочкой предметов увидеть проявление бесконечной мудрости божьей, объяснить скрытые уроки, которые творец вложил в эти "символы", — вот в чем заключалась задача ученого-богослова. Символизм распространялся не только на природу, но и на всемирную историю, античную мифологию, сказания Ветхого завета, на поэзию, изобразительное искусство и богослужение. Он был общераспространенным способом мышления, а не просто игрой рафинированных умов. Символизм покоился на господствовавшем в средние века дедуктивном методе рассуждения: единичные явления выводились из общих. Начинали с твердой веры в сверхземные начала всех вещей, чтобы от нее перейти к пониманию действительности. Поэтому символизм был понятен не только книжным людям, но и широким слоям населения. Знаменитые проповедники намеренно прибегали к иносказаниям, чтобы объяснить простым людям ту или иную отвлеченную мысль. При отсутствии подлинной науки свести к общим законам многообразие мира можно было только путем символических истолкований. Их объединяла общая идея бога как творца и мироправителя, воля которого отразилась на всех его творениях.

Однако в символическом подтексте изображений на чашах нет и следа абстрагирующей богословской мысли. На первый план выступает не менее устойчивый символизм, охватывающий светскую область феодальных отношений. Так как в средние века между светской и теологической мыслью не было непроницаемых перегородок, светский символизм был построен на тех же принципах, что и христианский. Его также отличает стремление к универсальности, то есть к охвату всех этапов человеческой истории, которую рассматривали как преддверие царствования обожаемого монарха. Герои греко-римской и библейской старины или эпические персонажи "предвозвещали" его правление, подобно тому как события Ветхого завета служили "прообразами" пришествия Христа (типологический, или преобразовательный, символизм). Иерархию символов здесь возглавляет не само божество, а персона самодержца — помазанника божьего.

Светский символизм мог возникать в результате применения сравнений и метафор, заимствованных из литературы, лирической и эпической поэзии и перенесенных в сферу изобразительного искусства. Средневековые сравнения и метафоры, например "зоологические", касались не столько реального сходства, сколько внутренней сущности сравниваемых объектов. Связанные с господствующим мировоззрением своего времени, они носили рассудочный, "идеологический" характер²⁸. При символическом уклоне мышления грань между "зоологическим" сравнением и художественно переданным символом подчас трудноуловима. На миниатюрах Утрехтской Псалтыри IX в. метафоры получают иллюстративное воплощение. Например, фраза: "Я был, как тягловое животное" — сопровождается изображением кобылы с жеребенком, слова: "Они окружили меня, как пчелы" — буквально переданы фигурой воина, который отбивается от огромных пчел²⁹. Путем устойчивых и традиционных сравнений закреплялось символическое значение звериных мотивов, олицетворявших сильную власть и полководческий гений феодальных владык.

Так реальные связи предметов и явлений заменялись ассоциациями, то есть вымышленными связями по внешней, случайной аналогии, скрытыми от поверхностного взгляда. Ввиду многообразия связей средневековый символизм был "многослойным"; в XII — XIII вв. он усложняется по пути полисемантизма (множественности значений). Существовало несколько аспектов восприятия произведений художником: реально-исторический (буквальный), аллегорический (прообразовательный), моральный и др.³⁰. Проведенный анализ смыслового содержания изображений на византийских чашах показал, что "первичный" символизм объединял сюжеты и мотивы общей тематикой. "Вторичный" ("прообразовательный") символизм устанавливал более общие концепционные связи между ними. Благодаря современному знанию символов человек XII в. для нас не абстракция. Мы знаем его верования и вкусы, направление его внимания и творческих поисков. Мы можем его любить и улыбаться, как другу, тайную мысль которого мы угадали³¹.



Византийские серебряные чаши XII века

Описание чаш
Форма и назначение чаш
Техника исполнения.
Стиль чеканки и гравировки
Мотивы и сюжеты
Тематическое содержание
Происхождение чаш
Датировка

О, Зевс и все бессмертные,
истинное чудо — эта картина,
порождение мысли, создание
искусной руки!

Евматий Макремволит.
Повесть об Исминии и Исмине.

1 Чаша из села Вильгорт (чаша 1). Византия, XII в. Серебро, чеканка, позолота, чернь.
Ленинград, Эрмитаж



2 Чаша 1. Обратная сторона.



3 Чаша 1. Вид сверху



Описание чаш

Чаша из села Вильгорт

Чаша № 1¹. Серебро с чеканкой, гравировкой, позолотой и чернью. Найдена в 1925 г. в пруду в большом селе Вильгорт в Приуралье (25 — 30 км к северу от Чердыни). Хранится в Отделе Востока Государственной Эрмитажа (инв. № V 3—809).

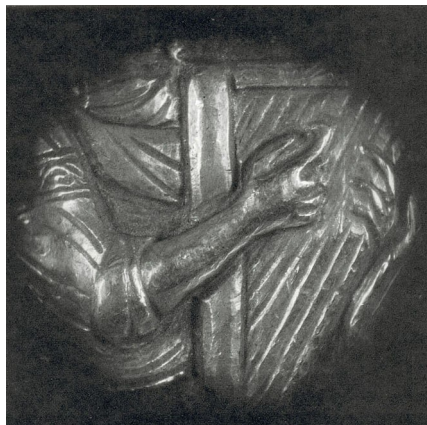
Диаметр тулова 27 см, диаметр поддона снизу 14 см, высота 9 см, толщина стенок 0,2 см. Поддон был изготовлен отдельно и припаян.

Тулово чаши разбито на двенадцать рельефных лопастей-медальонов, позолоченных изнутри. Снаружи на шести лопастях выпуклой чеканкой с гравировкой и позолотой изображены парные львы, сирены, грифоны и птицы среди растительных побегов. Они чередуются с шестью лопастями плоскостного рисунка, на которых гравированы всадники, звери и птицы в ленточном плетении. Промежутки между фигурами и лентами плетения заполнены вьющимися растениями. Все фигуры и плетенка позолочены, фон оставлен в серебре и покрыт черневыми завитками. На выпуклых треугольных клеймах между лопастями вырезаны трилистники на черневом фоне. В позолоченном медальоне на дне чаши в высоком рельефе изображены юноша арфист и сидящая рядом девушка. Их окружают звери и птицы. Медальон обрамлен позолоченным растительным узором на фоне черни. Венчик с рельефным валиком по краю покрыт позолотой с обеих сторон. Снаружи его украшает волнистый стебель. Невысокий позолоченный поддон состоит из широкого основания и вертикальной стенки, которые разделены витым ободком. На ободок опираются закругленные сверху рельефные клейма с гравированными на фоне черни трилистниками двух типов. Академик И. А. Орбели считал, что вильгортская чаша была исполнена в Киликии (Малой Армении) в конце XII в.². С тех пор она фигурирует в литературе как "киликийская"³. Этот вывод не был подкреплён конкретным анализом памятника. Подробная критика различных точек зрения на происхождение чаш дана ниже, так как она неотделима от аналитической части работы.

4. Чаша 1. Медальон дна (арфист и девушка).



5. Чаша 1. Медальон дна. Деталь (арфа).



Чаша 1. Медальон дна. Детали:
6. Девушка



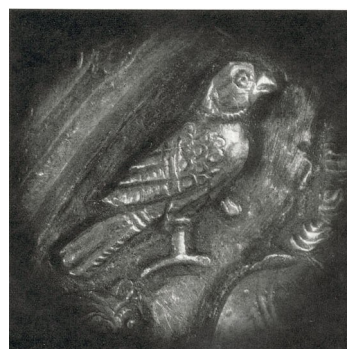
7. Арфист.



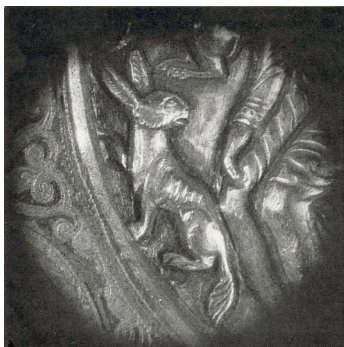
Чаша 1. Медальон дна. Детали:
8. Лев.



9. Птица



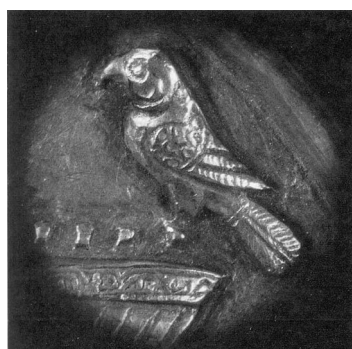
10. Заяц



11. Волк



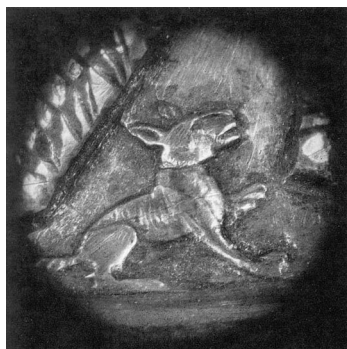
12. Птица, сидящая на арфе



13. Волк



14. Волк

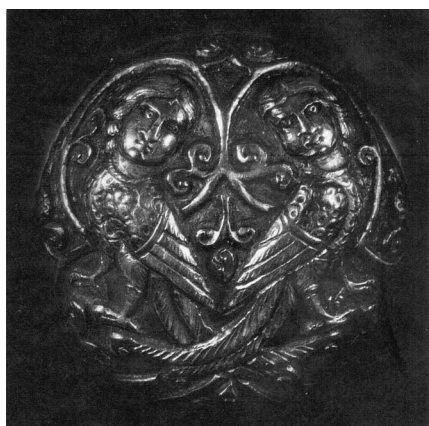


15. Заяц

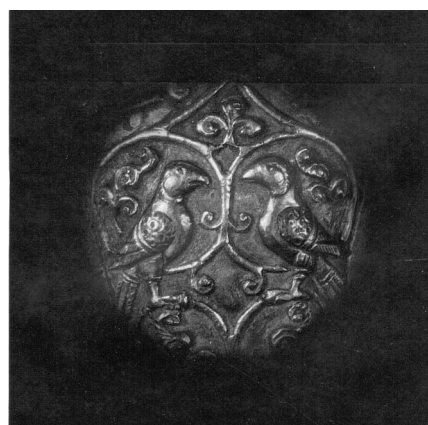


Чаша 1. Первый медальон тулова (нумерация медальонов тулова дана в порядке их расположения слева направо).

16. Верхняя часть (Сирены)



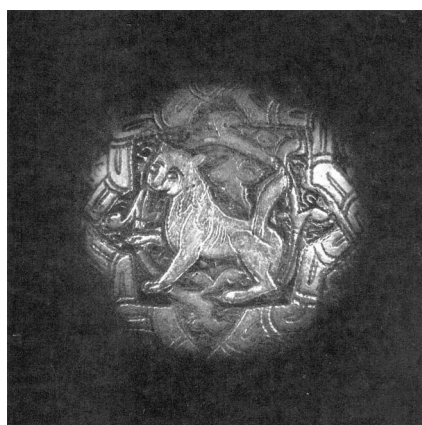
17. Нижняя часть (Птицы)



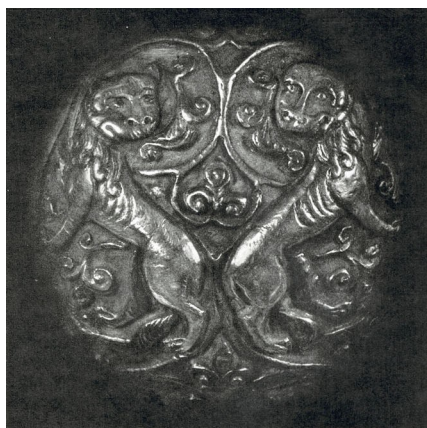
Чаша 1. Второй медальон тулова:
18. Всадник с копьем.



19. Лев.



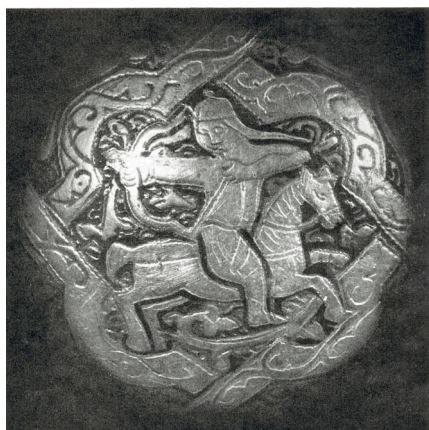
Чаша 1. Третий медальон тулова:
20 Львы



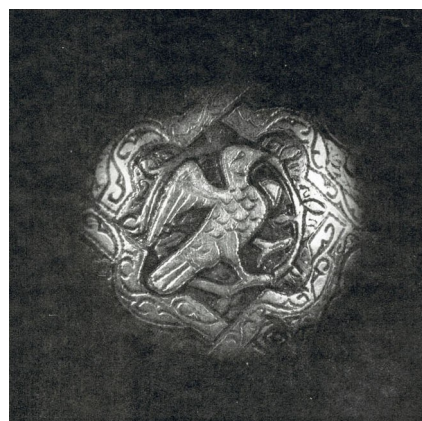
21 Волки



Чаша 1. Четвертый медальон тулова:
22 Всадник с луком



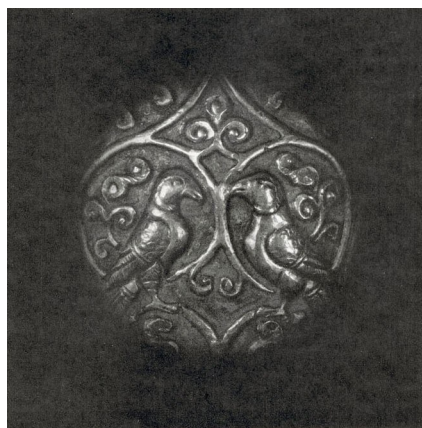
23 Птица



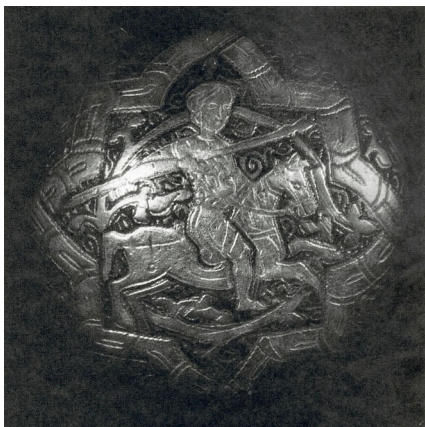
Чаша 1. Пятый медальон тулова:
24 Грифоны



25 Птицы



Чаша 1. Шестой медальон тулова:
26 Всадник с копьем



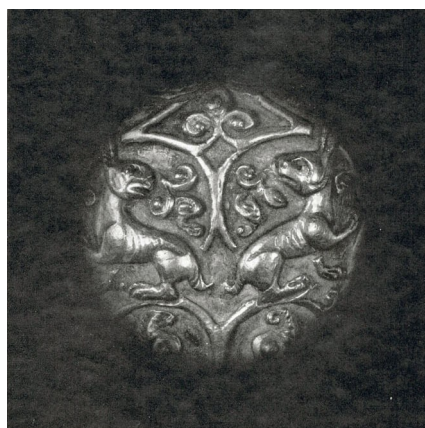
27 Птица



Чаша 1. Седьмой медальон тулова:
28 Сирены



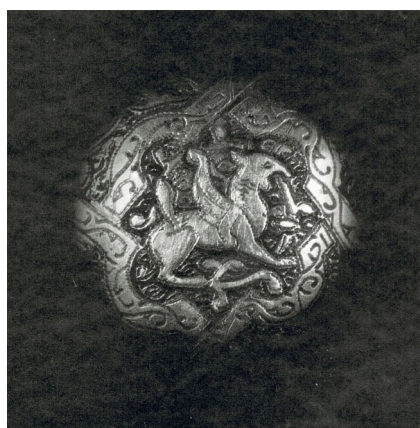
29 Зайцы



Чаша 1. Восьмой медальон тулова:
30 Всадник с луком



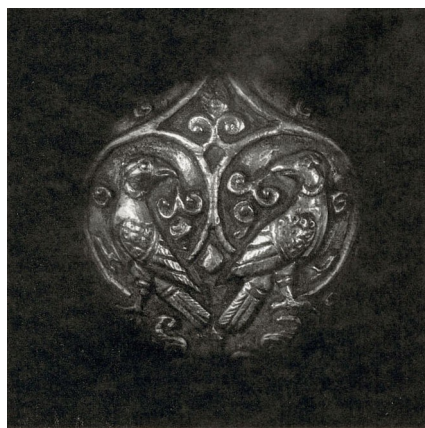
31 Грифон



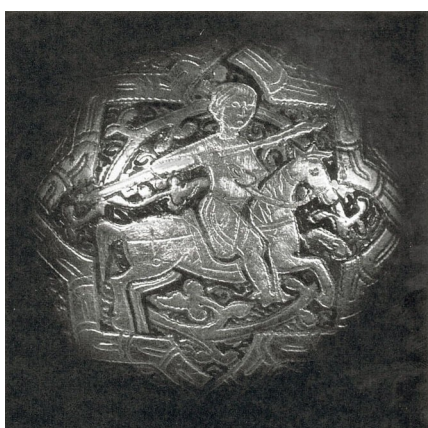
Чаша 1. Девятый медальон тулова:
32 Львы



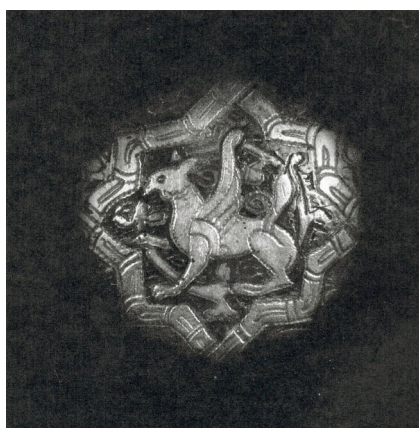
33 Птицы



Чаша 1. Десятый медальон тулова:
34 Всадник с копьем



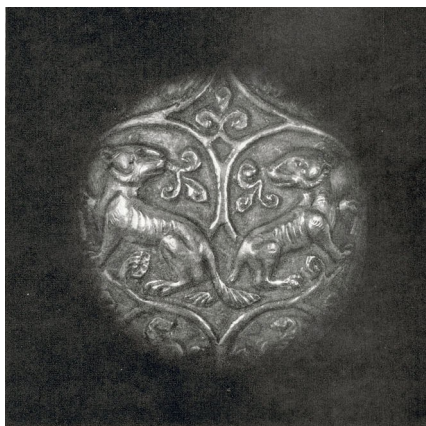
35 Грифон



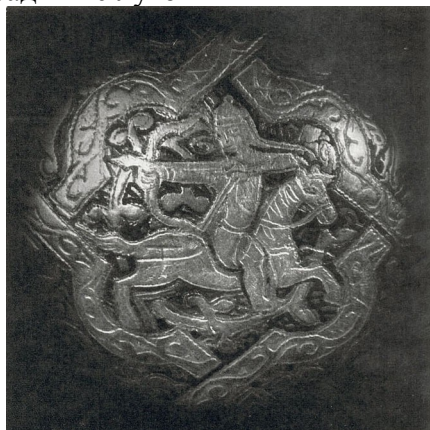
Чаша 1. Одиннадцатый медальон тулова:
36 Грифоны



37 Волки



Чаша 1. Двенадцатый медальон тулова:
38 Всадник с луком



39 Лев



Чаша 1. Детали орнамента:
40 Венчик



41 Клеймо между медальонами



42 Клеймо поддона



43 Клеймо поддона



44 Чаша из Чернигова (чаша 2). Византия, XII в. Серебро. Чеканка, позолота, чернь. Киев, Государственный исторический музей Украинской ССР



45 Чаша 2. Обратная сторона



46. Чаша 2. Вид сверху



Чаша из Чернигова



Летом 1957 г. в Чернигове при земляных работах на углу улиц им. Щорса и Комсомольской была найдена чаша (№ 2), тождественная чаше I, но более грубой работы (в деталях). Остальные их различия состоят в мелких и несущественных деталях. Раскопки, проведенные Черниговским музеем в 1958 г. на месте находки, обнаружили следы богатой княжеской усадьбы, существовавшей в XI — XIII вв. в западной части черниговского "передгородья". По-видимому, драгоценность была зарыта в землю при гибели усадьбы во время нашествия татар на Чернигов в 1239 г. Сосуд хранится в Золотой кладовой Государственного Исторического музея Украинской ССР.

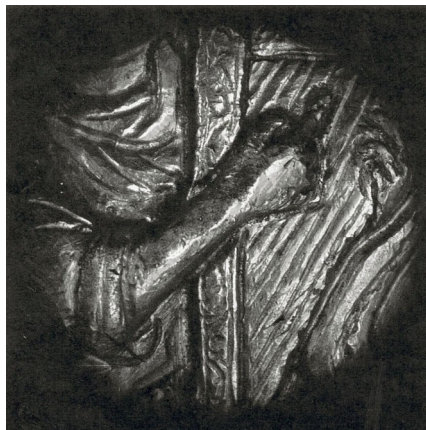
Чаша повреждена, особенно в верхней части. Венчик согнут, небольшой кусок от него отломан. Поврежден один из медальонов на стенках, которые имеют несколько вмятин. Вес сосуда 1315 г.

На нижней поверхности поддона нанесена русская надпись: "НАУМЪ". Буква "у" здесь уже простая, а не лигатурная и не "оу". Такое написание известно на Руси с середины XII в.⁴. Значит, надпись была нанесена между серединой XII в. и 1239 г. Н. Холостенко в популярной заметке безоговорочно отнес чашу к шедеврам древнерусского прикладного искусства XII в.⁵, что вызвало возражения А. В. Банк⁶. Серьезных аргументов в свою пользу Н. Холостенко не привел. Русская надпись на поддоне не может служить доказательством, так как грубо процарапана на готовом сосуде.

47 Чаша 2 Медальон дна Деталь (Арфист и девушка)



48 Чаша 2 Медальон дна Деталь (Арфа)



49 Чаша 2 Медальон дна Детали: Девушка



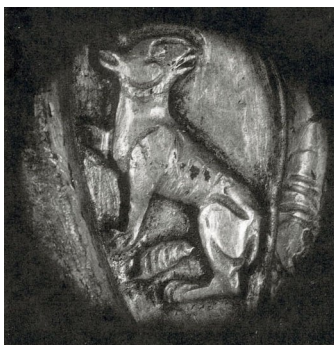
50 Арфист



Чаша 2 Медальон дна. Детали:
51 Птица



52 Волк



53 Лев



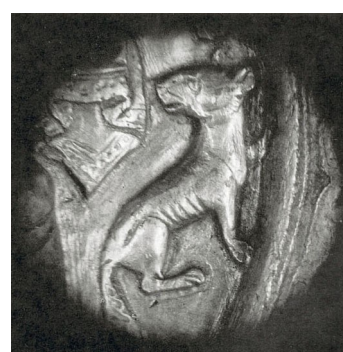
54 Птица



55 Волк



56 Лисица



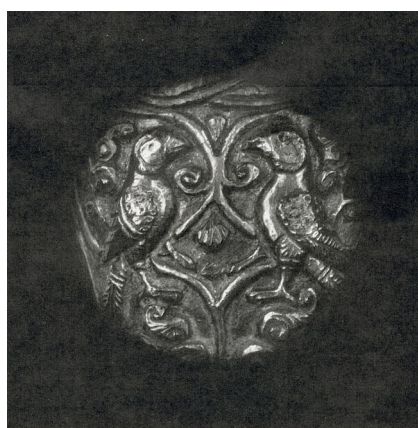
Чаша 2

Первый медальон тулова (нумерация медальонов тулова дана в порядке их расположения слева направо):

57 Сирены

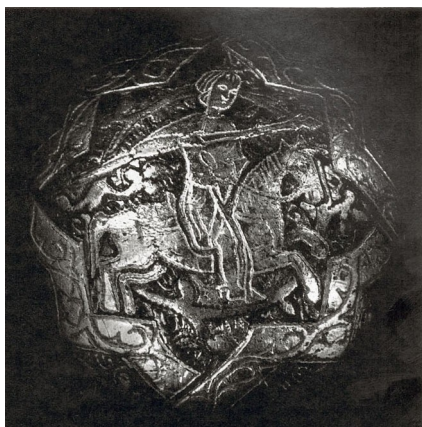


58 Птицы



Чаша 2 Второй медальон тулова:

59 Всадник с копьем



60 Птица



Чаша 2 Третий медальон тулова:
61 Львы



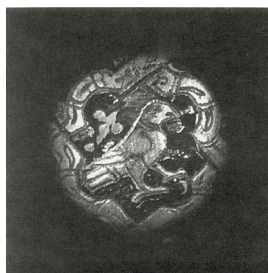
62 Зайцы



Чаша 2.
63 Всадник с луком



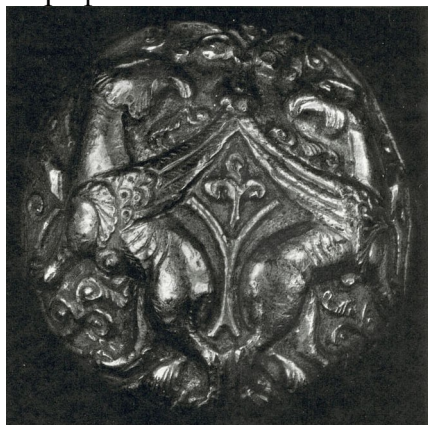
64 Птица



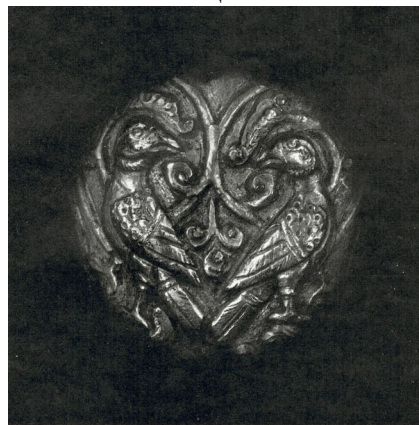
65 Птица



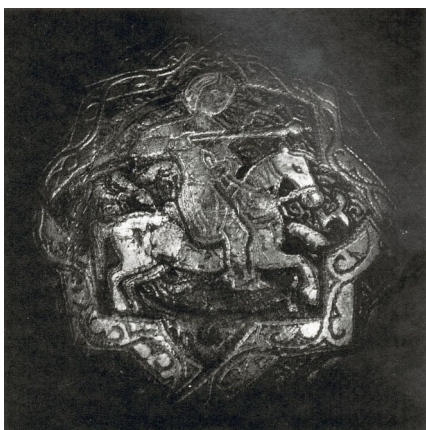
Чаша 2. Пятый медальон тулова
66 Грифоны



67 Птицы



Чаша 2. Шестой медальон тулова
68 Всадник с копьем



69 Грифон



Чаша 2. Седьмой медальон тулова
70 Сирены



71 Зайцы



Чаша 2. Восьмой медальон тулова
72 Всадник с луком



73 Грифон



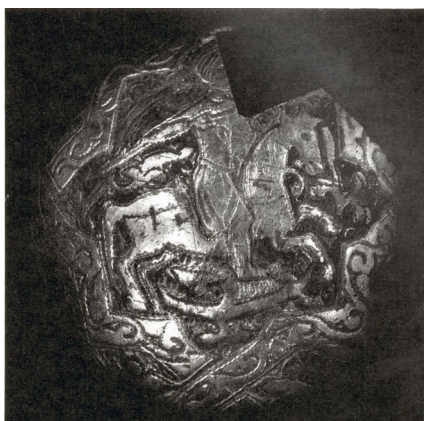
Чаша 2. Девятый медальон тулова
74 Львы



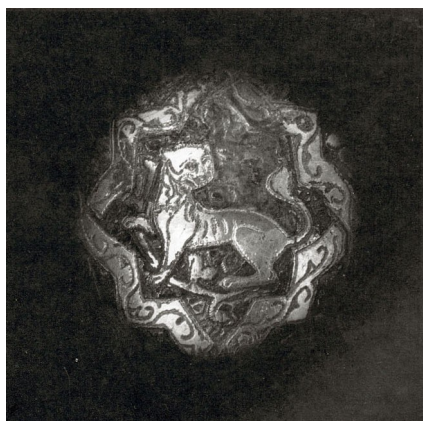
75 Птицы



Чаша 2. Десятый медальон тулова
76 Всадник с копьем



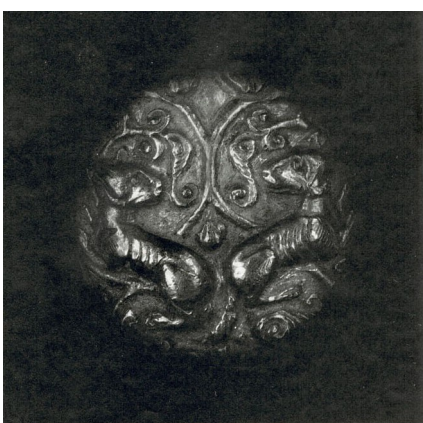
77 Лев



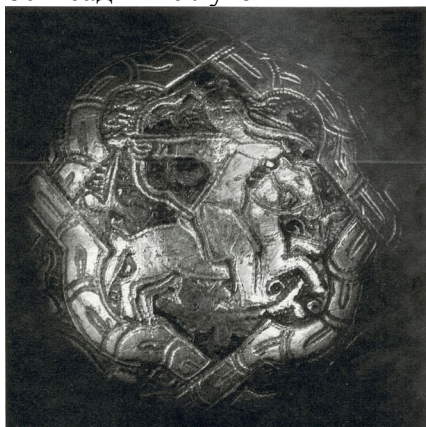
Чаша 2. Одиннадцатый медальон тулова
78 Грифоны



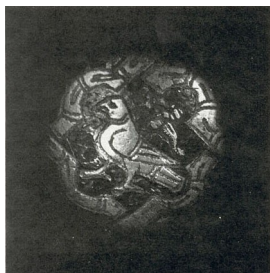
79 Волки



Чаша 2. Двенадцатый медальон тулова
80 Всадник с луком



81 Птица



82 Лев

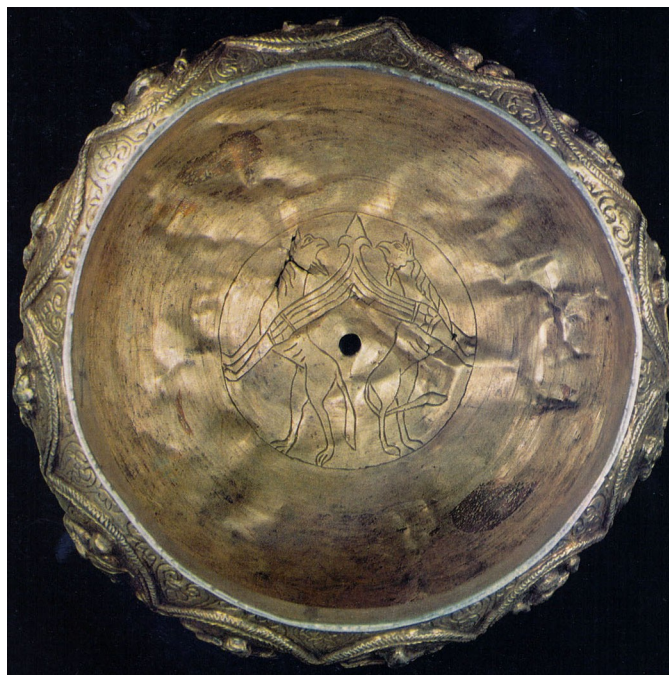


83 Чаша из собрания Базилевского (чаша 3). Византия, XII в. Серебро. Чеканка, позолота.
Ленинград, Эрмитаж



84 Чаша 3 Обратная сторона





Чаша из собрания А. П. Базилевского

Уникальная серебряная чаша (№ 3) с чеканкой, гравировкой и позолотой находилась в собрании Л. П. Базилевского, откуда попала в Государственный Эрмитаж (Отдел Востока, инв. № w. 72). Диаметр венчика 13,5 см, диаметр тулова 17 см, высота 9,5 см. Чаша имеет двойные стенки, соединенные по венчику. Дно "внешней" чаши отломано, и композиции нижнего яруса почти полностью погибли. Вероятно, сосуд имел поддон. Снаружи и внутри он позолочен.

По венчику на точечном фоне гравирована сцена звериного гона. Тулово украшено фризом из двенадцати чеканных арок на колонках. В арки вписаны фигуры в высоком рельефе. Композиции расположены в следующем порядке (слева направо): 1) вознесение Александра Македонского, 2) единоборство со львом, 3) вознесение Александра (в другой редакции), 4) музыкант со смычковым инструментом, 5) всадник-копьеносец, 6) всадник-лучник, 7) танцовщица, 8) единоборство со львом, 9) флейтист, 10) пеший воин, 11) пеший воин, 12) композиция утрачена. Фон фигур и промежутки между арками заполнены гравированными растительными завитками. В медальоне на дне чаши зубчатой линией вырезаны два геральдически сопоставленных грифона.

А. А. Спицын, впервые опубликовавший чашу, ограничился ее описанием⁷. А. В. Банк указала на возможность ее византийского либо кавказского происхождения⁸.

Чаша 3 Рельефы тулова (в порядке расположения слева направо):

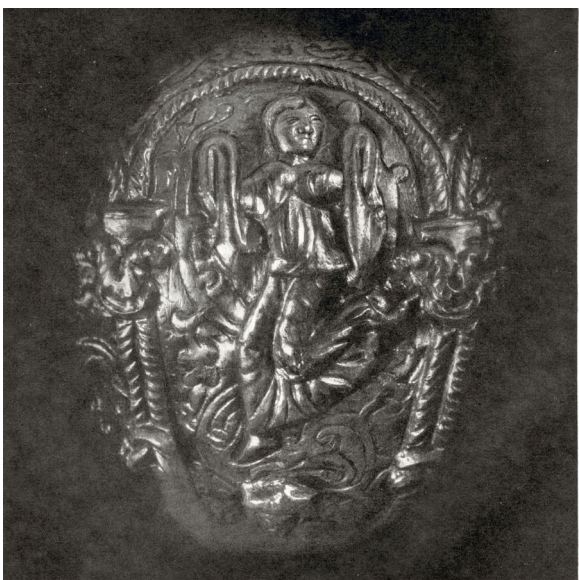
86 Всадник с копьем



87 Всадник с луком



88 Танцовщица



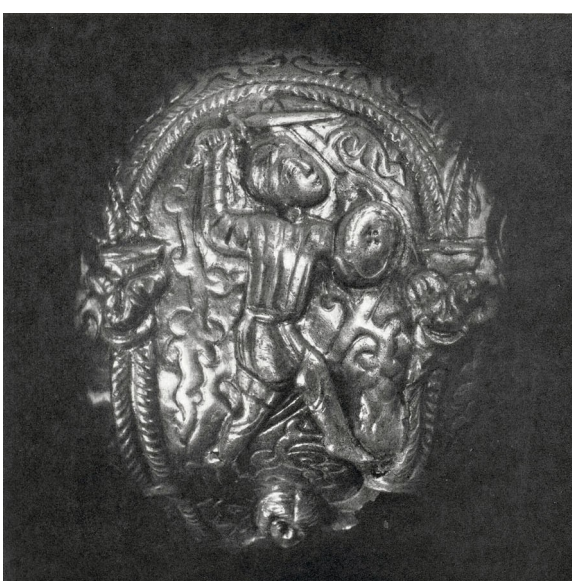
89 Единоборство со львом



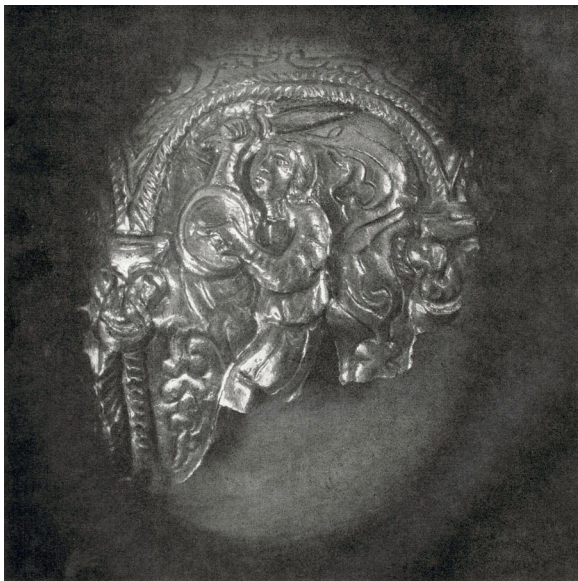
90 Флейтист



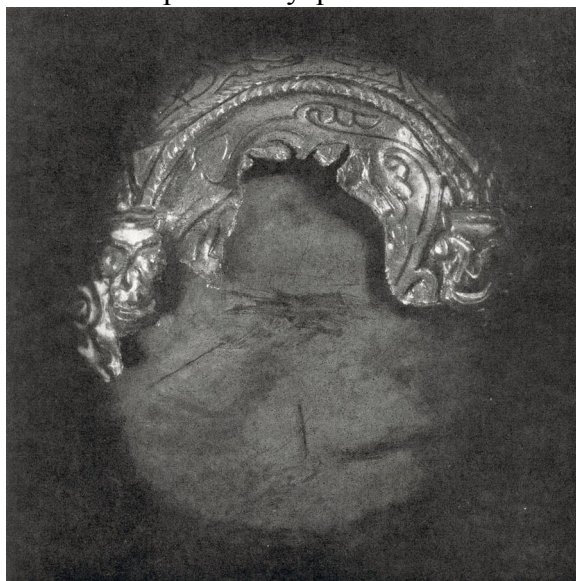
91 Пеший воин



92 Пеший воин



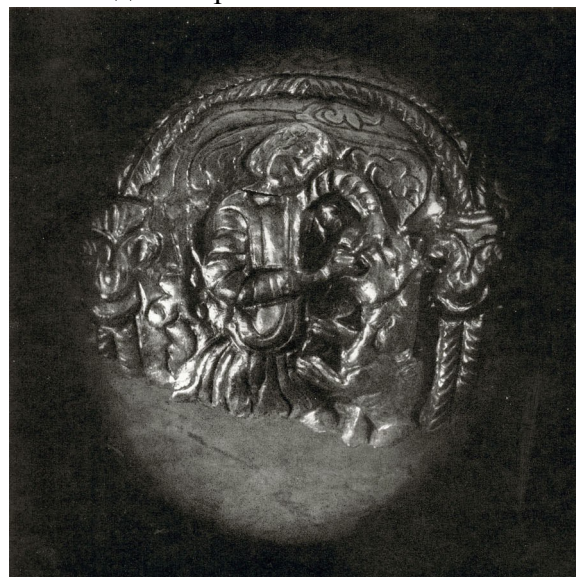
93 Изображение утрачено



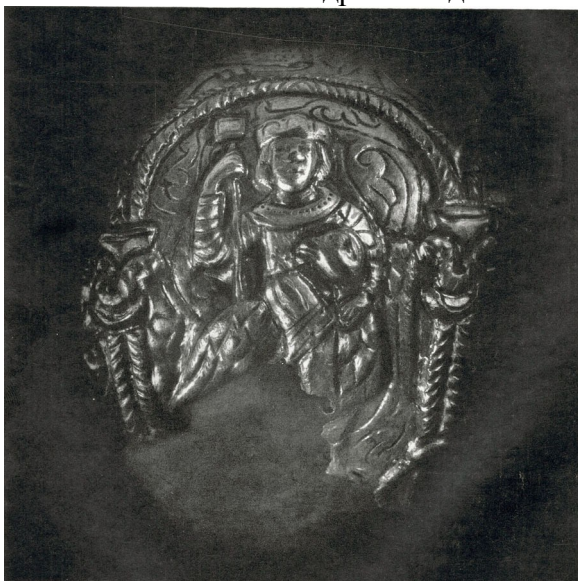
94 Вознесение Александра Македонского



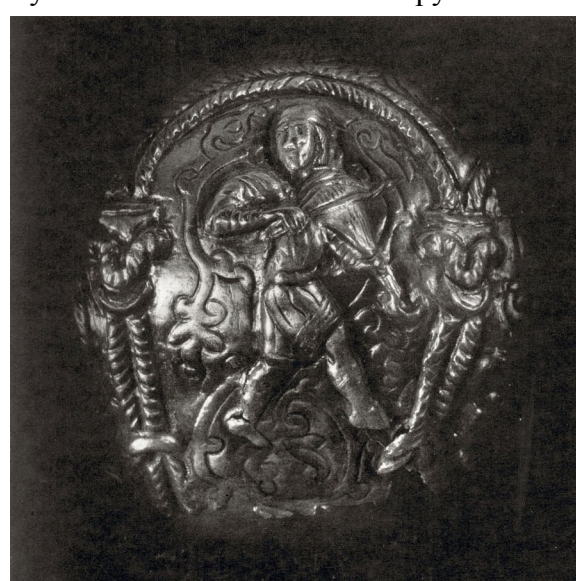
95 Единоборство со львом



96 Вознесение Александра Македонского



97 Музыкант со смычковым инструментом



Чаша 3. Детали орнамента:

98 На венчике (дерево)



99 Заполнение между акрами на тулове



Чаша 3. Отдельные рельефы тулова (нижний ярус):

100 Птица



101 Юноша в венце



102 Девушка и пиршественный сосуд



103 Девушка



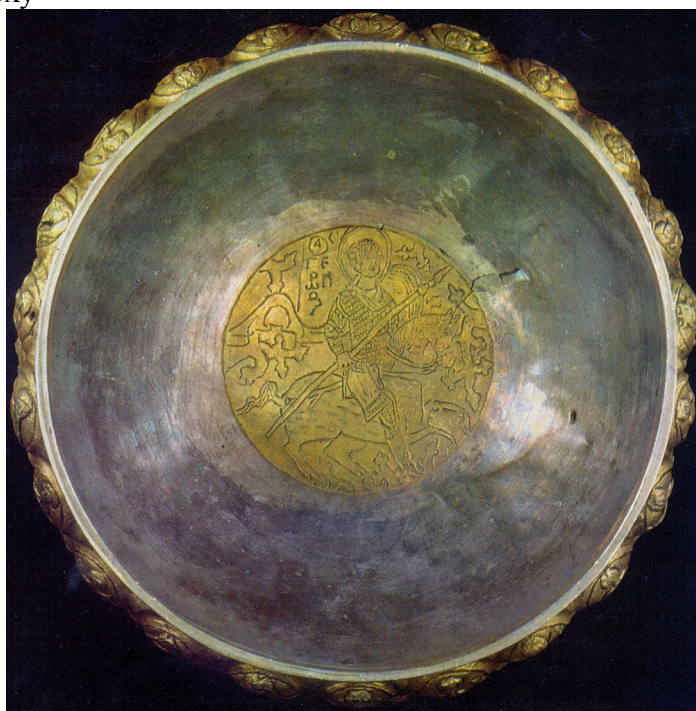
104 Чаша из Березова (чаша 4). Византия, XII в. Серебро. Чеканка, позолота. Ленинград, Эрмитаж



105 Чаша 4. Обратная сторона



106 Чаша 4. Вид сверху



Чаша из Березова

ВЪНІА
УРТАРА
ТЪРА
ТЪРА
НЪ

Серебряная чаша (№ 4) с чеканкой, гравировкой и позолотой была найдена в середине прошлого века вблизи Березова в Зауралье. Хранится в Государственном Эрмитаже (инв. № w 3). По форме, технике и стилю она близка чаше 3. Диаметр по венчику 18,4 см, высота 11,8 см, диаметр поддона 11 см, толщина верхнего края 0,3 см, вес около 1 кг. Полый внутри поддон с отогнутой наружу закраиной припаян. Тулово также имеет две стенки, спаянные по венчику: наружную, с чеканными рельефными изображениями, и внутреннюю, гладкую. Вся поверхность сосуда снаружи позолочена. Звериный гон, гравированный по венчику на точечном фоне, аналогичен композиции на чаше 3. Тулово чаши разбито на семь горизонтальных поясов. Каждый пояс состоит из 22 выпуклых клейм-арочек (всего 154 клейма на тулове и 10 — на поддоне). В каждом клейме, в рельефной ободке, заключено по одной чеканной фигуре человека, зверя или птицы на точечном фоне. Пояса идут в

следующем порядке (сверху вниз): 1) пирующая царица в окружении слуг, музыкантов, акробатов и танцоров, 2) сирены и кентавры. 3) львы, барсы, медведи, волки и зайцы, 4) птицы и две львиные маски. 5) головы юношей и маски львов, грифонов, собак. 6) пальметки. 7) пальметки. В клеймах поддона попарно сопоставлены львы, сирены, волки, зайцы и птицы. Внутри, на дне сосуда, — позолоченный медальон с гравированным изображением св. Георгия на коне. На дне снаружи процарапана русская надпись, упоминающая денежно-весовые единицы: "ВЪ ПОЛЪ ЧЕТВѢРТЬЯ ДЕСЯТЕ ГРИВНЪ" (В оригинальном тексте, в последней фразе, вместо символа «Я» используется буква «малый юс». - SnakeRU54), то есть ее стоимость на Руси достигала 35 гривен серебра (?). Надпись по палеографии близка новгородским берестяным грамотам XII в. Буква „ч" имеет форму бокальчика. У буквы „в" обе треугольные половинки почти равны по размерам. Петли "ъ" и "ь" тоже треугольны. Совокупность признаков позволяет отнести надпись к XII в. Характерна буква "р" в виде тросточки, у которой округлая головка не соприкасается внизу с мачтой. Такое "р" встречено только на грамотах XII в., позже такое начертание неизвестно⁹. Первое описание "братины" (без научного комментария) принадлежит А. А. Спицыну¹⁰. А. В. Банк обратила внимание на феодально-рыцарскую тематику композиций, но вопрос о ее происхождении оставила открытым¹¹.

Чаша 4. Гравированные изображения на венчике (в порядке последовательности сцен слева направо):

107 Собака, преследующая медведя



108 Барс, преследующий зайца



109 Собака, преследующая зайца



110 Грифон, преследующий дикую лошадь - тарпана



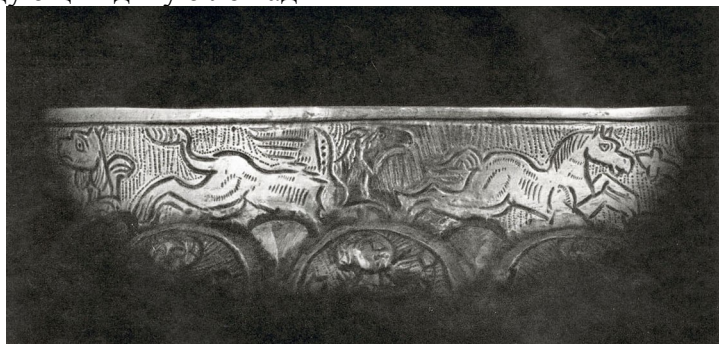
111 Барс, преследующий оленя



112 Бегущие собака, заяц и лев

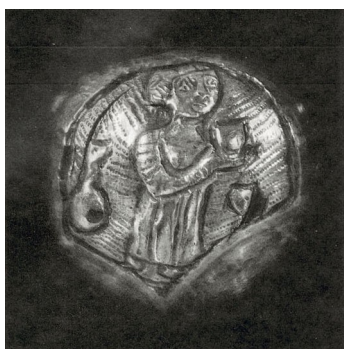


113 Грифон, преследующий дикую лошадь



Чаша 4. Клейма первого пояса (нумерация поясов на стенках чаши идет сверху вниз, нумерация клейм в поясах — слева направо):

114 Первое клеймо (Слуга с кубком)



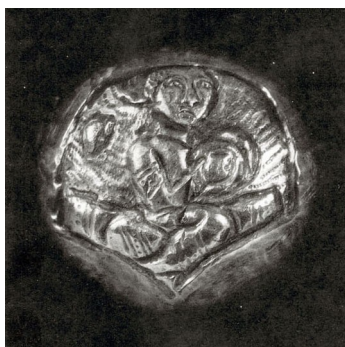
115 Второе клеймо (Пирующая царица)



116 Третье клеймо (Слуга с зеркалом)



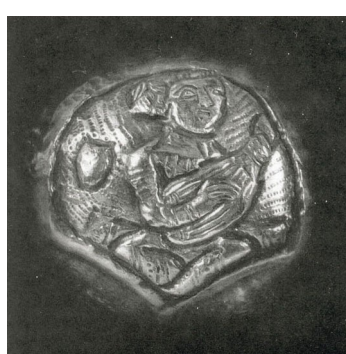
117 Четвертое клеймо (Музыкант с тарелками) 118 Пятое клеймо (Музыкант с псалтирем)



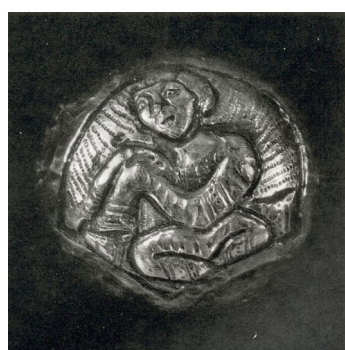
119 Шестое клеймо (Танцор)



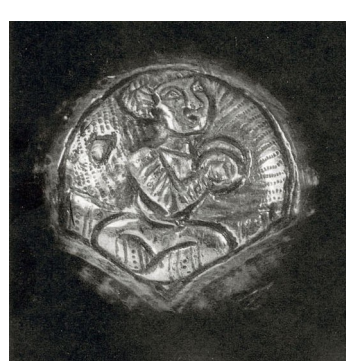
120 Седьмое клеймо (Лютнист)



121 Восьмое клеймо (Танцор)



122 Девятое клеймо (Музыкант с тарелками)



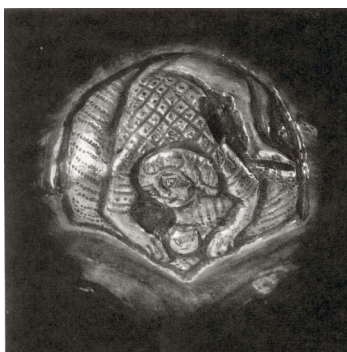
123 Десятое клеймо (Танцор)



124 Тринадцатое клеймо (Трубач)



125 Одиннадцатое клеймо (Акробат)



126 Двенадцатое клеймо (Музыкант с тарелками)



127 Четырнадцатое клеймо (Флейтист)



128 Пятнадцатое клеймо (Музыкант с псалтирем)



129 Шестнадцатое клеймо (Акробат)



130 Восемнадцатое клеймо (Барабанщик)



131 Семнадцатое клеймо (Музыкант с псалтирем) 132 Девятнадцатое клеймо (Флейтист)



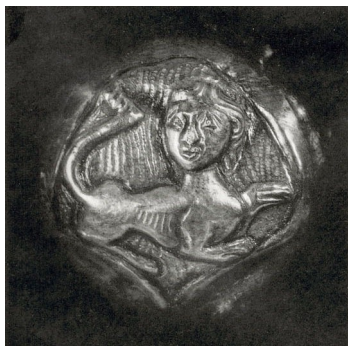
Чаша 4. Клейма первого пояса:
133 Двадцатое клеймо (Лютнист)



134 Двадцать первое клеймо (Танцор)



Чаша 4. Клейма второго пояса
135 Кентавр



136 Кентавр



Чаша 4. Клейма первого и второго поясов:
137 Двадцать второе клеймо первого пояса (Лютнист)



138 Клеймо второго пояса (Сирена)



139 Клеймо второго пояса (Сирена)

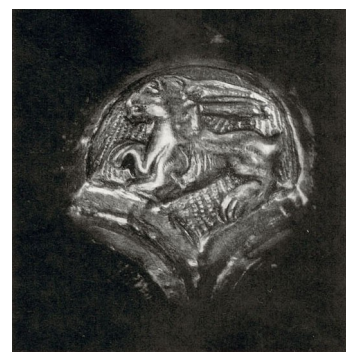


Чаша 4. Клейма третьего пояса:

140 Заяц



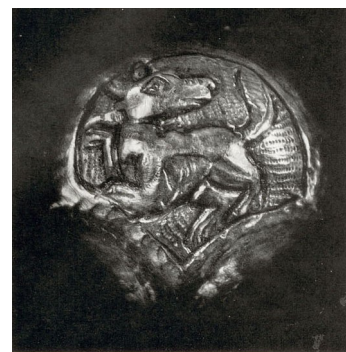
141 Заяц



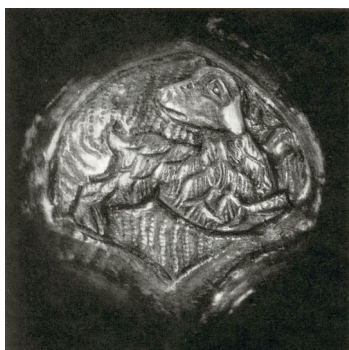
142 Волк



143 Волк



144 Медведь



145 Медведь



146 Барс



147 Лев



Чаша 4. Клейма четвертого и пятого поясов

148 Клеймо четвертого пояса (Птица)



149 Клеймо пятого пояса (Мужская голова)



150 Клеймо пятого пояса (Мужская голова)



151 Клеймо четвертого пояса (Птица)



152 Клеймо пятого пояса (Львиная маска)



153 Клеймо пятого пояса (Львиная маска)



Чаша 4. Клейма пятого пояса:

154 Грифон



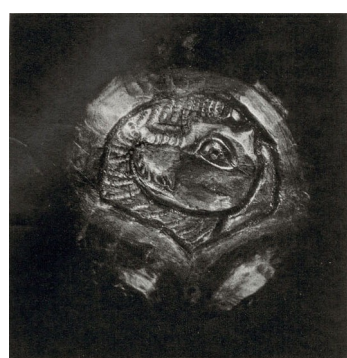
155 Грифон



156 Собака

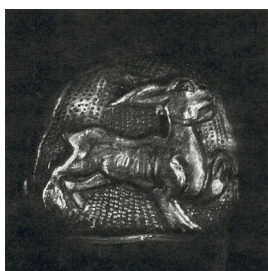
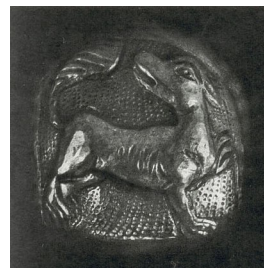
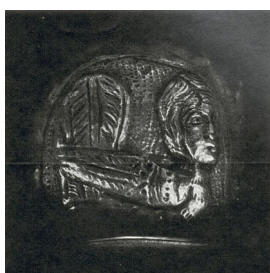


157 Собака



Чаша 4. Клейма поддона:

158 — 159 Лев. Сирена. 160, 161, 161a, 162 Волк, зайцы, птица



163 Крышка чаши, найденная в Ненецком национальном округе (крышка 5). Византия, XII в. Серебро с гравировкой. Ленинград, Эрмитаж.



164 Крышка 5. Вид с другой стороны



165 Крышка 5. Вид сверху



Крышка от чаши из Ненецкого национального округа

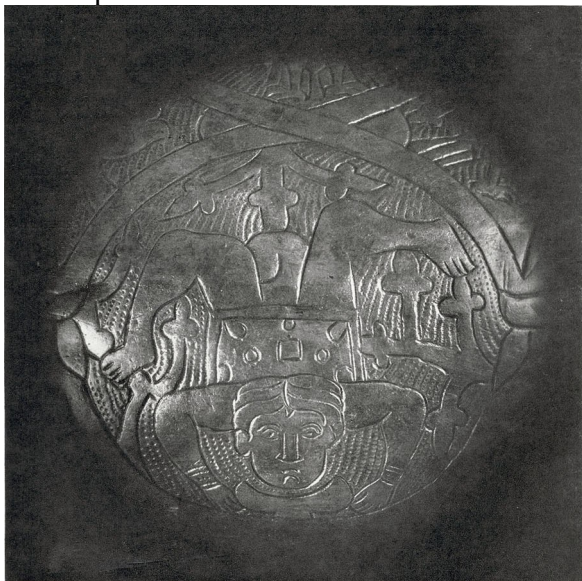
Серебряная с гравировкой крышка от чаши (№ 5) была найдена на берегу р. Средняя Ходута на юге Тазовского полуострова (Ненецкий национальный округ). В 1957 г. поступила в Государственный Эрмитаж (инв. № w 1193).

У крышки полусферическое тулово с низким цилиндрическим основанием, на котором заметны слабые следы позолоты. Диаметр в основании 13,5 см, наибольший диаметр 16 см, высота 9 см. На сосуде имеются вмятины и большая трещина, по сторонам которой пробиты два маленьких круглых отверстия. От трубчатой ручки, завершавшей крышку, сохранилось только кольцевидное основание.

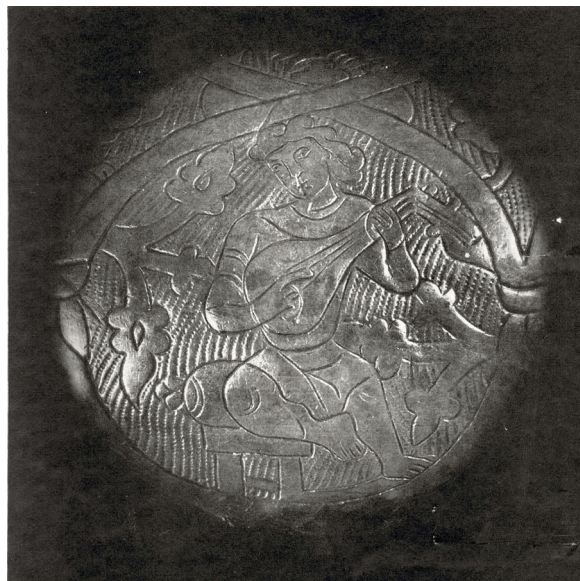
Изображения на внешних стенках выполнены гравировкой. Переплетающиеся ленты образуют два пояса из круглых медальонов, по десять медальонов в каждом. В большие медальоны нижнего пояса вписаны фигуры музыкантов, акробатов, танцовщицы и танцора. В меньших медальонах верхнего пояса помещены животные, бегущие друг за другом, и два павлина. В промежутках между медальонами чередуются птицы и пятилистники. Фон фигур, как на чаше 4, заполнен рядами точек.

Крышка опубликована А. В. Банк, которая отметила ее сходство с чашами 3 и 4, а по способу нанесения узора (гравировка по точечному фону) — с блюдами, найденными близ г. Татар-Пазарджика в Болгарии (илл. 340—341)¹². Она отнесла крышку к провинциально-византийским произведениям XII в.

Крышка 5. Медальоны нижнего пояса:
166 Акробат



167 Лютнист



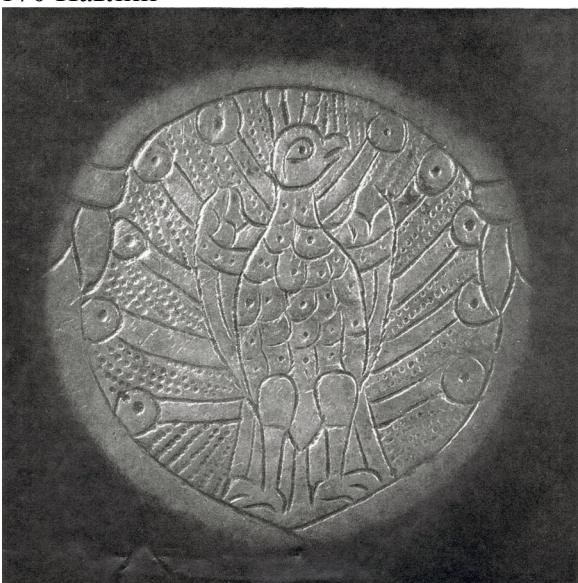
168 Танцор



169 Акробат



Крышка 5. Медальоны верхнего пояса (слева направо):
170 Павлин



171 Павлин



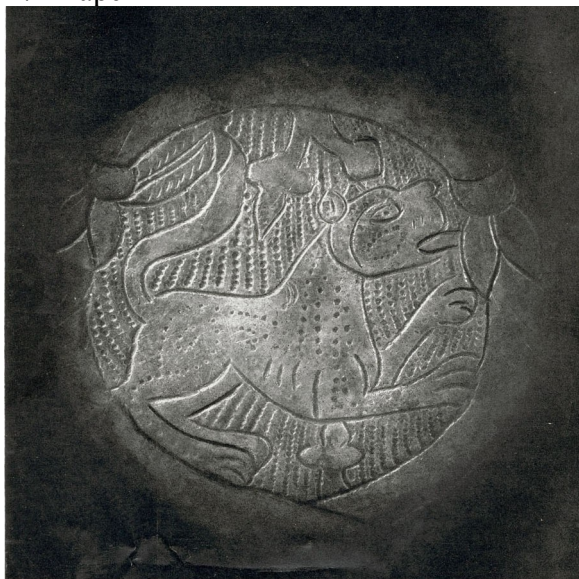
172 Собака



173 Волк



174 Барс



175 Олень



176 Собака



177 Заяц



178 Заяц



179 Собака



180 Чаша с крышкой из Тарту (чаша 6). Византия, XII в. Серебро с чернью. Ленинград, Эрмитаж.



181 Чаша 6. Обратная сторона





Чаша из Тарту

Серебряная чаша с крышкой (№ 6), украшенная гравировкой, чернью и позолотой (илл. 180 — 187), входила в состав клада серебряных украшений, найденного в 1915 г. (?) на окраине г. Юрьева (Тарту). Судя по датировкам вещей (XI — середина XII в.), клад был зарыт не ранее середины XII в.¹³. В 1915 г. сосуд был приобретен Государственным Эрмитажем (инв. № УЗ—878).

Сосуд состоит из чаши и заходящей внутрь ее крышки. Диаметр чаши по венчику 10,6 см, наибольший диаметр 12,2 см, наибольший диаметр крышки 11,8 см, общая высота 11 см. Сосуд имеет вмятины, пробоины и трещины. Поддон чаши и трубчатая ручка на крышке утрачены (были припаяны). Чернь сохранилась только местами. Снаружи поверхность сосуда покрыта сплошным гравированным орнаментом в виде сложной плетенки, оконтуренной чернью. В картуши, образованные лентами плетения, вписаны фигурки воинов с мечами и щитами (повторяются по пять раз на чаше и крышке). Фон фигур воинов и крестовидных мотивов в промежуточных звездах заполнен чернью. Остальные компартименты плетенки заняты растительными завитками. На позолоченном венчике чаши вырезан волнистый стебель. Внутри, на дне сосуда, — позолоченный медальон с вырезанными зубчатой линией двумя птицами по сторонам растительного побега.

По предположению А. В. Банк, сосуд исполнен в XII в. в провинциальном центре империи. "На такое предположение наводит характерное сочетание восточных элементов с чертами, привычными для Византии"¹⁴.

* * *

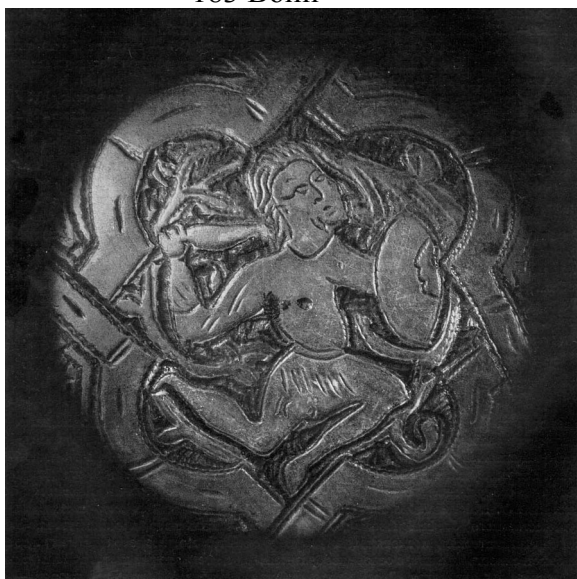
Несмотря на ряд публикаций, чаши входят в число загадочных. Нет единого мнения о центре их производства, следовательно, не понято содержание декора, не установлено место памятников в истории средневековой культуры. На первый взгляд нет отправной точки для их изучения, так как близкие аналогии с надежной локализацией отсутствуют. Вводит в заблуждение "многослойность" художественной структуры произведений, их "эkleктизм". Действительно, при их создании мастера исходили из всего накопленного художественного багажа. Пользуясь источниками различного происхождения, они подбирали материал, подходящий к данному сюжету. Но, несмотря на кажущуюся множественность влияний, в основе изобразительной системы лежит синтез византийских и "восточных" элементов. Первые восходят к эллинистической традиции, вторые — к образотворчеству Ирана, верному сасанидским заветам. По мнению А. В. Банк, трудную проблему атрибуции чаш можно решить только с учетом "ориентализации" византийского искусства¹⁵.

Высказанное вскользь замечание А. Н. Грабара, что орнаментация чаш, несмотря на неясность их происхождения, восходит к светскому дворцовому искусству Византии, не получило дальнейшего обоснования¹⁶.

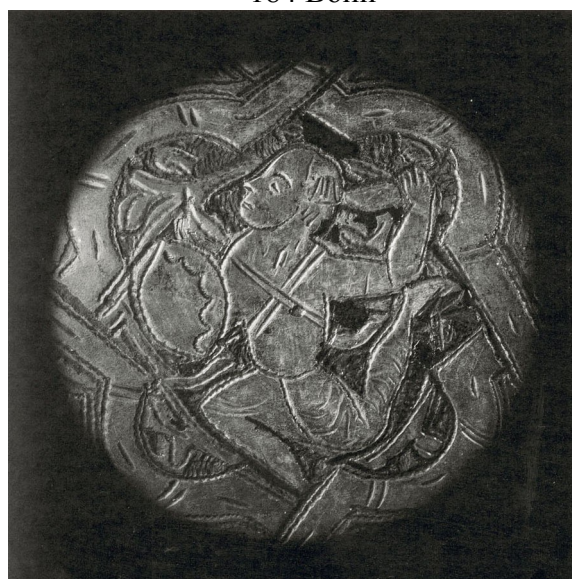
В предыдущих работах каждый памятник, как правило, рассматривали изолированно. Попытки объединения сосудов по общим признакам (Н. Холостенко, Б. А. Шелковников) исходили из предвзятой и ничем не обоснованной мысли об их русском происхождении¹⁷.

Чаша 6. Детали:

183 Воин



184 Воин



185 Воин



186 Воин





Между тем по назначению, форме, ювелирной технике, сюжетам, стилю и символике изображений чаши составляют единую группу торевтики. При детальном знакомстве с материалом образуется цепь перекрестных совпадений, и тогда эта близость становится очевидной. Рассмотрение всего комплекса произведений увеличивает число доказательств их византийской родины.

В основе аналитической части работы лежит метод подбора аналогий, по возможности синхронных изучаемым вещам. Только широкая перспектива позволяет оценить единичное явление. Обращение к широким сравнительным материалам обусловлено и отсутствием параллелей в области самой металлопластики. Во избежание субъективизма для сравнений привлечены и памятники искусства Ирана, Закавказья, Древней Руси. При этом, с одной стороны, выявляются локальные особенности того или иного мотива, сложившиеся в местной культурной среде. С другой — на примере сюжетной общности подтверждается единство средневековой культуры в удаленных друг от друга областях феодального мира. Каждый мотив или сюжет рассмотрен отдельно с точки зрения его иконографии, стиля, содержания и символики. Большое значение имеет изучение костюмов, вооружения, музыкальных инструментов персонажей. Очень важны иконографические особенности — ключ к пониманию сцен. Именно иконографические и стилистические черты, то есть способ изображения, а не сюжетная близость решают вопрос о родине памятников.

Форма и назначение чаш

Все сосуды относятся к одному типу чаш, обычно снабжавшихся крышкой, которая повторяла форму чаши. Они имели низкий вертикальный венчик, суженный по отношению к тулову, и кольцевой поддон. Крышка заканчивалась трубчатой рукояткой с "яблоком" на конце.

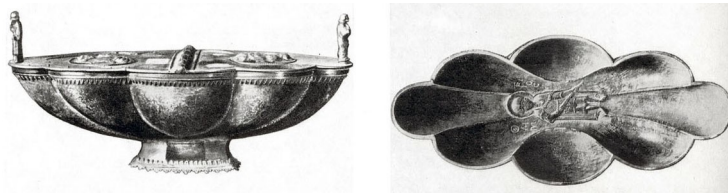
Сосуд в целом имел форму сферы, сдавленной у полюсов. Этот тип распадается на два подтипа: 1) чаши больших размеров (диаметр около 30 см) с невысоким уплощенным туловом, которое расчленено двенадцатью ложчатыми лопастями. Имелись ли крышки — неизвестно (чаши 1 и 2); 2) чаши меньших размеров с полусферическим туловом и крышкой того же профиля (диаметр от 12 до 18 см). Это чаши 3 и 4 (крышки утрачены), 5 (уцелела только крышка) и 6, сохранившая обе составные части. Тулово чаши 3 тоже разбито арочками на двенадцать полей.

Прием украшения стенок металлических сосудов рельефными медальонами применяли ювелиры ахеменидской Персии. Ложчатые чаши, характерные для торевтики

сасанидского и постсасанидского времени¹⁸, бытовали в мусульманском мире вплоть до XIII — XIV вв.¹⁹. Они были известны и в Византии. На мозаиках храма в Дафни (вторая половина XI в.) и собора св. Марка в Венеции (последняя четверть XII в.) пиршественные чаши на поддоне украшены закругленными сверху "лепестками" (илл. 246)²⁰. Плоские чаши на кольцевом поддоне типичны для византийской белоглиняной поливной керамики второй половины IX — X в. (Константинополь, Коринф, Афины, города западного побережья Малой Азии)²¹.

Известны поливные чаши XIII — XIV вв. с расчлененным поперечными ребрами туловом. Экземпляр из Херсонеса (диаметр 14 см, высота 9 см) имеет кольцевой поддон и тулово, разделенное на шесть выпуклых лопастей²². В ризнице св. Марка хранится восьмиллопастная византийская чаша из серпантина конца XI или начала XII в. с рельефным изображением св. Димитрия Солунского (илл. 188, 189)²³. По форме она подражает позднесасанидским серебряным сосудам (илл. 190, 191)²⁴. Сосуды в виде чаши с крышкой употребляли на Среднем и Ближнем Востоке и в Западной Европе (на Руси пока не встречены). Примером иранских сосудов второй половины XII в. служит так называемая Vaso Vescovali в Британском музее (илл. 192). Восточные сосуды XII — XIII вв. в форме чаши с крышкой дослужили прототипами романских дарохранилищ (ciborium), которые сближаются с ними силуэтом, пропорциями, иногда системой декора.

188-189 Чаша из серпентина. Византия. Рубеж XI - XII вв. Венеция, ризница собора св. Марка



190-191 Позднесасанидская серебряная чаша. Иран. VI - VII вв. Находилась в собрании Ханенко (Киев)



Подобные дарохранилища были распространены между 1150 — 1250 гг. во Франции и областях, которые поддерживали с Францией тесные художественные связи: в Лотарингии, Рейнской области, Германии, Англии. Мастера Запада копировали восточные чаши, повторяя их форму и частично орнамент²⁵.

Возможно, византийские чаши с крышкой — имитация восточных моделей — в свою очередь повлияли на создание романских дароносиц, выполнявших евхаристические функции. В Иране и Византии это была столовая посуда. На миниатюрах Радзивилловской летописи чаши на высоком поддоне, снабженные крышкой с "яблоком" наверху, фигурируют в качестве греческой дани или даров русским правителям²⁶. В византийской живописи и миниатюрах XI — XIII вв. чаши на поддоне, иногда с лопастями в форме лепестков, мы видим в сценах трапез и пиров в руках знатных лиц или их слуг (илл. 240, 245, 246). Такая пиршественная чаша стоит на столе перед царицей в центральном клейме верхнего пояса чаши 4 (илл. 115). Содержание композиций на изучаемых сосудах исключает их литургическое применение.

192 *Бронзовая чаша с крышкой (инкрустация серебром). Иран. 2-я половина XII в. Лондон, Британский музей*



"Чешуйчатое" украшение тулова сосуда поясами из маленьких клейм с людьми, зверями, птицами и растениями внутри (чаша 4, поддоны чаш 1 и 2)²⁷ — прием, разработанный на иранской люстровой посуде²⁸. Его применяли и греческие гончары. На декоративной поливной плитке X в. из района Константинополя розетка образована концентрическими кругами из лепестков-чешуек²⁹. В каждый лепесток вписана пальметка, как на двух нижних поясах чаши 4.

Техника исполнения.

Стиль чеканки и гравировки



Рельефная чеканка, гравировка, позолота, чернь были повсеместно распространены в ювелирном ремесле средневековья, в том числе и в Византии. Сами по себе эти приемы не дают возможности атрибутировать сосуды. На Ближнем Востоке в орнаментации утвари из бронзы с XII в. начинает преобладать инкрустация красной медью, серебром или золотом, дополняемая гравировкой. Точечный фон для оттенения гравированного рисунка или чеканных рельефных фигур (чаши 3, 4 и 5) применяли как восточные, так и византийские торецты XI — XII вв. (илл. 193)³⁰.

Гораздо важнее трактовка человеческих фигур, в какой-то степени сохраняющая античные традиции. За эталон примем выбитые с оборотной стороны медальоны на дне чаш 1 и 2 с рельефными изображениями юноши музыканта и девушки. Сравнение с немногими уцелевшими памятниками византийской металлопластики XI — XII вв. свидетельствует об их близости (илл. 193—196, 363, 364)³¹. Фигуры даны в высоком рельефе, с соблюдением перспективной последовательности: рельеф постепенно повышается к середине фигуры.

Головы изваяны более выпукло, чем туловища. По сравнению с телом они велики, так как выдержан следующий канон фигур — 1:6,5 (если представить, что они не сидят, а стоят)³².

193 *Серебряная курильница (чеканка с позолотой). Византия, XII в. Венеция, ризница собора св. Марка*



194 Архангел Гавриил. Деталь серебряного оклада иконы. Византия. XI - начало XII в. Охрид. Церковь св. Климента



Покрытые одеянием тела нигде не теряют пластичности. Красиво текущие складки одежд соответствуют движениям. Мягко моделированы общий рельеф и черты лиц. Глаза даны довольно глубоко. Веки переданы тонкой рельефной линией, глазное яблоко выведено круглым рельефом, зрачки обозначены глубокими точками (илл. 6, 7). Фигуры помещены на отвлеченном фоне.

На чашах 1 и 2 чеканный растительный орнамент, звери и птицы плавно моделированы в высоком рельефе, как на серебряной с позолотой курильнице из сокровищницы св. Марка в Венеции (илл. 193). Эта принадлежность дворцовых апартаментов была в XII в. исполнена в Константинополе³³.

В отличие от рельефной чеканки, близкой произведениям византийского круга, гравированный узор на чашах 1 и 2 можно сопоставить с исламскими работами по металлу. В разделке фона изображений господствует принцип декора без лакун: орнамент из выющихся стеблей с пальметками и крючковатыми усиками и геометрические черневые спирали между ними заполняют все промежутки. Но все это еще далеко до "беспредметного декоративного стиля": фигуры всадников и животных сохраняют самостоятельное значение, не сливаясь с фоном. Способ его обработки скрученными в спираль черневыми завитками распространяется во 2-й половине XII — XIII вв. Он находит аналогии в серебряных и бронзовых изделиях Ирана и Средней Азии, в мусульманской резной кости XII — XIII вв. С конца XII в. мотив спиральных завитков широко распространен в люстровой посуде Рея и Кашана.

Наращение декоративного начала в византийском серебре связано с влиянием исламского металла. Происходит усиление роли фона композиций, состоящего из растительных и геометрических завитков. Возрастает удельный вес "чистого орнамента". Основные

195 Архангел Рафаил. Серебряная пластина на Пала д'Оро в соборе Торчелло. Венеция XI в.



196 Богоматерь на троне. Серебряная пластина на Пала д'Оро в соборе Торчелло. Венеция. XI в.



сюжеты неразрывно связаны с "арабесками". Фигуры человека и животных утрачивают монументальность, свойственную, например, сасанидскому серебру. Они не занимают всю поверхность предмета, а вписаны в узкие фризы, клейма или медальоны, которые становятся излюбленной формой обрамления. Эстетике ислама отвечает и повторяемость одинаковых элементов орнамента. Стилизацию в изобразительном искусстве Востока справедливо сравнивают со стилем восточной поэзии XII — XIII вв. (иранская придворная касыда, Низами и т.д.), которому присущи тщательная, изощренная отделка и внешняя декоративность. Словесная ткань касыды также сплетается из многократного повторения традиционных мотивов.

Стремление к отвлеченным орнаментальным формулам в искусстве ислама еще не означало "потери сюжета". В XII — XIII вв. религиозный запрет изображать живые существа не распространялся на деятельность художников-миниатюристов, керамистов и ткачей. В круг допустимых предметов с изображениями входила и металлическая столовая посуда, которую употребляли в быту феодалов и зажиточных горожан. Как в других видах прикладного искусства, в ее стиле торжествует синтез конкретного и отвлеченного.

МОТИВЫ И СЮЖЕТЫ

Дигенис и Евдокия

И вот поднялся с места он, отправился в покои,
Обулся, приготовился и взял свою кифару.
Сначала лишь руками стал он ударять по струнам
(Умел прекрасно Дигенис играть на инструментах),

Ее наладил, заиграл и напевал чуть слышно...³⁴

"Галантная сцена" в медальонах на дне чаш 1 и 2 — ключ к истолкованию их декора. Красивый юноша играет на арфе. Рядом сидит девушка, приложившая палец к губам³⁵. Чарующие звуки музыки привлекли птиц и зверей: льва, волков, лисицу, зайцев. Обе композиции почти идентичны. Различия второстепенны: в медальоне чаши 2 отсутствуют зайцы, одного из волков заменила лиса. Расположение животных также несколько иное, хотя сгруппированы они по одной схеме (друг над другом вдоль ободка медальона, обращены к юноше и его подруге, птицы помещены над зверями). И. А. Орбели видел в персонажах на чаше 1 Давида и Вирсавию³⁶. Однако в византийской иконографии этот ветхозаветный эпизод изображали по-иному: царь Давид с крыши своего дворца наблюдает за купающейся в бассейне Вирсавией³⁷.



При рассмотрении композиции в общих чертах напрашивается сравнение с другим известным сюжетом: Давид, вдохновляемый аллегорической фигурой Мелодии. Насыщенный эллинистическими мотивами, он был популярен в миниатюрах константинопольских Псалтырей X — XI вв. Самая ранняя из миниатюр — фронтиспис Псалтыри в Парижской Национальной библиотеке первой половины X в., иллюстрации которой представляют собой свободные копии с александрийского прототипа³⁸. Миниатюра "Давид и Мелодия" характерна для неоклассического стиля в живописи, который сложился на константинопольской почве в конце IX в.³⁹. Юный Давид, сидя на пригорке, играет на лире (*илл.* 197). Грациозно опираясь на плечо певца, его слушает Мелодия. Из-за круглой колонны выглядывает увлеченная музыкой нимфа. На первом плане, развалившись среди скал, лежит мужская мускулистая фигура — олицетворение горы Вифлеем. На лугу пасется стадо, охраняемое мохнатой собакой. Осложненная мифологическими персонажами, библейская сцена окрашена в буколические тона. Композиционно связь Давида с Мелодией еще напоминает об изображениях любовных пар в античном искусстве⁴⁰. Почти буквальное повторение композиции Парижской Псалтыри видим на миниатюрах из фрагмента Псалтыри в ленинградской Публичной библиотеке (вторая половина XI в.)⁴¹ и Псалтыри в Ватикане⁴². В Псалтыри Британского музея XI в. (*илл.* 198)⁴³, и в Псалтыри Ватиканской библиотеки (гр. 752, л. 448, ок. 1059 г.)⁴⁴ даны сокращенные варианты той же композиции. В иллюстрациях Миланской Псалтыри XI в. (*илл.* 199) и Псалтыри в Ватопеди на Афоне (№ 609, л. 11, 1088 г.) Мелодия касается руки певца, как бы диктуя ему ритм песни⁴⁵.

Связь между медальонами чаш и миниатюрами не сюжетная, а чисто формальная, выраженная в сходстве структуры центральной группы: персонажи сидят на пригорке, женская фигура по правую руку от музыканта вполборота к нему. На миниатюрах из Амброзианской и Ватиканской Псалтырей (*илл.* 199) Давид также сидит почти фронтально с лицом en face.

Одинаков способ игры на арфе, которая поставлена вертикально слева от музыканта. Пальцами правой руки он касается струн. К общим признакам относится присутствие зверей. Девушка, как и олицетворение Мелодии, простоволоса.

Можно предположить, что отдаленным прототипом сцены на чашах послужила композиция "Давид и Мелодия", распространенная в столичных лицевых Псалтырях аристократической группы X — XI вв.⁴⁶. Псалтыри аристократической группы исполнялись для царских особ. В отличие от монастырской редакции псалтырных иллюстраций со сложной символикой параллелизма двух Заветов редакция светская, придворная отвечала антикизирующим вкусам просвещенного столичного общества. Содержание миниатюр аристократических Псалтырей не символическое, а повествовательное⁴⁷. Таким образом, обнаруживается тонкая нить, которая связывает сцены в медальонах чаш с придворным

направлением в искусстве Константинополя. Вероятно, существовало какое-то промежуточное звено, послужившее отправной точкой для ювелира XII в. Менее вероятно, что композиция на чашах была создана в результате радикальной переработки книжной иллюстрации, "Давид и Мелодия". Такая переработка могла быть вызвана полным переосмыслением сюжета.

В произведении мастера по металлу на смену неоклассицизму приходит средневековая условность⁴⁸. Композиция лишена пространственной глубины, все фигуры размещены в одной плоскости. Линия почвы отсутствует, звери и птицы рассыпаны по нейтральному гладкому фону. Пропорциональные соотношения фигур человека и животных грубо нарушены, звери слишком малы. Крупные и мелкие животные даны в одном размере. От античной пасторальной идиллии не остается и следа. Полностью исчез пейзаж с аллегорическими фигурами.

Неузнаваемо изменились главные герои. Легкие драпировки сменила тесная одежда средневекового покроя. Голова юноши покрыта венцом. Античную лиру вытеснила средневековая треугольная арфа. Отсутствие нимбов и замена мирно пасущегося стада овец и коз собравшимися слушать музыку львами, волками и зайцами придают сцене чисто светский колорит. Молодой библейский пастух, пасущий "овец отца своего", превращен в эпического героя.

Остановимся на бытовых реалиях. Девушка одета просто. Легкая туника ниспадает до ступней. Ее длинные узкие рукава украшены вышитыми налокотниками и наручами. Подол окаймлен узкой полосой. По-видимому, это нижняя туника, поверх которой византийские женщины обычно надевали плащ или тунику с короткими или длинными, но всегда широкими рукавами⁴⁹. Через левое плечо девушки перекинут узкий шарф. Ноги обуты в башмаки. Единственным украшением служит шейная гривна, гладкая на чаше 1, витая на чаше 2.

Туника с тесными рукавами и переброшенный через плечо шарф сближают костюм девушки с облачением женских аллегорических фигур па ткани рубежа X — XI вв. из собора в Бамберге — изделия императорских эргастриев Константинополя (*илл. 366*)⁵⁰. Их костюм гораздо богаче и включает короткую верхнюю тунику без рукавов, перетянутую поясом. Отсутствие платы свидетельствует, что на чаше изображена девушка. Длинные волосы с пробором посередине свободно падают на спину выющимися прядями или косами⁵¹.

По форме венец юноши напоминает корону-камилавкий, которая с конца XI в., с приходом к власти династии Комников, вытеснила стемму⁵². Камилавкий был выше стеммы. Вероятно, поэтому Анна Комнина называет императорскую корону тиарой⁵³. Венец юноши довольно высокий, со сводчатым верхом, который завершают три большие жемчужины. Основанием венца служит массивный витой обруч. Похожие короны со сводчатым верхом и тремя жемчужинами увенчивают Константина Мономаха на центральной пластине эмалевой короны из Национальной галереи Будапешта (между 1042 и 1050 гг.)⁵⁴ и короля Рожера II в сцене его коронования на мозаике нарфика Мартораны в Палермо, около 1143 г. (*илл. 200*)⁵⁵. Вместе с тем венец музыканта отличен от царской короны. Нет жемчужного крестика наверху и цепочек из жемчуга и драгоценных камней, которые свисали от висков, слегка касаясь щек. Эти боковые подвески-препендулии были специфической принадлежностью императорских корон⁵⁶. Вместо инкрустации драгоценными камнями (в центре — большой кабошон в аркообразной оправе, по сторонам — меньшие камни прямоугольной формы) венец юноши украшен растительным орнаментом, как на миниатюре Хроники Скилицы в Эскориале (л. 114 R). Хотя венец сохраняет форму камилавкия, он не может быть привилегией царского сана. Подобные более скромные венцы могли носить высшие чины империи, но не сам василевс.

Юноша облачен в короткую подпоясанную тунику с засученными до локтей рукавами и каймой по подолу. Налокотники украшены узором в виде выходящего стебля. Поверх туники

наброшен короткий воинский плащ, обшитый по краю каймой. Он застегнут на правом плече круглой фибулой⁵⁷. На ноги надеты кожаные кампагии — походные гетры

197 Давид и Мелодия. Миниатюра из Псалтыри. Константинополь, 1-я пол. X в. Париж, Национальная библиотека



198 Давид и Мелодия. Миниатюра из Псалтыри. Византия, XI в. Лондон, Британский музей.



(или полосы ткани, которыми обмотаны ноги от щиколотки до икры?). Такое же облачение носит архангел Гавриил в образе военачальника на одном из клейм оклада иконы церкви Климента в Охриде (XI — начало XII в.) (илл. 194)⁵⁸. Облегающие тело легкие туники с длинными рукавами и вырезом у ворота (скарамангий) — униформа византийской кавалерии. С X в. это официальный костюм военных должностных лиц — стратигов и др.⁵⁹. Император облачался в скарамангий перед выездом верхом в сопровождении кортежа высших чинов армии⁶⁰. Плащ (гиматий), надевавшийся поверх скарамангия, также был военной одеждой. Греческие полководцы даже в самых торжественных случаях появлялись в плащах. В плащах изображали святых воинов и царей в роли военачальников⁶¹. Кампагии были обувью военных чинов, в которой они являлись и при дворе⁶².

В костюме Дигениса Акрита упомянута обувь, схожая с гетрами, гамашами (условный перевод — "чулки")⁶³. Таким образом, одежда героя позволяет заключить, что изображен военачальник, который, несмотря на молодость, занимает высокое место в византийской иерархии чинов.

Он играет на маленькой треугольной арфе, левой рукой придерживая инструмент и касаясь струн щипком пальцев правой. Десять струн арфы натянуты между двумя планками, сходящимися под прямым углом. Длина вертикальной стойки-резонатора около 0,6 м⁶⁴. На верхней перекладине пять колков для крепления струн. Планки украшены волнистым стеблем.

Ареал средневековой треугольной арфы обширен. Ни устройство, ни способ игры на ней не дают заметных локальных различий. Изображения арфистов и арфисток встречаются на сасанидской и постсасанидской серебряной посуде (илл. 249)⁶⁵, на скальных рельефах Так-и-Бустана (ок. 600 г.)⁶⁶ и многочисленных мусульманских памятниках XI — XIII вв.⁶⁷. В XI — XIII вв. легкая треугольная арфа распространена в Западной Европе. Это инструмент

псалмопевца Давида в романской скульптуре и книжной иллюстрации⁶⁸.

На греческих миниатюрах XI — XIII вв. треугольная арфа аналогична инструменту на чашах. Музыканты играют стоя, придерживая арфу одной рукой (миниатюры из Псалтыри в Ватиканской библиотеке, ок. 1059 г., — илл. 253, 254)⁶⁹. Арфист включен в группу скоморохов на миниатюре Хроники Иоанна Скилицы в Эскориале (вторая половина XIII в.; илл. 258)⁷⁰.

199 Давид и Мелодия. Миниатюра из Псалтыри. Византия, XI в. Милан, Амброзианская библиотека.



Кто же этот певец, который, подобно Орфею, укротил музыкой диких зверей, ставших послушными и кроткими?

Кто его спутница, призывающая к молчанию? При сопоставлении сцены с поэмой о Дигенисе Акрите обнаруживаем ряд совпадений. Вот типизированный портрет героя, построенный на использовании традиционных сравнений:

"И впрямь чудесным юноша сложеньем отличался,
С кудрями русыми он был и с черными бровями.
Как розовый цветок, лицо, глаза на нем большие,
И в сажень шириною грудь, подобная кристаллу"⁷¹.

Однажды Дигенис проезжал мимо дома стратига Дуки, отца Евдокии, молва о дивной красоте которой дошла до отрока:

"И стоило лишь девушке, богатой и прекрасной,
Пришельца юного того увидеть перед домом,
Как запылало сердце в ней, и жизнь ей стала в тягость ..." ⁷².

Отвечая на призывы Дигениса, она выглядывает из окошка. Юноша поражен ее красотой:

"И выглядела девушка, как будто на картине:
Светловолосою была красавица, кудрявой.
Со взглядом радостным, живым и с черными бровями;
Напоминало снег лицо, украшенное дивно
Цветком бесценным пурпура, приятного владыкам" ⁷³.

Девушка предупреждает Дигениса об опасности: ее стерегут отец и братья. Они не знают сострадания к "благородным ромеям", пытающимся похитить красавицу. В конце свидания Евдокия дарит Дигенису кольцо, и он, охваченный радостью, возвращается домой. Дождавшись захода солнца, он захватил с собой кифару, сел на коня и на заре снова достиг покоев девушки. Увидев, что его никто не встретил, герой решил сыграть на кифаре:

"Настроил Дигенис ее, по ней ударил плектром
И начал напевать под звук мелодии сладчайшей:
"Что юную ты нашу страсть, любимая, забыла
И в сладкий погрузилась сои легко и беззаботно?
Встань, яблочко душистое, цветочек нежной розы,
Пора нам с утренней звездой в дорогу отправляться!"
Лишь услышала девушка приятный звук кифары,
С постели спрыгнула она и пояс затянула

И, из окошка наклонясь, так отроку сказала:
"Бранила, милый, я тебя из-за того, что медлил,
И буду так всегда бранить за лень и нерадивость.
Забыл ты об опасности — играешь на кифаре,
Услышит копь отец тебя — расправится с тобою,
И ты — о преступление! — из-за меня погибнешь"⁷⁴.

Этот эпизод сближается со сценой на чашах. Дигенис, одетый в походный костюм для верховой езды, играет на кифаре⁷⁵. Рядом только что проснувшаяся девушка. Обеспокоенная тем, что музыку могут услышать ее родные и стража, она, приложив палец к губам, призывает любимого замолчать⁷⁶.

Далее события в поэме развиваются так. Дигенис увозит Евдокию. Стратиг с воинами и сыновьями преследует беглецов. Дигенис прячет девушку в укромном месте, вступает в бой с войском стратига и один уничтожает его. Устрашенный Дука дает согласие на брак. После пышно отпразднованной свадьбы герой вместе с супругой отправляется жить на восточных границах империи. Весть о его ратных подвигах доходит до императора Василия. Во время похода на "персов" он посещает Дигениса у реки Евфрата. Император, пораженный умом и красотой героя, осыпает его милостями:

"И так сказал: "О юноша, чудесный, несравненный.
Моею царственностью ты патрикием назначен,
Владенья деда твоего я все тебе дарую
И на границах управлять предоставляю право.
Скреплю пожалованья все надежно хрисовулом
И царские одежды дам тебе я дорогие"⁷⁷.

Вот почему юноша носит венец. Патрикий — один из высших титулов византийской табели о рангах, который носили командиры кавалерийских тагм. Согласно Константину Багрянородному, патрикий принадлежал к чинам, то есть был соединен с инсигниями и, в отличие от должностей, даровался пожизненно⁷⁸. Стратиги фем, обычно состоявшие в звании патрикия, носили скарамангий⁷⁹ и, вероятно, в торжественных случаях покрывали голову особым венцом, украшенным драгоценными камнями⁸⁰. К царю патрикии являлись в красных плащах⁸¹. Положение Дигениса было весьма высоким, так как он охранял от "агарян" восточные фемы, жизненно важные для империи. Дигенис Акрит предстает в поэме как независимый правитель:

"Конец бесчинствам агарян он положил кровавым
И города опустошил и власть над ними принял...
И радовались многие владычеству героя"⁸².

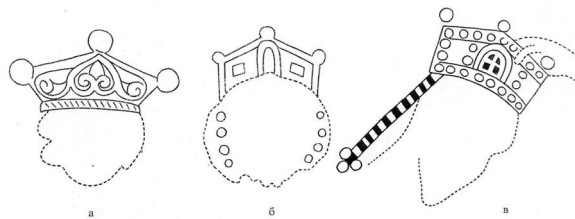
Но, как и в поэме, где реальный исторический фон и верно обрисованные детали быта сочетаются с эпическим вымыслом, византийский чеканщик, тонкий знаток бытовых аксессуаров, показал героев в фантастической обстановке. Доверчивые звери и птицы вокруг арфиста и его подруги придают сцене фольклорный характер, выводя ее за пределы конкретного эпизода. Образ чудесного певца рождает вереницу ассоциаций, начиная с мифического Орфея⁸³. Вместо чистой иллюстративности художник пошел по пути поэтических обобщений. Из контаминации отдельных эпизодов поэмы родилась само-

200 Типы византийских венцов (прорисовки)

а. Венец арфиста в центральном медальоне чаш 1 и 2

б. Венец Константина Мономаха (эмалевая корона из Будапешта. Константинополь. Между 1042 и 1050 гг.)

в. Корона Рожера II (из мозаики Мартораны в Палермо. Ок. 1143 г.)



стоятельная и законченная тема, пронизанная героико-эпическим духом произведения, органически слитая с символикой его образов. В ней отразились культ силы и отваги (хищники, смирившиеся перед героем), культ красоты (идеализированные портреты Дигениса и Евдокии), мотивы любви и верности (присутствие девушки, птиц и сирен). Все объединяет распространенная эпическая тема чудесного воздействия музыки на природу и человека. Унаследованная из античной литературы, она была знакома образованным грекам XII в. "Орфей своим пением привел в движение камни, леса и вообще всю неодухотворенную природу, флейтист Тимофей, исполнив Александру воинскую мелодию, побудил македонца тотчас взяться за меч и щит"⁸⁴. Музыка на свадьбе Дигениса одухотворяет окрестные холмы и леса:

"Казалось, что сама земля, ступали по которой,
Со всеми счастлива была, делила с ними радость.
И всякий, кто свидетелем был этому веселью,
Рассудок потерял совсем, охвачен ликованием.
Казалось, прыгали холмы и танцевали скалы,
Деревьям было весело, ключом забили реки,
И воздух весь сиянием наполнился от счастья"⁸⁵.

Дигенис, неразлучный со своей кифарой, — прекрасный певец и музыкант. Его пение, подобно пению сирен, завораживает слушателей. Дигенис всегда играет для Евдокии, которая подпевает ему⁸⁶. Убив дракона и льва, герой по просьбе жены услаждает ее игрой на кифаре; звуки музыки подхватывают горы⁸⁷. Поэтому рядом с Дигенисом изображена его жена, а внимающая певцу природа олицетворена птицами — воплощением небесной стихии, хищниками и травоядными, забывшими о своей вражде⁸⁸.

Как вестники неба, птицы помещены над животными. Говоривший языком символов и иносказаний средневековый мастер выразил идею органической и неорганической природы через посредство звериных и растительных мотивов. Одновременно птицы олицетворяли мелодичное пение. В медальоне чаши 1 птица сидит на кифаре, как бы вдохновляя игру музыканта⁸⁹.

Символический подтекст композиции не исчерпывается идеей умиротворяющего воздействия музыки на все живое. В иносказательной форме здесь передана мысль о сверхчеловеческой мощи главного героя. Как и в эпосе, Дигенис воплощает отвагу и благородство знатных воинов-акритов.

Высокое искусство игры на кифаре — одно из его рыцарских достоинств. Но главное — это "герой, страшивший диких львов и хищников свирепых"⁹⁰. Львы возле Дигениса (на чаше 2 лев с поджатым хвостом и поднятой в знак смирения передней лапой стоит у ног юноши) — это те хищники, с которыми он еще мальчиком вступал в единоборство⁹¹. Это олицетворение грозной силы, приведенной в подчинение и ставшей атрибутом доблести Дигениса⁹².

"С собою меч он захватил, пошел на зверя прямо;
Когда ж приблизился ко льву, подпрыгнул тот высоко
И стал размахивать хвостом, бока свои хлестать им,
И двинулся на юношу с рычаньем кровожадным.
А мальчик нападения ждал, высоко меч свой поднял,
На голову звериную обрушил он оружие,

Да так, что разрубил ее до плеч одним ударом"⁹³.
Сам герой уподоблен льву:
"И стоило лишь грозно мне дубинкой замахнуться.
Как прочь бежали от меня, от льва спасаясь словно..."⁹⁴,
И чудилось несчастному, что льва он испугает"⁹⁵.

Послушны воле Дигениса и волки. Заяц означает чудесную быстроту отрока, ноги которого подобны крыльям:

"Пусть заяц в гору побежит — поймать его сумею
И куропатку быструю рукой схвачу в полете"⁹⁶.

Образ героя среди прирученных хищников, которые по размерам не больше кошек, находит параллель в строках заключительной книги.

"И были все изумлены, поражены безмерно.
Героя силу увидав и бег непревзойденный:
Коль находил добычу он, то настигал мгновенно;
Пускай с ним лев или олень встречался быстроногий —
Никто живым не уходил, какой бы зверь то ни был.
Ни псов он не водил с собой, ни леопардов быстрых,
И не садился на коня, не обнажал оружия —
На руки лишь надеялся, на ноги полагался"⁹⁷.

Как и в поэме, героические начала слиты с лирическими. Симметричные птицы по сторонам юноши и девушки — поэтическое олицетворение любовной пары. В свадебной символике разных народов жених и невеста уподобляются двум птицам. В поэме обычны метафоры: герой — сокол, орел, его возлюбленная — куропатка, голубка.

"И вот, когда взаимные их клятвы прозвучали,
То наклонилась девушка в окошко золотое,
А отрок на коне привстал и принял ее нежно,
И к соколу, лишь выпорхнув, попала куропатка"⁹⁸.

Первичный символизм касается индивидуальных качеств самих изображенных лиц. Вторичный символизм заключался в том, что образ "трижды славного" Акрита служил для восхваления самого императора (см. стр. 236). Фигура непобедимого стража границ, который был "могучей силой наделен от господ", на дне пиршественной чаши могла играть роль апотропея, заклинателя зла.

Вернемся к проблеме образца, каким пользовался мастер, создавший свободную вариацию на темы византийского эпоса. Не исключено, что это была иллюстрированная рукопись поэмы. Их существование доказывает эсхориальская версия памятника в рукописи XVI в., которая была задумана как иллюстрированная. На листах рукописи, занятых "Дигенисом Акритом", насчитывается 34 пустых места, размером в 6 — 9 строк каждое⁹⁹. Греческий писатель, монах Константин Дапонтис (1714 — 1784) видел два экземпляра рукописи о Дигенисе (с иллюстрациями и без них), которые до сих пор не найдены¹⁰⁰. Самая старая из сохранившихся рукописей относится к XIV в.¹⁰¹, но предполагают, что уже с XI в. существовали иллюстрированные манускрипты эпоса. Они вдохновляли скульпторов и керамистов¹⁰². Иллюстрация, которой руководствовался чеканщик, могла быть переработкой сложившейся ранее композиции "Давид и Мелодия" (см. выше, стр. 132).

Рассмотренный сюжет не стоит особняком в ряду византийских памятников. Цикл подвигов и любовных приключений Акрита (победа над драконом и львом, охота с ручными соколами и леопардами, Дигенис с дочерью эмира Аплорравда) развернуто представлен на поливной керамике XII — начала XIII в. из раскопок в Афинах и Коринфе¹⁰³. Как и на серебряных сосудах, вписанные в круг композиции помещены на донцах блюд. Массовость этой продукции городских гончаров — свидетельство популярности в народной среде



сказаний об Акрите, где они бытовали в фольклорной песенной форме. В отличие от драгоценных чаш, на бытовой посуде персонаж лишен атрибутов знатности и власти, а трактовка отдельных эпизодов близка народным акритским песням¹⁰⁴. Вместо венца герой носит конический головной убор (шлем?) или низкую шапочку¹⁰⁵. Некоторые произведения искусства непосредственно связывают с героем акритского эпоса. Народное предание видит его изображение в огромной статуе, найденной среди развалин Амафунта и впоследствии перевезенной в Стамбул. До сих пор на Кипре показывают две колонны, которые в народе называют "дубинками Дигениса". Имена "Акрит" и "Дигенис" проникли в греческую топонимику¹⁰⁶.

ПОЕДИНКИ ВСАДНИКОВ

Еще не испытал меня, пошли враги навстречу;
 Когда же всех бойцов подряд, встречавшихся со мною,
 Я начал сбрасывать с коней и повергать на землю,
 И оставалось им одно — искать спасение в бегстве¹⁰⁷.

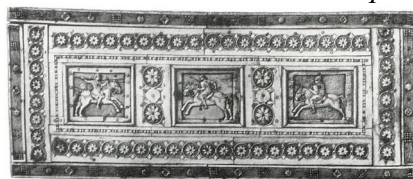
Всадники вписаны в верхние звезды плетенки на шести боковых медальонах чаш 1 и 2. Не обеих чашах они одинаковы, только звери под всадниками с копьями расположены в разной последовательности.



Несмотря на промежуточные поля с животными и птицами, всадники образуют три пары, каждая из которых связана единством действия: воин с копьем наперевес преследует наездника, который, обернувшись назад, на полном скаку стреляет из лука в преследователя.

Такую же пару всадников находим на чаше 3. Отличия только в деталях защитного доспеха. У всадников с копьями (чаши 1 и 2) безбородые юношеские лица, короткие вьющиеся волосы. Головы непокрыты. Они носят скарамангий, униформу легкой греческой кавалерии: туники до колен с узкими рукавами. Спереди скарамангий был закрыт, а сзади, чтобы не стеснять движений, имел разрез¹⁰⁸. У одного всадника (чаша I) поверх туники надет панцирь из полукруглых чешуек. Он доходит до пояса и оставляет не защищенными руки (илл.26). Панцирь из квадратных пластин, каждая с точкой в центре.

201 Ларец из слоновой кости. Византия, X - XI вв. Нью-Йорк, Метрополитен-музей.



202 Видение Константина. Миниатюра из Слов Григория Назианзина. Византия, 880 - 886. Париж, Национальная библиотека.



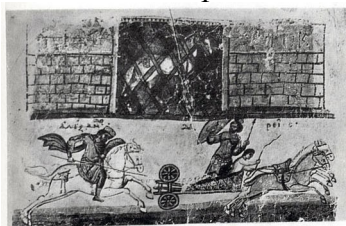
защищает копьеносца на чаше 3. Кожаные куртки с насаженными на них круглыми или квадратными чешуйками из металла, которые снизу скрепляли гвоздями, появились в Византии с VII в.¹⁰⁹. Такой панцирь носит Василий II на миниатюре из Псалтыри в



венецианской Марчиана¹¹⁰ (ок. 1019 г.; илл. 371), его встречаем в иллюстрациях Менология Василия II в Ватиканской библиотеке (ок. 986 г.)¹¹¹. В отличие от пластинчатой брони сасанидского образца¹¹² панцирь греческого типа доходил только до пояса и не имел длинных рукавов и штанов¹¹³. Набрюшные латы, прежде прикреплявшиеся к панцирю, в IX—XI вв. выходят из употребления¹¹⁴. Поверх панциря у всадника на чаще 3 накинута плащ, застегнутый справа круглой фибулой. На ногах у копьеносцев узкие штаны, которые в византийских войсках вошли в обиход в IX—XI вв.¹¹⁵, и остроносые сапоги, заимствованные греками около X в. у восточных "варварских" народов¹¹⁶. Копья длиной в рост воина. У них крупные наконечники с ромбическим пером и шаровидным яблоком под ним. Конский убор состоит из узды с круглыми выступами удила, поводьев, узкого нагрудного ремня, седла со стремянами и подхвостного ремня с короткими декоративными лентами¹¹⁷.

Экипировка всадников характерна для трапезитов — легкой византийской конницы¹¹⁸. Иоанн Киннам подробно описал усовершенствования в вооружении кавалерии, введенные Мануилом Комнином (1143 — 1180): "Главною заботою царя Мануила, тотчас по вступлении его на престол, было то, чтобы насколько возможно улучшить вооружение римлян. Прежде они обыкновенно защищались круглыми щитами, по большей части носили колчаны и решали сражения стрелами; а Мануил научил их употреблять щиты до ног, действовать длинными копьями и приобретать как можно более искусства в верховой езде. Даже в свободное время от войны он старался приготовить римлян к войне, и для того имел обыкновение нередко выезжать на коне и делать примерные сражения, становя отряды войска один против другого. Действуя в этих случаях деревянными копьями, они таким образом приучались с ловкостью владеть оружием. Вследствие сего римский воин скоро превзошел и германского и италийского копейщика. От таких упражнений не уклонялся и сам царь, но становился в числе первых и действовал копьем, которое по долготе и величине с другими было несравнимо"¹¹⁹. Основное внимание было обращено не на усиление защитного доспеха, а на повышение маневренности конницы и на искусство владения копьем. Уже посол Отгона I Лиутпранд не отмечает наличия катафрактов в византийском войске. Он приписывает императору Никифору II насмешки над тяжелыми

203 Александр Македонский преследует Дария. Миниатюра из Кинегетики Оппиана. Византия, 1-я пол. XI в. Венеция, Библиотека Марчиана.



204 Поединок на ипподроме. Миниатюра из хроники Иоанна Скилины. Византия, 2-я пол. XIII в. Мадрид, Эскориал.



панцирями и шлемами, длинными копьями и огромными щитами немецких рыцарей¹²⁰. Анна Комнина обращает особое внимание на тяжелые доспехи "кельтов", то есть "людей с Запада", как бы противопоставляя их легкому облачению греческих всадников¹²¹: "Ведь любой кельт, пока он сидит на коне, страшен своим натиском и видом, но стоит ему сойти с коня, как из-за

большого щита и длинных шпор он становится неспособным к передвижению, беспомощным и теряет боевой пыл"¹²². Следовательно, И. А. Орбели был неправ, усматривая во всадниках на чаше I западноевропейских "конетаблей, сиров и кавалеров" при дворе киликийского короля Леона¹²³. Знатные латинские рыцари, воевавшие на коне, в XI — XII вв. носили не "обтянутые узкие камзолы" (по И. А. Орбели), а весьма тяжелый доспех.

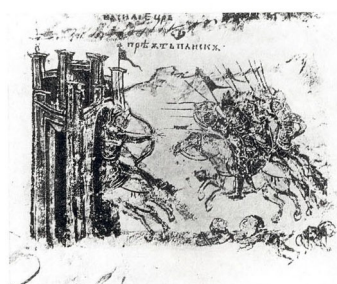
Преследуемый всадник в правой руке держит лук, оттягивая тетиву к левому плечу на полную длину стрелы. Стрельба из лука по движущейся цели в сторону, обратную бегу коня, — прием наездников евразийских степей¹²⁴. Лук и стрелы были главным оружием тюркских и монгольских кочевников. В стрельбе с коня в любом положении они не знали соперников, поражая мишень на полном скаку, что было недостижимо для греческих и западноевропейских лучников. В "Тактике" Льва VI Мудрого (886 — 912) отмечен упадок искусства стрельбы из лука в Византии¹²⁵. Здесь же говорится о луках, которыми предпочитали пользоваться турки, об их разорванном боевом строе и об отрядах, оставляемых ими в тылу неприятельского войска. Анна Комнина называет "скифов" (то есть тюркоязычных кочевников Северного Причерноморья — печенегов, половцев) "страшными конниками-стрелками, поднимающими оружие на христиан и мечущими в них стрелы"¹²⁶. "Натянувший тетиву лука исмаилит" — постоянная угроза безопасности Ромейского государства..

Облик лучников также свидетельствует об их тюркском происхождении. Из-под полусферического шлема с шариком на верхушке¹²⁷ выбивается длинная, развеваемая ветром коса. Обычай заплетать волосы в длинные, до пояса, косы был принят у тюркоязычных кочевников. На южнорусских статуях половецких воинов из-под их шлемов спускаются по спине три косы. Иногда они сливаются на затылке в одну косу¹²⁸. Одним из внешних признаков азиатских "варваров" византийские авторы считали длинные густые волосы, заплетенные в косы. По свидетельству Константина Багрянородного, на рождественских праздниках в особый день задавали царский пир для "длинноволосых", то есть для союзных варваров¹²⁹. Эта бросающаяся в глаза особенность привлекла внимание византийского мастера.

205 Битва Святослава Игоревича с болгарами. Миниатюра из Хроники Манассии. Болгария, 1344 - 1345. Рим, Ватиканская библиотека.



206 Взятие Плиски войсками Василия II. Миниатюра из Хроники Манассии. Болгария, 1344 - 1345. Рим, Ватиканская библиотека.



Лучники одеты в облегающие, подпоясанные кафтаны, близкие греческому скарамангию. На ногах остроносые сапоги (илл. 72)¹³⁰.

Перед нами сцена единоборства двух легковооруженных всадников: христианский паладин с копьем атакует "исмаилита, натянувшего тетиву лука"¹³¹. Точно переданы не только вооружение, но и особенности боевой тактики азиатской (в данном случае подразумевается сельджукская) конницы, которая, притворно отступая, завлекала противника в глубь своих боевых порядков. "Что же касается вооружения, то турки, не в пример кельтам, мало пользуются копьями, а стараются окружить врага со всех сторон и обстрелять его из луков; защищаться турки предпочитают издали. Когда турок преследует, он захватывает свою жертву при помощи лука; когда его преследуют самого, одолевает врага при помощи стрел; турок мечет стрелу, и стрела на своем лету поражает копя или всадника; пущенная сильной рукой, она пронзает тело насквозь. Вот какие искусные лучники турки"¹³². Анне вторит Никита Хониат, называющий сельджукских всадников "персами": "Обыкновенно персы непрестанно прищипоривают коня, и между тем, как конь часто бьет копытами по земле и быстро несется, перс, имея в руках стрелу, пускает ее назад и таким образом наперед убивает того, кто торопился сам убить его и, внезапно обратившись из преследуемого в преследующего, берет в плен того, кто собирался уже сам взять его"¹³³.

Постоянным вторжениям легкой мусульманской конницы, опустошавшей византийские владения в Малой Азии, империя противопоставила усовершенствованную систему охраны границ, гибкую тактику обороны и наступления. Трактат "О военных хитростях" второй половины X в. рисует войну на Востоке как чередование кавалерийских разведок, засад, внезапных ударов, набегов в тыл неприятеля. В сложной борьбе, в которой небольшим отрядам приходилось сражаться с превосходящими силами мусульман, решающую роль играла легкая кавалерия¹³⁴.

Охрана малоазийских областей империи была поручена "акритам", то есть пограничникам, которые селились со своими семьями на пожалованных землях. Они настолько успешно отражали набеги мусульман и разбойников-апелатов, что с IX — X вв. создавался своеобразный культ акритов. Только в конце XIII в. институт акритов пришел в упадок. В собирательном образе Дигениса Акрита византийский эпос воспел подвиги воинов-пограничников¹³⁵.

Таким образом, сцены единоборства ромейских и сарацинских всадников снова возвращают нас к поэме о Дигенисе, походы которого охватывают почти весь восточный театр военных действий между греками и арабами:

"Он власти подчинил своей всю Сирию,
И Вавилон, и Харсианы земли все,
Армению он занял, Каппадокию.
Затем Аморий и Иконий покорил,
И крепость взял прославленную, мощную,
Большую, превосходно укрепленную, —
Об Анкире веду я речь — и Смирну взял,
И земли он завоевал приморские..."¹³⁶
Весь Вавилон завоевал, не зная поражений,
Багдад и Таре он покорил, и маврохионитов,
И многие владения свирепых эфиопов..."¹³⁷.

Он обращает в бегство целые полчища арабов:

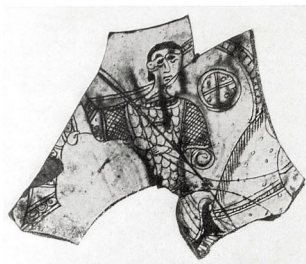
"Вскочил немедля на коня, копьем вооружился
И, бросившись на воинов, лишил я жизни многих;
А кое-кто узнал меня, и раздались их речи;
"Безмерно мужество его, отвага несравненна.
Легко Акрита в нем узнать — теперь мы все погибли!"

И прочие, услышав их, к болоту побежали,
И побросали многие щиты свои и копья,
Не медля ни мгновения в своем постыдном бегстве"¹³⁸.

В андросскую версию включен эпизод единоборства Дигениса с сарацином Судалисом, которого герой убивает ударом копья¹³⁹. Между всадниками происходят почти все сражения в поэме.

Композиция из обращенных друг к другу всадников встречается на миниатюрах столичных рукописей с динамическими сценами преследования бегущих врагов. Всадники с копьями в картине битвы на миниатюре Октатевха в Ватиканской библиотеке (gr. 747, л. 225, XI в.) и на византийских ларцах (илл. 201) близки изображенным на чашах¹⁴⁰. На миниатюре из Слов Григория Назианзина в Парижской Национальной библиотеке (880 — 886) конный император Константин в скарамангии и плаще преследует остатки армии Максенция, которого пронзает копьем (илл. 202)¹⁴¹. Так же представлен Александр Македонский в погоне за Дарием на миниатюре из Кинегетики Оппиана в венецианской Марчиана (первая половина XI в.; илл. 203)¹⁴². Иллюстрации Хроники Иоанна Скилицы в Эскориале (рукопись второй половины XIII в.), восходящие к традициям XII в.¹⁴³, — важный источник для изучения светских течений в византийском искусстве. На них зафиксировано множество драгоценных бытовых подробностей. На одном рисунке видим показательное сражение на константинопольском ипподроме между греческим и сарацинским всадниками. Присутствуют император, императрица и чины двора (илл. 204)¹⁴⁴. Греческий воин, настигая мусульманского наездника, сбивает его копьем с коня. На сарацине узкий кавалерийский кафтан и полусферический шлем с шариком на верхушке, из-под которого падают на спину длинные волосы (заплетены в косы?). "Длинноволосый варвар" выбит из седла. Победитель с длинным копьем в правой руке также напоминает всадников на чашах. Он одет в скарамангий и полусапожки. Шлема нет. Волосы коротко подстрижены. Отступающие болгарские конники, отстреливающиеся из лука, изображены на двух миниатюрах болгарской рукописи Хроники византийского писателя XII в. Константина Манассии. Миниатюры 1344 — 1345 гг. повторяют иллюстрации погибшей греческой рукописи Хроники второй полови-

207 Конный воин. Фрагмент поливного блюда, найденного при раскопках в Херсонесе. Византия, XI - XII вв. Ленинград, Эрмитаж.



208 Св. Георгий. Стеатитовая иконка. Византия, XI - XII вв. Флоренция, Национальный музей.



ны XII в. Болгарский памятник сохранил образцы византийской исторической живописи XII в., неизвестные по другим источникам¹⁴⁵. На одном рисунке видим кавалерийское сражение

между русскими войсками князя Святослава Игоревича и болгарами (илл. 205)¹⁴⁶. Отряд русских воинов в конических шлемах, с мечами и щитами, преследует болгарских всадников. Один из болгар, обернувшись назад, посылает стрелу. На второй миниатюре показано взятие Плиски войсками Василия II Болгаробойцы (илл. 206)¹⁴⁷. В раскрытые ворота крепости въезжает болгарский всадник, стреляющий из лука назад. К городу галопом в сомкнутом строю приближается вооруженная копьями византийская кавалерия. Впереди в царском облачении Василий II. В правой руке он держит копье со знаменем, в левой — щит.

ГЕОРГИЙ-ВОИН

А мне святые воины — Георгий и Димитрий,
И Феодоры помогли, и всех врагов прогнал я¹⁴⁸.

Св. Георгий в облике греческого конного воина гравирован в медальоне на дне чаши 4.



От всадников с копьями на чашах 1 и 2 его отличают только нимб и греческая надпись: ΟΑ ΓΕΦΡΓΙΟΣ. У Георгия юное лицо; кудрявые волосы распадаются на отдельные пряди.

Как и всадник с копьем на чаше 3, он одет в скарамангий, пластинчатый панцирь до пояса, плащ, облегающие пианы с вышитой продольной каймой¹⁴⁹ и сапоги. В отличие от древнеримского в византийском доспехе плечевые лопасти отделялись от панциря¹⁵⁰. В доспехе Георгия это самостоятельные пластинчатые наплечники. В такой броне — без лопастей набедренника и с отделенными наплечниками - изображали святых воинов и императоров в образах полководцев¹⁵¹. Копье с древком в человеческий рост имеет крупный наконечник в форме вытянутого треугольника с шаровидным яблоком, переходящим во втулку¹⁵². У левого бока всадника видна верхняя закругленная часть большого, вероятно, миндалевидного щита. По краю щита обозначена железная оковка со

209 Св. Димитрий Солунский. Стеатитовая иконка. Византия, XI в. Москва, Оружейная палата.



210 Св. Димитрий Солунский. Серебряная икона. Византия, XII - XIII вв. Брауншвейг-Люнебург, Сокровищница.



шляпками гвоздей. Миндалевидные щиты, распространенные в Западной Европе (с XIII до XIII в.), Грузии, Армении, на Руси и в Византии¹⁵³, были, по всей вероятности, неизвестны на Востоке.

По сообщению Иоанна Киннама, большие щиты для ног ввели при Мануиле Комнине. Их могли принять на вооружение после ознакомления с миндалевидными щитами

крестоносцев, но еще до воцарения Мануила (с XI в. ?).

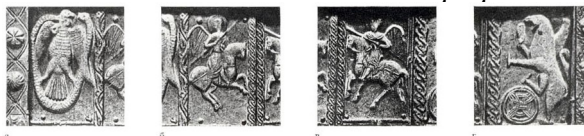
Георгий-воин с копьем, левой рукой опирающийся на миндалевидный щит, вырезан на стеатитовой иконе XI в. из монастыря Ватопеди на Афоне¹⁵⁴ и на сланцевой иконке XI — XII вв. из Херсонеса¹⁵⁵.

Миндалевидные щиты держат святые воины на двух других византийских стеатитовых иконках XI — XII вв. из раскопок в Херсонесе¹⁵⁶. Юный святой в медальоне напоминает легковооруженного греческого всадника (илл. 207)¹⁵⁷, блестящая кавалькада которых красочно описана близким ко двору анонимным автором светской сатиры "Тимарион" (XII в.). Шествие "сподвижников Аррея" было приурочено к празднику Димитрия Солунского: "Его (эгемена Фессалоники — В. Д.) приближенные, подобало бы назвать их строем верных, являли поистине дивную картину: все в расцвете юности, исполненные сил, ученики и сподвижники воинственного Аррея, украшенные пестрыми шелковыми плащами, кудрявые и белокурые... Горячие арабские иноходцы с гордой поступью были под отроками; на скаку они словно отрывались от земли и стремились ввысь. Казалось, они чувствуют себя участниками пышности, которая сказывалась в богатстве их золотом и серебром отделанной упряжи; словно тешась своей красотой, они круто изгибали шею, чтобы взглянуть на этот золотой и серебряный блеск"¹⁵⁸.

В IX — X вв., в обстановке изнурительных войн с арабами и тюркскими кочевниками, вместе с укреплением военно-служилого сословия в Византии усиливается культ святых

211
Деревянные резные ворота церкви св. Николая в Охриде. Македония, XIII в. (?):

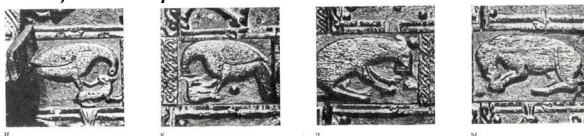
а. Орел, терзающий змею; б, в. Святые воины; г. Грифон



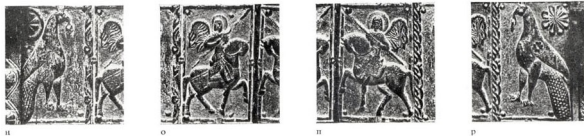
д. Лев; е, ж. Святые воины; з. Лев



и, к, л, м. Хищные птицы и звери



н. Павлин; о, п. Святые воины; р. Павлин



с, т. Змеевидный дракон, подкрадывающийся к человеку; у. Хищная птица; ф. Грифон в схватке со змеей



х. Даниил во рву львином; ц. Музыцирующий кентавр; ч. Всадник с копьем; ш. Птицы с переплетенными шеями



воинов. Их образы широко проникают в иконографию. Особенно популярен был святой мученик Георгий, по традиции почитаемый доблестным покровителем воинства и самого византийского императора.

Георгий-воин назван первым также в числе святых патронов Дигениса Акрита:

"Святой Георгий-воин помогал ему.

И знал он помощь славного Димитрия..."¹⁵⁹.



С X в. господствует иконографический тип Георгия-воина, вытеснивший тип Георгия-мученика. Существовало несколько его вариантов: 1) святой, облаченный в воинские доспехи, стоит во весь рост, опираясь на копье и щит, 2) сидит с мечом в руках, 3) едет на коне, 4) поражает дракона¹⁶⁰. Наиболее распространены были изображения Георгия в виде пешего воина, либо в виде всадника, что связано с возросшим значением конных армий в обороне империи¹⁶¹.

Изображение Георгия на чаше 4 типично для иконографии XI — XII вв., сложившейся в кругах светской столичной знати. Образ стремительного Георгия-драконоборца, как апокрифический и лишенный должной церемониальной представительности, в придворной среде был не популярен. Больше импонировал образ победителя-триумфатора, гордо гарцующего на боевом коне. Он полон сдержанного величия и торжественности. Поверженный дракон, извивающийся под копытами, казался ненужной подробностью, и его, как правило, не изображали. Эта репрезентативная трактовка отвечала императорскому культу¹⁶², хотя сложный образ Георгия имел и другие аспекты (см. стр. 228). Георгий-триумфатор верхом на спокойно выступающем коне вырезан на стеатитовой иконе XI — XII вв. из Национального музея Флоренции (илл. 208)¹⁶³. С ним сходен Димитрий Солунский¹⁶⁴ на стеатитовой иконе XI в. из Оружейной палаты и на греческой иконе чеканного серебра XII — XIII вв. (илл. 209, 210)¹⁶⁵. От изображения Георгия на чаше святых отличают лишь некоторые архаизмы в защитном доспехе. Показаны лопасти набедренника, которые свешиваются от панциря ниже пояса. Вместо сапог — полусапожки; голень нагая, под нее подложен плат. Щиты большие, круглые. Рельефы святых воинов в виде всадников-триумфаторов, в том числе и Георгия, были вырезаны на деревянной двери XIII в. церкви св. Николая в Охриде в Македонии (илл. 211).¹⁶⁶.

212 Поединок пеших воинов. Деталь ларца из слоновой кости. Византия, XI - XII вв. Нью-Йорк, Метрополитен-музей



213 Ларец из слоновой кости. Византия, XI - XII вв. Ленинград, Эрмитаж.



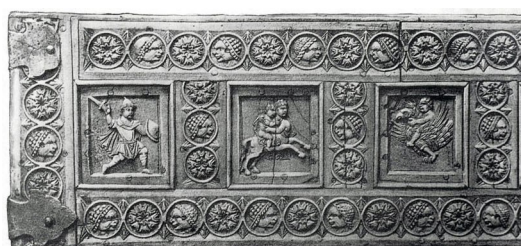
214 Батальная сцена из Илиады. Деталь ларца из слоновой кости. Византия, X - XI вв. Париж, Лувр.



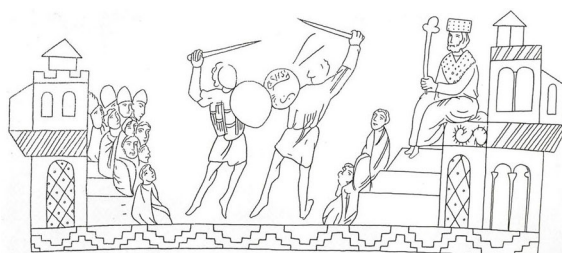
На памятниках, удаленных от Константинополя, — в Каппадокии (росписи пещерных храмов X — XI вв.) и Южной Италии (живопись пещерных храмов¹⁶⁷, бронзовые врата работы мастера Барисано ди Трани в Трани, 1175 г., и Равелло, 1179 г.¹⁶⁸) — конный Георгий предстает как драконоубийца. Вместо намека на победу на первый план выступает сам подвиг святого¹⁶⁹. В древнерусском искусстве XII — XIII вв. преобладал образ Георгия со змеем, то есть "победоносца"¹⁷⁰. В грузинской монументальной живописи и архитектурной резьбе X — XII вв. (алтарные преграды, рельефы храма в Никорцминде, 1010 — 1014) на чеканенных из металла иконах, согласно местной иконографической традиции (прослеживаемой с VI — XII вв.), Георгий на коне поражает "безбожного Диоклетиана"¹⁷¹.

Армянским вариантом был Георгий на коне, разящий скованную человеческую фигуру — символ дьявола (рельеф Ахтамарского храма, 915)¹⁷². В искусстве Западной Европы Георгий — это закованный в латы рыцарь в ожесточенной схватке со змеем¹⁷³. "Не ограничиваясь одним намеком на одержанную победу, создатели этих изображений вы-

215 Воин. Кентавр Хирон с Ахиллом. Путти верхом на птице. Деталь ларца из слоновой кости. Византия, X - XI вв. Париж, Лувр.



216 Поединок на ипподроме перед Никифором Фокой. Миниатюра из Хроники Скилицы (прорисовка). Византия, 2-я пол. XIII в. Мадрид, Эскориал.



ставляют напоказ совершенный героем подвиг и поверженного им врага" (М. В. Алпатов). В

Византийской империи Георгий был одним из самых почитаемых святых не только среди высшей знати и воинства, но и в широких слоях народа. Грандиозный праздник в его честь, сопровождаемый многолюдной ярмаркой, ежегодно справляли близ Цурула во Фракии, в Куперии. В этот день император со своей семьей отплывал морем на поклонение святому мученику в Манганы — монастырь, расположенный в северо-восточной части Константинополя.

ПОЕДИНКИ ПЕШИХ ВОИНОВ

Копья не обратил на них, не тронул лаже лука.
Но в рукопашную вступил, одним мечом сражаясь,
И всех, кого ни настигал, рубил без сожаленья¹⁷⁴.

Два пеших бойца занимают смежные арочки чаши 3. Они идут друг на друга, занося мечи и прикрывая грудь щитами. На них толстые стеганные кафтаны (покрыты продольными полосами) и такие же штаны до колен, характерные для воевавших без брони греческих пехотинцев. Византийское войско не знало тяжеловооруженной пехоты. "Тактика" Льва Мудрого и "Стратегикон" Никифора Фоки (963 — 969) сообщают, что пехотинцы, как правило, не носили панциря, а были одеты в кафтаны, подбитые ватой¹⁷⁵. Остальные детали экипировки воинов тоже совпадают со сведениями "Стратегикона"¹⁷⁶: войлочная или кожаная шапка (такие полусферические шапочки носят греческие воины на миниатюрах Радзивилловской летописи)¹⁷⁷, "двойные" сапоги до колен. Мечи короткие, колющие (длина обоюдоострого, постепенно сужающегося клинка около 0,6 — 0,7 м, по "Стратегикону" — 0,9 м).

Перекрестье рукояти прямое, набалдашник круглый (?)¹⁷⁸. Щиты круглые маленькие (диаметр ок. 0,3 — 0,4 м), со скобой рукоятки сзади. Края снаружи и изнутри укреплены железной полосой, прибитой гвоздями. В центре щита снаружи видны шляпки гвоздей или заклепки. Маленькие круглые щиты в византийских войсках применяли чаще, чем миндалевидные¹⁷⁹. Анна Комнина отличает миндалевидные щиты "кельтов" от круглых щитов ромейских воинов.

Мотив единоборства двух пеших витязей был распространен на константинопольских ларцах X — XII вв., украшенных резными накладками из слоновой кости (илл. 212, 213)¹⁸⁰. Каждую фигурку воина обычно помещали на отдельной пластинке. Вооружение бойцов, как на чаше 3, составляют мечи и маленькие круглые щиты с мелкими кружками по краям. Некоторые фигурки даны обнаженными, с подчеркнутой мускулатурой, то есть в позднеантичной стилиевой манере. На других воинах шлем (или низкая шапочка), легкая короткая туника, плащ, застегнутый на правом плече, башмаки и гетры (илл. 214, 215)¹⁸¹. Композиции на чаше 3 близка иллюстрация из Хроники Скилицы в Эскориале (илл. 216)¹⁸². На ристалище перед Никифором Фокой сражаются два легко одетых "гладиатора" с мечами и круглыми щитами. Так выглядят греческие воины на другой миниатюре той же рукописи¹⁸³.



На сосуде 6 фигурки пеших воинов вписаны в картуши плетенки. Восемь из десяти бойцов образуют четыре сражающиеся пары. Подпоясанный кафтан до колен, короткие мечи¹⁸⁴, маленькие круглые щиты с волнистой каймой по краю аналогичны снаряжению пехотинцев на чаше 3. А. В. Банк справедливо

сопоставила воинов на чаше 6 с рельефами византийских костяных ларцов¹⁸⁵. Динамичная поза воинов, как бы застывших в прыжке, отчасти диктуемая звездообразным обрамлением, находит параллели в изображениях на ларцах (илл. 213). Идентичность вооружения воинов позволяет предположить, что показано не настоящее сражение, а военный танец или турнир с заранее оговоренными условиями.

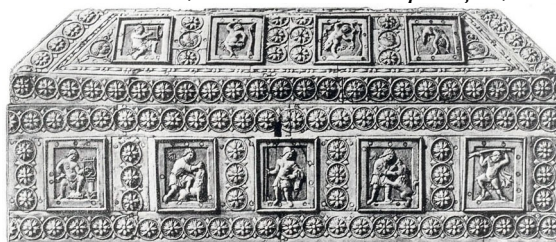


Как известно, показательные рукопашные бои отрядов императорской гвардии иногда устраивали на константинопольском ипподроме после конских ристаний. Состязания, в которых воины демонстрировали свое искусство владения оружием, практиковались и в византийских военных лагерях. Они играли существенную роль в обучении армии; сами василевсы принимали в них участие. С конца XII в. среди знати стали вводиться рыцарские поединки по западному образцу.

ПОБЕДИТЕЛЬ ЛЬВА

И льва увидев, бросился к нему без промедленья.
Напал на зверя дикого с дубинкой наготове,
Нанес удар по голове, и был убит он сразу¹⁸⁶.

217 Ларец из слоновой кости. Византия, XI - XII вв. Флоренция, Национальный музей.



218 Герой, разрывающий пасть льва. Шелковая ткань. Александрия, VI в. Лондон, Кенсингтонский музей.



219 Давид, борющийся со львом. Миниатюра из Псалтыри Василия II. Фрагмент. Византия, ок. 1019 г. Венеция, Библиотека Марциана



Единоборство со львом представлено на чаше 3 дважды. В первом варианте герой обеими руками разрывает пасть зверя, придавив коленом его спину. Во втором он раздирает вздыбленного льва, шагнув ему навстречу. Низ композиции утрачен. Победу над "страшнейшим среди хищников" приписывали многим легендарным богатырям. В средневековой иконографии распространены сцены борьбы со львом Геракла. Самсона и Давида. Христианские толкователи видели в них символические прообразы торжества Христа над силами князя тьмы. В светских феодальных кругах "подвиги старинные прославленных героев" служили мерилom рыцарской доблести. Кто из плеяды героев-львиноборцев изображен на чаше? Иконографически они почти не различались. К определенному выводу приходим только при рассмотрении сюжета в связи с другими изображениями на чаше (см. стр. 223).



Сказания о Геракле в передачах позднеантичных авторов продолжали жить в Византии. Поединок героя с немейским львом любили изображать резчики по кости, вдохновляемые античными моделями. В отличие от других "львораздирателей" Геракл обычно обнажен,

220 Дигенис Акрит (?) в борьбе со львом. Каменный рельеф, XII в. Салоники, церковь св. Екатерины.



221 Герой, убивающий льва. Поливное блюдо, найденное при раскопках в Херсонесе, Византия, XI - XII вв. Ленинград, Эрмитаж.



222 Герой, разрывающий пасть льва. Фрагмент поливного блюда, найденный при раскопках в Херсонесе, Византия, XI - XII вв. Ленинград, Эрмитаж.



плечи прикрыты львиной шкурой. На ларцах X — XII вв. находим две различные версии поединка: 1) герой, совершенно обнаженный или с львиной шкурой на плече, душит льва, прижимая к себе его шею¹⁸⁷; 2) Геракл разрывает пасть кинувшегося на него хищника. На боковой стороне ларца XI — XII вв. из Национального музея Флоренции этот вариант композиции, как на чаше 3, дан в двух разновидностях (илл. 217)¹⁸⁸. На одном рельефе Геракл (или Давид?) в короткой, подпоясанной тунике и развевающемся плаще (ср. костюм львиноборцев на чаше) придавил спину чудовища ногой. Повернув к себе морду льва, он разрывает ему пасть (ср. илл. 218)¹⁸⁹. На втором рельефе герой схватил челюсти зверя, ставшего на задние лапы. Сходство сцен на ларце и чаше предполагает общий центр, где были исполнены оба произведения. Самсон, еще мальчиком убивший льва, в средневековье иногда ассоциировался с Гераклом. Библейского силача обычно изображали сидящим верхом на льве. Длинные волосы, заплетенные в косы или рассыпанные по плечам, — его неперменный атрибут (византийские миниатюры)¹⁹⁰. Судя по коротким волосам персонажей, на чаше изображен не Самсон. Победителем львов выступает и Давид. "И сказал Давид Саулу: раб твой пас овец у отца своего, и когда, бывало, приходил лев или медведь и уносил овцу из стада, то я гнался за ним, и нападал на него, и отнимал из пасти его, а если он бросался на меня, то я брал его за космы, и поражал его, и умерщвлял его" (1 Царств, гл. 17, ст. 34, 35). В византийской иконографии борьба Давида со львом трактовалась по-разному¹⁹¹: 1) Давид левой рукой схватил гриву льва, а правой замахивается дубинкой, готовясь нанести удар¹⁹²; 2) от первого типа отличается тем, что Давид поставил колено на льва¹⁹³; 3) третий тип соответствует рельефу на чаше. Лев стоит на задних лапах против человека. Давид, схватив за челюсть льва, разрывает его (миниатюра из Псалтыри Василия II в венецианской Марчиана, ок. 1019 г., — илл. 219)¹⁹⁴. В другом варианте он раздирает хищника, придавив ногой его спину. Единоборство Давида с Голиафом и другие события его жизни ("как гневался Саул, и как Давид спасался, и козни бесконечные, и господа отмщенье") были изображены "золотой мозаикой" на стенах палат Дигениса Акриты¹⁹⁵. Дигенис еще отроком разрубил льва одним ударом меча. Впоследствии он голыми руками повергает льва на глазах изумленного императора Василия:

"Назад герой направился, но лев из рощи вышел,
И все, стоявшие вблизи, перепугались сильно,
Немало ведь свирепых львов в той местности встречалось;
И в страхе император сам искал спасенья в бегстве.
А Дигенис напал на льва, не медля ни минуты,
За лапу заднюю его схватил рукой умело,
Тряхнул с великой силою, поверг на землю зверя
И окружавшим показал, что лев лишился жизни.
Затем он поднял хищника рукою, словно зайца.
И императору поднес, сказав: „Прими добычу!
Тебе в подарок твой слуга поймал ее, владыка"¹⁹⁶.

Третий раз Дигенис убивает льва, напавшего на Евдокию (см. эпиграф, стр. 151). Воин в доспехах, разрывающий пасть льва, изваян в высоком рельефе на плите первой половины

XII в., найденной в церкви св. Екатерины в Салониках (илл. 220). На основе сопоставления костюма, элементов пейзажа, позы героя с текстом поэмы С. Пелеканидис пришел к выводу, что это первое по времени изображение Дигениса Акрита¹⁹⁷. Поза воина близка позе персонажа на чаше, который встречает врага лицом к лицу. Дигениса в схватке со львом мы видим и в декоре константинопольской поливной посуды XI — XII вв. (илл. 221). Зверь поражен мечом, как в первом поединке Дигениса¹⁹⁸. Геракла, Самсона или Давида так не изображали. На других поливных блюдах юный герой разрывает челюсти льва (илл. 222)¹⁹⁹. Одежда одного из львиноборцев на чаше 3 напоминает легкое облачение отрока перед поединком с медведем и львом:

"Без промедленья спешился, и распустил он пояс,
И тунику откинул прочь — палило солнце жарко, —
Одежды полы накрепко за пояс свой заправил,
И низенькую шапочку на голову набросил,
И с быстротою молнии нагрудник снял тяжелый"²⁰⁰.

Львы в поэме появляются из рощи или тростниковых зарослей (растительно-цветочный орнамент на фоне фигур?).

Оба варианта борьбы со львом на чаше 3 находят параллели в декоре ларцов. Если обратить внимание на фигуры по сторонам одного из львиноборцев, протягивается нить к циклу Давида в иллюстрациях Псалтырей XI — XII вв. (илл. 219). Возможно, плясунья в арочке слева (илл. 88) в иллюстрации, послужившей прототипом, — женщина Израиля, танцующая в честь Давида-победителя Голиафа (илл. 273, 275), а флейтист в правой арочке (илл. 90) — один из музыкантов "придворного оркестра" псалмопевца (илл. 253, 263). Чеканщик мог по-своему скомпоновать заимствованные из миниатюр мотивы, выбор которых диктовался мирским переосмыслением библейских сюжетов. Не исключено, что он копировал иллюстрации утраченной рукописи "Дигениса Акрита", которые отражали влияние псалтырных миниатюр.

Полет Александра Македонского

Смог македонец Александр, столь сильный разуменьем,
С божественною помощью владыкой стать над миром²⁰¹.

Окруженный романтическим ореолом образ Александра Македонского не случайно приковывал внимание поэтов и художников средневековья. Его дерзновенные попытки раскрыть тайны мироздания, выйти за пределы достижимого для человека волновали воображение. Если в Западной Европе клерикальные авторы на примере безвременной кончины Александра говорили о тщете всех земных деяний, призывали к смирению человека перед лицом всевышнего²⁰², то в Византии фигура этого мудрого правителя и полководца была лишена церковной окраски. Победы в Персии и Индии содействовали распространению легенд о "первооткрывателе Востока" и среди грезящих о неведомых, сказочно богатых землях паладинов крестовых походов²⁰³ и в военных кругах Византии, для которой "таинственный" Восток был конкретной исторической реальностью. Рыцари, восхищавшиеся храбростью, великодушием и щедростью великого македонского завоевателя, видели в нем образец для подражания.

В средневековом искусстве был особенно популярен фантастический эпизод полета Александра па небо. На чаше 3 он представлен в двух версиях: 1) Александр возносится к небесам, сидя верхом на огромной птице; 2) композиция фрагментирована. В обеих руках Александр держит копьа или штанги (сохранилась поясная часть фигуры), на концы которых насажены маленькие животные — приманка для двух грифонов, возносящих царя (фигуры грифонов утрачены)²⁰⁴.

Существование двух вариантов полета можно объяснить наличием разных



литературных редакций истории Александра. Они восходили к александрийскому роману Псевдо-Каллисфена (II — III вв. н. э.), который стал распространяться в Византии около V в. В греческих списках жизнеописания Александра с баснословным эпизодом полета его поднимают в корзине две огромные белые птицы, запряженные в ярмо. Приманкой служит лошадиная печень, насаженная на конец копья²⁰⁵. Однако в искусстве вместо птиц чаще изображали грифонов²⁰⁶.

Первый вариант вознесения очень редок. Юный Александр сидит на спине большой птицы с распахнутыми крыльями (орла?), левой рукой держась за ее шею. Величавая фронтальная поза и лоратное облачение сближают его с изображением конного



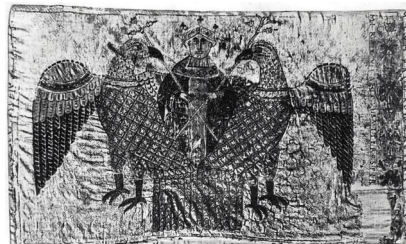
василевса на драгоценной ткани рубежа X — XI вв. из Бамберга (илл. 166)²⁰⁷. В правой руке Александр держит лабарум — необходимый атрибут торжественных церемоний²⁰⁸. На византийских монетах лабарум с IX в. принимает вид

насаженного на древко прямоугольного штандарта с крестом внутри²⁰⁹. К царским инсигниям относится корона, состоящая спереди из трех дуговидных пластин. Широкое круглое оплечье-маниакий состоит из трех полос. На средней широкой полосе точками обозначены жемчуга или драгоценные камни. На византийских монетах такие оплечья носят императоры начиная с XI в. Тогда же самостоятельной частью императорского облачения становится лор. У Александра широкое полотнище лора спускается посередине груди, от маниакия до пояса. В центре полотнища показан драгоценный камень в ромбической оправе, в углах —

223 Александр Македонский (?) на птице. Бронзовая пластинка на византийском костяном ларце XII в. Ивреа, собор.



224 Вознесение Александра Македонского. Вышивка, Византия, X в. Вюрцбург, музей.



жемчужины. Императорские лоры в виде широкой вертикальной полосы (а не перекрещивающиеся на груди) находим на монетах с начала XI до XIV в.²¹⁰, на эмалевой короне Константина Мономаха и т. д. (илл. 242).

Вписанную в круг композицию вознесения царственного героя на огромной птице встречаем на бронзовой пластинке, прикрепленной к боковой стенке византийского ларца из слоновой кости XII в. (хранится в соборе г. Ивреа в Северной Италии, илл. 223)²¹¹. Властитель сидит фронтально верхом на птице с приподнятыми крыльями. В правой руке он держит похожий на лабарум предмет, в левой — шаровидную державу. Хотя накладка использована вторично, связь композиции с византийской иконографией очевидна. Возможно, сцена полета на птице отражает влияние античного мотива похищения Ганимеда

орлом. Распространенный в монументальном и прикладном искусстве императорского Рима²¹², он был унаследован Византией. Ганимед, уносимый большим орлом (?), изображен на костяном ларце X — XI вв. Юноша сидит на спине птицы, левой рукой держась за ее шею (илл. 215)²¹³.

В Византии существовали неизвестные на Западе изображения Александра, которого возносят не грифоны, а две огромные птицы. На вышивке X в. из музея Вюрцбурга Александр, в соответствии с греческими обработками романа, сидит между двух больших птиц типа орлов (илл. 224)²¹⁴. Парадное одеяние юного царя включает стемму с тремя крестиками на верхушке, маниакий и лор. В руках два тонких "процветших" жезла-скипетра. По рисунку орлы близки птице на чаше 3. Они как будто не летят, а неподвижно стоят, повернув головы к державному возничему. Популярный на Востоке фольклорный мотив полета героя на гигантской птице отразился в живописи и художественном ремесле мусульманской Персии²¹⁵. Его трактовка здесь иная: царственная орлиноголовая (иногда двуглавая) птица индо-иранского фольклора (Гаруда) несет на груди маленькую фигурку человека (Кай Кауса?). Птица распластана в геральдической позе (илл. 225, 226).

В стереотипном варианте вознесения Александра он тоже представлен в торжественном лоратном одеянии; на лоре показаны большие драгоценные камни в овальных и ромбических оправках. Корона, драгоценное оплечье и лор сближают рельеф с византийскими композициями (или созданными под влиянием их иконографии — илл. 366). В стемме с боковыми подвесками и перекрещивающемся на груди лоре изображен Александр на костяном ларце IX — X вв. (?) из музея Дармштадта (илл. 227)²¹⁶. В правой руке у него древко с приманкой, в левой — предмет вроде державы. Царь сидит в корзине, запря-

225 Полет героя на птице. Иранское поливное блюдо, X в. Лондон, Музей Виктории и Альберта.



226 Герой, поднимающийся на фантастической птице. Шелковая ткань. Иран, XI - XII вв.



227 Вознесение Александра Македонского. Ларец из кости. Южная Италия (?), IX - X вв. (?). Дармштадт, музей.



женной грифонами. Предполагаемое южноитальянское происхождение ларца не противоречит византийской иконографии сцены. К византийским произведениям относится мраморный рельеф XI — XII вв. на северном фасаде собора св. Марка в Венеции (илл. 230)²¹⁷. Александр сидит в колеснице, возносимой двумя грифонами. В руках у него копье, которые заканчиваются похожими на зайцев зверьками. Широкие полосы лора перекрещены на груди; полусферическая шапочка снабжена подвесками, которые спускаются по сторонам лица. Венецианскому рельефу близок центральный медальон чаши из музея Инсбрука (илл. 228)²¹⁸. Чаша медная, диаметром 23 см. С обеих сторон ее поверхность покрыта сплошным эмалевым узором (илл. 232). Согласно арабской надписи, чаша принадлежала сельджукскому эмиру Ортокиду Сикман ибн Дауду (1114 — 1144), столицами которого были Амида и Хисн Кайфа. Техника изготовления чаши (перегородчатая эмаль на меди) и характер изображений чужды мусульманскому искусству. По-видимому, она имитировала византийскую модель²¹⁹. Александр облачен, как греческий василевс. Его корона в малейших деталях совпадает со стеммой Констан-

228 Вознесение Александра Македонского. Медальон дна медной чаши (перегородчатая эмаль). Месопотамия, 1-я пол. XII в. Инсбрук, музей.



229 Вознесение Александра Македонского. Медальон на Пала д'Оро в ризнице собора св. Марка в Венеции. Золото, перегородчатая эмаль. Византия, XI в.



230 Вознесение Александра Македонского. Мраморный рельеф на северном фасаде собора св. Марка в Венеции, XI – XII вв.



231 Вознесение Александра Македонского. Деталь золотого венца, украшенного перегородчатой эмалью. Русская работа, XI – XII вв. Киев, Государственный исторический музей Украинской ССР.



тина Мономаха на центральной пластине эмалевой короны из Будапешта (илл. 200 б). Маниакий, прямоугольная вышитая вставка на груди и круглые наплечники украшают платья танцовщиц на пластинах той же короны²²⁰. Аналогии грифонам инсбрукской чаши находим на константинопольском эмалевом медальоне XI в., который входит в убранство алтарного образа (так называемой Пала д'Оро) венецианского собора св. Марка. Здесь грифоны, устремленные вверх, помещены по сторонам человеческой головы в круге (илл. 229)²²¹. Фон фигур на инсбрукской чаше покрыт растительными завитками, как и фон композиций на чаше 3. Перегородчатой эмалью изображен полет Александра па киевской золотой диадеме XI в., найденной в с. Сахновка на Киевщине (илл. 231)²²². Сильно упрощенная композиция, видимо, является подражанием греческой модели. От царских инсигний сохранились неправдоподобного вида корона, маниакий, лор, непонятый и поэтому удвоенный русским эмальером лабарум²²³. В искусстве Древней Руси сцены вознесения Александра находят близкую византийскому панегирику параллель в "Слове" Даниила Заточника: «Господи! Дай же князю нашему

232 Медная чаша (перегородчатая эмаль). Месопотамия, I-я пол. XII в. Инсбрук, музей.



силу Самсона, храбрость Александра, разум Иосифа, мудрость Соломона, искусность Давида и умножь, господи, всех людей под пятою его». Во владими́ро-суздальской скульптуре XII — XIII вв. "вознесение Александра" символизировало апофеоз местных правителей, один из которых — великий князь Всеволод III, — по образному выражению автора "Слова о полку Игореве", мог "Волгу веслами расплескать, а Дон шлемами вычерпать".

На рельефе южного фасада Дмитриевского собора во Владимире Александр, вместо приманки, держит фигурки эмблематических львов.

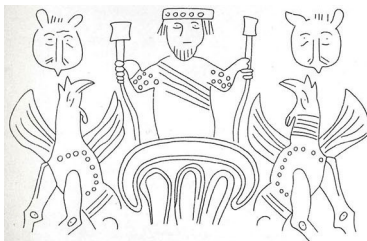
Придворное празднество

Как славно был устроен пир в порядке надлежащем!
Столы ломились от еды, от яств разнообразных,
И подавали на пиру бесчисленных животных;
Флейтисты развлекали их, сменялись быстро мимы,
И двигались танцовщицы, телами изгибаясь,
Звучала дивно музыка, и чаровали танцы, —
Прекрасны были зрелища, одно другого краше²²⁴.

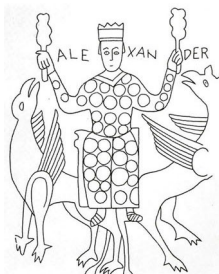
233 Вознесение Александра Македонского. Каменный рельеф в монастыре Периблепты в Мистре. Ок. 1000 г.



234 Вознесение Александра Македонского. Каменный рельеф в монастыре Дорхиариу на Афоне (прорисовка) XI в.



235 Вознесение Александра Македонского. Мозаика пола собора в Оранто (прорисовка) 1165 г.



Пир царицы

Царица, восседающая за пиршественным столом — ядро многофигурной композиции в верхнем поясе чаши 4. Виночерпий подносит повелительнице высокий кубок, другой слуга держит круглый предмет на длинной ручке — зеркало или опахало. В остальных 19 клеймах изображены музыканты, танцоры и акробаты, сопровождающие пиршество (илл. 114—134,

137).

Пир царя или вельможи в окружении слуг и музыкантов — традиционная тема в придворном искусстве Востока. В раннем средневековье она была разработана в среднеазиатской живописи (Пенджикент, VII — VIII вв.²²⁵, и Балалык-тепе, конец V — начало VI в.²²⁶), в сасанидской и постсасанидской торевтике (илл. 236)²²⁷. В искусстве ислама (художественный металл, керамика, миниатюра) тема пирующего властелина предстает в многочисленных вариантах то во всей полноте компонентов, то по частям. Суверен в окружении придворных с высоты узорного сиденья наслаждается спектаклем в свою честь. Он слушает музыкантов и музыкантш, созерцает танцовщиц и акробатов. Слуги подносят ему питье и обмахивают опахалами (илл. 237).

236 Пир царя. Серебряное блюдо, найденное в прикамье. Средняя Азия или Восточный Иран, VIII - IX вв. Ленинград, Эрмитаж.



237 Пир царя. Серебряная чаша, найденная в 1858 г. в Уфимской губернии. Иран, XII - XIII вв.



238 Императрица Зоя. Мозаика храма св. Софии в Константинополе. Между 1028 и 1042 гг.



239 Императрица Ирана. Мозаика храма св. Софии в Константинополе. 1118 г.



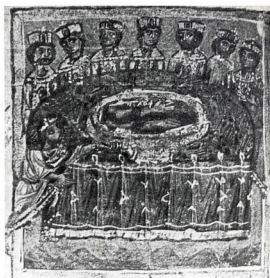


В композиции на чаше 4 явственны восточные черты. К ним относится симметричная расстановка прислужников по сторонам владетельного лица, правда, известная и в византийской книжной иллюстрации (илл. 240). Их фигуры даны туловищем в фас при профильной постановке ног, головы повернуты в три четверти, то есть как на постсасанидских и исламских памятниках (илл. 236, 237). Характерно для мусульманского искусства стремление к заполнению пространства вокруг фигур. Около царицы и слуг на точечном фоне показана разнообразная столовая утварь: кубки на поддоне, полусферические чаши.

240 Царь Давид со слугами. Миниатюра из Псалтыри. Византия. Ок. 1059 г. Рим, Ватиканская библиотека.



241 Тантал на пиру олимпийских богов. Миниатюра из византийской рукописи XI в. Монастырь Пантелеймона на Афоне.



242 Императрица Зоя. Пластина короны Константина Мономаха. Золото, перегородчатая эмаль. Константинополь. Между 1042 и 1050 гг. Будапешт, Национальный музей.



243 Императрица Зоя. Золотой медальон с перегородчатой эмалью. Византия, 1-я пол. XI в. Венеция, ризница собора св. Марка.





Возле слуг стоят большие "восточные" сосуды с высоким узким горлом, которое кверху расширяется. Видимо, из них вино разливали в кубки и чаши, расставленные и возле музыкантов²²⁸. Слуги одеты в длиннополые кафтаны с разрезом спереди. Узкие рукава украшены нашивными налокотниками и наручами. Такие узорные кафтаны носят два вооруженных булавами стражника по сторонам пирующего правителя на бронзовом с серебряной инкрустацией иранском ларце XII — XIII вв.²²⁹ и слуги в пиршественной сцене на серебряной чаше с арабской надписью XII — XIII вв. (илл. 237)²³⁰. Диски на

245 Гости Василия I Македонянина обращаются к его сыну Льву. Миниатюра из хроники Скилицы (прорисовка). Византия, 2-я пол. XIII в. Мадрид, Эскориал.



длинной ручке обозначают, видимо, зеркала — атрибуты многих персонажей в росписях Балалык-тепе²³¹.

Вместе с тем в сцену введены элементы, не свойственные искусству ислама. Это касается прежде всего образа царицы. Пирующих властелинов Востока изображали с кубком в руке. Они сидят по восточному обычаю, поджав под себя ноги, на узорчатом ковре, вальковых подушках или низком троне (илл. 236, 237). Царица же в застывшей фронтальной позе восседает за столом, так что видна только по грудь (ср. миниатюру греческой рукописи XI в. с изображением Тантала на пиру олимпийских богов. Боги в парадном уборе византийских царей и цариц сидят за столом, уставленным яствами; илл. 241)²³². Нимбы, которые в мусульманском искусстве выделяют головы персонажей, в том числе музыкантов, слуг и служанок²³³, у фигур на чаше отсутствуют. Облачение царицы византийское. Характерна зубчатая корона, широкий обруч которой окаймлен рядами точек (обниси жемчужин). Спереди корона украшена тремя прямоугольниками, обозначающими большие драгоценные камни в оправе (илл. 115). Подобные кабошоны видим на изображениях царских венцов X — XII вв. (илл. 200 б, 238 — 242)²³⁴. Судя по портретам греческих василисс XI — XII вв., их корона представляла собой разновидность стеммы, которую, в отличие от корон императоров, сверху украшали треугольными зубцами либо киотцами. Такие теремчатые венцы греки называли модиолами²³⁵. Зубчатая корона венчает императрицу Зою на мозаике южной галереи константинопольской св. Софии (1028 — 1042, илл. 238)²³⁶ и императрицу Ирину на мозаичном портрете в южной галерее храма (1118, илл. 239)²³⁷. Их носят Феодора и Зоя на эмалевых пластинах короны Константина Мономаха (илл. 242)²³⁸, императрица Зоя на эмалевом медальоне первой половины XI в. из ризницы св. Марка в Венеции (илл. 243), Феодора и Феодано — на миниатюрах Менология Василия II в Ватиканской библиотеке (ок. 986 г.)²³⁹. В зубчатом венце изображена царица Евфросиния на моливдовуле (1195 — 1203) из Государственного Эрмитажа (илл. 244)²⁴⁰. В рукописи Хроники Зонары в Моденской библиотеке (XIV — XV вв.) императрицы, в отличие от

императоров, показаны в зубчатых коронах²⁴¹. То же различие в головных уборах прослеживается по византийским монетам XI в.

Под корону царицы надет новой или головная повязка, ниспадающая по сторонам лица. Женщины из царствующего дома носили платки даже под коронами, что подтверждают изображения на византийских мозаиках и миниатюрах²⁴².

246 Тайная вечеря. Мозаика собора св. Марка в Венеции, XII в.



В костюме царицы выделено круглое оплечье-маниак из широкой, вышитой жемчугом полосы и узких боковых. В облачении греческих цариц оплечье выделилось в самостоятельную часть лора раньше, чем у императоров²⁴³. Верх рукавов украшают шитые жемчугом круги. Широкая полоса на груди (верхняя часть лора?) окаймлена жемчужными обнизями. Все атрибуты парадного одеяния находим на портретах василисс (илл. 242 — 244). Этим идеализированным утонченным образам отвечает тип лица пирующей. Несмотря на некоторую грубость черт, естественную при увеличении мелкого изображения, ее лицо близко к условному канону женской красоты в произведениях византийских художников: правильный овал лица, большие глаза, крохотный рот, волнистые волосы, пышно ниспадающие на грудь. Похожую прическу носит императрица Ирина на мозаике константинопольской Софии, но ее волосы заплетены в косы (илл. 239). Перед царицей на столе стоят чаша на коническом поддоне и по сторонам ее два блюда, показанные в вертикальной плоскости. Сервировка находит аналогии в сценах трапез и пиров на византийских мозаиках и миниатюрах XI — XIII вв. (илл. 240, 245, 246)²⁴⁴.

МУЗЫКАНТЫ

Звучали мощные рога, звучали трубы сзади.
Звучала барабанов дробь, игра на инструментах.
На трубах начали играть, забили в барабаны.
Звучало сладко пение, звучали их кифары.
Разнообразном музыки звучанье раздавалось.

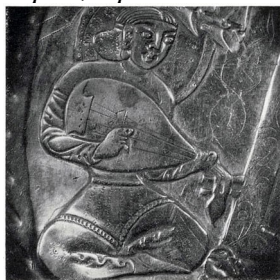
Другие с пеньем двигались, в кимвалы ударяя...²⁴⁵

Клейма верхнего ряда чаши 4 идут в таком порядке (слева направо): 1) слуга с кубком, 2) царица, 3) слуга с зеркалом, 4) музыкант с тарелками, 5) музыкант с псалтирем, 6) танцор, 7) лютнист, 8) танцор, 9) музыкант с тарелками, 10) танцор, 11) акробат, 12) музыкант с тарелками, 13) трубач, 14) флейтист, 15) музыкант с псалтирем, 16) акробат, 17) музыкант с псалтирем, 18) барабанщик, 19) флейтист, 20) лютнист, 21) танцор, 22) лютнист (илл. 117—134, 137).

По родам струнных, ударных и духовых инструментов музыканты чередуются в определенной последовательности.

Их полуобороты друг к другу позволяют разделить ансамбль из тринадцати инструментов на четыре группы (три группы по пять человек и одна из четырех). В каждой

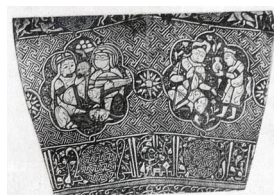
247-248 Флейтист. Лютнист. Детали серебряного блюда. Средняя Азия или Восточный Иран, VIII - IX вв. Ленинград, Эрмитаж.



249 Музыканты на царском пиру. Деталь серебряного блюда. Иран, VII = VIII вв. Ленинград, Эрмитаж.



250 Музыканты. Деталь бронзового кувшина с инкрустацией серебром. Мосул, 1232. Лондон, Британский музей.

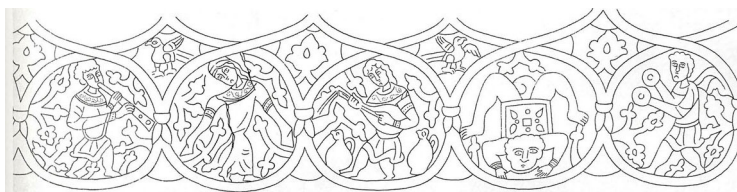


группе два (дуэт), три (трио) или четыре музыканта, сопровождающие выступления танцоров и акробатов.

1) Тарелки, псалтирь (танцор), лютня (танцор) — илл. 117 — 121; 2) тарелки (танцор, акробат), тарелки — илл. 122, 123, 125, 126; 3) труба, флейта, псалтирь (акробат), псалтирь — илл. 124, 127 — 129, 131; 4) барабан, флейта, лютня (танцор), лютня — илл. 130, 132 — 134, 137²⁴⁶. Все музыканты сидят по восточной манере, скрестив поджатые под себя ноги, с подушками за спиной, как придворные музыканты Востока (илл. 247 — 250, 252)²⁴⁷.

Лица типизированы: большие глаза, крупный нос, маленький рот, коротко подстриженные кудрявые волосы. Музыканты одеты в длиннополые подпоясанные кафтаны из тяжелой ткани с прямым вырезом у ворота, нарукавниками и каймой по подолу. На крышке 5 медальоны нижнего ряда даны в таком порядке (слева направо): 1) флейтист, 2) танцовщица, 3) лютнист, 4) акробат, 5) музыкант с тарелками, 6) флейтист, 7) акробат, 8) лютнист, 9) танцор, 10) музыкант с тарелками (илл. 251а, б). По родам инструментов музыканты, перемежаемые танцорами и акробатами, правильно чередуются, составляя

251 а, б. Музыканты, акробаты, танцоры. Прорисовка изображений в медальонах нижнего пояса крышки 5





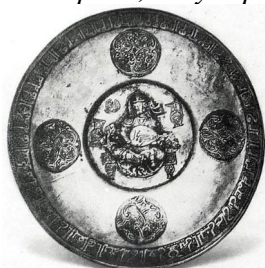
две равные группы по пять человек. В каждую входит флейтист, лютнист, музыкант с тарелками, акробат, танцор или танцовщица (илл. 166 — 169).



Музыканты играют, находясь в движении, вполоборота к зрителю. Один лютнист сидит по-восточному, поджав правую ногу и вытянув левую. Сиденьем служит низкая скамеечка с перекладиной между ножками. На ней лежит подушка с кисточками. От остальных персонажей лютниста отличает и прическа из крупных локонов, взбитых надо лбом (илл. 167).

Лютнисты в той же позе известны в мусульманском искусстве (серебряная посуда, роспись потолка Палатинской капеллы в Палермо и т. д., илл. 252)²⁴⁸. Музыканты носят подпоясанные туники до колен с широким оплечьем, средняя часть которого украшена спиральными завитками из точек. Нижний край тупик и рукава на запястьях и над локтями украшены нашивными полосами. У музыкантов с тарелками показаны плащи, которые развеваются за спиной. Как лица низкого звания, все артисты труппы представлены с непокрытой головой и босоногими.

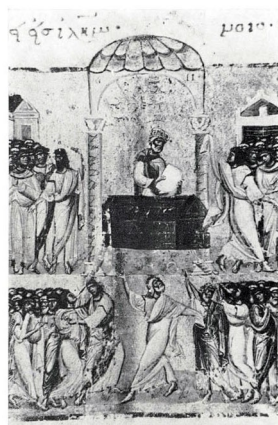
252 Серебряная чаша. Иран, XI – XII вв. Берлин, государственный музей.

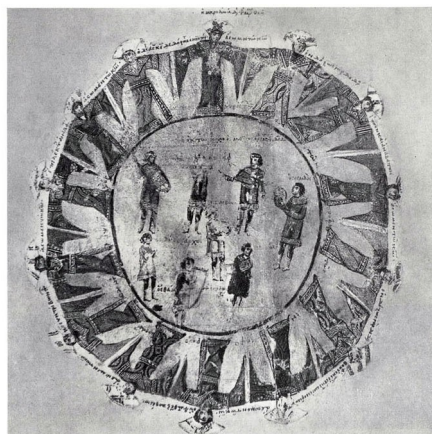


253 Царь Давид с музыкантами. Миниатюра из псалтыри. Византия. Ок. 1059 г. Рим, Ватиканская библиотека



254 Царь Давид среди музыкантов и танцоров. Миниатюра из Псалтыри. Византия. Ок. 1059 г. Рим, Ватиканская библиотека.





Облегающие мужские туники с обтяжными рукавами особенно распространились во всех слоях населения Византии после IX в.³⁴⁹. В отличие от изображений святых или знатных лиц в длинных тяжелых облачениях, в коротких перехваченных поясом туниках, иногда подтянутых на бедрах, выступают музыканты в иллюстрациях константинопольских манускриптов XI — XIII вв. (илл. 253, 255, 256, 259). Фигуры музыкантов на миниатюрах идентичны музыкантам на крышке. К общим признакам относятся отсутствие головных уборов, тин юношеских лиц, обрамленных волнистыми, подстриженными у шеи волосами, трехчетвертные повороты фигур, спиральный орнамент на оплечьях, состав музыкального инструментария (илл. 253 — 259, 263)²⁵⁰. Аналогичные изображения музыкантов находим на фресках киевского Софийского собора середины XI в. (илл. 261) и в прикладном искусстве, например на пиксиде слоновой кости, исполненной в Константинополе между 1348 и 1352 гг. (илл. 260а, б)²⁵¹.

Как и на чаше 4, около участников спектакля стоят сосуды для вина. Возле флейтиста — большая амфора с узким горлом и двумя ручками (илл. 164). У ног лютниста и музыканта с тарелками — по два больших кувшина на поддоне, с одной ручкой и горлом в виде "птичьей головы" (илл. 262а). Подобные керамические сосуды с характерными горлышками известны в Иране в XII - XIII вв. (илл. 262 з)²⁵². Не исключено, что мастер скопировал изображение обыкновенного кувшина²⁵³, где горло было показано в обратной перспективе, то есть в иной плоскости, чем тулово (илл. 262 б, в). Носик сосуда превратился в "птичий клюв", а сливное отверстие — в "глаз".

Музыканты с поперечной флейтой и со струнным смычковым инструментом изображены на чаше 3 (илл. 90, 97). Особенность их костюма — низкие шапочки-камилавки с каймой или оторочкой по краю²⁵⁴. Флейтист одет в тупику с рукавами до локтей и плащ. Узкие, как трико, штаны с продольными полосами²⁵⁵ заправлены в невысокие, до икр, сапоги (?).

Исполнители на струнных инструментах

Музыканты с псалтирем. Эти персонажи повторяются в трех клеймах чаши 4. Двое аккомпанируют акробату, причем сопровождают свою игру пением. Псалтирь стоит вертикально на колене игрока, который, склонив голову к инструменту, одной рукой перебирает струны. Арфообразный инструмент представляет собой прямоугольную деревянную раму высотой примерно 0.7 м, в которой вдоль длинной стороны натянуты струны (четыре или пять). Колки на верхней планке не показаны.

Предназначенный для сопровождения вокальных номеров, псалтирь (псалтерион) квадратной, прямоугольной или трапециевидной формы был популярен в мусульманском мире²⁵⁶. Византии, Западной Европе и домонгольской Руси²⁵⁷. В византийском искусстве XI — XII вв. встречаются псалтири всех трех форм. Размеры инструмента и количество струн (иногда до тридцати или даже до сорока)²⁵⁸ сильно варьировали. Играли на нем сидя, поставив инструмент на колено, или стоя, придерживая псалтирь рукой. На фреске южной башни Софийского собора в Киеве сидящий музыкант играет на большом трапециевидном псалтире с семью струнами (илл. 261). Вслед за Н. П. Кондаковым²⁵⁹ инструмент на фреске чаще называют арфой.



На миниатюрах столичных рукописей (илл. 253 — 255, 259)²⁶⁰ и в резной кости XI — XIV вв. (илл. 260 б)²⁶¹ псалтири тождественны изображенным на чаше (прямоугольные, реже квадратные от 0,4 до 1 м высотой). На верхней перекладине у них обозначены колки для натяжения струн.



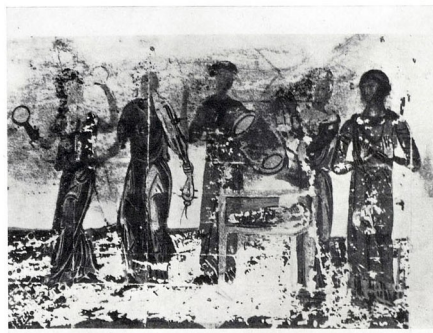
Лютнисты. В оркестр на чаше входят три музыканта с лютнями. Один лютнист сидит между двух танцоров, двое других — по сторонам танцора (илл. 120, 133, 137). На крышке 5 оба лютниста наигрывают танцору, танцовщице и акробатам (илл. 251). Одной рукой они держат гриф инструмента, другой перебирают струны.

На чаше 4 грушевидный корпус семиструнной лютни непосредственно переходит в короткую шейку с ромбической загнутой головкой. На крышке 5 корпус инструмента овальный, шейка довольно длинная, ромбическая головка круто отогнута под прямым углом. На головке сбоку показаны колки для крепления струн; на двухструнной лютне — два, на трехструнной — три²⁶². На деке под кистью игрока — маленькое резонаторное отверстие-голосник.

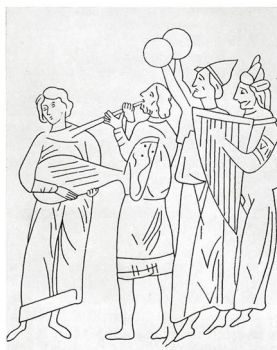
256 *Корибанты у колыбели Зевса. Миниатюра рукописи. Византия, XI в. Монастырь св. Пантелеймона на Афоне.*



257 *Корибанты у колыбели Зевса. Миниатюра рукописи. Византия, 3-я четверть XI в. Иерусалим, Патриаршая библиотека*



258 Скоморохи. Миниатюра из Хроники Скилицы (прорисовка). Византия, 2-я пол. XIII в. Мадрид, Эскориал.



259 Царь Давид с музыкантами. Миниатюра из Псалтыри. Фрагмент. Византия, 1-я пол. XII в. Рим, Ватиканская библиотека.



Лютня (арабский аль'уд) — инструмент восточного происхождения, распространенный в Иране, Индии, Аравии, Средней Азии, на Кавказе. По свидетельству среднеазиатского ученого аль Фараби (870 — 950), лютня пользовалась большим почетом в мусульманском мире (илл. 247, 252, 264, 265)²⁶³. Через посредство арабов Сицилии и Испании лютня проникла в Западную Европу, где повсеместно распространилась около XIV в. На Руси первые письменные известия об употреблении домры — инструмента типа лютни-танбура — относятся к XVI в. Народные песни ее не знают. Вещественных подтверждений более раннего ее бытования пока нет. По-видимому, домра, заимствованная непосредственно с Востока (из Средней Азии?), появилась в Московской Руси сравнительно поздно²⁶⁴.

В Византии, культурно связанной с арабами и персами, лютня стала известна очень рано (мозаика пола Большого дворца в Константинополе, вторая половина XI в.)²⁶⁵. Образ музыканта с лютней в византийской живописи XI — XII вв. имел древние корни. На фреске южной башни Киевской Софии в группу скоморохов входит музыкант с пятиструнной (?) лютней (илл. 261).

Лютнисты на константинопольских миниатюрах XII — XIII вв. аналогичны лютнистам на чашах. По внешнему виду византийская лютня не отличалась от восточной: грушевидный корпус, сильно отогнутая головка с колками.

Число струн различно. Сидящий по-восточному музыкант с лютней аккомпанирует акробату на инициале из Слов Григория Назианзина XII в. (илл. 281)²⁶⁶. Лютнист среди двух танцоров (как в клеймах чаши 4, — илл. 119 — 121) поддерживает колонки архитектурного обрамления канона Евангелия первой половины XII в. в венецианской Марчиана (илл. 278)²⁶⁷. Два лютниста, аккомпанирующие танцору (как в клеймах чаши 4, — илл. 133, 134, 137), помещены на капители орнаментального портика в рукописи Бодлеянской библиотеки Оксфорда, XII в. (илл. 283б)²⁶⁸. На четырехструнной лютне с круто отогнутой ромбической головкой играет фантастический монстр в орнаментации канона Ванского Евангелия конца

XII в. из Государственного музея Грузии имени С. Н. Джанашиа в Тбилиси¹⁶⁹. Музыкант с лютней участвует в выступлении скоморохов на миниатюре Хроники Скилицы второй половины XIII в. (илл. 258)²⁷⁰. Лютнист, стоящий на одном колене, вырезан на костяной никсиде константинопольской работы (между 1348 и 1352 гг.; илл. 260a).

Музыкант со смычковым инструментом (чаша 3). Игрок держит за гриф лютневидный шестиструнный (?) инструмент, водя по струнам лучковым смычком. Грушевидный корпус инструмента постепенно переходит в шейку с отогнутой полукруглой головкой. Смычковые инструменты средневековья — отдаленные предшественники скрипки (арабский ребаб, западноевропейский ребек) — генетически восходили к щипковым типа лютни (в античное время смычок не употребляли)²⁷¹. В мусульманских странах (Испания, Египет, Аравия. Персия) они засвидетельствованы в X в.²⁷². „Арабо-персидская культура, вслед за древнеиндийской, выдвинула новаторство огромного значения — смычковые инструменты“²⁷³.

В Византии, Западной Европе и на Руси смычковые инструменты знали уже в XI — XII вв. Фрагменты трехструнных смычковых инструментов (типа гудка или смыка) найдены на Неревском раскопе в Новгороде. Самая ранняя находка происходит из слоев середины XI в.²⁷⁴. От византийских смычковых русские гудки заметно отличаются заостренным корпусом. В искусстве Византии (фресковая живопись, столичные рукописи и резная кость, художественное стекло) изображения лютневидных инструментов со смычком появляются с XI в.²⁷⁵. По форме резонаторного корпуса они делятся на две синхронные группы²⁷⁶: 1)



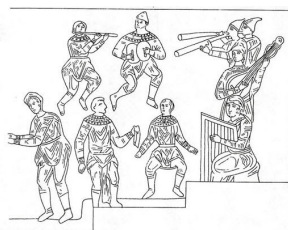
корпус, как у современной гитары; шейка со слегка отогнутой головкой²⁷⁷. На всех рисунках видны боковые колки, как у лютни на крышке 5 (илл. 257, 263, 269)²⁷⁸; 2) корпус грушевидный, с короткой шейкой. Число струн колеблется от двух до шести.

Положение колков различное, может быть и боковым. Смычковые этой группы аналогичны инструменту на чаше 3 (илл. 253, 255, 266, 277)²⁷⁹. На смычковом грушевидном инструменте играет музыкант в медальоне северной лестничной башни Киевской Софии (илл. 267)²⁸⁰. На нем низкая плоская шапочка с оторочкой по краю, как у "скрипача" на чаше. Способ игры на смычковом инструменте в Византии отличался от способа игры в мусульманском мире и Армении²⁸¹. Восточные музыканты ставили ребаб вертикально на землю

260 а, б. Пиксида из слоновой кости. Константинополь. Между 1348 и 1352 гг. Вашингтон, собрание Думбартон-Окс.



261 Скоморохи. Фреска южной лестничной башни Софийского собора в Киеве (прорисовка). XIв.



262 Кувшины с горлышками в виде «птичьих голов» (прорисовки):

а. Изображения в медальонах крышки 5;

б. Изображение на миниатюре из Менология Василия II. Ок. 986 г. Рим, Ватиканская библиотека;

в. Изображение кувшина на греческой иконе из Синайского монастыря, XI в.;

г. Иранский кувшин с люстровой росписью XII – XIII вв..



или на колено²⁸², греческие — упирали инструмент в плечо или левую сторону груди. Положение инструмента было горизонтальным или наклонным — шейкой вниз, как показано на чаше.

Особенность византийских инструментов — большая длина лучкового смычка, которым музыкант водил отведенной в сторону правой рукой. При соотношении с размерами музыкантов на миниатюрах длина смычка получается от 1 до 1,3 м²⁸³. У музыканта на чаше смычок достигает 1 м.

Музыканты с духовыми инструментами

Музыканты с продольными флейтами. Два флейтиста вписаны в клейма чаши 4 и два — в медальоны крышки 5. Флейту в виде трубки с коническим каналом длиной 0,6 — 0,7 м музыкант держит, как кларнет. В нижней части инструмента обозначены два боковых отверстия, по которым игрок перебирает пальцами. Эта разновидность флейты близка зурне, распространенной на Кавказе, в Иране, Средней Азии и Китае³⁸⁴. Одновременно

263 Царь Давид с музыкантами. Миниатюра из псалтыри. Византия. Ок. 1059 г. Рим, Ватиканская библиотека.



на Ближнем Востоке и в Магрибе существовали флейты собственно арабские — в виде тоненького тростника²⁸⁵.

Флейтист в сцене царского пира на иранском (?) серебряном блюде VIII — IX вв. близок флейтистам чаши 4 (илл. 248). По-видимому, флейта конической формы проникла в Византию с Востока (из Ирана через Малую Азию?) вместе с бродячими артистическими труппами (илл. 268). Ее античные прототипы неизвестны. В античной

Греции употребляли двойную флейту-авлос²⁸⁶. Римская продольная флейта (tibia) при



одинаковом диаметре трубки имела раструб на конце²⁸⁷. Звуки флейт сопровождали византийские войска на марше. Без флейтистов не обходились и застольные

пиры²⁸⁸. Игроков на флейте, аналогичных музыкантам на крышке 5, встречаем в константинопольских рукописях XII в. Флейтист, аккомпанирующий акробатам, помещен под одной из колонок канона Евангелия в венецианской Марчиаиа (илл. 282)²⁸⁹.



В рукописи Бодлеянской библиотеки капитель колонки увенчана двумя флейтистами и акробатом (илл. 283а). На полустертых греческих миниатюрах бывает трудно отличить конические продольные флейты от труб, так как голосовые отверстия флейты изображали не всегда или они плохо видны.

Но при игре флейту держат двумя руками, а трубу часто, хотя и не всегда, одной рукой. (Ср. фигуры трубачей с флейтистом, похожим на флейтистов чаши 4, на пиксиде середины XIV в., илл. 260 б.)

Музыкант с поперечной флейтой (чаша 3). Музыкант играет на флейте в форме тонкой цилиндрической трубки длиной около 1 м. Он держит инструмент горизонтально у подбородка, перебирая боковые отверстия пальцами обеих рук. Поперечная флейта, не знакомая античной Греции, была издавна распространена в Азии²⁹⁰. В византийском искусстве этот восточный инструмент появляется не позднее XI в.²⁹¹ (фреска южной лестницы Киевской Софии — илл. 261; иллюстрации рукописей столичной школы, резная кость — илл. 266). Некоторые музыканты с поперечными флейтами на миниатюрах XI — XII вв. идентичны флейтисту на чаше (илл. 253 — 257, 263)²⁹².

Трубач. Помещен рядом с флейтистом в клейме чаши²⁹³. От продольной флейты инструмент отличается отсутствием боковых отверстий. Труба прямая, конусообразно расширенная к концу, длиной около 0,7 м.

264 Серебряный кувшин. Средняя Азия или Восточный Иран. VIII - IX вв. Лион, Археологический музей.



265 а, б. Лютнисты. Изображения на чаше, украшенной эмалью (прорисовки). Месопотамия, 1-я пол. XII в. Инсбрук, музей.



Трубы, постепенно расширяющиеся конусом, характерны для Византии. Восточные типы при почти одинаковом диаметре по всей длине имели раструб на конце²⁹⁴. В византийских войсках трубы подавали боевые сигналы. На миниатюре из Кинегетики Оппиана в венецианской Марчиана (первая половина XI в.) трубач и флейтисты принимают участие в морском сражении²⁹⁵.



Наряду с флейтами трубы входили в византийский инструментальный ансамбль. На фреске Киевской Софии (середина XI в.?) на длинных конических трубах играют два скомороха (илл. 261). В иллюстрациях Псалтырей XI — XII вв. музыканты царя Давида с большими басовыми трубами славословят творца ("при звуке труб и рога торжествуйте пред царем Господом" — псалом 97, 6) или сопровождают хороводы израильских дев (илл. 254, 255, 259). На резной пиксиде XIV в. в состав музыкантов входят два трубача, один из которых танцует во время игры (илл. 260 а). На дне поливного блюда XII — XIII вв. из раскопок в Коринфе вырезаны два музыканта в скоморошьих колпаках. Один играет на конической трубе, другой - на флейте (илл. 274)²⁹⁶.

Музыканты с ударными инструментами

Музыканты с тарелками. Музыканты, ударяющие металлическими тарелками друг о друга, повторены трижды на чаше 4 и дважды на крышке 5. Внешне тарелки не отличаются от современных. В центре дисков показаны круглые углубления, к которым с наружной стороны прикрепляли ремень (см. тарелки музыкантов на чаше 4 и фреске Киевской Софии).

Тарелки (кимвалы) в виде двух больших металлических дисков происходят с Востока (античные кроталы или кимвалы были маленьких размеров). Они были популярны в арабском мире и Иране, откуда, вероятно, были заимствованы византийцами.

В Византии, как и у мусульман, кимвалы сопровождали ритмические танцы и акробатические номера гистрионов²⁹⁷. На обоих сосудах музыканты с кимвалами аккомпанируют танцорам и акробатам. Музыкант, отбивающий такт танца ударами в тарелки, входит в труппу скоморохов на фреске южной башни Киевской Софии (илл. 261). В константинопольских Псалтырях XI — XII вв. музыканты с кимвалами "бряцают" перед царем Давидом или сопровождают знойные пляски ликующих израильских дев во главе с

пророчицей Мариам (илл. 253 — 255, 259, 277)²⁹⁸. Кимвалы и барабан были аксессуарами культа Реи-Кибелы²⁹⁹. В сцене рождения Зевса на миниатюрах XI — XII вв. игроки с кимвалами входят в число корибантов (жрецов Кибелы), музицирующих у колыбели новорожденного (илл. 256, 257). Музыкант с тарелками входит в ансамбль скоморохов на миниатюре из Хроники Скилицы (илл. 258). На фреске сербской церкви св. Георгия в Старо-Нагоричино (1316 — 1318) в толпе, насмехающейся над Христом, видим скомороха с тарелками (илл. 276)³⁰⁰.



Барабанищик. С барабаном на коленях он помещен в одном клейме чаши 4. Барабан цилиндрический, с тесьмой, регулирующей натяжение кожи на обеих мембранах. Он висит на ремне, перекинутом через плечо игрока. В правой руке музыкант поднимает палочку с загнутым ремненным концом.



Барабан цилиндрической формы, не имевший корней в античном мире, проник в Византию с Арабского Востока³⁰¹. На столичных миниатюрах музыканты с барабанами и тарелками аккомпанируют танцорам. Барабан создавал четкий ритм мелодии танца (илл. 253, 257). В XI в. он уже входил в византийский оркестр. Путти с барабаном вырезан на костяном ларце XII в. в Метрополитен-музее Нью-Йорка³⁰². Барабанищик, стоящий на коленях перед инструментом, входит в число музыкантов на костяной пиксиде середины XIV в. (илл. 260 б)³⁰³.

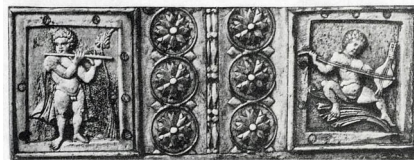
* * *



Музыкальный инструментарий Византии по сравнению с греко-римским резко изменился. На смену античным пришли более разнообразные инструменты, отражавшие сильное влияние арабо-персидской культуры³⁰⁴. Особенно возросла роль ударных. Если в Китай VII — VIII вв. странствующими певцами, музыкантами и скоморохами были принесены музыкальные инструменты "Западного края" (Синьцзян, Средняя Азия, Афганистан, Северо-Западная Индия, Иран)³⁰⁵, то и византийская музыкальная культура на протяжении столетий подвергалась тем же воздействиям иранской, арабской и тюркской музыки (для Византии не "западной", а "восточной"). Связь византийской музыки с малоазиатской, сирийской и армянской осуществлялась в Константинополе³⁰⁶. Благодаря взаимным контактам музыкальные инструменты постепенно теряли свои локальные особенности, их облик нивелировался.

Для X — XIII вв. можно говорить не о "восточном", а о едином "восточно-византийском" инструментарии.

266 Путти-музыканты. Деталь ларца из слоновой кости. Византия, XI - XII вв. Флоренция, Национальный музей.



267 Музыкант со смычковым инструментом. Фреска северной лестничной башни Софийского собора в Киеве. XI в.



268 *Музыканты. Серебряный кувшин. Средняя Азия или Восточный Иран, VIII - IX вв. Лион, Археологический музей.*



Время появления на византийской почве каждого из инструментов, ввиду недостатка изобразительных материалов, трудноопределимо. По всей вероятности, их проникновение началось задолго до появления в византийской живописи развитых инструментальных ансамблей. Изображение лютни встречено на мозаике пола Большого дворца в Константинополе (вторая половина VI в.?). Папа Григорий II обвинял иконоборческого императора Льва III в замене икон арфами, кимвалами и флейтами как средством для развлечения народа³⁰⁷, но как они выглядели — неизвестно.

В XI в. византийский инструментальный ансамбль предстает вполне сложившимся (фреска Киевской Софии, константинопольские миниатюры — илл. 253 — 259). Мелодия одновременно исполнялась различными по своему тембру струнными, духовыми и ударными инструментами. Сравнение инструментария на серебряных чашах с оркестрами в византийской живописи свидетельствует об их тождестве (стр. 176). На миниатюрах Псалтырей музыканты и танцоры царя Давида, как и на сосудах, образуют две или четыре группы (илл. 254, 277).

269 *Музыкант со смычковым инструментом. Стекланный сосуд из раскопок в Двине (Армения). Коринф, XI - XII вв. Ереван, Государственный исторический музей Армянской ССР*



Если каждый из инструментов, представленных на чашах, не дает надежных оснований для локализации, то их ансамбль характерен именно для Византии. Не доказано, что на Руси в XI — XIII вв. знали лютню и тарелки. Следует согласиться с Н. П. Кондаковым, что объяснение лестничным фрескам Киевской Софии, произведению греческих мастеров, следует искать "не в киевской, а в византийской старине"³⁰⁸. Значит, и музыкальные инструменты скорее византийские ("восточные" в смысле генезиса), чем русские, хотя они могли быть известны в Киеве благодаря иноземным гистрионам. Раннее бытование на Руси домры и тарелок, известных только по софийской фреске, другие источники не подтверждают. Смычковый инструмент у музыканта в медальоне (илл. 267) ничем не напоминает русский гудок. В византийской иконографии, напротив, отсутствуют инструменты русских скоморошских забав: "гусли звончатые", излюбленные в славянском быту³⁰⁹, маленькая прямая дудочка — "свирель", "сопель"³¹⁰, волынка-"козица"³¹¹. Не находим упомянутые в Тверской летописи под 1220 г. накры³¹² — ударный инструмент

восточного происхождения вроде современных литавр (имел полусферическую форму и одну мембрану)³¹³.

Судя по памятникам романского искусства, западный музыкальный инструментарий XI — XII вв. еще менее похож на византийский. Наконец, некоторые особенности устройства инструментов на чашах (конусовидные трубы без раструба на конце, длинный смычок) и манера игры (смычковый инструмент прижат к левому плечу, головка обращена вниз) чужды арабо-персидской музыке, а в целом набор инструментов близок³¹⁴. Таким образом, на чаше 4 представлен самый многочисленный из известных в византийском искусстве музыкальных ансамблей, включающий тринадцать инструментов (на крышке 5 шесть инструментов). В обоих случаях музыканты исполняют музыку "камерную", которая культивировалась при дворе наряду с импозантной официальной музыкой.

В Византии, где светская и духовная власти были объединены в лице императора, литургическая музыка, по существу, не отличалась от музыки государственных гражданских празднеств, сопровождавшей пышные процессии, цирковые игры на ипподроме, приемы во дворце. И та и другая носили преимущественно псалмодический и гимнический характер³¹⁵. Музыкальная культура официальной Византии была культурой массового хорового пения. Кроме органов, обязательных в дворцовой обрядности³¹⁶, император-

Произведения византийского искусства XI—XIV вв.

Группа инструментов	Название инструмента	Чаша 4	Крышка 5	Чаша 3	Фрески Киевского Софийского собора	Миниатюра Псалтыри Ватиканской библиотеки, ок. 1059	Миниатюра той же рукописи	Миниатюра той же рукописи	Миниатюра Хроники Эскориале, вторая пол. XIII в.	Костяная пиксида, Константинополь, между 1348–1352	Миниатюра из рукописи в Иерусалимской Патриаршей библиотеке, третья четверть XI в.
Струнные	Псалтирь, арфа	3			1	2	2	2	1	1	
	Лютня	3	2		1				1	1	
	Смычковый типа ребека, виолы			1	1	2	1	1			1
Духовые	Продольная флейта	2	2			1	1		1	1	
	Поперечная флейта			1	1	1	1	1			1
	Труба	1			2		2	1		2	
	Орган				1						
Ударные	Тарелки (кимвалы)	3	2		1	1	2	1	1		1
	Барабан	1				1	1	2		1	1
Общее число инструментов		13	6	2	8	8	10	8	4	6	4
Цифры обозначают количество инструментов в ансамбле					(илл. 261, 267)	(илл. 253)	(илл. 254)	(илл. 255)	(илл. 258)	(илл. 260)	(илл. 257)

ские музыканты — "люди аритмоса" — играли на других инструментах. В "Книге церемоний" Константина Багрянородного (945 — 959) предписано, когда играть духовым, а когда ударным инструментам³¹⁷. Свадебные церемонии проходили под аккомпанемент тамбуринов и кимвал³¹⁸, пляски и песни ряженных "готов" сопровождала игра на лютнях³¹⁹. Иногда благолепие торжественных песнопений и аккламаций (славословий императору) нарушалось вводом во дворец целых ансамблей "игрецов"³²⁰. Такой оркестр, выступающий перед царем на празднике Рождества Христова, описал Кодин Куропалат (не ранее середины XIV в.): "Становятся все, так называемые игрецы, а именно флейтисты, трубачи, бьющие в накры, и свирельщики, только эти одни, из числа же драгоценных органов здесь не находится ни одного"³²¹. В официальные торжества вторгалась стихия народной музыки, ритмы и мелодии многоязычной уличной толпы Византии. На лестничных фресках Киевской Софии и

рельефах пиксиды из слоновой кости (1348 — 1352) музыканты и танцоры в одежде скоморохов выступают в присутствии царствующих особ. Проникновение народной музыки могло усиливаться в XII в. в связи с "обмирщением" вкусов при дворе Комнинов. Народная музыка площадей, предназначенная для сопровождения песен, плясок и акробатических номеров, господствовала в частном быту греческих царей и вельмож. О ней можно судить по исчерпывающему инструментарию на чаше 4. Эта музыка с ее игрой ритмов и одновременным звучанием различных тембров сопровождала пирам, свадьбы, охотам. По своей структуре она, очевидно, была близка арабо-персидской, где задавали топ светские музыкально-поэтические жанры, связанные с дворцовыми увеселениями. В отличие от официальной византийской музыки она носила демократический характер, так как проникала во все слои общества.

Инструментальная музыка — любимое развлечение героев поэмы "Дигенис Акрит". Сам Дигенис, прекрасный певец, не расстается со своей кифарой (в других версиях поэмы он играет на танбуре — инструменте типа лютни). В описании свадьбы Дигениса и Евдокии перечислены кифары, флейты, трубы, рога, барабаны, кимвалы, то есть уже знакомый по торевтике ансамбль (см. эпиграф, стр. 163). На свадебном пиру под эту музыку, изгибаясь телами, двигаются танцовщицы. Пляски сменяются инсценировками мимов.

Танцовщица

Когда же танца музыка звучала на кифаре,
То поднималась девушка прекрасная немедля,
И, подстелив под ноги шелк, на пол легко ступала.
Движенья дивные ее не в силах описать я.
Представить повороты рук, чарующую поступь,
Сказать, как быстро и легко, с мелодией согласно,
Кифаре в такт танцовщица всем телом изгибалась³²².

На чаше 3 слева от львиноборца изображена танцующая девушка. Ее лицо с гонкими бровями, прямым носом и маленьким ртом обрамляют вьющиеся волосы. Правой ногой танцовщица выступает вперед, левую сильно сгибает в колене. Голова и торс плясуньи повернуты в сторону, противоположную движению. На ней короткий (до бедер) кафтан с очень длинными широкими рукавами, которыми девушка взмахивает при танце, и длинная юбка (или нижняя туника).

Костюм и своеобразная поза (откинута назад нога, полуоборот корпуса) сближают ее с фигурами танцовщиц на золотых с перегородчатой эмалью пластинах короны Константина Мономаха из Национальной галереи Будапешта (исполнена в императорской мастерской между 1042 и 1050 гг.). По сторонам Константина Мономаха в центре короны симметрично размещены три пары фигур: императрица Зоя и Феодора, анонимные танцовщицы и женские персонификации Правды и Смирения (илл. 270)³²³. Как на чаше, поля с танцовщицами имеют закругленный верх, а фон фигур заткан вьющимся растительным узором. Различия состоят в покрое одежды, стиле фигур и отсутствии нимба у плясуньи на чаше. У танцовщиц на короне узкие рукава кафтана доходят только до запястий³²⁴. Танцую, они размахивают над головой легким разноцветным шарфом³²⁵. На маниакии, окаймлении нижнего края кафтана и юбки, на манжетах рукавов голубой и зеленой эмалью показаны драгоценные камни в круглых и прямоугольных оправках. Пропорции фигур искажены: руки и торс слишком коротки по сравнению с вытянутыми ногами. Позы угловаты, рисунок складок одежды жесткий. Неестественная поза танцующих девушек находит аналогию в изображении на месопотамской чаше из музея Инсбрука, выполненной между 1114 и 1144 гг. (илл. 271)³²⁶.



Девушка, помещенная на "садовом" фоне, танцует с шарфом, который развевается над ее головой. Короткий кафтан с маниакием и длинная юбка с каймой по подолу как будто скопированы с плясуньи короны Мономаха. Кем бы ни была изготовлена чаша — мусульманским мастером-"грекофилом" или греком, жившим на чужбине,

— композиции на ней восходят к византийским прототипам³²⁷. Это касается фигуры танцовщицы, вознесения Александра Македонского, музыкантов и акробатов.

Образы танцовщиц на диадеме из Будапешта в свою очередь навеяны мусульманскими памятниками³²⁸. Им присуща та характерная поступь, которая отличает стройных восточных танцовщиц (стенная роспись дворца халифа в Самарре, Ирак. 836 - 839, — илл. 272³²⁹; фатимидская резная кость X в.³³⁰; фреска потолка Палатинской капеллы в Палермо)³³¹.

Излюбленные на Востоке образы развлекающих государя прекрасных танцовщиц перешли в дворцовое искусство византийской столицы.

270 Танцовщица. Пластина короны Константина Мономаха. Золото, перегородчатая эмаль. Константинополь, между 1042 и 1050 гг. Будапешт, Национальный музей.



271 Танцовщица. Деталь медной чаши, украшенной перегородчатой эмалью. Месопотамия, 1-я пол. XII в. Инсбрук, музей.



272 Танцовщицы. Стенная живопись во дворце халифа в Самарре. Ирак, 836 - 839 гг.



273 Женщины Израиля приветствуют Давида-победителя Голиафа. Миниатюра из Псалтыри. Византия. Ок. 1059 г. Рим, Ватиканская библиотека.



Одежду плясуньи на чаше 3 отличают очень длинные рукава, закрывающие кисти рук. Та же особенность присуща костюму босоногой танцовщицы на крышке 5 (медальон поврежден). Ее длинные волнистые волосы прикрыты низкой шапочкой, стянутой по краю лентой.

В живописи известны примеры таких шапочек (mitra или mitella), которые носили византийские женщины. Шелковые головные уборы знатных дам опоясывались золотым бордюром с жемчужинами и кабошонами³²².

Праздничные рубахи с широкими рукавами до пят в X — XV вв. были специфическим облачением танцовщиц и танцоров в Византии³³³, Болгарии, Сербии, на Руси³³⁴, в Грузии, Армении³³⁵, Иране³³⁶. Общность обычаев на огромной, этнически пестрой территории — одно из проявлений единства средневековой культуры Востока и Запада³³⁷. На миниатюрах Псалтырей столичной школы XI — XII вв. "женщины из всех городов израильских" танцуют в честь Давида — победителя филистимлян, размахивая своими длинными рукавами (илл. 273, 275)³³⁸. Иногда навстречу Давиду, который несет голову

274 Скоморохи. Фрагмент поливного блюда из раскопок в Коринфе. Византия, XII - XIII вв



Голиафа, выходит целый хоровод³³⁹. В сцене пляски Мариам на миниатюре Ватиканской Псалтыри (ок. 1059 г.) хоровод израильских дев, ликующих после перехода через Чермное море, занимает всю страницу рукописи. Тщательно выписаны узорные платья из парчи с очень широкими и длинными рукавами. В кругу хоровода играют восемь музыкантов (илл. 255)³⁴⁰. Возможно, с подобной миниатюры XI или XII в. скопирована фигура танцовщицы на крышке 5, как будто вырванная из хоровода (фронтальная поза, расставленные в стороны руки). Все музыканты и танцовщица на крышке находят соответствие в этой иллюстрации Ватиканского кодекса, хотя расположение фигур разное (илл. 251).

Танцоры

Платье мужчин-танцоров тоже имело длинные рукава (илл. 276)³⁴¹. Танцор на крышке 5, как и танцовщица, одет в подпоясанную тунику до пят с широким оплечьем и разрезом от пояса до подола. Голова непокрыта. В похожих костюмах выступают четыре танцора в клеймах чаши 4. Двое из них танцуют, а остальные сидят на подушках и под аккомпанемент лютни взмахивают длинными рукавами. У одного танцора под верхней, заштрихованной курткой надета туника, поднятая на бедрах (илл. 123). В подобных туниках, которые Н. П. Кондаков называл "восточными"³⁴², выступают плясуны на фреске южной лестницы Киевской Софии (илл. 261). Один из них пляшет, растопырив руки и расставив полусогнутые в коленях ноги, то есть так же, как танцор на чаше 4. Хореография этого танца далека от популярных при восточных дворах плясок "изнеженных", которых предавали анафеме исламские ригористы. На египетских пластинках слоновой кости и резном деревянном фризе из фатимидского дворца в Каире (XI в.) танцоры с платками в руках показаны в иных позах: они идут большими шагами (положение ног напоминает выпад фехтовальщика), голова повернута назад. Фатимидские резчики запечатлели отдельные моменты чувственного мимического танца с платками, распространенного в мусульманских странах Средиземноморья. Поза, выбранная ими, близко напоминает некоторые испанские танцы³⁴³.

275 Давид побеждает голиафа. Миниатюра из Псалтыри. Византия, 1-я пол. XII в. Рим, Ватиканская библиотека.



276 Поругание Христа. Фреска церкви св. Георгия в Старо-Нагоричине. Сербия, 1316 - 1318 гг.



Если на Востоке все же преобладали изображения танцовщиц, в искусстве Византии и Балкан были популярны образы мужчин-танцоров. Аналогии танцорам на чашах встречаем в константинопольских рукописях XI — XII вв. (илл. 253, 254). На иллюстрации Ватиканской Псалтыри (ок. 1059 г.) царь Давид со смычковым инструментом восседает на троне в окружении музыкантов и плясунов (илл. 277). Один из танцоров сидит перед псалмопевцем, в такт мелодии взмахивая длинными рукавами (как на чаше 4). На миниатюрах танцорам часто аккомпанируют лютнисты. Два танцора по сторонам музыканта с лютней (ср. аналогичную группу на чаше 4 — илл. 119 — 121) нарисованы в Евангелии первой половины XII в. в венецианской Марчиана (илл. 278)³⁴⁴. В другой рукописи XII в. капитель колонки обрамляющего канон портика увенчана фигуркой танцора в тунике с длинными рукавами, которому аккомпанируют два игрока на лютне (илл. 283 б). Подобную композицию вновь находим на чаше 4 (илл. 133, 134, 137). Почти буквальные совпадения снова говорят о влиянии столичных миниатюр, знакомых торевам XI — XII вв.

Акробаты

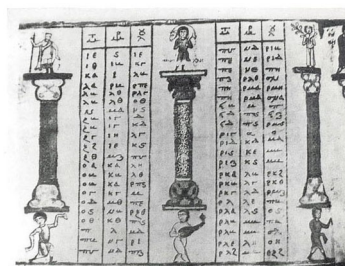
"В это время в Константинополь по пути зашли люди, которые знали чудное искусство... Они вышли первоначально из Египта и сделали как бы круг, пройдя к востоку и северу Халдею, Аравию, Персию, Мидию и Ассирию, а к западу Иверию, лежащую у Кавказа, Колхиду, Армению и другие государства, идущие до самой Византии, и во всех странах и городах показывали свое искусство. Все, что они делали, было необычайно и чудесно ...

Иной ставил на голову свое длинное копье, не меньше трех сажень, снизу доверху обвитое веревкой, образовавшей выступы, за которые мальчик ухватывался руками и ногами и, поочередно передвигая руки и ноги, в короткое время достигал самой верхушки копья, с которой потом и спускался вниз. В то же самое время имевший на голове копье безостановочно прохаживался взад и вперед. Другой бросал вверх стеклянный шар и потом ловил его или мизинцами, или локтями, или другим каким способом. Я уже не говорю о различных видах скачек и разных фокусах, какие они выделявали перед нами.

277 Царь Давид с музыкантами и танцорами. Миниатюра из Псалтыри. Византия. Ок. 1059 г. Рим, Ватиканская библиотека.



278 Лютнист и танцоры. Какон из Евангелия. Византия. 1-я пол. XII в. Венеция, Библиотека Марциана.



Притом каждый из них знал не одно что-нибудь, но каждый знал все... Нередко, обрываясь, эти люди ушибались до смерти. Из отечества их отправилось больше сорока человек, а достигло Византии в добром здоровье меньше двадцати. Мы сами видели, как один упал с мачты и тут же умер. Несмотря на то, собирая со зрителей большие деньги, они продолжали ходить всюду... Оставив Византию, они через Фракию и Македонию достигли до Гадир, и таким образом почти всю вселенную сделали зрительницей своего искусства"³⁴⁵. Так византийский историк Никифор Григора (XIV в.) описал выступления на ипподроме труппы акробатов, обошедших "почти всю вселенную". Рискованные, подчас удивительные трюки акробатов в антрактах между забегами колесниц на ипподроме или на дворцовых пирах возбуждали всеобщий интерес. Кремонский епископ Лиутпранд, посланный в 949 г. к императору Константину Багрянородному, оставил описание зрелищ во время посольского приема, в том числе акробатических упражнений на шесте. Его рассказу полностью соответствует группа гимнастов, работающих с шестом, на лестничной фреске Киевской



Софии³⁴⁶, рельефах оленя XII в. из Ясберени в Венгрии (илл. 279) и чаше из Инсбрука (илл. 232)³⁴⁷. Во всех случаях атлет-гигант поддерживает шест, на котором

дети выполняют гимнастические упражнения. Этот номер был особенно в моде. По сообщению Никиты Хониата, во время празднества на ипподроме в честь сельджукского султана Кылыч-Арслана II турок-акробат, выполняя сложный трюк в воздухе, упал и разбился (1162)³⁴⁸. От XII в. сохранилась византийская мраморная статуя акробата (Археологический музей Стамбула). Гимнаст показан в стойке на согнутых руках.

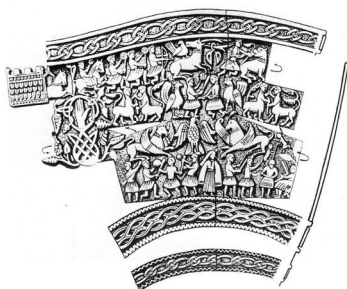


Голова и ноги скульптуры отбиты (илл. 280)³⁴⁹. Два акробата в клеймах чаши 4

выполняют стойку на руках с сильным прогибом тела и разведенными в стороны ногами. Не исключено, что зафиксирована одна из фаз упражнения: переворот с промежуточной опорой прямыми руками. Гимнасты обращены лицом к зрителю. У подбородка стоит кубок: вероятно, акробат в стойке на руках должен ртом достать содержимое сосуда. Атлеты носят специальную легкую одежду: очень короткие рубахи с рукавами до локтей. Аналогичные фигуры двух акробатов вписаны в медальоны крышки 5. У подбородка гимнаста стоит большая чаша на поддоне. Запястья рук, как это принято и у современных спортсменов, перетянуты полосами ткани.

Короткая, до пояса, рубаха без рукавов, с каймой по краям, на спине украшена геометрическими фигурами. Спереди между ног спадает лоскут ткани. Так же одет акробат

279 Цирковые представления (развертка орнамента). Костяной олифант. Византия (?), XI - XII вв. Венгрия, Музей в Ясберени.



с шестом в руках на фигурном инициале столичной рукописи XII в. (илл. 281). Как и на крышке 5, атлет выступает под звуки лютни.

Рисунки акробатов, тождественные изображениям на чашах, находим только на константинопольских миниатюрах конца XI — XII в. Маленькие фигурки акробатов, музыкантов и танцоров входят в "архитектурное" обрамление текста. Два акробата в стойке на руках помещены рядом с флейтистом под базами колонок канона Евангелия первой половины XII в. (илл. 282). В другой рукописи XII в. капитель одной из колонок орнаментального портика завершена группой из двух флейтистов и акробата (илл. 283 а). На обеих миниатюрах, как на крышке 5, номера гимнастов сопровождаются напевами флейт. Фигура акробата вырезана на крышке византийского ларца XI — XII вв. из Национального музея Флоренции (илл. 284)³⁵¹. Византийская иконография в константинопольской версии лежит в основе композиции "Коронование терновым венцом" на фреске болгарской церкви в Иваново середины XIV в. В группу из трех скоморохов включен акробат, идущий на руках (илл. 285).

* * *

Где происходит празднество, представленное на чаше 4?

Следующие ниже сопоставления указывают, что местом торжественного действия является двор византийских императоров.

«Книга церемоний» Константина Багрянородного	Изображения на чаше
Правящая царица вместе с императором постоянно принимала участие и официальных торжествах. "Когда нет Августы, — писал византийский историк, невозможно устраивать празднества, давать пиры, предписываемые этикетом" ³⁵² .	
На фресках южной башни киевского Софийского собора императрица со свитой занимает отдельную ложу на трибунах ипподрома.	
Царскими регалиями Августы были зубчатая корона, украшенная жемчугом и драгоценными камнями, нарядный маниакий, лор.	На царице тяжелое парадное облачение греческих василисс, надевавшееся в торжественных случаях.
В ноябре, во время праздника врумалий,	Сидя за пиршественным столом, царица

<p>царица приглашала придворных дам на пышные вечерние празднества в больших парадных залах дворца. Певчие Софийского собора и храма св. Апостолов прославляли Августу в поэмах, сложенных в ее честь. Придворные актеры и шуты забавляли общество своими интермедиями.</p>	<p>смотрит спектакль с участием музыкантов (певцов), танцоров и акробатов.</p>
<p>На этом празднике представители цирковых партий и чины двора во время десерта исполняли перед царицей и ее гостями медленный торжественный танец с факелами³⁵³. В официальном церемониале византийского двора были предусмотрены только мужские танцы. Мужчины были исполнителями пения и музыки. Константин VII Багрянородный в "Книге церемоний" сообщает, что на обеде в честь именин императора или императрицы после поднесения блюд в триклиний Юстиниана впускали видных сановников государства и представителей димов. Танцуя, они трижды обходили вокруг стола³⁵⁴.</p>	<p>В танце принимают участие только мужчины. В такт музыке они движутся в мерном ритме, приседая и подымаясь (илл. 123).</p>

280 Мраморная статуя акробата. Константинополь, XII в. Стамбул, Археологический музей.

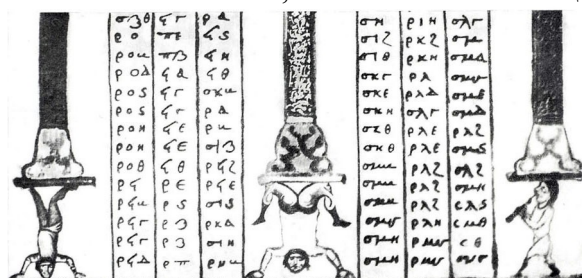


281 Акробат. Инициал рукописи Слов Григория Назианзина. Византия, XII в. Турин, Университетская библиотека.

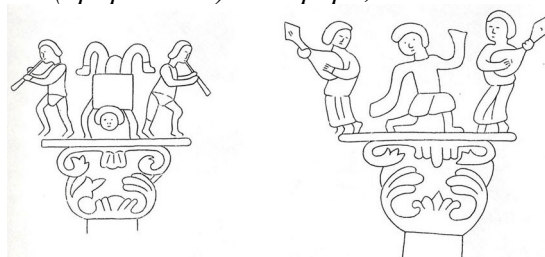


<p>4. Пятого января в святочный день праздника календ за "плодовым" пиром происходили так называемые "готские игры" в честь императора. Представители димов венетов и прасинов (голубых и зеленых), ряженные "готами", — в масках и шкурах — исполняли воинские пляски, ударяя палками по щитам.</p>	<p>Маски львов, собак и грифонов в пятом поясе чаши (см. стр. 212).</p>
<p>5. При каждом магистре готов, в роли которых выступали начальник военного флота и начальник наемной стражи, состояло по два ряженных.</p>	<p>В представлении участвуют четыре танцора.</p>
<p>6. Пляскам псевдоготов аккомпанировали игроки на лютне (пандуристы), которых выставляла каждая партия³⁵⁵.</p>	<p>Трем танцорам аккомпанируют только лютнисты.</p>
<p>7. В церемониях византийскою двора каждая партия имела собственных музыкантов со своими серебряными органами, лютнями и пр. Представители димов носили костюмы "своих" цветов: венеты — голубого и белого цвета, прасины — зеленого и красного³⁵⁶.</p>	<p>По особенностям костюма все девятнадцать участников представления разделены на две количественно равные группы. У десяти из них одежда украшена штриховкой, образующей ряды ромбов с точками в центре (особая короткая безрукавка поверх кафтана или просто узорная ткань?)³⁵⁷. Возможно, ромбы на реальных костюмах были разноцветные. У девяти скоморохов рубахи лишены узора. В каждой партии имеются свои танцоры и свой набор струнных, духовых и ударных инструментов.</p>
<p>8. Хоровод - излюбленная форма церемониальных танцев при византийском дворе. Ударяя палками по щитам и выкрикивая "туль", "туль", "гогы" входили в зал и приближались к императорскому столу. Там, смешавшись друг с другом, обе части шли вокруг стола, одни наружным рядом, другие внутренним, и, исполнив это трижды, отходили и становились на свои места. Все повторялось несколько раз: танцующие „готы" по сигналу магистров снова образовывали круг и т. д.³⁵⁸. На пасхальных пирах чины двора исполняли пляски вокруг царского стола³⁵⁹. Во время праздника врумалий сановники со свечами в руках кружились в хороводе перед царским тронem, приплясывая и напевая³⁶⁰.</p>	<p>Участники спектакля расположены по замкнутому кругу в верхнем поясе чаши, образуя как бы хоровод. Представители обеих групп перемешаны. На крышке 5 музыканты, расположенные по кругу, играют на ходу. Танцор и танцовщица показаны в движении хороводного танца.</p>

282 Акробаты. Канон из Евангелия. Византия, 1-я пол. XII в. Венеция, Библиотека Марчиана.



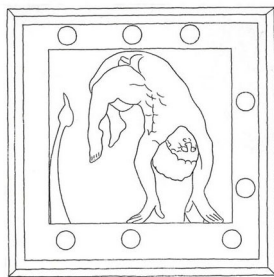
283 а, б. Акробат и два флейтиста. Танцор и два музыканта с лютнями. Миниатюры из византийской рукописи, XII в. (прорисовки). Оксфорд, Бодлеянская библиотека.



Несмотря на некоторые пережитки строго регламентированного церемониала, в частности готских игр, сцена на чаше 4 не адекватна ни одному из государственных праздников "Книги церемоний". Со времени Константина Багрянородного, особенно с воцарением Комнинов, произошли большие изменения в официальной дворцовой жизни. Ее традиционный ритуал, нередко превращавший государя в парадный манекен³⁶¹, становится слишком обременительным. Всецело занятые войной и редко бывавшие в столице, Комнины начинают открыто пренебрегать своими репрезентативными функциями. Если внешне двор Алексея и Иоанна еще сохранял черты пуританской строгости, то они исчезают при Мануиле I (1143 — 1180). "Он воздвиг и отлично украсил большую часть тех великолепных зданий, которые стоят по берегам Пропонтиды и в которых римские цари ищут отдохновения, проводя здесь лето, как древние персидские властители в Сузах и Экбатане". Здесь, отдыхая от походов, Мануил "был рад послушать игроков на лире или цитре и стройное пение"³⁶². Еще меньший интерес к официальной обрядности двора проявляли императоры династии Ангелов (1185 — 1204). Исаак II Ангел "любя забавы и услаждаясь песнями нежной музы... наполнил дворец шутами и карликами, отворивши также двери всякого рода комедиантам, скоморохам, тунейдцам и песенникам"³⁶³. В непрерывных увеселениях проводил время Алексей III³⁶⁴. Празднество, представленное на чаше, несет отпечаток интимности, независимости от сковывающего этикета и установок церкви, порицавшей мимические представления. Возможно, пир происходит в личных покоях императрицы, один из которых, служивший спальней, назывался Музик³⁶⁵. Сюда допущены лица презируемой профессии: музыканты и скоморохи. Звучит ритмически подчеркнутая музыка, органически слитая с пением, пляской, пантомимой³⁶⁶. В мерном танце, размахивая длинными рукавами, проходят плясуны, кувыркаются гибкие акробаты. Юноши-виночерпии подносят повелительнице наполненные кубки.

Подобные спектакли устраивались во время приема иностранных послов. На званом обеде у императрицы княгиню Ольгу развлекали шуты, эквилибристы, выступали певчие

284 Акробат. Деталь ларца из слоновой кости (прорисовка). Византия, XI - XII вв. Флоренция, Национальный музей.



285 Скоморохи (из композиции "Коронование терновым венцом"). Фреска церкви в Иваново (прорисовка). Болгария. Серед. XIV в.



из храмов св. Софии и св. Апостолов (957). О выступлениях актеров-мимов, музыкантов и акробатов писал Лиутпранд Кремонский (949). Во Влахернском дворце в присутствии Мануила I и короля Франции Людовика VII демонстрировали свое искусство музыканты и жонглеры. В 1162 г. красочные зрелища были устроены Мануилом Комнином для сарацинских послов³⁶⁷. Тот же характер носили практикуемые с X в. интермедии на ипподроме, который до XII в. включительно сохранял важное место в общественной жизни столицы. В промежутках между состязаниями колесниц толпу потешали мимы, в инсценировках которых важную роль играли музыка и танец³⁶⁸. Гистрион мог выступать одновременно как гимнаст, плясун, музыкант, певец, сказитель и актер. При Комнинах ипподром все более превращается в цирк. По свидетельству еврейского путешественника Вениамина Тудельского, посетившего Византию в 1161 г., то есть при Мануиле, в праздник Рождества Христова, на константинопольском ипподроме показывали в присутствии императора и императрицы "изображения всех живущих на земле племен и народов. Туда же выпускают на травлю зверей: львов, медведей, леопардов, диких ослов, а также различных птиц. Подобного увеселительного зрелища нет в целом мире"³⁶⁹. Индийских фокусников сменяли арабские гимнасты, скандинавских танцоров, одетых в звериные шкуры, — поводыри экзотических животных. Как полагает А. Н. Грабар, зрелища ипподрома вдохновляли художников, рисовавших в столичных рукописях XII в. фигурки музыкантов, акробатов, танцоров и дрессированных животных³⁷⁰. К циклу ипподрома, вероятно, относится верблюд с погонщиком на фреске лестничной башни Киевской Софии.

В большинстве случаев в Константинополе выступали "люди с Востока": акробаты — пришельцы из Египта или сельджукские фокусники³⁷¹. Под влиянием негреческого населения столицы византийские мимы создали собирательные образы "араба" и "армянина"³⁷².

Так находят объяснение восточные позы музыкантов на чаше 4, их "варварские" длиннополые одежды. Это выступающие перед императрицей выходцы с Востока. По мнению Н. П. Кондакова и Д. В. Айналова, именно восточные гистрионы, дающие представление в царском дворце, показаны на лестничных фресках Киевской Софии. Это подтверждает их костюм: подтянутые на бедрах туники, остроконечные колпаки, узкие штаны, заправленные в сапоги. Тип лица "мандолиниста" восточный (илл. 267). Сходные лица в византийской живописи, вероятно, характерны для кавказцев или сирийцев. Музыкант сидит, по-восточному скрестив ноги³⁷³. В такой позе изображен музыкант со смычковым

инструментом на коринфском стеклянном сосуде XI — XII вв. из Двина (илл. 269) и лютнист на инициале из Слов Григория Назианзина в библиотеке Турина, XII в. (илл. 281).

На крышке 5 в ансамбль скоморохов входит танцовщица. В составе кочующих трупп средневековья обычно находились как мужчины, так и женщины. По-видимому, в нижней части сосуда, от которого сохранилась только крышка, был представлен сам царственный зритель спектакля.

Сцена светского придворного празднества на чаше 4 находит тематические параллели в произведениях императорских мастерских Константинополя. На эмалированной короне Константина Мономаха рядом с императором и членами его семьи видим танцующих девушек (илл. 270). Возможно, танцы происходят в частных дворцовых апартаментах или в одном из тех садов, которые разбил Василий I в черте Большого дворца³⁷⁴. Светский праздник в честь Иоанна V Палеолога и Иоанна VI Кантакузина с женами и сыновьями — тема рельефов на пиксиде из слоновой кости (1348 — 1352). В торжестве участвуют танцовщицы с шарфами и ансамбль музыкантов (илл. 260).

Мотивы звериного стиля

Словно клекочущий орел, словно дракон шипящий,
Как лев рычащий, юношу хотел он уничтожить³⁷⁵.

Изображения животных и птиц количественно преобладают над остальными мотивами. На чаше 4 на 102 фигуры зверей, птиц и зооморфных масок приходится 34 изображения человека, на чаше 1 соотношение 41 : 8.

В XI — XII вв. в искусстве европейских стран получили небывалое распространение звериные мотивы. Причина их популярности коренилась в мировоззрении эпохи, когда символизм, особенно "зоологический", был душой искусства, а естествознания как науки не существовало. Средневековый бестиарий представлял собой неисчерпаемую сокровищницу символов и аллегорий. Человек XII в. не видел существенного различия между реальной и фантастической фауной, так как представители "божьего зверинца" вызывали интерес не сами по себе, а как воплощения отвлеченных идей. Один и тот же образ в зависимости от контекста мог выступать в разных, иногда противоположных, значениях. Множественность смысловых оттенков в искусстве сопровождалась "причудливым разнообразием" форм, "странная безобразная красота" которых поражала даже "медоточивых докторов" средневековья, подобных Бернару Клервосскому (XII в.). К раскрытию смысла зооморфных мотивов следует подходить конкретно, рассматривая их в тематическом единстве с окружением.

Византийский бестиарий — сложный синтез разнородных элементов. Одни из них восходили к позднеантичным традициям: кентавры, сирены, гиппокампы и другие мифологические существа на костяных ларцах и олифантах X — XII вв. Другим источником было мусульманское искусство Ближнего и Среднего Востока с его сасанидскими пережитками: звери и птицы по сторонам "древа жизни" на тканях и поливной посуде IX — XII вв.; терзание хищниками травоядных на каменных рельефах IX — XI вв. из Греции и Константинополя³⁷⁶, собака-птица Сэнмурв на ларцах³⁷⁷. Усвоению восточных мотивов способствовало то, что многие из них находили параллели в античной художественной культуре, близкой образованным грекам IX — XII вв. Многие заимствования носили формальный характер. Дело ограничивалось внедрением восточных орнаментальных схем (осевые композиции из сдвоенных животных) или повышенной декоративностью

286 Каменный рельеф из Греции, X - XII вв. Париж. Лувр.



287 Рельеф алтарной преграды собора в Торчелло, XII в.



трактовки образов, уходящих корнями в дохристианское время. В результате ассимиляции античных и восточных мотивов, их творческой переработки создавалась новая иконография, проследить истоки которой не всегда возможно. Таковы многочисленные изображения зверей и птиц в заставках рукописей XII в., например в рукописи Слов Григория Назианзина в Парижской Национальной библиотеке (гр. 550, конец XII в.). Манускрипт был исполнен в одном из провинциальных монастырей в подражание константинопольским образцам³⁷⁸.

В мусульманском искусстве XII — XIII вв. зооморфные мотивы подвергали изощренной орнаментальной разделке. Со временем, под влиянием эстетики ислама, они почти полностью растворяются в густой сети сплетающихся ветвей³⁷⁹. В создании фауны романских храмов с ее деформированными чудовищными образами была велика роль архитектурного обрамления. Позы и пропорции фигур, их число, взаимное расположение подчинены формам капителей, архивольтов, карнизов, тимпанов, колони, консолей и т.д.³⁸⁰.

Реальных и баснословных зверей византийского бестиария, напротив, отличает "реализм"³⁸¹. В сцене звериного гона на чаше 4 грифоны переданы с тем же правдоподобием, как и кони, которых они преследуют (илл. 110). Как и в античном искусстве, полиморфные существа, созданные из как будто несовместимых анатомических элементов (сирены, кентавры, грифоны), убеждают в своем существовании. Это достигается тем, что каждая из составляющих их частей передана естественно и все части органически соединены. Если под восточным влиянием фигуры зверей и птиц получали декоративное оформление, то очень умеренное.



В католической культуре Запада образы зверей в соответствии с дуалистической концепцией вселенной служили олицетворениями христианских добродетелей и пороков; на первый план выступали рассудочные, морализирующие иносказания типа Физиолога.

В Византии, где была велика роль античной поэтики и фольклорной традиции, в истолковании звериных мотивов преобладало иносказание поэтическое. В отличие от романской тератологии, в которой область демонологии, связанная с мистическими "откровениями", была особенно обширной, в искусстве Византии и Балкан звери олицетворяли преимущественно положительные по отношению к человеку свойства. Их изображения на донцах сосудов, в архитектурной резьбе, на дверях храмов имели охранительное заклинательное назначение.



289 Фрагмент шелковой ткани. Византия, XII - XIII вв. Лондон, Кенсингтонский музей.



Высказано мнение, что образы львов, барсов, грифонов, сирен были чужды официальному искусству Византии³⁸². За некоторыми исключениями (скульптура Греции IX — XI вв.), они действительно не привились в церковном монументальном искусстве, но получили широкое распространение в книжной иллюстрации и художественном ремесле X — XIII вв. (особенно XII в.), менее зависимых от традиционных канонов. Образы зверей, близкие демократической ремесленной среде горожан, были понятны и в верхах общества.

Четкой грани по социальному признаку провести нельзя, так как фольклорные мотивы и элементы народной магии (апотропеизм изображений) постоянно проникали в культуру феодальных дворцов.

На драгоценных чашах из обихода знати находим те же мотивы, что на глиняной посуде — массовой продукции городских гончаров.

Идеалам военно-феодальной верхушки отвечали избранные образы свирепых хищников, которые постепенно становились геральдическими эмблемами³⁸³. О роли этих знаков сословного отличия в искусстве двора говорят сами памятники (шелковые ткани, печати варварских вождей на службе императора)³⁸⁴ и свидетельства византийских авторов. По Константину Багрянородному, войсковые чины во время приема послов были одеты в скарамангий с вышитыми орлами, быками, львами и морскими фигурами³⁸⁵. Изображения орлов украшали конскую сбрую и палатку царя³⁸⁶. Устрашали неприятеля бутафорские драконы на древках копий греческих войск³⁸⁷. По сведениям поэмы "Дигенис Акрит", изображения геральдических животных (грифов и др.) помещали на шатрах, седлах, одежде героев. Орлиные крылья были нарисованы на щите девы-воительницы Максимо³⁸⁸.



В искусстве феодальной знати преобладали изображения именно тех зверей и птиц, которые в литературе олицетворяли силу, ярость, отвагу сражающихся воинов. Бойцы сравниваются с драконами, львами, леопардами, волками, орлами и соколами.

Львы

Парные львы изображены в чеканных лопастях чаш 1 и 2. На каждом сосуде они повторены дважды.

Звери стоят на задних лапах спинами друг к другу. Одиночные львы с поднятой лапой дважды вписаны в звезды плетенки под всадниками. На чаше 2 они помещены под одной парой всадников, как бы повторяя их единоборство. Аналогичные львы представлены в

медальонах на дне чаш в качестве спутников Дигениса, в третьем поясе чаши 4 (две пары) и на ее поддоне (одна пара).

290 Лев и грифон. Клейма бронзовых врат собора в Монреале. 2-я пол. XII в.



291 Лев. Деталь ларца из слоновой кости, XI - XII вв. Находился в собрании Чарторийских в Кракове.



Тип львов близок памятникам византийского круга. Характерны пластично переданные морды, широконосые, с растянутыми пастями, развитыми надбровными дугами и глубоко сидящими глазами. На хорошо моделированных туловищах четко выделены ребра.

Грива состоит из отдельных выющихся прядей. Хвост заканчивается кисточкой. Подобных львов встречаем в скульптуре Греции, Северной и Южной Италии. Таковы лев, терзающий быка, на барельефе X - XI вв. из Греции (илл. 286)³⁸⁹, львы по сторонам дерева на парапете начала XII в. в алтаре церкви острова Торчелло (илл. 287)³⁹⁰ и рельефе XII в. на балюстраде галереи св. Марка в Венеции (илл. 288)³⁹¹, лев в нижнем клейме бронзовых врат второй половины XII в. из собора в Монреале (илл. 290)³⁹². Львы по сторонам растения украшают византийские ткани XII — XIII вв. (илл. 289)³⁹³, которые подражали сельджукским шелкам³⁹⁴. Львы с поднятой лапой близки льву на серебряной курильнице XII в. из ризницы св. Марка — произведении константинопольских чеканщиков (илл. 193)³⁹⁵. На чаше 4 они находят параллели в рельефах пластинки от ларца XI—XII вв. (илл. 291)³⁹⁶.



Лев — гиперболический образ мощи героя, побеждавшего хищников в единоборстве. Под всадниками львы показаны в агрессивной позе — с поднятой лапой и закинутым вверх хвостом, как в "Дигенисе Акрите", когда хищник перед броском "стаа размахивать хвостом, бока свои хлестать им"³⁹⁷. Такой "рассерженный" лев стоит рядом с мужской фигурой в воинских доспехах — персонификацией Храбрости на курильнице собора св. Марка (илл. 193).



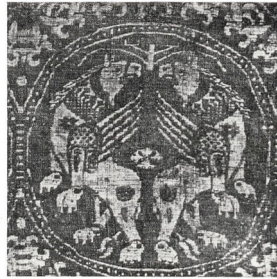
Высшие военные чины империи носили одежды с белыми львами³⁹⁸. В поэме о Дигенисе со львами сравниваются воины.

Как самый царственный и гордый хищник лев воплощал идею сильной власти. Это излюбленная геральдическая эмблема феодальных правителей.

Общераспространенная древняя семантика львов — чутких стражей, спящих с открытыми глазами, — еще раз связывает их с образом Дигениса — бдительного пограничника. Парные львы охраняли входы в храм (врата собора в Монреале — илл. 290; деревянные двери церкви св. Николая в Охриде, XIII в. — илл. 211д, з³⁹⁹; рельеф над

западным порталом Малой Метрополии в Афинах, X — XI вв.)⁴⁰⁰. В медальонах на дне поливных блюд IX — X вв. парные львы могли служить апотропеями-оберегами от врага, от сглаза или отравы⁴⁰¹.

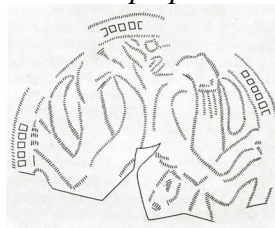
292 Грифоны. Шелковая ткань. Византия, XI - XII вв. Хранилась в Берлине.



293 Грифоны. Фрагмент поливного блюда, найденного при раскопках в Херсонесе. Византия, IX - X вв. Ленинград, Эрмитаж.



294 Грифоны. Фрагмент блюда, найденного при раскопках в Коринфе. Византия, IX - X вв.



295 Грифоны. Мраморный барельеф из Венеции. XII - XIII вв. Париж, Лувр.



В медальоне на дне чаши 3 гравированы два орлиноголовых грифона в геральдической схеме. Как в композиции вознесения Александра, грифоны, обращенные друг к другу птичьими профилями, стоят на задних лапах, спина к спине. У них стройные туловища с вытянутыми шеями. Лапы львиные. Поднятые серповидные крылья, срастаясь, образуют трехлепестковую пальметку. На боках животных обозначены ребра, на шее грива. Аналогичные чеканные фигуры парных грифонов дважды повторяются в медальонах на стенках чаш 1 и 2. Крылья с условно переданным оперением связаны узлом. Одиночные шагающие грифоны вписаны в звезды плетенки. На чаше 2 они, как и львы, помещены под одной парой

всадников. Поднятые вверх крылья с закруглением на конце сложены вместе.

Образ птицеголового грифона был хорошо знаком византийским мастерам, хотя композиция из парных животных восходит к восточному искусству. Симметричные грифоны в круге, близкие изображенным на чашах, нередко в декоре шелковых тканей XI — XIII вв. (илл. 292)⁴⁰². На поливных блюдах IX - X вв. рельефных грифонов в круге, как на чаше 3,

296 Грифоны. Каменный медальон на фасаде церкви в Раванице. Сербия, 1375 - 1377.



297 Грифон. Каменный рельеф, X - XI вв. Халкис (Греция), музей.



помещали в центре дна (фрагменты из Константинополя, Коринфа и Херсонеса — илл. 293, 294)⁴⁰³. Тожествен и рисунок: грифоны стоят на задних лапах, спина к спине. Головы повернуты к растению - оси композиции. "Древо жизни" еще не слилось с крыльями, как на серебряных чашах⁴⁰⁴. Грифоны на поливной керамике, видимо, предшествовали подобным композициям на серебре. На эмалевом медальоне из Пала д'Оро собора св. Марка в Венеции (XI в.) между крыльями вздыбленных грифонов дано растение, но уже в рудиментарной форме (илл. 229). На мраморном барельефе XII - XIII вв. из Венеции растение между грифонами с переплетенными хвостами отсутствует (илл. 295)⁴⁰⁵. Тот же мотив образует инициал в рукописи Слов Григория Назианзина Парижской Национальной библиотеки (XII — XIII вв.)⁴⁰⁶. С забвением семантики азиатского мотива грифонов как стражей



"древа жизни"⁴⁰⁷ промежуточное растение превращают в декоративный элемент, устраняют или заменяют христианскими символами (илл. 296). На фреске лестницы Киевской Софии два грифона предстоят хризме — эмблеме Христа.

В византийской иконографии многочисленны шагающие грифоны. Их находим на каменном рельефе X — XI вв. из музея г. Халкис в Греции (илл. 297)⁴⁰⁸, в лестничных фресках Киевской Софии, ларцах с накладками из слоновой кости XI - XII вв. (илл. 298)⁴⁰⁹, курильнице из ризницы собора св. Марка (илл. 193)⁴¹⁰, фрагментах шелковых тканей XII в. из раскопок в Старой Рязани⁴¹¹.

На собственно византийских и балканских памятниках грифон выступает как благожелательный, покровительствующий человеку монстр (в христианской иконографии Запада это воплощение сатаны)⁴¹². Как могучих победителей злых сил орлиноголового грифона и орла изображали в схватке со змеей или змеевидным драконом (илл. 299, 300)⁴¹³. На двух рельефах церкви Малой Метрополии в Афинах (X — XI вв.) грифоны расположены

над орлами, которые терзают змей⁴¹⁴. На деревянных воротах церкви св. Николая в Охриде (XIII в.) грифон и орел, когтящий землю, помещены по сторонам конных святых воинов (илл. 211 а, з). В круглом медальоне врат вырезан грифон в борьбе со змеей (илл. 211 ф)⁴¹⁵.

Византия унаследовала античные представления о грифоне как о неусыпном, бдительном страже⁴¹⁶. В древнегреческом искусстве грифон — атрибут Аполлона Гиперборейского, которому считали посвященной Скифию — лежащую далеко на севере мифическую страну Гипербореев⁴¹⁷. В мифах грифоны охраняют золотые россыпи Скифии от одно-

298 *Ларец из слоновой кости, XII в. Находился в коллекции Строганова в Риме.*



глазых людей — аримаспов⁴¹⁸. Античные изображения грифона входили в число наиболее употребительных апотропеев, Их помещали на защитных доспехах — шлемах, щитах, латах, в росписях стен жилых домов, на ложах, креслах, саркофагах, женских украшениях, геммах и т. д.⁴¹⁹.

Апотропеические функции образ грифона сохранял и в византийском обществе, которое было глубоко суеверным. Верили в предзнаменования и сны, в астрологию и магию. На дне сосуда парные или одиночные грифоны оберегали его содержимое против колдовства и тайных наветов⁴²⁰. Ту же роль выполняли св. Георгий-драконоубийца (чаша 4, поливная керамика X — XII вв.)⁴²¹; две птицы — символ благополучия (чаша 6, поливная керамика IX — X вв.)⁴²². Грифоны на шелковых одеждах (илл. 369), в фасадной скульптуре храмов (Малая Метрополия в Афинах, венецианские церкви) сохраняли апотропеическое значение.

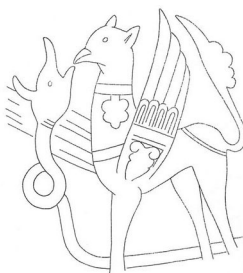
Грифона, совместившего черты льва и орла, считали существом высшей силы и боеспособности, которое покровительствует воинам⁴³¹. В кругах военной аристократии этот могучий страж олицетворял знатность происхождения и власть. Именно грифоны поднимают к небесам непобедимого Македонца. В "Дигенисе Акрите" с грифами сравниваются арабские воины: "...напали на меня они, как грифы на добычу"⁴²⁴. Служивших в гвардии императора варягов и начальников их отрядов называли "грифами". Предводители варварских дружин носили особые одежды с эмблемой грифона⁴²⁵. Таково своеобразное преломление античных легенд о грифонах-стражах, обитающих на краю ойкумены, в варварских северных землях Гипербореев⁴²⁶.

Парадные облачения с грифонами в кругах носили первые чины двора — кесари и сами цари. Наглядны в этом смысле портрет Алексея V Дуки Мурзуфла (1204) в рукописи Хроники Никиты Хониата в Венской Национальной библиотеке, XIII в. (илл. 369)⁴²⁷, и портрет Алексея Апокавка из кодекса Гиппократата в Парижской Национальной библиотеке (гр. 2144, л. 11, ок. 1345 г.)⁴²⁸. Согласно Константину Багрянородному, завесы и ковры с фигурами "грифо-львов" и "грифо-онагров" в дни больших приемов развешивали во дворце. Грифоны были геральдической эмблемой кесарского чина⁴²⁹. Грифоны на чашах 1, 2 и 3 связаны с миром образов поэмы о Дигенисе. Героическому стражу "варварских" провинций Романии особенно подходила эта эмблема военного вождя. Украшенный грифами плащ одевает принявший христианство эмир, отец героя, доблесть которого постоянно подчеркивается.

299 Грифон в схватке с драконом. Поливное блюдо, найденное при раскопках в Херсонесе. Византия, XI - XII вв. Ленинград, Эрмитаж.



300 Грифон, боющийся с драконом. Фреска северной лестничной башни Софийского собора в Киеве (прорисовка). XI в.



"Переоделся сразу же и взял ромеев платье:
Из шелка чудный плащ надел фиалковый и белый.

Весь грифами украшенный и золотом сверкавший"⁴³⁰.

В числе свадебных подарков Дигенис получает "плащ золотой — был грифами он сзади разукрашен"⁴³¹. Даже его "чулки" украшают изображения грифов⁴³².

Сирены

Существа с девичьим лицом и туловищем птицы вписаны в чеканные лопасти чаш 1 и 2. На каждой чаше композиция повторена дважды. Две сирены сидят по сторонам растения спинами друг к другу, головы обращены анфас. Крылья сложены. Хвосты птичьи, длинные, со спиральным завитком на конце. Похожи парные сирены во втором поясе чаши 4, где они чередуются с кентаврами, и на ее поддоне.

В Иране и Закавказье полиморфный образ девы-птицы входил в комплекс представлений солнечного культа⁴³³. Он приобрел большую популярность в мусульманском, особенно в иранском, искусстве XI — XIII вв. (художественный металл⁴³⁴, керамика с люстровой росписью *илл. 301, 302*)⁴³⁵. В отличие от простоволосых сирен на чашах (только в одном случае они носят небольшие конические шапочки — *илл. 70*) райских дев-птиц как носителей высшей власти изображали в короне, кокошнике или шапочке. Их священное начало подчеркивают нимбы⁴³⁶. В армянских памятниках XII — XIII вв. девы-птицы, близкие иранскому типу, также не обходятся без головных уборов (архитектурная резьба⁴³⁷, миниатюры⁴³⁸).

В византийском искусстве XI — XII вв. сирен изображали согласно античной редакции, то есть с непокрытой головой и без нимба.

Таковы сирены в резьбе по слоновой кости (ларцы — *илл. 303, 304*)⁴³⁹; олифант — *илл. 305*)⁴⁴⁰ и на миниатюрах (сирена играет на струнном инструменте, миниатюра Физиолога в библиотеке Евангелической школы в Измире. В. 8, третья четверть XI в.)⁴⁴¹;

301 Сирена. Деталь кувшинчика, найденного в Западной Сибири. Серебро, гравировка, чернь, позолота. Иран, XII - XIII вв. Ленинград, Эрмитаж.



302 Сирена. Чаша с росписью люстрм. Рей (?), XI в. Частное собрание.



заставка из Слов Григория Назианзина в Парижской Национальной библиотеке, gr. 550, л. 251, конец XII в.)⁴⁴².

Обращает внимание тождество лиц сирен на чашах 1 и 2 с лицом девушки в медальоне на дне. Одинаковы черты лица, длинные вьющиеся волосы с пробором посередине, шейные витые гривны⁴⁴³. Ключ к объяснению сходства — в поэтических олицетворениях "Дигениса Акрита".

"Кифару часто брал Акрит перед концом обеда
И начинал играть на ней, а дева сладко пела,
Сирен она и соловьев своим затмила пеньем,
И всех, кто слушал, изумлял ее сладчайший голос"⁴⁴⁴.



Волшебному пению сирен уподоблены призывы Дигениса к прекрасной дочери Дуки:

"И голос сладкий юноши проник за стены дома,
И в изумленье там пришли, подобно Одиссею,
Что, находясь на корабле, сирен услышал пенье"⁴⁴⁵.

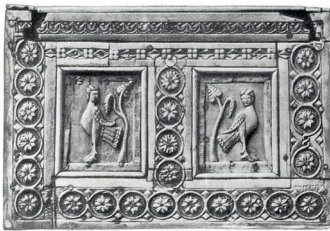
Полуптицы-полудевы связаны со сценой, где Дигенис играет внимающей ему Евдокии. Как в античных мифах, эти обольстительные создания олицетворяют чарующую музыку и пение,



убедительность красноречия, пленяющего души людей⁴⁴⁶. В таком значении использовали образ сирены византийские авторы. Клирик Иоанн Камениата (первая половина X в.), восхваляя церковные псалмопения, писал: "Что значат по сравнению с этим песнопением мифический Орфей, гомеровская муза или обманные песни сирен, изукрашенные ложью вымысла, которые воистину не достойны хвалы, ибо это призрачные слова, совращающие людей и предающие их во власть заблуждения"⁴⁴⁷. Образы сирен для восхваления ораторского искусства употреблял Никита Хониат. Как носители музыкальной стихии сирены изображены во втором поясе чаши 4, то есть непосредственно под музыкантами.

Уже в Древней Греции сирен связывали с темой любви, с образами Эроса и Афродиты⁴⁴⁸, что перешло в византийские романы XII в., возродившие греческий роман эллинистической эпохи:

303 Ларец из слоновой кости. Византия, XII в. Берлин, Кайзер-Фридрих музей.



"Я сказочную слышу песнь Сирен с тех пор.
Как поглядел я, дева, на лицо твое.
Нет, красотой ты блещешь неописанной,
Очаровала ты меня сверх сил моих!"⁴⁴⁹

В "Повести об Исмении и Исмине" Евматия Макремволита (XII в.) герой перед побегом с возлюбленной видит сон: "Я вижу перед своей спальней неисчислимую толпу юношей и девушек с венками из роз на головах, с руками, точно цепью прикованными к рукам друг друга, поющих, подобно сиренам. Песня их славилась Эрота и восхваляла Афродиту. Она была похожа на гимней и на песни, которые перед спальней поют Эроты"⁴⁵⁰. Греческий эпос изобилует рассуждениями о неодолимой силе любовной страсти. Поэтому сирен на чашах 1 и 2 можно считать и аллегорией триумфа любви, символом любовной пары (Дигенис и Евдокия), что находит параллели в светской литературе⁴⁵¹. В Византии книжный образ сирены, по-видимому, не выходил за пределы узкого образованного круга. На поливной керамике ее изображали редко⁴⁵².

Кентавры

Парные кентавры ("антропоиды") чередуются с сиренами во втором поясе чаши 4. У них мужские лица, обрамленные короткими с пробором волосами. Головы непосредственно соединены с туловищем хищного четвероногого. Шерсть передана короткими штрихами на бедрах, груди и спине. Хвост длинный, с кисточкой на конце. Подобных кентавров нет в искусстве Ближнего Востока и Руси. В Закавказье, Малой Азии, Сирии, Персии в XII - XIII вв. были распространены образы крылатых четвероногих монстров с женским лицом и в парадном головном уборе (книжная иллюстрация и монументальная скульптура Армении⁴⁵³, иранская люстровая керамика и художественный металл⁴⁵⁴, дагестанские рельефы⁴⁵⁵). Возможно, коронованные сфинксы изображают Аль-Борака — крылатое сказочное животное, на котором пророк Мухаммед в одном из своих ночных

304 Ларец из слоновой кости. Византия, XII в. Вюрцбург, ризница собора.



305 Олифнт из слоновой кости. Деталь, XI в. Вена, собрание А. Фигдора.



видений вознесся на небо. Часто они сочетаются с райскими девами-птицами, что свидетельствует о смысловой близости тех и других⁴⁵⁶.

С Востока священный образ небесной сфинксы проник в Грецию (рельефы западного фасада Малой Метрополии в Афинах, X — XI вв. — *илл. 306*)⁴⁵⁷, но в целом оставался чужд византийскому искусству, где преобладали кентавры в античной редакции. Их было две разновидности: 1) кентавр с торсом человека и туловищем лошади. Вооружен луком, булавой и щитом (*илл. 307*)⁴⁵⁸. Иногда это охотник с убитым зайцем в руке (*илл. 392 в*); 2) голова кентавра непосредственно связана с туловищем лошади или четвероногого хищника. Безоружен. Этот вариант — "помесь" античного кентавра и античной сфинксы⁴⁵⁹ — соответствует кентаврам на чаше 4. Подобные монстры вырезаны над сфинксами на рельефе Малой Метрополии в Афинах (*илл. 306*) и ларце из Террачина (*илл. 309*)⁴⁶⁰. Кентавры на византийском ковше XI—XII вв. из деревни Пеняхино Пермской области (*илл. 310*)⁴⁶¹ и в сцене звериной юны на серебряном блюде, найденном в 1903 г. близ г. Татар-Пазарджика в Болгарии (*илл. 341*)⁴⁶², идентичны кентаврам на чаше 4.

Чередование сирен с кентаврами характерно для искусства Византии и Западной Европы. Такова традиция Физиолога, где описание онокекентавров и сирен, близких по своим губительным свойствам, дано в одной главе. На миниатюре измирского Физиолога (третья четверть XI в.) сирены и кентавры нарисованы рядом⁴⁶³. Кентавра между двух сирен видим на костяном ларце XII в. из собора Вюрцбурга (*илл. 304*)⁴⁶⁴. На олене XI в. сирены и кентавры занимают одну орнаментальную зону (*илл. 305*). В представлениях людей



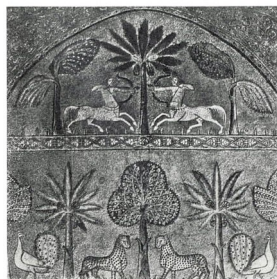
средневековья оба существа ассоциировались, поэтому они сопутствуют друг другу. Но если на Западе необузданный кентавр и зловещая сирена воплощали низменные, животные страсти, то в Византии образ "великого обманщика", демонического охотника за душами верующих не привился. Здесь преобладали "языческие" толкования, исходящие из античной мифологии и искусства, где кентавры являлись спутниками Диониса. Вместе с сатирами они участвуют в вакханальных процессиях и оргиях, то есть в связи с темой пира и музыки. Не умирало предание о справедливом и доброжелательном кентавре Хироне, который у Аполлона и Артемиды обучился музыке, гимнастике, искусству охоты и прорицаниям.

Этот мудрейший из кентавров был наставником юного Ахилла, обучив его вместе с другими искусствами игре на кифаре и пению⁴⁶⁵.

306 Сфинксы и кентавры. Рельеф западного фасада Малой Метрополии в Афинах. X - XI вв.



307 Кентавры, леопарды, павлины. Мозаика комнаты Рожера II. 1160 - 1170 Палермо, Королевский дворец.



308 Ларец из слоновой кости. Италия, XII в. Берлин, Кайзер-Фридрих музей



Хирона с маленьким Ахиллом на спине находим среди рельефов византийских костяных ларцов X — XI вв. (илл. 215)⁴⁶⁶. На одном из них он играет на флейте⁴⁶⁷. Этот мотив использован в "Любовных письмах" Аристенета (VI в.): "Что за голос! Что за лира! Как согласно они звучат, как слиты слова со звоном струн!... Глаза юноши сосредоточены на музыке и пении... Если б не таким был Ахилл (я знаю его по картинам в нашем доме), он не мог бы считаться действительно красивым, если б не так играл на кифаре, не был бы учеником Хирона"⁴⁶⁸. На чаше 4 изображения кентавров и сирен служат символической параллелью пиршественной сцене. Лица кентавров и птиц-дев похожи на лица участников концерта.

Это подтверждают памятники Константинополя, Греции, Болгарии и Сербии, где доминировал образ кентавра-музыканта. На ларце конца X — начала XI в. кентавры вместе с менадами участвуют в триумфальном шествии Диониса. Один играет на поперечной флейте, второй на свирели (илл. 311)⁴⁶⁹. Кентавр-флейтист — обычный мотив на ларцах⁴⁷⁰. В каноне Евангелия в пармской Палатинской библиотеке (Palat. 5, л. 7,

309 Кентавр в борьбе со змеей. Фрагмент резного ларца из Террачина (дерево). Византия, IX в. (?)



310 Кентавр. Деталь серебряного ковшика. Византия, XI - XII вв. Ленинград, Эрмитаж.



311 Кентавры и менады. Деталь ларца из слоновой кости. Византия. Конец X - начало XI в. Лондон, Музей Виктории Альберта.



конец XI в.) сирена с арфой и кентавр, ударяющий в тарелки, стоят по сторонам фонтана⁴⁷¹. На рельефе Византийского музея в Афинах (IX в.) кентавр наигрывает на лютне. Рядом маленькая фигурка танцовщицы в тунике с длинными рукавами (илл. 312)⁴¹². На каменной плите IX — X вв. из Новой Загоры в Болгарии кентавр с женским торсом играет на флейте⁴⁷³.

Кентавр-флейтист, аккомпанирующий плясунье, вырезан в нижнем клейме



деревянных дверей церкви св. Николая в Охриде (XIII в.; илл. 211 и)⁴⁷⁴. Кентавр со смычковым инструментом изваян в обрамлении окна на апсиде церкви монастыря Каленич в Сербии (1413 — 1417)⁴⁷⁵.



На памятниках византийского круга кентавр — это победитель темных сил. Его изображения на вратах, в монументальной скульптуре, на бытовой утвари, вероятно, служили апотропеями. На ларце из Террачина он борется со змеей, как и олень в соседней арочке (илл. 309). Мотив терзания кентавром змеи встречаем на серебряном ковше из Пеняхино (илл. 375 б). Кентавр с миндалевидным щитом, топчущий копытами змею,

312 Кентавр-музыкант и танцовщица. Каменный рельеф. Греция, IX в. Афины, Византийский музей.



313 Поливная тарелка, найденная при раскопках на афинской агоре. XII в.



гравирован на поливном блюде конца XI — начала XII в. из Коринфа⁴⁷⁶. На другом блюде из Коринфа он сражается мечом со змеевидным драконом⁴⁷⁷.

Барсы (леопарды).

Три барса в третьем поясе чаши 4 распознаются по пятнистой окраске, округлым головам с закругленными ушами и длинным хвостам, равномерно покрытым волосами⁴⁷⁸.

Барсы — излюбленные образы византийского "зверинца" XI — XIII вв. Их изображали на ларцах⁴⁷⁹, поливной посуде (илл. 313)⁴⁸⁰. В рукописи Слов Григория Назианзина львы и барсы вписаны в медальоны в углах заставки или сидят попарно на верхней кромке рисунка⁴⁸¹. Некоторые из них близки барсам на чаше (илл. 314. 315). Леопарды украшают заставку Нового завета в Венской Национальной библиотеке (XIII в.)⁴⁸².

Волки.

Волки отличаются от барсов стоячими остроконечными ушами, умеренно вытянутым туловищем и пушистым хвостом (короче половины тела). Голова крупная. Морда, широкая у основания, сужается к концу (у южных степных волков она шире и короче, чем у лесного)⁴⁸³.

На чашах 1 и 2 волки возле Дигениса сидят на задних лапах с поднятой передней. Хвосты опушены или поджаты⁴⁸⁴. Такие же парные водки помещены под львами и грифонами на стенках сосудов. На чаше 4 пять пар бегущих с прижатыми ушами волков изображены в третьем поясе и пара на поддоне (илл. 142. 143. 160). Звери симметрично противопоставлены, головы обращены в разные стороны. Похожий волк спасается от Персея на миниатюре Кинегетики Оппиана в венецианской Марчиана (первая половина XI в., илл. 332a)⁴⁸⁵.

314 Заставка из Слов Григория Назианзина. Византия, конец XII в. Париж, Национальная библиотека.



Лисицы

На чаше 2 лиса сидит у ног Дигениса. Она отличается от волков вытянутым туловищем и длинным пышным хвостом.

Реалистические изображения лисиц встречаются в заставке из Слов Григория Назианзина (илл. 314)⁴⁸⁶ и в каноне из фрагмента Евангелия в ленинградской Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина (греч. 269, XII в.)⁴⁸⁷.

Медведи



У двух бегущих медведей в клеймах третьего пояса чаши 4 вытянутые морды, маленькие округлые уши, туловище и массивные лапы покрыты космами шерсти. Хвост совсем короткий. Похожие медведи изображены на византийском ковшике XI — XII вв., найденном у дер. Пеняхино (илл. 316)⁴⁸⁸.

Зайцы



На чаше 1 два зайца сидят у ног Дигениса и Евдокии. Такие же сдвоенные зайцы помещены под сиренами и львами на стенках чаш 1 и 2. Три пары аналогичных зайцев изображены в третьем поясе чаши 4 и одна пара на ее поддоне.

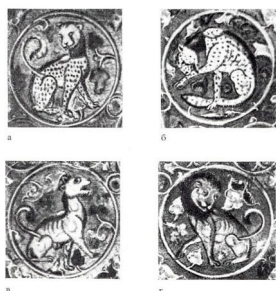
Спины зверьков пятнистые, как у зайца на миниатюре из Псалтыри 1066 г.⁴⁸⁹.

Изображения зайцев, одиночных или стоящих по сторонам дерева, были

распространены в искусстве ислама (илл. 357)⁴⁹⁰. Но их реалистическая трактовка ближе греческим и балканским образцам⁴⁹¹. В византийской миниатюре и прикладном искусстве мотив зайца не редок.

В заставке Слов Григория Назианзина зайцы симметрично стоят по сторонам растения, как на чашах 1 и 2 (илл. 317)⁴⁹². На другом рисунке они заключены в круглые медальоны (илл. 318)⁴⁹³. В Омилиях Иакова Коккиновафского (Парижская Национальная

315 а, б, в, г. Заставка из Слов Григория Назианзина. Детали. Византия. Конец XII в. Париж, Национальная библиотека.



316 Медведи. Деталь серебряного ковшика. Византия, XI - XII вв. Ленинград, Эрмитаж.



библиотека, gr. 1208. вторая половина XII в.) фигурки зайцев в различных комбинациях образуют инициалы⁴⁹⁴. Как на чаше 4, спинки животных пятнистые. Реалистические изображения зайцев встречаем на поливной керамике XII - XIII вв.⁴⁹⁵. На костяном ларце XII в. вдоль туловища зайцев идет орнаментальная лента — след влияния восточной стилизации (илл. 308)⁴⁹⁶.

Птицы



Количественное преобладание птиц над звериными мотивами характерно для средневековой "фауны". Изображения птиц были распространены на византийских шелковых тканях, поливной посуде, миниатюрах. Многозначный образ птицы имеет разные смысловые оттенки. В поэтических иносказаниях "Дигениса Акрита". находящих множество параллелей в мировом фольклоре, сохраняется "языческое" отношение к этим посланцам неба. В композиции на дне чаш 1 и 2 двух птиц можно связать с темой встречи с девушкой, ухаживания и любви⁴⁹⁷. То же значение имеют парные птицы на стенках чаш. Сложив крылья, они мирно сидят по сторонам растения (ср. птицу на



фрагменте поливного блюда середины XII в. из Коринфа, илл. 319⁴⁹⁸, и композицию на византийской ткани XII — XIII вв., илл. 289)⁴⁹⁹. Мотиву двух птиц отвечают метафоры и сравнения "Дигениса Акрита", близкие символике свадебной лирики. Отец Дигениса после долгой разлуки спешит к жене:

"Вперед, как птица, полетел, достиг родного дома
И полным счастья голосом вскричал нетерпеливо:
"Голубка нежная моя, перед тобой твой сокол!
Прими же и утешь его — с чужбины он вернулся!"⁵⁰⁰

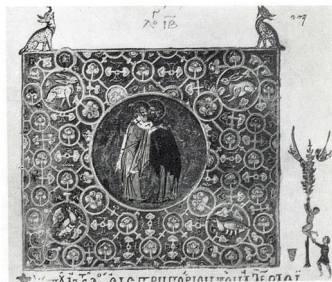
Он обращается к маленькому сыну:

"Когда, прекрасный сокол мой, расправишь свои крылья,
За куропаткой полетишь, разбойников осилишь?"⁵⁰¹

317 Заставка из Слов Григория Назианзина. Византия. Конец XII в. Париж, Национальная библиотека.



318 Заставка из Слов Григория Назианзина



В декоре чаш, как в поэме, реальные подразумеваемые липа заменены символами, указывающими на любовно-брачные отношения между людьми⁵⁰².

В изображениях парных птиц - образов благополучия и счастья в семье видели апотропеи, отвращающие всякое зло. В медальоне на дне чаши 6 две птицы типа голубей, идентичные птицам на чашах 1 и 2. обращены к растительному побегу. Композиция имеет аналогии в византийском искусстве⁵⁰³. Рельефные фигуры птиц, близкие птицам на чашах 1 и 2, украшают два золотых браслета из клада, найденного в Салониках. Ныне они



находятся в собрании Елены Стафатос в Афинах (илл. 320)⁵⁰⁴. Роль оберегов содержимого сосуда играли фигуры птиц на днищах поливных блюд IX — XII вв.⁵⁰⁵.

На чашах 1 и 2 хищные птицы с большими распахнутыми крыльями и когтистыми лапами вписаны в средние звезды плетенки под всадниками. Такая птица терзает зайца в медальоне заставки из Слов Григория Назианзина конца XII в. (илл. 321)⁵⁰⁶. Как львы и грифоны в других звездах, хищные птицы могут служить символической параллелью к теме сражения. Сравнения бойцов с хищными пернатыми обычны в греческой поэме:

"Словно птицы хищные, враги вокруг собрались..."⁵⁰⁷

"И мальчик, полный рвения, схватил свою дубинку,
Помчался с быстротой орла, настиг немедля зверя"⁵⁰⁸.

Щит амазонки Максимо был украшен изображением орлиных крыльев.



Фигурки мелких птиц вписаны в нижние звезды плетенки под хищной птицей, грифоном и львом (ср. с птицей на дне блюда середины XII в. из Коринфа, *илл. 322*)⁵⁰⁹. В литературе обычны сравнения воина с хищником, терзающим травоядных животных и мелких птиц:

"Напал на них я, как орел на куропатку сверху"⁵¹⁰.

Аналогичные птицы гравированы в пяти ромбовидных промежутках между медальонами крышки 5. Расположенные по сторонам цветка, они образуют две пары (*илл. 163, 164*; ср. птиц на блюде из раскопок в Коринфе, *илл. 323*)⁵¹¹. На крышке с фигурами музыкантов птицы могут олицетворять стихию музыки. В "Дигенисе Акрите" пение Евдокии уподоблено пению сирен и соловьев.

На дне чаши 1 птица сидит на инструменте арфиста, как бы вдохновляя его игру. С музыкальной темой можно связать изображения птиц в четвертом поясе чаши 4. Пара

319 Птица. Фрагмент поливного блюда, найденный при раскопках в Коринфе. Середина XII в.



320 Браслеты из клада в Салониках (золото). Византия, XII в. Афины, коллекция Е. Стафатос.



птиц помещена и на поддоне (*идя. 162*). От исполненных чеканкой птиц на чашах 1 и 2 их отличают только пропорции.

Павлины



Павлины вписаны в смежные медальоны на крышке 5. Одна птица стоит фронтально. Голова с хохолком из трех перьев с кружками на концах повернута в сторону. Пышный хвост с глазками на перьях веерообразно развернут. Второй павлин показан в профиль. Ручные павлины помещены рядом со сценами псовой охоты, так как травли зверей часто происходили в обширных заповедных парках — "парадизах". Красуясь своим ярким оперением, здесь разгуливали "райские птицы" — павлины: "гуляли, крылья распустив, павлины меж цветами, и краски все на крыльях их цветы напоминали"⁵¹². Как и на Востоке⁵¹³, павлин в византийском искусстве олицетворял роскошь и царственное достоинство. В светских дворцовых циклах он связан с темами охот, придворных торжеств, царских триумфов. Фигура павлина была выложена в центре мозаичного пола спальни Василия I. Углы мозаики занимали четыре эмблематических орла с распростертыми крыльями⁵¹⁴. На мозаике комнаты Рожера II в Палермо группы павлинов по сторонам вазы или дерева даны по соседству с мотивами охот в заповедных поэтических рощах (*илл. 307*)⁵¹⁵. На пиксиде XIV в. павлина видим в сцене триумфального празднества в честь императоров-соправителей⁵¹⁶. На гребне из Саркела (XI в.) он близок павлину на


крышке; рядом с птицей похожая охотничья сцена: собака преследует зайца (илл. 325)⁵¹⁷. На ортокидской эмалевой чаше павлины в медальонах показаны на фоне "сада", в котором выступают музыканты, акробаты, танцовщицы и происходят травли диких животных (илл. 232). Все объединяет тема возвеличения самовластца, который в образе Александра Македонского возносится в поднебесье. Как эмблему высших лиц павлинов в фас изображали на моливдовулах, где они сходны с павлином на крышке⁵¹⁸, на царских и кесарских одеждах и на тканях, которые в торжественных случаях развешивали во дворце⁵¹⁹. Мотив павлина в фас украшал поливные блюда для


321 Заставка из Слов Григория Назианзина. Византия. Конец XII в. Париж, Национальная библиотека.



322 Птица. Фрагмент блюда, найденный при раскопках в Коринфе. Середина XII в.



 декоративной обработки стен здания, которые изготовляли в окрестностях Константинополя в X — XI вв. (илл. 324)⁵²⁰. Его встречаем на заставке Слов Григория Назианзина конца XII в.⁵²¹. Головы павлинов — "райских" культовых птиц — иногда окружены нимбом. В церковной скульптуре это традиционный символ воскресения и бессмертия (барельеф в алтаре венецианского св. Марка, XII в., — илл. 326)⁵¹². Для искусства Ближнего Востока и Закавказья павлины, изображенные в фас, восходящие к позднеантичным прототипам, не характерны (илл. 327)⁵²³.

 В византийской орнаментике профильных павлинов группировали по сторонам фиала или "древа жизни". Этот мотив, известный раннехристианскому искусству, находим на мраморной плите X — XI вв.(?)⁵²⁴, рельефе из Старой Загоры (IX — X вв.)⁵²⁵, шкатулке с накладками из слоновой кости (XII в.)⁵²⁶, в рукописях. Одиночные фигуры павлинов на ларцах XI — XII вв. идентичны павлинам на крышке (илл. 328)⁵²⁷.

Охотничьи сцены (звериный гон)

Композиции звериного гона: преследование хищниками травоядных или дрессированными животными диких были популярны в искусстве Ближнего и Среднего Востока XII — XIV вв. В Иране они были распространены на инкрустированных изделиях из металла, бронзовых зеркалах, керамике с росписью люстром, шелковых тканях, резных

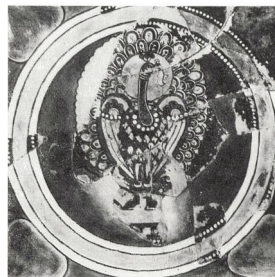
стуковых панно⁵²⁸. На изучаемой группе торевтики этот восточный мотив выступает в византийской редакции⁵²⁹. В восточных вариантах обычно изображали диких животных, а на чашах видим охоту с собаками и ручными барсами. Не характерны для восточных композиций звериного гона медведи и грифоны. О греческой переработке свидетельствует наблюдательность художника.

Живо передан страх диких зверей, которые испуганно оглядываются на преследователей (илл. 107 — 113). На мусульманских памятниках XII — XIV вв. звери, постепенно абстрагируясь, сливаются с растительным орнаментом фона. Разделка их фигур становится чисто декоративной.

323 Поливное блюдо, найденное при раскопках в Коринфе. XII в.



324 Павлин. Поливное блюдо. Константинополь, X - XI вв.



325 Павлин. Деталь гребня из слоновой кости. Византия, XI в. Ленинград, Эрмитаж.



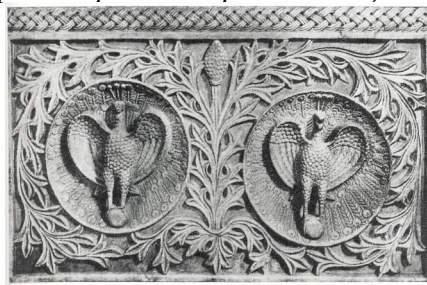
Греческий ювелир мог видеть восточную модель (подобную иранскому кувшину XI — XIII вв., — илл. 330)⁵³⁰, от которой воспринял схему расположения животных цепочкой. Но вдохновляли его реальные охотничьи забавы. Императоры и крупные сановники Византии держали дорогие выезды из доезжачих, загонщиков, псарей, дрессировщиков соколов и леопардов.



Интересное описание охоты с дрессированными барсами (леопардами) оставил епископ Филиппополя Константин (XII в.): "Охотников сопровождают пятнистые барсы... Это животные смелые, дикие, страшные по виду и еще более страшные при ближайшем знакомстве. Два укротителя приручали их, как львов. Они казались смирными и с кротостью подходили к своим сторожам. Охотники везли барсов на крупе своих венгерских лошадей. Чтобы хищник оставался спокойным и не устремлялся за животным, на которое не следовало нападать, вокруг его шеи были обвиты веревки. Когда появлялся заяц и охотник считал момент удачным, чтобы натравить барса, он запрещал спускать собак и охотничьих

птиц, ибо барс пожирал их так же, как дичь. Барс один гонится за зайцем

326 Павлины. Барельеф в алтаре собора св. Марка в Венеции. XII в.



327 Павлин. Мусульманская (с подражанием византийской) шелковая ткань. XI в. Лондон, Британский музей.



и в несколько сильных прыжков, всего-навсего в два или три, настигает его, ударяет передними лапами и уносит. В одно мгновение несчастное животное оказывается в зубах хищника. Он хватает свою жертву за шею и, пока заяц выпускает дух, медленно шествует горделивой походкой"⁵³¹. По свидетельству Кодина (не ранее середины



XIV в.), пардоваллы — охотники с ручными барсами — имели доступ во дворец⁵³².

В числе свадебных подарков Дигенис Акрит получил двенадцать леопардов, "испытанных в охоте", "птиц ловчих из Абасгии двенадцать белоснежных, двенадцать малых соколов и столько же обычных"⁵³³. Ручной хищник семейства кошачьих, идущий вслед за человеком, представлен на фрагменте поливного блюда XII в. из Коринфа (охота Дигениса Акрита?)⁵³⁴. На зайцев охотились с собаками и соколами. При Андронике Комнине травли



зайцев собаками устраивали даже на столичном ипподроме⁵³⁵. В лесах Балканского полуострова было много оленей, ланей, кабанов. В Малой Азии и в районе горы Олимп в Македонии охотились на медведей⁵³⁶. Двенадцатилетний Дигенис убивает

двух медведей, затем в несколько прыжков настигает газель⁵³⁷. В Византии знали опасную охоту на львов, которые водились в Малой Азии и, возможно, в Македонии. Охотничьи собаки разделялись на гончих и ищеек. Породистых псов из "земли румов" дарили арабским правителям⁵³⁸.

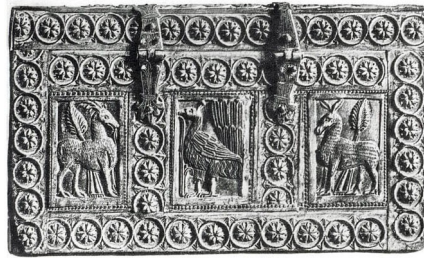


На чашах 3 и 4 композиции звериного гона, как и у некоторых иранских сосудов из металла XII — XIV вв.⁵³⁹, помещены на горлышке (илл. 104, 337). Фриз животных, быстро бегущих гуськом, распадается на отдельные сценки, отделенные друг от друга стилизованными деревьями. Узкое поле не позволило ввести фигуру охотника (его присутствие подразумевается) и определило вытянутые пропорции животных. На чаше 4 звери бегут слева направо:

1) Собака гонится за медведем (ср. медведей в третьем поясе, илл. 144). Собаки несутся прыжками, ноги их одновременно направлены вперед. Все псы носят ошейники. У них суженные морды, остроконечные вислые уши, поджарое туловище. довольно длинный, ровно опущенный по всей длине хвост (порода борзых вислоухих). Византийских гончих и вислоухих борзых собак изображали в охотничьих сценах (борзые отличаются от гончих вытянутой мордой и тонким, поджарым туловищем)⁵⁴⁰. Они травят кабанов (ларец из собора

в Труа — илл. 329⁵⁴¹; фреска южной лестницы Киевской Софии; крышка ларца XII в. в музее в Майнце — илл. 331⁵⁴²; миниатюра Кинегетики Оппиана первой половины XI в. — илл. 332 б)⁵⁴³, преследуют оленей и ланей (миниатюра Кинегетики

328 Ларец из слоновой кости. Византия, XII в. Вюрцбург, ризница собора



329 Охота на кабана. Ларец из слоновой кости. Византия, XI в. (?). Труа (Шампань), ризница собора.

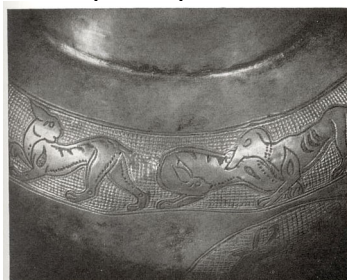


Оппиана со сценой охоты Полидевка — илл. 332 в; мозаика во дворце норманнских королей в Палермо илл. 336⁵⁴⁴; фреска северной башни Киевской Софии — илл. 334)⁵⁴⁵, терзают зайцев (эмалевые медальоны на Пала д'Оро в Венеции — илл. 335⁵⁴⁶; крышка ларца из Майнца — илл. 331; гребень, найденный в Саркеле — илл. 325⁵⁴⁷; костяной ларец XI — XII вв. — илл. 213⁵⁴⁸). На ларцах изображали борзых собак, играющих с путти⁵⁴⁹. На чашах собаки охотятся на зайцев (один раз на медведя и льна). Более крупную дичь — оленей, ланей, диких коней, онагра — добывают леопарды, грифоны и лев.

Охота на медведя представлена на фреске северной башни Киевской Софии⁵⁵⁰. Охотник, идущий с дубинкой на медведя, изображен на заставке Слов Григория Назианзина (конец XII в.)⁵⁵¹.

2). Барс (леопард) преследует зайца (ср. с леопардами и зайцами в третьем поясе и на поддоне — илл. 140, 141, 146). Представлен именно барс, который отличается от гепарда относительно удлиненной мордой и вытянутым туловищем. У гепарда более короткое поджарое тело на длинных тонких ногах. "Разница между леопардом и гепардом в том,

330 а, б. Собака и лев, Преследующие зайцев и онагра. Детали серебряного кувшинчика. Иран, XII - XIII вв. Ленинград, Эрмитаж.



что морда леопарда продолговатая, как морда собаки, и глаза у него голубые, а морда гепарда круглая и глаза черные"⁵⁵². Похожи дрессированные леопарды на миниатюре Евангелия начала XI в. (илл. 333)⁵⁵³. фреске Киевской Софии (илл. 338)⁵⁵⁴ и



фрагменте полихромной чаши из Коринфа (конец XI — начало XII в.), где они терзают коня⁵⁵⁵.

3) Собака бежит за зайцем (илл. 109). Аналогичные мотивы находим на иранском серебряном кувшине XII — начала XIII в. (илл. 330a). гребне из Саркела — Белой Вежи (илл. 325), эрмитажном ларце (илл. 213) и крышке шкатулки из Майнца (илл. 331).



4) Грифон гонится за дикой лошастью-тарпаном (ср. галопирующих лошадей на миниатюре из Кинегетики Оппиана первой половины XI в., илл. 339⁵⁵⁶, и грифона, когтящего зайца, на ларце XII в. из музея Чивико Равенны⁵⁵⁷). На лестничной фреске Киевской Софии за бегущим тарпаном гонятся два всадника⁵⁵⁸.

5) Леонард преследует оленя. У оленя большие ветвистые рога и пятнистая спина, как на миниатюре Псалтыри 1066 г.⁵⁵⁹. На рисунке в Евангелии начала XI в. оленей травит охотник с леопардом (илл. 333).

6) Собака бежит за зайцем и львом. Выразительна испуганная морда убегающего льва. Он определяется по гриве и короткой огрулой морде (ср. львов в третьем поясе и на поддоне, илл. 147, 158).

7) Грифон гонится за дикой лошастью (илл. 113). Фриз животных на чаше 3 близок композиции на чаше 4, хотя фигуры зверей здесь схематичнее (илл. 337). Тождественны грифоны, собаки, леопарды, зайцы, промежуточные растения. Звери бегут справа налево:



1) Лев преследует онагра. У онагра длинные уши, на шее короткая грива, хвост длинный, с кисточкой на конце. Возможно, мастер изобразил дрессированного льва. Аналогичная сцена выгравирована на иранском кувшине XII — XIII вв. (илл. 3305). Онагр или кулан показан на лестничной фреске Киевской Софии.

2) Собака травит зайца. Вислые уши собаки показаны, "на отлете" при быстром беге.

3) Леопард гонится за самкой оленя или лани (ср. илл. 321, 333). На фреске Киевской Софии пардовалл натравливает леопарда на лань концом копья (илл. 338). Барс, бегущий за ланью, вырезан на иранском кувшине.

Сцены звериного гона на чашах 3 и 4 аналогичны композициям на трех серебряных с гравировкой блюдах XII в. из Татар-Пазарджика в Болгарии. Вереница животных, бегущих по кругу, украшает стенки сосудов изнутри (илл. 340, 341)⁵⁶⁰. На одном блюде

331 Св. Георгий с драконом. Охотничьи сцены. Крышка ларца из слоновой кости. Византия, XII в. Майнц, музей.



332 а, б, в. Персей ловит зайца. Охота Полидевка. Миниатюры из Кинегетики Оппиана. Византия. 1-я пол. XI в. Венеция, Библиотека Марчиана.



333 Охота с дрессированным барсом. Миниатюра из Евангелия. Византия, начало XI в. Париж, Национальная библиотека.



334 Собака, преследующая оленя. Фреска северной лестничной башни Софийского собора в Киеве (прорисовка). XI в.



собака преследует зайца (дважды), лев — оленя, грифон кентавра (илл. 341). На остальных собаки и барсы травят ланей. Животные отделены друг от друга растениями (илл. 340).

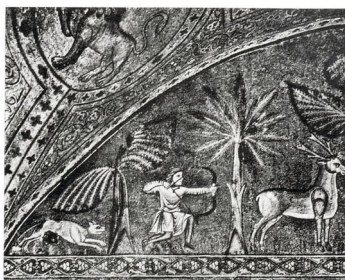
Теме охоты посвящен верхний пояс медальонов на крышке 5 (илл. 165). Форма круга определила укороченные пропорции фигур зверей. Композиция состоит из четырех групп (слева направо):

Гончая гонится за волком. Хвост собаки поднят, пасть открыта, что выражает характер-

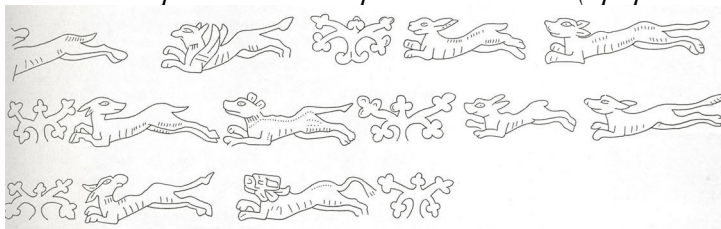
335 Император на охоте. Золотые медальоны на Пала д'Оро в ризнице собора св. Марка в Венеции. Византия, XI в.



336 Охотничья сцена. Мозаика комнаты Рожера II. Палермо, Королевский дворец, 1160 - 1170 гг.



337 Сцены звериного гона. Изображения на горлышке чаши 3 (прорисовка).



ный лай гончих при преследовании зверя (ср. с собаками на чашах 3 и 4 — илл. 107, 109, 337, и с волками на чашах 1, 2 и 4 — илл. 11, 79, 160). Похожи гончие на миниатюре Кинегетики Оппиана первой половины XI в. (илл. 332 в).



2) Барс преследует оленя (ср. с барсами на чашах 3 и 4 — илл. 108, 111, 146, 337, и оленем на чаше 4 — илл. 111).

3) Собака травит зайца (ср. с зайцами на чашах 1, 2 и 4 — илл. 10, 29, 140, 161).

4) Тот же мотив (илл. 178, 179). Животные бегут в другом направлении.

Маски

В клеймах пятого пояса чаши 4 лица одиннадцати безбородых людей чередуются с одиннадцатью звериными масками (илл. 149 -157).

1) Лица юношей сгруппированы попарно. Они напоминают лица святых воинов в

византийской мелкой пластике XI — XII вв., сближаясь с Георгием яйцевидным овалом с острым коротким подбородком, широко раскрытыми глазами с большими дугами бровей, мясистым носом и курчавой прической, распадающейся на ряды отдельных прядей (илл. 344, 403)⁵⁶¹. Возможно, воины изображены и на чаше.

338 Охота с дрессированным барсом. Фреска южной лестничной башни Софийского собора в Киеве (прорисовка). XI в.



339 Галопирующие лошади и быки. Миниатюра из Кинегетики Оппиана. Византия, I-я пол. XI в. Венеция, Библиотека Марчиана



2) Львиные маски повторяются трижды в пятом поясе и дважды в четвертом среди птиц. Широко растянутые пасти⁵⁶² обрамлены волосками шерсти, носы сморщены (признак ярости?). У некоторых личин обозначена челка⁵⁶³. По принципу "часть вместо целого" изображение головы льва символизировало силу и власть. На миниатюре из Менология Василия II в Ватиканской библиотеке (ок. 986 г.) Федор Страгилат стоит между двух колонн с львиноголовыми капителями, которые символизируют его воинскую доблесть и чин (илл.



345)⁶⁵⁴. Маска льва помещена над аллегорической фигурой Храбрости на серебряной курильнице XII в. (илл. 193). То же эмблематическое значение имеют львиные маски в сцене вознесения Александра на рельефе XI в. из монастыря Дохиариу на Афоне (илл. 234).

3) Восемь профильных звериных голов скомпонованы попарно. Это личины львов с прядями гривы, грифонов⁵⁶⁵ и собак двух пород: похожих на бульдогов и овчарок-волков⁵⁶⁶. Головы людей, "геральдических" львов и грифонов вырезаны снаружи на крышках или на донцах византийских поливных сосудов XII — XIII вв. (илл. 342, 343)⁵⁶⁷. На чаше из



Коринфа изображена голова леопарда с человеческой рукой в пасти⁵⁶⁸. Фриз из голов людей и эмблематических животных, по-видимому, связан с темой игр ряженных, то есть представлены не звери, а зооморфные маски⁵⁶⁹. Об этом свидетельствует равное количество юношей и личин, а также трактовка львиных масок, переданных без связи с туловищем зверя⁵⁷⁰.

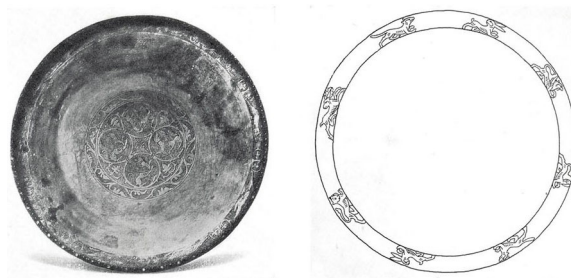
Перед нами участники праздничного представления — одиннадцать юных воинов и их атрибуты — зооморфные личины. Ряженных в звериные шкуры и маски рисовали в инициалах греческих рукописей (Слова



Григория Назианзина, Синайский монастырь, № 339, вторая половина XII в.)⁵⁷¹. Позы и пропорции отличают их от фигур дрессированных животных. Скоморох в звериной маске с мечом в руке изображен на днище поливной чаши из раскопок в Херсонесс (XII в.)⁵⁷².

Вероятно, выбор масок продиктован воинственным характером танцев⁵⁷³, так как львы, грифоны и собаки входили в мир образов военно-феодальной эмблематики⁵⁷⁴. Таковы были пляски "готов" в звериных шкурах мехом наружу. "Готы" были вооружены щитами и палками и маскированы, но о внешнем виде их личин Константин Багрянородный ничего не сообщает. Подходящими для "готов", то есть пришельцев-варваров, были бы маски грифонов — эмблемы иноземных наемников на императорской службе. В роли магистров "готов" выступали командующий военным флотом (часто назначав-

340-341 Серебряные блюда из Татар-Пазарджика. Византия, XII в. Коллекция Г. Шлюмберже.



342 Голова льва. Донце поливной чаши, найденное при раскопках в Коринфе. XII - XIII вв.



343 Голова грифона. Фрагмент поливной крышки из раскопок в Коринфе. Рубеж XII - XIII вв.



шийся из варваров) и начальник наемной стражи⁵⁷⁵. Символом варварских народов были и маски собак, в которых воплотились унаследованные от античности легенды об обитающих в Индии племенах песьеголовых людей — кинокефалов. Средневековые авторы утверждали, что псоглавцы обладают человеческим разумом, пасут стада, умеют ткать одежду. Этот бедный, выродившийся народ, как и все человечество, происходит от Адама. Изображения кинокефалов, поклоняющихся Гекате, известны в греческих миниатюрах XI — XII вв.⁵⁷⁶. Они иллюстрируют вторую проповедь Григория Назианзина о мистериях и обрядах языческих народов (илл. 347). В "Александрии" Александр Македонский во время восточного похода приходит в языческую землю псоглавых людей. На армянских миниатюрах XIII — XVII вв. псоглавцев неизменно находим среди представителей народов, еще не обращенных апостолами в христианство⁵⁷⁷. Греческая церковь, как армянская или сирийская, видела в актерах людей, приверженных к языческой старине. Собачьи маски участников игрищ наглядно выражали эту мысль. На мраморном рельефе IV в. из развалин древней постройки в Софии (античная Сердика) показано цирковое пред-

344 Святые воины Феодор, Георгий и Димитрий. Деталь стеатитовой иконки. Византия, XII в. Херсонес, музей.



345 Феодор Стратилат. Миниатюра из Менология Василия II. Византия. Ок. 986 г. Рим, Ватиканская библиотека.



346 Поединок ряженных. Фреска северной лестничной башни Софийского собора в Киеве. XI в.



347 Кинокефалы, поклоняющиеся Гекате. Миниатюра из Слов Григория Назианзина. Византия, XII в. Париж, Национальная библиотека.



ставление⁵⁷⁸. Часть атлетов носит маски в виде собачьих голов. Два псоглавца с трезубцем и кинжалом сражаются, двое дрессируют льва, сидящего на задних лапах, один ряженный скачет на коне. К циклу святочных зрелищ при дворе относится фреска Киевской Софии. Ряженный псоглавцем "гладиатор" с копьем наперевес наступает на атлета, вооруженного топором и круглым щитом (илл. 346)⁵⁷⁹.

Симметричная сдвоенность голов людей и масок на чаше может исходить из церемониала: пляшущие перед императором „готы" выступали парами от каждой цирковой партии.

Ряжение в "хари" и "личины косматые и зверовидные", шуточные поединки и инсценировки ряженных — необходимые элементы святочной обрядности европейских народов. Театрализованные архаические зрелища с их пристрастием к переодеванию, несмотря на сопротивление ревнителей православного благочестия, были любимым развлечением в народных массах Византии. Влившись в церемониал двора, они могли трансформироваться в "готские игры".

"Пояс масок" на чаше 4 привлекает внимание к обычно остающейся в тени стороне византийского быта. Он связан с пиршественной сценой вверху темой зимних празднеств при константинопольском дворе.

Орнамент

Растительные мотивы

Вокруг растения посадил, одно другого краше⁵⁸⁰.

В декоре чаш растительный орнамент занимает видное место. Как будто боясь пустого

пространства, мастер заполняет его густой сетью вьющихся побегов. Условно переданные цветы, листья и стебли образуют "ковровый" фон фигур, служат осью симметрии для них, покрывают промежуточные поля, разделяют композиции или украшают венчики сосудов.

Изобилие растительных форм характерно для искусства Востока. Греческих ювелиров, гончаров и миниатюристов XI — XII вв. вдохновляли те мусульманские памятники, где пиры и охоты происходят на "садовом" фоне. Но нигде "арабески" не подчиняют сюжетных композиций, не растворяют их в своих извивах, не диктуют свой ритм, как в искусстве ислама. Орнамент следует движениям фигур, их ритмике. Это прежде всего фон для изобразительных мотивов, хотя и несущий определенную семантику. Сюжетность противостоит линейно-декоративному стилю, который с XII в. начинает доминировать на Ближнем Востоке.

Растительные мотивы на чашах несложны и разлагаются на простейшие элементы — пальметку, полупальметку и стебель, образующие немногие комбинации. Они широко распространены в искусстве средневековья, в том числе и в византийской орнаментальной флоре.



Пальметки занимают два нижних пояса чаши 4 (илл. 349 а, б). В шестом поясе они пятилепестковые. Нижняя пара лепестков образована спирально закрученными вниз усиками. В маленьких клеймах седьмого пояса пальметки трехлепестковые⁵⁸¹. Нерасчлененные пятилистники вписаны в ромбические промежутки между медальонами крышки 5 (илл. 349 в). Подобная пальметка ("византийский цветок") — излюбленный мотив орнаментики греческих рукописей XI — XII вв. (илл. 314, 318).

Крестовидные фигуры из четырех трилистников повторяются в компартиментах плетенки на сосуде 6 (илл. 350 а). Распространены в византийской орнаментике XI — XII вв. (илл. 350 б, в).

Изогнутые стебли с цветами-пальметками и листьями-полупальметками в близких вариантах использованы на всех чашах для заполнения фона. На чаше 3 побеги гравированы вокруг фигур в арочках (илл. 348а). Пальметки пятилепестковые массивные. Две нижние пары лепестков закруглены, верхний удлинен и заострен. От стеблей отходят листья-полупальметки и округлые "почки". Идентичные пальметки встречаем на византийской поливной керамике и миниатюрах XII в. (илл. 348 з — и)⁵⁸². Близки пальметки на стебле-"бегунке" в композиции звериного гона на блюде из Татар-Лазарджик. На чашах 1, 2 и 6 те же вьющиеся побеги заполняют пространство в ленточных плетениях (илл. 348 б, в).

На чашах 1 и 2 они даны на фоне выполненных чернью мелких завитков-усиков. Пальметки трехлепестковые, стебли тонкие, на чаше 6 они загибаются в спираль. Трилистники на коротких стеблях гравированы в медальонах крышки 5 (илл. 348 е). Здесь и пятилепестковые пальметки с верхним заостренным лепестком и нижними закругленными. Тожественные стебли окружают Георгия в медальоне чаши 4 (илл. 348 д). Представленные в древовидной схеме, они разделяют животных на горлышках чаш 3 и 4 (илл. 348 ж)⁵⁸³. Схематизирован растительный фон фигур воинов на чаше 6 (илл. 348 з).

348 *Изогнутые стебли с пальметками и полупальметками (прорисовки)*
а. На фоне фигур чаши 3.



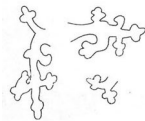
б. В плетенке на чашах 1 и 2.



в, г. В плетенке на чаше 6.



д. В медальоне на дне чаши. 4



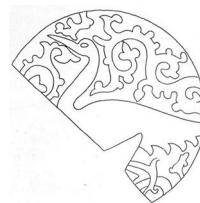
е. В медальонах крышки 5.



ж. На горле чаш 3 и 4.



з, и, к, л, м. На поливных блюдах из раскопок в Коринфе, XII в.



Тонкие гибкие побеги с пальметками и полупальметками украшали заставки греческих рукописей XI — XII вв. (илл. 351)⁵⁸⁴, входили в мозаичное убранство комнаты Рожера в Палермо (илл. 307)⁵⁸⁵. В медальонах на дне поливных блюд их вырезали вокруг фигур (илл. 348 з — м)⁵⁸⁶, на произведениях перегородчатой эмали ими заполняли фон композиций (илл. 270, 271)⁵⁸⁷.

Непрерывный волнистый стебель, от которого отходят пальметки и полупальметки, украшает горлышки чаш 1, 2 и 6 (илл. 352 а, б; ср. илл. 348 в). Этот общесредневековый

349 Растительные мотивы в византийской орнаментике (прорисовки)

а. б. Пальметки в клеймах чаши 4.



в. Пальметки между медальонами крышки 5.



350 Крестовидные фигуры из четырех трилистников (прорисовки)

а. В плетенке на чаше 6



б. В греческой рукописи XII в.



в. В росписях киевского Софийского собора, XI в.



мотив использовали во все периоды византийского искусства (поливная керамика⁵⁸⁸, мозаики⁵⁸⁹, заставки рукописей и т. д.) — илл. 352 а — е.

Пальметки в сердцевидном стебле в клеймах поддона чаш 1 и 2 (илл. 353а) чередуются с черневыми пальметками в виде сердцевидного среднего лепестка и спирально закрученных боковых (илл. 42, 43)⁵⁹⁰. Пальметки в сердцевидном обрамлении вписаны в промежутки между лопастями на стенках чаш (илл. 353 г). На венце Дигениса от сердцевидной фигуры отходят симметричные завитки с полупальметками на концах (илл. 353 д). Подобный мотив повторяется в антревольтах аркатурпо-колончатого фриза чаши 3 (илл. 353 б). На крышке 5 слившиеся сердцевидные стебли с пальметками внутри образуют круг (илл. 353 в). На чашах 1 и 2 такой узор окаймляет центральный медальон (илл. 353 и). Известный сасанидским и мусульманским мастерам⁵⁹¹ мотив сердцевидного побега с пальметкой внутри был популярен в византийской рукописной орнаментике XI — XIII вв. (илл. 353 е, к, о)⁵⁹². В различных сочетаниях он фигурирует на мозаиках и фресках (илл. 353 ж, з, л, м)⁵⁹³, резной кости⁵⁹⁴, тканях (илл. 353 м)⁵⁹⁵, в архитектурной резьбе (илл. 233)⁵⁶⁹, на художественном серебре⁵⁹⁷.

Древовидные композиции. В лопастях чаш 1 и 2 чеканены тонкие гибкие стебли стрехлепестковыми пальметками на концах. От стеблей отходят листья-полупальметки и загнутые спиралью короткие усики. Два нижних лепестка пальметки закручены в спираль, верхний, заштрихованный загнут сверху и снизу или наполовину свернут. Симметричные сдвоенные завитки окаймляют зверей и птиц. Места их слияния — ось симметрии для двух пар животных. В ромбические и сердцевидные поля между побегами вписаны пальметки. Орнамент построен по вертикальной схеме с условно трактованным "стволом". Узоры из парных сливающихся завитков с цветками внутри встречаем в византийской пластике по серебру XI — XII вв., например, на окладе иконы церкви св. Климента в Орхиде⁵⁹⁸. Ромбические поля на средней оси также заняты пальметками. Подобный бордюр украшает заднюю крышку чеканного серебряного реликвария XI в. (илл. 359)⁵⁹⁹. На серебряной иконе XII—XIII вв. аналогичный орнамент заполняет фон вокруг конного Димитрия Солунского (илл. 210)⁶⁰⁰. Симметричные растительные побеги с пальметками внутри известны в греческой рукописной орнаментике XI—XII вв.⁶⁰¹. Сходны начертания листьев и цветов⁶⁰¹. В заставках рукописей, как и на чашах, тонкие вьющиеся стебли образуют различной формы обрамления для фигур зверей и птиц (илл. 314,

351 Заставка из Слов Григория Назианзина. Византия. Конец XII в. Париж, национальная библиотека



352 Волнистый стебель с пальметками и полупальметками (прорисовки)

а. На венчике чаши 1 и 2.

б. На венчике чаши 6.

в, д. На мозаиках Палатинской капеллы в Палермо, середина XII в.

г, е. На поливной керамике из раскопок в Коринфе, XII в.



318)⁶⁰³. Сходные древовидные композиции известны в каменной скульптуре XI— XII вв. На мраморном рельефе в соборе Торчелло стебли с пальметками внутри отходят от ствола, основание которого охраняют два льва. В сплетающиеся завитки попарно вписаны птицы и зайцы (илл. 287).

В растительном орнаменте чисто декоративное начало (в сценах по.теia Александра ветви противоречат содержанию) могло сочетаться со смысловым. Деревья постоянно упоминаются в византийском эпосе. В ветвях дерева герой прячет свою возлюбленную.

У финиковой пальмы он встречает дочь эмира Аплорравда. В рощах и тростниковых зарослях таятся львы и разбойники — апелаты. Под деревьями Дигенис отдыхает после сражений. Древовидные растения с большими цветами, в которых прячутся звери и птицы (чаши 1 и 2), напоминают описание сада вокруг дворца Дигениса на берегу Евфрата:

"На землях орошенных сад он вырастил прекрасный
С причудливою рощею, что радовала взоры...
Внутри же стен торжественно растения густые
Склоняли ветви пышные, покрытые цветами,
И состязались будто бы в красе своей деревья.
Повсюду лозы чудные свисали винограда,
Росли в том месте тростники, поднявшись вверх высоко.
Плоды свисали над землей, цветы теснились всюду.
А под деревьями внизу раскинулась лужайка,
Пестрела всеми красками, в цветах сияла ярко:
Нарциссы ароматные росли там, розы, мирты.
И розы цветом пурпура окрашивали землю...
Немало всевозможных птиц в том месте обитало:
Одни ютились средь людей и корма дожидались,
А прочие пернатые летали где хотели
И по верхушкам, по ветвям порхали беззаботно"⁶⁰⁴.

Изображение "сада" с далекими от правдоподобия формами листьев и цветов, населенного птицами, экзотическими и фантастическими созданиями, не адекватно этой реалистической картине, унаследованной из позднеантичного романа. Художника XII в. заботил прежде всего скрытый смысл изображаемого, а не натуралистическая достоверность. Образ чудесного сада воплотился в отвлеченных композиционных схемах. Растительные мотивы могут указывать на место действия. "Деревья" в сценах звериного гона, как и в охотничьих сюжетах фресок Киевской Софии (илл. 338), означают, что травли происходят в лесу или заповедном парке. В дворцовых садах выступают труппы гистрионов (чаши 3 и 5).

В местности, покрытой лесом или кустарником, сражаются воины.

Орнаментальные обрамления

Ленточная плетенка.

В шести лопастях на чашах 1 и 2 переплетения одинарной ломаной ленты образуют восьмиконечные звездчатые фигуры и промежуточные многоугольники. В звезды вписаны всадники, звери и птицы. Остальные компартименты плетенки заполнены растительным узором (илл. 354а)⁶⁰⁵. Формообразующие ленты украшены завитками, находящими аналогии



на византийской поливной керамике XII в. (илл. 355)⁶⁰⁶, и Т-образными перехватами⁶⁰⁷. Сложное плетение того же типа, сочетающее ломаные и кривые линии, покрывает, словно сеткой, всю поверхность сосуда 6 (илл. 354 б). Лента, также украшенная поперечными полосками, образует восьмилучевые звезды, четырехконечные звездочки между ними и многоугольные промежуточные поля. Восьмилучевые звезды заняты фигурками воинов.

Ленточные плетения, образующие звезды и другие геометрические фигуры, с X — XI вв. распространились в орнаментике Ирана (илл. 356)⁶⁰⁸, Малой Азии, Закавказья. Средней Азии, Египта⁶⁰⁹, Сицилии (илл. 357). В Византию они могли проникнуть из сельджукского искусства Малой Азии⁶¹⁰, которое впитывало иранские мотивы. С сельджукским влиянием связывают появление орнамента из медальонов и восьмиконечных звезд на мраморной плите XII в. в Археологическом музее Стамбула⁶¹¹. Цепочки из сплетающихся восьмиконечных звезд на мозаике комнаты Рожера (1160 — 1170)⁶¹² и мозаике собора в Чефалу (ок. 1220 — 1240 гг.)⁶¹³ связаны с мусульманским искусством Сицилии. В создании сложных ленточных плетений византийских торевтов вдохновляли восточные модели. В 1959 г. в деревне Мало-Аниковской Чердынского района Пермской области

353 Пальметка в сердцевидном стебле (прорисовка)

а. На поддоне чаш 1 и 2.

б. В антревольтах на чаше 3.

в. На крышке 5.

г. Между боковыми медальонами на чашах 1 и 2.

д. На венце юноши в медальонах чаш 1 и 2.

е. В греческой рукописи XII в.

ж, з. На мозаиках Палатинской капеллы в Палермо, середина XII в.

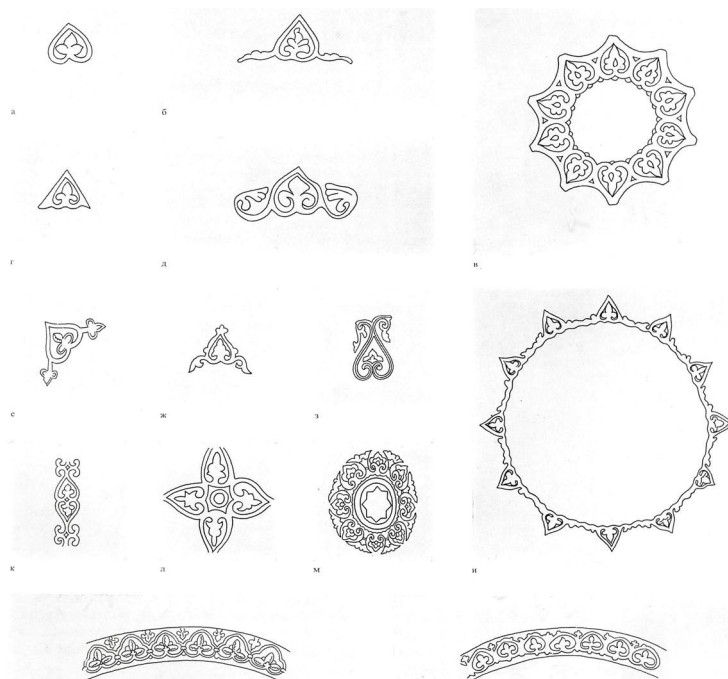
и. Вокруг медальона на дне чаш 1 и 2.

к. о. В греческих рукописях XII - XIII вв.

л. В росписях киевского Софийского собора, XI в.

м. На византийской шелковой ткани, X - XI вв.

н. На мозаике комнаты Рожера II в королевском дворце Палермо, 1160 - 1170 гг.

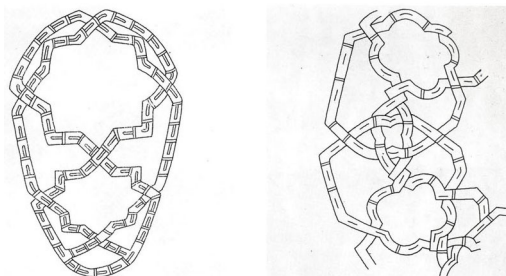


был найден фрагментированный серебряный кувшин с куфическими надписями XI — XII вв. (илл. 358). Цилиндрическое горло кувшина сверху и снизу ограничено гравированными лентами. Как на чаше 6, они разделены дуговидными поперечными полосками с короткими продольными черточками между ними.

Ленточная плетенка, которая образует картуши со вписанными в них крылатыми львами и сфинксами (выше шла арабская надпись), украшает другой ближневосточный серебряный сосуд конца XII — начала XIII в. (Малая Азия или Сирия?). Его фрагменты были

354 а. Ленточные плетения на чашах 1 и 2.

б. Ленточные плетения на чаше 6 (прорисовка).



найжены в 1913 г. в селе Губдор Чердынского района Пермской области и до сих пор еще не изданы (хранятся в Эрмитаже). С чашами 1 и 2 он сближается и некоторыми мелкими деталями орнамента: листовидными основаниями крыльев животных, формой некоторых пальметок, короткими завитками-усиками.

Декор византийской поливной посуды XI — XII вв. сложился под сильным влиянием импортной керамики Ирана⁶¹⁴. Оно сказалось в стиле ленточных плетений, заимствованных из иранских и египетских люстровых изделий (илл. 355)⁶¹⁵. На серебряных сосудах источником мотива плетенки могли служить произведения мусульманских чеканщиков. Греческие торевты имитировали не только формы восточных чаш, но и элементы их декора. Это подтверждает распространение мотива звезды, образованной плетенкой, на донцах металлических сосудов в форме чаши или чаши с крышкой. С X — XI вв. мусульманские мастерские использовали звездчатые построения из плетеных лент для украшения дна сосудов. На дне иранской чаши второй половины XII в. из Британского музея (илл. 192) ленточная плетенка образует шестилучевую звезду⁶¹⁶. Через Византию (?) этот мотив проникает вплоть до Франции.

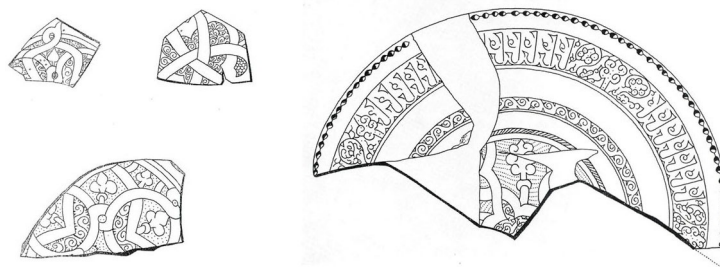
Медальон из лент, которые образуют шестилучевую звезду в круге, переплетенную с шестилопастной фигурой, гравирован на дне серебряного блюда XII в. из Татар-Пазарджика в Болгарии (илл. 360)⁶¹⁷.

Идентичные позолоченные медальоны украшают серебряную дарохранительницу конца XII в. (так называемая "чаша св. Сигизмунда") из ризницы аббатства Сен-Морис д'Агон на юге Франции (илл. 361). Один помещен на дне чаши, второй на крышке изнутри. Ч. Оман отнес этот сосуд к сицилийско-норманнскому художественному кругу⁶¹⁸. П. Скубишевский предполагает его верхнерейнское или бургундское происхождение⁶¹⁴. Образованная лентами плетенки шестилучевая звезда, пересеченная кругом, вырезана на дне южноитальянской (?) серебряной чаши XII в. из Киевскогоклада 1876 г.⁶²⁰.

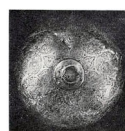
Аркатурно-кодончатый фриз

Тулово чаши 3 украшает фриз из двенадцати арок на колонках, которые радиально сходятся к центру дна. Сдвоенные витые колонки перехвачены узлами. На листовенных капителях с двумя волютообразными завитками выделены круглая подушка-эхин и массивная абака. Базы колонок не сохранились. На капители опираются полукруглые арки, также двойные и витые. Архитектурный мотив несущих аркаду двойных колонн,

355 Ленточные плетения (прорисовки). Фрагменты поливной посуды из раскопок в Коринфе. Начало XII в.



завязанных посередине такими же узлами, характерен для византийской орнаментики. Ни на Кавказе (каноны грузинских, армянских и киликийских манускриптов, грузинская чеканка и т. д.), ни на Руси его не встречаем⁶²¹. Особенно распространены двойные колонки с узлами в константинопольских рукописях второй половины XI — XII в.⁶²². Капители в канонах Евангелия Венской Национальной библиотеки (илл. 362)⁶¹³ и Евангелия в пармской Палатинской библиотеке конца XI в.⁶²⁴ аналогичны капителям на чаше 3. Тонкие парные колонки с перехватом обрамляют Георгия-воина на стеатитовой иконе XI в. из монастыря Ватопеди. Тот же мотив находим на чеканном окладе Евангелия XI в. (илл. 363)⁶²⁵. В рельефные аркады на двойных с перевязью колонках вписаны фигуры святых Феодора Тирона, Димитрия и Филиппа на столичной иконе конца XI — начала XII в. из Государственного Эрмитажа⁶²⁶. Аркада на связанных двойных колонках вырезана на саркофаге XIII — XIV вв. из Солуни⁶²⁷, на люнете врат бокового фасада св. Марка в Венеции (XII в.)⁶²⁸. В Мистре колонки с узлами входят в конструкцию алтарной преграды⁶²⁹.



Фризу на чаше 3 соответствует декор серебряного с позолотой ларца-реликвария из ризницы венецианского св. Марка. Это произведение византийского чеканщика относят к XI в. (илл. 364)⁶³⁰. В аркатуре на крышке ларца представлены четыре трапезундских мученика по сторонам Христа на престоле. Двойные витые колонки, форма перехватов и капителей тождественны элементам фриза на чаше 3.

Круговое плетение

Такие же узлы, как на чаше 3, связывают круглые медальоны на крышке 5. От медальонов верхнего пояса отходят сердцевидные фигуры с пальметками внутри⁶³¹. Медальоны украшают стенки сосудов в восточной торевтике, в том числе чаши с крышкой (илл. 192)⁶³². Но способ их соединения с помощью узлов специфичен для византийской орнаментики.

Композиция на крышке сходна с гравированными медальонами в центре двух блюд XII в., найденных близ Татар-Пазарджика (илл. 365)⁶³³. В медальоны вписаны четыре связанных узлами круга с грифонами и фантастическими крылатыми животными внутри. В интервалах между кругами — пятилистники в сердцевидном обрамлении⁶³⁴.

Тематическое содержание

"Победы воспоем и воздадим хвалу
Василию Акриту трижды славному.
Отважней был он всех и благороднее.
Могучей силой наделен от господ...
Поведать я хочу тебе о подвигах.
Которые он в жизни совершил земной —
О том, как мощных и отважных воинов
И хищников лесных он побеждал"⁶³⁵.
Веселье безграничное нал всеми воцарилось, —
Кто смог бы объяснить его, сказать о нем сумел бы?"⁶³⁶

Изобразительные циклы на чашах 1 и 2 — это свободные вариации на темы поэмы "Дигенис Акрит". Все проникнуто светским рыцарским духом. Как и в эпосе, доминируют два мотива: война, ратные подвиги, прославление гиперболически преувеличенной мощи и доблести и любовная страсть, поработящая героев. Героическое начало воплощено в сценах сражений христианских паладинов с неверными и символически — в фигурах львов, грифонов, волков и хищных птиц, лирическое начало — в образах парных птиц и женственных сирен. Растительный фон служит параллелью описанию "райского" сада вокруг дворца героя. В центральном медальоне сам Дигенис в окружении покорных хищников играет на кифаре своей подруге. Единство животного и растительного царства с человеком-героем характерно для жанра лирико-героической поэмы.

К "Дигенису Акриту", по-видимому, восходят изображения на чаше 3. Единоборство греческого всадника с мусульманским лучником, поединок пеших воинов (битва с разбойниками-апелатами?), два варианта схватки со львом (в поэме Дигенис побеждает львов трижды), музыканты и танцующая девушка, охота с ручными барсами органически вплетаются в ткань эпоса. Находит объяснение и композиция вознесения Александра. С "македонцем Александром" сравнивается могучий эмир — отец героя. Подвиги Александра были представлены на мозаиках во дворце Акрита. Культ Александра Македонского служил идеологическим оправданием византийской завоевательной политики на Востоке. На дне чаши 3 помещена эмблема Дигениса-пограничника: два сопоставленных грифона. Интересен фрагмент композиции в нижнем ярусе аркатуры (илл. 100 — 103). В центре — голова юноши в невысоком венце со сводчатым верхом. Справа сохранилась голова девушки в профиль. Ее длинные волосы прикрыты низкой шапочкой (?). Рядом стоит узкогорлый сосуд для вина. Слева от юноши видна голова и часть крыла большой птицы. Перед нами фрагмент пиршественной сцены (свадебное торжество Дигениса?). Отметим сходство с композицией в медальонах чаш 1 и 2 (присутствие юноши в похожем головном уборе, девушки и птицы).

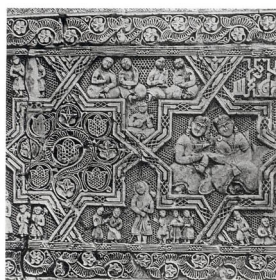


Возможно, первоначально было две птицы — символ любовной пары. Изображение головы девушки сохранилось и под фигурой пешего воина (илл. 103). Тип лица и прическа с прямым пробором посередине напоминают Евдокию в медальонах чаш 1 и 2. Ввиду плохой сохранности нижней части сосуда неизвестно, как соотносились сцены верхнего яруса с нижним.

Эпическому мировоззрению близка тема придворного пира. Все мотивы на чаше 4 можно связать с циклом зимних празднеств византийского календаря, генетически восходивших к одноименным древнеримским праздникам. Эта тема отвечает пиршественному назначению сосуда. Она объединяет все семь поясов, композиции на венчике и на дне.

Выше отмечены черты сходства сцены в первом поясе чаши со святочными готскими играми, приуроченными к языческому празднику январских календ (1 — 5 января)⁶³⁷.

356 Пиршественные сцены. Рельефная стукковая танель. Рей. Ок. 1200 г. Пенсильвания, Музей искусства.



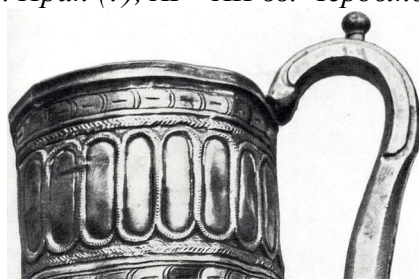
357 Рельефная костяная пластина Южная Италия (Сицилия?), XI - XII вв. Ленинград, Эрмитаж.



Пляски ряженных "готами" происходили во дворце 5 января на так называемом жатвенном или плодовом пиру. Новогодний праздник календ, которому церковь противопоставила свой рождественский цикл, справляли в греческом народном быту вплоть до XIII в. Позднее его обрядность была частично перенесена на масленицу. Календам предшествовали врумалии, открывавшие зиму (с 24 ноября по 17 декабря), сатурналии (с 17 по 23 декабря) и воты (1 января), которыми начиналось празднование календ⁶³⁸. Византийские зимние праздники, хотя и приуроченные к христианскому календарю, были полны пережитков архаических дохристианских верований. Они восходили к аграрным культам и обрядам в честь Диониса-Вакха, связанным с магией плодородия, заклинанием будущего урожая, что определило их живучесть. Вот как, по описанию Астерия, праздновали календы в IV — V вв.: "Они [празднующие], уподобив колесницу сцене, осмеивают высшую власть и зазывают знаками толпу зевак... Самый главный из них без зазора изображает женщину... распускает хитон до ног, перевязывает грудь поясом, надевает женскую обувь, на голове устраивает кробил, по обычаю женщин, и носит овечью шкуру. Между тем сановники, ипаты раздают деньги и гениохам, и беспутным флейтщикам, и мимам, и плясунам... и диким и отчаянным бойцам с дикими зверями, и даже самим диким зверям⁶³⁹. Подобные новогодние игрища изображали на консульских диптихах VI в. Их продолжали справлять в X

— XIII вв., хотя письменные памятники об этом умалчивают. "Ветер безумия дул над Византией в течение этих рождественских дней. Только у знатных лиц сохранялась относительная благопристойность во время пиров, которые без перерыва следовали один за другим. Что касается народа, то он завладевал улицей и становился ее полным хозяином. Беспорядочные толпы разгуливали по городу, останавливались перед домами знати, чтобы шумно требовать вознаграждения неизвестно на каком основании. Переодевание было обязательным. Рядились дикими животными, сатирами, монахами. Куртизанки рядились монахинями, несмотря на строгие запреты, узаконенные церковными авторитетами"⁶⁴⁰. "Эллинские прелести" были близки дожившей до XX в. новогодней обрядности многих европейских народов — славян, румын и т. д.⁶⁴¹. В дни зимних празднеств проводили игрища, маскировались в звериные личины, пели пожелания благополучия и довольства, инсценировали свадьбы и похороны, гадали о будущем, ели ритуальную еду, заклинали нечистую силу⁶⁴². В средневековой Византии были сильнее античные реминисценции, отчетливее выступала связь с древними средиземноморскими культами. Еще в XII в. в

358 Горло серебряного кувшина. Иран (?), XI – XII вв. Чердынь, музей.



359 Растительный орнамент. Деталь серебряного реликвария. Византия, XI в. Ленинград, Эрмитаж.



деревнях во время сбора винограда был распространен обычай призывать Диониса. Врумалии, особенно популярные в восточной части Римской империи, восходили к празднику в честь фракийского Диониса. Они сопровождались шествиями ряженных и неистовыми плясками, которые первоначально имитировали различные действия при уборке винограда и изготовлении вина⁶⁴³. Церковь продолжала тщетно бороться с этим языческим по своему происхождению праздником еще в XII в.⁶⁴⁴. В святочном культе европейских народов сохранялись пережитки и необузданно веселых сатурналий в честь бога посевов Сатурна (ему приписывали введение в Италии земледелия и виноградарства), с их гладиаторскими играми, охотами в цирке, жертвоприношением свиньи⁶⁴⁵. В комплексе изображений на чаше 4 сильно ощутима античная вакхическая подоснова. Несмотря на присутствие императрицы во главе стола и то, что сам сосуд был изготовлен для знатного лица, христианское почти целиком затушевано языческим. Мы попадаем в атмосферу гедонизма, далекую от аскетических идеалов ортодоксального христианства. Полные языческих пережитков праздники с их чувственными зрелищами и солеными остротами шутов были популярны во всех слоях византийского общества от последнего нищего до

пресыщенного царедворца. Любил их и двор, где под прикрытием официальной набожности и регламентированного этикета протекала своя закулисная жизнь, где не гнушались веселыми и подчас грубыми развлечениями, где ценили буффонаду и маскарад. Рассмотрим, в каких смысловых взаимосвязях находятся пояса чаши 4.

Первый пояс

Святочный пир с участием императрицы. Играет оркестр восточных музыкантов, выступают две партии акробатов и танцоров. Это мимы и актеры, которых архиепископ Кесарийский Арефа (861 — ок. 934 гг.) называл "детьми Диониса" и "демонами"⁶⁴⁶. Рубахи плясунов с очень длинными рукавами могут восходить к обычаю переодевания мужчин в женское платье на праздниках Диониса⁶⁴⁷.

Второй пояс

Кентавры и сладкогласные сирены — символическая параллель теме спектакля, сопровождаемого музыкой и пением. В вакхическом цикле те и другие выступают спутниками Диониса. В древнегреческой вазовой живописи сирены часто предстают в обществе сатиров, менад и самого Диониса⁶⁴⁸. Сирены ассоциировались с любовной и брачной темой — одной из основных в новогодних обрядах. Образ кентавра связан с охотничьей тематикой. Стрелец как осенний зодиакальный знак ноября в сельскохозяйственных скульптурных циклах символизировал охоту. Кентавр-флейтист с охотничьей собакой на крупе вырезан на ларце XI — XII вв. из Национального музея Флоренции⁶⁴⁹. На шкатулке из Херсонеса видим кентавра-охотника с убитым зайцем в руке (илл. 395 в).

Третий пояс

Бегущие львы, барсы, волки, медведи и зайцы связаны с темой охоты. Травля диких зверей борзыми и леопардами показана и на горлышке сосуда. Охоты в Византии были приурочены к осенне-зимним праздникам (сатурналии). На фресках лестничных башен Киевской Софии охотничьи сюжеты чередуются со сценами святочных игр при константинопольском дворе. В "Повести об Исминии и Исмине" (XII в.) в описании аллегорических живописных изображении времен года порой охоты назван январь. Его олицетворяет поглощенный охотой юноша с зайцем в руке в окружении своры собак⁶⁵⁰. "Ведь когда кладовые наполнены хлебом, вином и всем, что следует запастись впрок, а будущее обеспечено семенами для поля и огорода, время посвящается отдыху, охоте и травле"⁶⁵¹. В народной свадебной поэзии охота устойчиво символизирует ухаживание и брак. Барсы как звери, посвященные Дионису, постоянно присутствуют в вакхических сценах. Агафий Миринский (VI в.) называет Диониса "царем охоты"⁶⁵².

Четвертый пояс

Изображения птиц согласуются со святочным обрядным циклом, где преобладают любовные мотивы. С ними связаны две птицы, сидящие на яйцах (?), так как яйца в истории верований — традиционный символ плодородия. Птицы близки музыкальной теме. К зимним обрядам отнесена основная масса гаданий о будущем, о котором пророчествовал птичий грай.

Пятый пояс

Лица юношей — участников театрализованного действия — чередуются с зооморфными масками. Игры ряженных — неперенный элемент новогодних увеселений. Придворный характер праздника определил выбор масок исполнителей балетной пантомимы. Это личины львов, грифонов и собак в значении воинских эмблем знати. Образы псоглавцев

и грифонов, символизируя подчиненные василевсу языческие племена, демонстрировали идею о его праве на власть во всей ойкумене. Тем самым "пояс масок" совпадает с темой святочных танцев ряженных варварами — "готами" в присутствии царствующих особ. Не исключена связь псоглавцев с дионисийской обрядностью⁶⁵³.

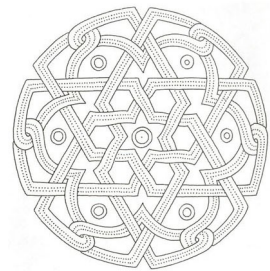
Шестой и седьмой пояса

Пальметки напоминают схематизированные трехлопастные листья винограда⁶⁵⁴, что сближает их с темой жатвенного (виноградного) пира и осеннего изобилия плодов земных, когда "кладовые наполнены хлебом, вином и веем, что следует запастись впрок". В народной поэзии, например в русской, виноград — образ плодородия растительности, изобилия и довольства и вместе с тем любви-брака⁶⁵⁵.

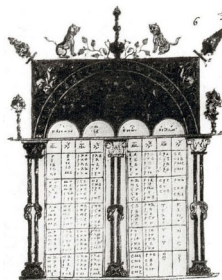
360 Ленточная плетенка. Медальон на дне блюда, найденного около Татар-Пазарджика в Болгарии (прорисовка). Византия, XII в.



361 Ленточная плетенка. Медальон на дне серебряной дарохранительницы (прорисовка). Франция (или Рейнская область). Конец XII в. Ризница аббатства Сен-Морис д'Агон.



362 Канон из Евангелия. Византия, 3-я четв. XI в. Вена, Национальная библиотека.



363 Сошествие Христа во ад. Серебряный оклад Евангелия. Византия, 2-я пол. XI в. Афон, лавра св. Афанасия.



На поддоне чаши, где чередуются парные сирены, львы, волки, зайцы и птицы, как бы суммированы мотивы верхних поясов.

Св. Георгий на дне чаши как будто противоречит остальным изображениям. Однако и он, видимо, подчинен общей полуязыческой тематике. В сознании широких масс крестьянства образ Георгия был тесно связан с хозяйством. Греческое слово "георгос" означало земледельца⁶⁵⁶. Как и у славян, в Византии его почитали покровителем земледелия, земных плодов, скота. День весеннего Георгия (23 апреля), к которому был приурочен переход от зимнего содержания скота к летнему, издавна отмечали в Греции. Это был праздник окончательной победы весны, начала полевых работ. Греческие крестьяне закалывали для пира новорожденное животное и затем выгоняли скот на пастбище, где устраивали игры. Они верили, что Георгий надежно предохраняет скот от падежа и хищных зверей.

В день св. Георгия в Греции играли свадьбы. Такие же обряды соблюдали в России, Сербии. Болгарии. Черногории. Боснии и Герцеговине⁶⁵⁷.

364 Трапезундские мученики по сторонам Христа. Крышка мерембранного ларца-реликвария. Византия, XI в. Венеция, ризница собора св. Марка.



365 Медальон на дне блюда, найденного около Татар-Пазарджика в Болгарии (прорисовка). Византия, XII в.



В легендах Георгий (Егорий) властвует над всем зверьем, особенно над полками, определяет судьбу каждого животного⁶⁵⁸. Едущий на коне в воинских доспехах, он предстает верховным владыкой зверей и скотным богом⁶⁵⁹. Охотники считали Георгия своим покровителем. В его день они жертвовали церкви домашних животных. Верили, что святой и сам охотится, употребляя вместо собак волков и других хищников⁶⁶⁰. Связь Георгия с темой охоты прослеживается в рельефах крышки византийского ларца XII в., где Георгия-драконоборца окружают охотничьи сцены (илл. 331).

В русском православном календаре Егорьев день отмечается дважды — 23 апреля и 26

ноября⁶⁶¹. Считают, что холодный Егорьев день, знаменовавший конец полевых работ, — праздник чисто русский, установленный церковью в память освящения храма св. Георгия в Киеве⁶⁶². Однако осенний день Георгия праздновала и греческая церковь, хотя там он был менее популярен, чем весенний. Вероятно, он перешел на Русь из Византии⁶⁶³. В константинопольской церкви Георгия память святого отмечали 26 ноября⁶⁶⁴, то есть синхронно языческим врумалиям. На Паросе 3 ноября в праздник перенесения мощей св. Георгия открывали бочки нового вина и пировали⁶⁶⁵. Русские крестьяне в праздничные дни конца ноября — начала декабря, как и на святках, проводили игры, инсценировали свадьбу, маскировались, зажигали костры, заклинали нечистую силу⁶⁶⁶. Следовательно, образ Георгия на чаше, выходя за пределы триумфального императорского цикла, связан с осенне-зимней обрядностью. Он выступает хозяином животного царства, покровителем охоты (сцена звериного гона) и работ в полях (растения вокруг фигуры святого).

Комплекс изображений на чаше 4 свидетельствует о родстве между культурой народных масс и светской культурой высшей знати Византии, которые покоились на общем базисе унаследованных от античности воззрений. Смешиваясь, элементы обеих культур образовывали причудливые сочетания языческого с христианским. Греческий мастер внес в произведение понятия ему языческие мотивы, приспособив часть из них к "геральдическим" вкусам заказчика. Расшифровав символический язык рельефов на чаше, можно заглянуть в почти неисследованную область византийской жизни. "Рядом с торжественным и строгим церемониалом императорского двора перед нами встает совсем новая, еще почти неизвестная Византия, Византия веселая, любившая развлекаться и смеяться, где и духовенство участвовало в странных увеселениях, принимавших непонятные для нас формы"⁶⁶⁷.

С темой осенне-зимних празднеств можно связать росписи лестничных башен Киевской Софии (XI в.).

	Изображения на чаше 4 (по поясам, сверху вниз).	Лестничные фрески Киевской Софии.
1	Царица в окружении слуг наблюдает выступление музыкантов, акробатов и танцоров.	Император и императрица со свитой в ложе на ипподроме. Группа музыкантов, акробатов и танцоров. Музыкант со смычковым инструментом в отдельном медальоне.
2	Сирены и кентавры.	Изображения нет.
3	Львы, барсы, волки, медведи, зайцы. Звериный гон на горле чаши.	Звери в кругах, в том числе бегущий барс. Охотничьи сцены.
4	Птицы.	Птицы в кругах.
5	Лица участников представления и маски львов, собак, грифонов.	Поединок «гладиаторов». Один из ряженных одет псоглавцем. Грифоны в кругах.

К циклу придворных увеселений с охотами и пирами относятся сцены на крышке 5. Эпическому жанру отвечает декор чаши 6, в котором объединены героические (воины) и любовные (две птицы) мотивы.

Происхождение чаш

Сопоставление с византийскими памятниками XI - XII вв. (живопись, скульптура, миниатюра, резная кость, торевтика, поливная керамика) приводит к выводу о византийском происхождении чаш. Костюмы, вооружение, музыкальные инструменты — греческие. Показательна греческая надпись имени св. Георгия на чаше 4.

Гипотеза И. А. Орбели о киликийском центре не обоснована, так как нет точек соприкосновения с киликийскими и армянскими миниатюрами XII — XIII вв. Если и

встречаются общие мотивы, например сирены, то в рукописях Киликии они трактованы иначе. Гусанов-мимосов на армянских миниатюрах XII — XVII вв. изображали в высоких конусообразных колпаках и с традиционным атрибутом — бутафорскими псоглавыми змеями в руке⁶⁶⁸. В армянских иллюстрированных рукописях "Александрии" отсутствует эпизод полета Александра. Произведения серебряников Киликии от XI — XII вв. не сохранились, следовательно, отпадает возможность сопоставлений. Самые ранние из уцелевших работ, вышедшие из мастерских Ромкла, — две серебряные створки оклада Евангелия, исполненные в 1254 г. для епископа Стефана, и серебряный оклад Евангелия, принадлежавшего католикосу Костандину I (выполнен в 1255 г.)⁶⁶⁹. От киликийской металлопластики XIII — XIV вв. дошли главным образом предметы литургического обихода (переплеты книг, складни-реликварии в форме триптихи) — незначительные остатки тех сокровищ, которые князья и прелаты дарили церквям и монастырям. Близкие по иконографии и стилю рельефных фигур киликийской миниатюре того времени, они далеки от изучаемых памятников. В частности, для киликийского ювелирного дела характерно декоративное использование армянских надписей, которое встречаем и в монументальной скульптуре Армении⁶⁷⁰. В киликийской торевтике св. Георгия на коне изображали в виде драконоборца (серебряный оклад Евангелия, 1334 г.)⁶⁷¹. На чашах отсутствует восточный мотив многолопастной арки с килевидным завершением, обычный в армянской чеканке.

На известном киликийском ковшике XIII в. из Эрмитажа, опубликованном И. А. Орбели ("Памятники эпохи Руставели", Л., 1938), лев изображен в гораздо более жесткой и Графической манере, чем аналогичные животные на чашах 1 и 2. Совершенно иная, чем там, орнаментальная разделка фигуры хищника (мелкие кружки, двойные линии вдоль туловища и на хвосте, завитки, которыми заканчиваются дужки на морде и задних лапах). В растительном орнаменте фона при некоторых чертах сходства (загнутые спиралью короткие усики) находим и существенные различия. Так, верхние лепестки трехлепестковых пальметок не свернуты, как на чашах 1 и 2. Среди многочисленных сосудов XI — XIII вв., найденных на Урале, нет ни одного достоверно киликийского. Изделия армянских и грузинских торевтов также отсутствуют.

Иконография и стилистические признаки грузинских чеканных рельефов также иные (ср. изображения конного Георгия). Их культовое назначение препятствовало усвоению переднеазиатских мотивов, обильных на чашах.

В искусстве Сицилии и Южной Италии скрещивались византийские, арабские и романские элементы. В декоре чаш отсутствует романское влияние, сильное в архитектуре и скульптуре Южной Италии, по не игравшее значительной роли в византийском искусстве XII в. Стилистически они далеки от сицилийских памятников мусульманского круга, таких, как роспись сталактитового арабского потолка Палатинской капеллы в Палермо или изделия резчиков по кости (илл. 357). Легкая экипировка воинов ничем не напоминает тяжелые доспехи рыцарского войска норманнских королей Сицилии. Невозможно отнести чаши к продукции древнерусских серебряников, так как полностью отсутствуют черты, характерные для прикладного искусства Руси.

Высказанная А. В. Банк гипотеза о провинциально-византийской школе пока не может быть доказана, так как памятники Греции, Балкан и малоазиатских провинций империи не дают близких аналогий. Напротив, факты говорят о столичном происхождении этой группы торевтики: 1) связь с миниатюрами константинопольской школы XI — XII вв. Прототип сцены в медальонах на дне чаш 1 и 2 — композиция "Давид и Мелодия", характерная для столичных Псалтырей аристократической группы. Близки столичным миниатюрам фигуры музыкантов, акробатов, танцовщиц и танцоров (особенно на крышке 5). иногда совпадает их расположение. Из манускриптов, вероятно, заимствована часть звериных мотивов и арки на двойных, перехваченных узлами колонках; 2) связь с константинопольскими костяными шкатулками XI — XII вв. (борьба со львом, пешие воины); 3) сходство фигуры танцовщицы на чаше 3 и танцовщицы на короне Константина Мономаха — произведении придворных

эмальеров; 4) иконография св. Георгия — патрона византийских василевсов — типична для искусства Константинополя; 5) близость к придворной среде подтверждает тематика композиций (царский пир, сохраняющий отзвуки готских игр) и их идейная ориентация (см. главу II). Константинополь XI — XII вв., который Вениамин Тудельский сравнивал с городом чудес — Багдадом, был главным центром византийского искусства. Он притягивал лучшие художественные силы империи. "Все крупнейшие художественные реформы и все основные переломы в эволюции византийского стиля связаны с Константинополем"⁶⁷². Для художественной жизни столицы христианского Востока было характерно сосуществование различных школ и направлений. Это касается и художественного ремесла, которым славился город на Босфоре. Ювелиры-аргиропраты стояли во главе торгово-ремесленных корпораций столицы⁶⁷³. Они были тесно связаны с царским двором и высшим чиновничеством, обслуживая их колоссальные потребности. Пышный церемониал — средство упрочения авторитета власти царя, — дипломатическая практика подкупа послов и правителей соседних стран требовали огромного количества предметов роскоши. Часть государственных мастерских-эргастриев — ювелиров, ткачей, портных — находилась в пределах Большого дворца. Из рук светских ремесленников придворного ведомства выходили шедевры ювелирного дела, парадные шелковые одежды, музыкальные инструменты, украшения и т. д.⁶⁷⁴.

Сложная ювелирная техника, ассимиляция и синтез разнородных элементов в декоре чаш характеризуют торецтов как мастеров высокой квалификации, как художников-эрудитов. Можно думать, что своим искусством они обязаны именно Константинополю, куда стекались богатства со всего Средиземноморья и Ближнего Востока, в предместьях которого обосновались целые колонии иностранных купцов: итальянцев, арабов, сирийцев, русских. "Купцы стекаются сюда со всех сторон: из Вавилонии, земли синеарской [Месопотамии], Мидии, Персии, всего царства египетского, земли ханаанской, царства русского, Венгрии, Пацинакии [земли печенегов], Будии [Болгарии], Ломбардии и Испании. Город очень шумный по причине множества торговцев, приезжающих сюда морем и сухим путем, так что подобного города, за исключением великого измаильского Багдада, нет на всем свете... Сюда свозятся подати, собираемые ежегодно со всей земли греческой, и потому целые башни наполняются шелковыми тканями, пурпуром и золотом. Подобных зданий и богатств нет ни в одной стране мира"⁶⁷⁵ (Вениамин Тудельский). Об изобилии товаров на крупнейших рынках империи дает представление описание ярмарки в Фессалонике, принадлежащее перу анонимного автора XII в. Прилавки ярмарки заполняло "все на свете, что создается руками ткачей и пряж, все решительно товары из Беотии и Пелопоннеса, все, что торговые корабли везут к эллинам из Италии. Немалую долю вносят также Финикия, Египет, Испания и Геракловы столпы, славящиеся лучшими в мире коврами. Все это купцы привозят прямо в древнюю Македонию и Фессалонику, а города Евксинского Понта сначала посылают свои товары в Византию и лишь затем обогащают ими ярмарку: множество вьючных лошадей и мулов везут из Византии их дары"⁶⁷⁶. Средневековый художник, как правило, искал прецедентов в прошлом, он был озабочен образцами, формулами, аналогиями. Златоваятели дворцового ведомства были в привилегированном положении, так как могли работать по образцам, пришедшим со всех концов средневекового мира. Отсюда многообразие источников, использованных ими при создании чаш.

В их убранстве различаются два "пласта". Каждый связан с определенной художественной традицией, а их совокупность характерна для константинопольского искусства в целом. Понятие "пласт" можно определить как монолитное единство стилистических или иконографических признаков (иногда тех и других), появившихся под влиянием однородных факторов в процессе создания произведения искусства⁶⁷⁷. Основой "антикизирующий" пласт восходит к эллинистической традиции, которая заметна в объемно-пространственном понимании человеческой фигуры — главного объекта изображения. Используя византийские парафразы позднеантичных "архетипов", мастер приспособливает

их к решению собственных задач. Примерная схема эволюции композиции "Дигенис и Евдокия" такова: античный и раннехристианский прототип — Орфей⁶⁷⁸, среднее звено — Давид и Мелодия. Античный прототип: борьбы эпического героя со львом — Геракл⁶⁷⁹, среднее звено — Давид или Самсон в единоборстве с хищником. Первый пласт, отвечающий требованиям византийской эстетики, отражает влияние иллюстраций столичных рукописей XI — XII вв. и произведений резной кости типа ларцов X — XII вв., в орнаментации которых оживает греко-римская мифология. Второй пласт можно определить как "восточный". Ближневосточные черты сказались в форме сосудов, принципах декоративной обработки тулова (ложчатыми лопастями, чешуйчатыми клеймами или круглыми медальонами) и венчика (мотив звериного гона), в сплошном, заполнении фона растительным орнаментом, в специфически мусульманских элементах декора (геометрические плетения типа "гериха"), в пристрастии к осевым построениям из животных и иконографии отдельных фигур (слуг и музыкантов на чаше 4). Восточный пласт внес черты декоративной условности в художественную ткань произведений. Главный фактор в его генезисе — воздействие импортных ближневосточных произведений, в данном случае тореvтики IX — XII вв. Художественное ремесло Ирана, Месопотамии. Малой Азии, Закавказья вдохновляло греческих, особенно царских, мастеров. Ткачи воспроизводили узоры персидских шелков. Гончары с IX в. подражали поливной и металлической столовой посуде Ирана и Месопотамии⁶⁸⁰, в XI — XII вв. — иранским сосудам с росписью люстром⁶⁸¹. Ювелиры имитировали формы восточной металлической утвари и украшений⁶⁸², усваивали мотивы орнаментики ислама. Влиянию ближневосточного искусства способствовал и непрерывный демографический обмен между отдельными областями византийского культурного круга. Благодаря могучему притягательному действию столицы ее население наполовину слагалось из восточных элементов. Особенно подвижны были ювелиры. С целью покупки драгоценностей или сбыта своих изделий они нередко разъезжали по всей империи. Армянские, иранские или сельджукские мастера, работавшие в Константинополе, не забывали формул своего декоративного стиля. Из иностранных эмигрантов наиболее многочисленны были армяне. "Возможно, что армянские связи с царствующей в Византии фамилией и возрастающее число высших сановников-армян в Константинополе способствовали распространению при византийском дворе обычаев и декоративных искусств исламского происхождения"⁶⁸³.

Влияние ближневосточного искусства (особенно иранского) было постоянно действующим фактором. Поэтому часть мотивов азиатского происхождения (например, звериных) восходит к ориентализирующим византийским образцам.

Почерпнутые из различных источников мотивы были творчески переработаны в местной художественной среде как со смысловой, так и с формальной стороны. В зависимости от формы предмета и контуров обрамления фигуры komponуются по-новому и преобразуются под влиянием иных стилевых тенденций. Сквозь эту трансформацию с большим трудом распознаются прототипы изображений. Работа по образцам не исключала важной роли индивидуальных наблюдений. По костюмам и бытовым реалиям легко определить, кто изображен: греческая василисса в зубчатой короне или царь в лоратном облачении, знатный военачальник в плаще и походной обуви или легковооруженный пехотинец в кафтане, босоногий скоморох в рубаше с рукавами до земли или почти обнаженный акробат. Мастерам были известны боевые приемы сельджукских конных стрелков. Они предстают и как наблюдательные анималисты. Точная передача музыкальных инструментов и манеры игры на них позволяет реконструировать византийский ансамбль светской музыки. Столичные мастера видели выступления пришедших с Востока гистрионов, им были знакомы обряды зимних празднеств при константинопольском дворе. Сквозь декоративное восточное покрывало проглядывает пестрая жизнь Византия — этого "ока вселенной", перекрестка путей и культур.

Изучаемая группа тореvтики, к которой можно отнести и блюда из Татар-Пазарджика

(илл. 340 — 341), принадлежит к особой художественной школе (мастерской?), локализуемой в Константинополе (в пределах императорского дворца?). Эта школа выработала собственный почерк в результате органичного слияния византийских и восточных элементов при сохранении интереса к достоверному воссозданию действительности. В ее произведениях, лишенных теологической окраски, преобладают светские эпические тона. Какой бы национальности ни были представители этой школы (в Византии с ее подвижным, смешанным населением ювелирным ремеслом занимались не только греки, но и армяне, персы, сирийцы и т. д.⁶⁸⁴), их произведения относятся к мало исследованной области собственно византийской художественной культуры.

Датировка

Датировка сосудов XII в. не вызывает сомнений. Судя по палеографии русских надписей на чашах 2 и 4, они исполнены не позднее конца XII в., а по совокупности признаков — не ранее XII в. Для определения более узкой даты приведем некоторые соображения: 1) чаша 6 попала в землю, по-видимому, около середины XII в.; 2) тождественные фигурки танцоров и акробатов украшают рукописи первой половины XII в. (илл. 278, 282, 283); 3) к первой половине XII в. относятся аналогии в поливной керамике (фигуры птиц — илл. 319, 322. ленточные плетения — илл. 355); 4) образы поэмы "Дигенис Акрит" должны были живо восприниматься в рафинированном окружении Мануила I Комнина (1143 — 1180). С середины XII в. жизнь двора, экономная и строгая при Иоанне II Комнине (1118 — 1143), резко изменилась. Царствование Мануила, как и его отца, было сплошной военной кампанией. Но, отдыхая от лагерного быта, он любил пышные празднества, охоты на диких животных с ястребами, соколами и леопардами, длинные партии в поло, рыцарские турниры по западной моде в присутствии придворных дам, в которых сам принимал участие. Именно этого государя современники называли "новым Акрилом", образ которого вдохновлял и мастеров.

Всю группу чаш можно отнести к середине XII в. Если предположить, что часть из них попала на Русь в 1164 г. в составе даров Мануила киевскому князю (см. стр. 266, 267), то они исполнены между 1143 и 1164 гг.



**Триумфальный
императорский цикл.
К истории
светского искусства
Византии.**

Тематика дворцового искусства IV — VI века
Период иконоборчества (VIII — первая половина IX в.)
Македонская династия (867 — 1056)
Эпоха Комнинов (1081 — 1185)
Палеологовский период (1261 — 1453)

Для большей части римских царей решительно невыносимо только повелевать... Они считают для себя крайнюю обидою, сели их не принимают мудрецами, людьми, подобными богам по виду, героями по силе, богомудрыми, подобно Соломону, богодухновенными руководителями, вернейшим правилом из правил - одним словом, непогрешимыми судиями дел божеских и человеческих.

Никита Хониат
(Середина XII в. - 1213)¹

Тематика дворцового искусства

Императорское искусство Византии преследовало одну главную цель — прославление высшей власти василевса — представителя бога на земле. Его питал символический параллелизм, уподоблявший властелина легендарным героям прошлого². Описание "золотых мозаик" в триклиниях дворца Дигениса Акрита, вероятно, навеяно типичными произведениями дворцовой живописи Константинополя.

"С Самсона начал, — как герой пошел на иноземцев.
Как с дивной силой разорвал руками льва на части...
Посередине был Давид представлен без оружия. —
Одну пращу в руке своей держал он наготове,
А рядом Голиаф стоял гигантского сложенья, —
Был страшен великана вид, была безмерна сила.
От головы его до ног железо защищало...
И все события показал он этого сраженья:
Как метко камнем поражен был Голиаф, как сразу,
Едва лишь получил удар, повержен был на землю...
Ахилла легендарные изображались битвы,
И Агамемнона краса, и пагубное бегство.
И Пенелопа мудрая, и женихов убийство.
И Одиссея мужество перед Киклопом страшным.
И смерть Химеры огненной от рук Беллерофонта.
И Александра подвиги: над Дарием победа,
Как встретился с Кандакой он, царицею премудрой.

И как брахманов посетил, а после — амазонок,
И Александра мудрого деянья остальные:
Немало подвигов других, разнообразных, дивных:
И Моисея чудеса, и бедствия египтян,
Народа иудейского исход, греховный ропот,
Негодование господ, слугителя молитвы:
И то, чем Иисус Навин прославился навеки"³.

Все сюжеты на чашах концепционно близки триумфальному императорскому циклу. Об этом свидетельствуют исторические хроники и произведения дворцового искусства, которое в X — XIII вв. было почти исключительно константинопольским.

1) Дигенис Акрит. Восхваляя императора Мануила I Комнина, поэт Феодор Продром называет его "подражателем Христа, истинным светочем, крепким военачальником, новым Акритом"⁴.

2) Единоборство греческого всадника с мусульманским конным лучником соответствует одному из эпизодов малоазиатских войн Мануила I Комнина с турками-сельджуками: "Царь... устремился на неприятелей во всю прыть, не надев ни панциря и ничего другого, а только оградив тело щитом... Наконец неприятели показали тыл, а он, взяв копье и несколько не теряя времени, стал их преследовать... Они опустошили все колчаны, а он, обращая щит в ту и другую сторону, отражал удары и охранял тело от стрел"⁵. Подвиг, описанный Киннамом, упомянут в стихотворении "На новооткрытый монастырь во имя Пресвятой Богородицы, иждивением пансеваста великого этериарха, в пронаосе коего изображены были те императоры, от которых исходит линия его рода, и отдельные подвиги порфирородного самодержца Мануила Комнина":

"Иконья область предал он огню. Все персов полчище, что там сошлось, С самим сатрапом вынудив бежать: Строй боевой лишь встретив агарян. Один, как на охоте, без брони, Того, напав, сражал, тому грозил, В пяту поранен, повернув, успел Взять в плен врага живым; кто поразил, Бесчисленную захватил как рать С своей авзонов силой небольшой; Столкнувшись с тучею измаильтян, Как в бегство устремился он один, Стрел стольких, копий не страшась, мечей..."⁶.

Батальная живопись украшала стены во Влахернском дворце Мануила, где были "разноцветными красками с удивительным искусством изображены все его подвиги против варваров, а равно и другие деяния, совершенные им ко благу римлян"⁷. Свидетельство Никиты Хониата подтверждает Вениамин Тудельский: "Царь Мануил воздвиг для своего царского престола большой дворец на берегу моря, кроме дворца, построенного его предками, и назвал его Влахернским. Стены и колонны он покрыл чистым золотом и серебром и на них изобразил как все сражения, бывшие в древности до него, так и те, в которых сам участвовал"⁸. Образцом для влахернской живописи могли послужить мозаики в одной из парадных зал Большого дворца, созданные при Василии I (867 — 886). По сообщению Константина Багрянородного, на них были изображены Василий I, сидящий на троне среди своих победоносных полководцев, и "геркулесовские подвиги императора: его великие труды на благо подданных, его деятельность на поле битвы и его победы, благословляемые богом"⁹.

3. Георгия-воина в придворных кругах чтили как патрона византийского императора и его победоносного воинства. Этот образ был особенно любим императорами-полководцами, которые всю жизнь провели в походах. Фигуру Георгия в панцире, со щитом, мечом или копьем чеканили на монетах Комнинов. Он стоит рядом с императором, оба держатся за греческий крест. В другом варианте давали одну полуфигуру святого¹⁰. Конного Георгия изображали на печатях последних Комнинов¹¹. Его статуя украшала корму императорского корабля¹². По свидетельству Никифора Григоры (умер вскоре после 1359 г.), на стене Большого дворца, перед храмом Богоматери Никопейской, знаменитый древний живописец

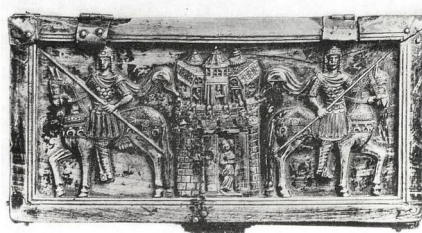
Павел представил Георгия на копе. Необыкновенное ржание нарисованного коня Георгия было истолковано логофетом как предвестие победоносного похода Андроника II Палеолога против "агарян", опустошающих Азию (то есть турок)¹³. Трактат Псевдо-Кодина "О придворных чинах" (не ранее середины XIV в.) содержит сообщение, что в праздник Рождества Христова в палату императора вносили воинские знамена, в том числе две хоругви с изображениями "Георгия конного" и "Георгия с драконом"¹⁴.

Связь с императорским культом объясняет близость иконографии Георгия-триумфатора церемониальным изображениям конных василевсов (илл. 366, 367)¹⁵. На ткани из ризницы собора Бамберга (исполнена ок. 1000 г. в императорских мастерских) государь в парадном облачении и с лабарумом торжественно выступает на белом коне. Две женские аллегорические фигуры протягивают победителю корону и шлем античной формы (илл. 366). В композиции заключен намек на церемонию поднесения "варварами" золотых корон покорившему их императору¹⁶. Близок смысл сцены на костяном ларце XI в. (?) из собора в Труа (илл. 367). Фигура царя на коне повторена дважды. Увенчанный стеммой, он представлен в облике воина в броне, плаще и с копьем. Между всадниками изображение цитадели. В раскрытых воротах зубчатой степы стоит женская фигура — персонификация города. Она держит символический дар — корону в знак подчинения жителей завоеванной крепости¹⁷. Образ триумфирующего императора находит литератур-

366 Триумф императора. Византийская ткань. Рубеж X - XI вв. Бамберг, ризница собора.



367 Конные императоры и покоренный город. Ларец из слоновой кости. Византия, XI в (?). Труа (Шампань), ризница собора.



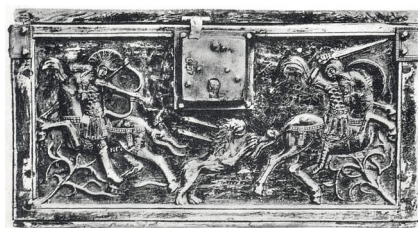
ные параллели: "Держа поднятое вверх копье и одетый в великолепнейшую хламиду, которая, стягиваясь пряжкой на правом плече, оставляла руку свободною, он (Мануил Комнин. - В. Д.) ехал на прекрасном и златосбруйном боевом коне, который, сгибая несколько шею и подпрыгивая, словно просился на бег и как будто спорил с блеском седока"¹⁸.

4. Единоборство со львом — эпизод не только легендарный. Однажды Мануил Комнин охотился зимой в одной из восточных областей. "Вдруг встречается с ним огромной величины зверь, — однакож не лев, потому что назвать его так не позволяла барсовая кожа; а назвать барсом не допускала величина его и сходство со львом... Большая часть царской свиты при виде его разбежалась... Но царь... извлекши висевший у него меч, бросился поразить зверя и, нанеши ему удар, рассек его с головы до самой груди. Таков-то был царь на охоте"¹⁹.

С древними героями — "львораздирателями" — Гераклом, Самсоном и Давидом —

византийское красноречие риторически сравнивало императоров, знаменитых гражданским правлением и воинской доблестью. Такие выражения, как "новый Ахилл", "новый Давид" или "новый Соломон", по отношению к императору "нового Рима" традиционны у греческих панегиристов. Анна Комнина называет царя Алексея "новым Гераклом"²⁰. Самсон, который "с дивной силой разорвал руками льва на части", был изображен на мозаиках палат Акрита. Сюжеты из истории Давида, в том числе схватка со львом, на серебряных блюдах с Кипра (между 610 и 629 гг.) и миниатюрах Парижской Псалтыри (первая половина X в.) обнаруживают намерение мастеров провести параллель между царствованием библейского царя и правлением современных им василевсов²¹. Конных самодержцев, поражающих копьем льва, видим на ткани VIII — IX вв. из музея в Лионе — изделия царских мастерских. Иератическая неподвижность фигур придает сцене, вдохновленной сасанидскими моделями, триумфальный характер²². Двое конных охотников на льва вырезаны на ларце из Труа (XI в. ?). По-видимому, имеется в виду героическая охота императора, хотя всадники, скорее, напоминают античных воинов (илл. 368)²³. Античные доспехи находят объяснение в образах красноречия, которое уподобляло василевса древним героям. Поза обернувшегося в седле лучника и реалистическое изображение раненого стрелами хищника восходят к иранским мотивам царских охот или Бахрам-Гура — убийцы ужасного льва²⁴.

368 Охота на льва. Ларец из слоновой кости. Византия, XI в. (?). Труа (Шампань), ризница собора.



5. Охота — традиционное занятие государя. Ипподром (некоторые василевсы участвовали в состязаниях колесниц) и особенно охота в мирное время заменяли войну. Охотничьи подвиги царя греческие авторы приравняли к военным победам. Мануил Комнин, пеший и с одним дротиком, ходил на медведей и кабанов³⁵. Императрица Ефросиния, жена Алексея II Комнина, выезжала на охоту, где "предавалась всем наслаждениям натравливания, подускивания и разных охотничьих криков"²⁶. В XII в. травли зверей устраивали в обширном, богатом дичью Филопатийском парке, который раскинулся за городской стеной у подножия Влахернского дворца. Снаряжались охотничьи экспедиции во Фракию и Малую Азию.

Тема охоты — школы войны — уже в конце античности входила в цикл императорского искусства. В центре золотого медальона IV в. из Мерсина в Киликии представлен император в образе "нового Гелиоса". По ободку идет фриз из бегущих животных, преследуемых охотничьими собаками. В роли охотника, видимо, подразумевается сам царь²⁷. Сцены псовой охоты "с почетом сохранялись" в живописи иконоборческого периода²⁸, в иллюстрациях к руководству Оппиана по охотничьему делу.

Охотничья тематика была популярна в искусстве XI — XII вв. Андроник Комнин (1183 — 1185) "построил возле храма Сорока Мучеников великолепные палаты, которые должны были служить для нею помещением, когда он приходил в церковь... Живопись представляла конскую езду, псовую охоту, крик птиц, лай собак, погоню за оленями и травлю зайцев, пронзенного копьем кабана и раненого зубра (этот зверь больше сказочного медведя и пестрого леопарда и водится преимущественно у тавроскифов), сельскую жизнь с ее палатками, наскоро приготовленный обед из пойманной добычи, самого Андроника, собственными руками разрубающего на части мясо оленя или кабана и тщательно его поджаривающего на огне, и другие предметы в том же роде, свидетельствующие о жизни человека, у которого вся надежда на лук, меч и быстрого коня ..." ²⁹.

Сюжеты охоты на фресках Киевской Софии позволяют судить о характере этой уничтоженной живописи (илл. 334, 338). Как и сцены на ипподроме, они относятся к триумфальному дворцовому циклу. Показательно место росписей на периферии интерьера, в функционально светской части храма. Обе лестницы с фресками ведут на хоры, где княжеская семья располагала особыми помещениями³⁰. Подобным образом палаты Андроника со светской живописью были построены возле церкви. Сланца короля Рожера II в Палермо примыкает к Палатинской капелле. Ее мозаики (1160 - 1170) — пример дворцо-

369 Алексей V Дука Мурзуфл. Миниатюра из Хроники Никиты Хониата. Византия, XIII в. Вена, Национальная библиотека.



вого искусства, вдохновленного Константинополем. Они посвящены охоте в заповедных парках — "парадизах" (илл. 336). На стенах расположенной по соседству "Башни Пизанцев" сохранились незначительные фрагменты мозаик (ранее 1161 г.), включавших сцены охоты (стрелок из лука, кавалькада охотников)³¹.

Анонимный император-охотник изображен на трех эмалевых медальонах XI в. в убранстве Пала д'Оро собора св. Марка в Венеции (илл. 335). В короне, с соколом на руке, он скачет на лошади в сопровождении собаки, которая преследует зайца. Композицию дополняет фигурка птицы — объекта охоты³². На ларце из Труа охоты символически объединены с триумфальными образами императоров — завоевателей городов (илл. 329, 367). Присутствие грифонов и льва, преследующих травоядных, в сценах звериного гона на чашах 3 и 4 (илл. 110, 112, 337) придает композициям символическую значимость, вводит их в русло феодальной эмблематики. "Царь (Мануил Комнин. — В. Д.), словно лев, уверенный в своей силе, рассеял скопища варваров, как стада быков и коз"³³. Со львом, напавшим на богатую добычу, сравнивал себя Андроник Комнин³⁴. На портрете Алексея V Луки Мурзуфла в Хронике Никиты Хониата (рукопись XIII в.) царь облачен в тяжелую одежду, украшенную большими кругами с эмблематическими грифонами. Вокруг грифонов вытканы сцены звериного гона (илл. 369).

6. Полет Александра Македонского. В композиции нашла воплощение идея возвеличения и обожествления власти самодержцев, которой подчиняются земля и небо³⁵. Как и в средневековой литературной традиции Ближнего и Среднего Востока, Александр Македонский служит образцом мудрого и справедливого государя. К Александру Македонскому возводил свой род Константин Багрянородный. С ним он сравнивал своего деда — Василия I. Анна Комнина уподобляла Александру своего отца — царя Алексея³⁶. Прямыми преемниками великого Искандера, проникшего в сердце Азии "по следам" Диониса и Геракла, считали византийских императоров народы Востока³⁷. Деяния Александра Мудрого можно было видеть на мозаиках во дворце Дигениса Акрита — стража восточных провинций Романии³⁸.

В византийской иконографии "державный" смысл подчеркнут репрезентативностью образа Александра Македонского (ср. илл. 224, 227 — 235 и царя-триумфатора на ткани из Бамберга — илл. 366). Он снабжен всеми царскими регалиями (корона, лор, лабарум — символ победоносной мощи василевсов). Закономерно вытеснение птиц грифонами — эмблемой военачальника и государя. Рельеф с "Вознесением Александра" (XI — XII вв.) на

северной стене собора св. Марка в Венеции (*илл. 230*) связан идеей силы и могущества с серией рельефов главного западного фасада с изображением святых воинов и подвигов Гerkулеса (установлены между 1250 и 1265 гг.). Все рельефы "образуют нечто вроде "щита", водруженного перед главным храмом Венеции и рядом с Дворцом дожей, то есть в политическом центре венецианского государства"³⁹. На ларце из Дармштадта (IX — X вв.?) тема апофеоза власти олицетворена фигурами крылатых гениев, подлетающих к космократору (*илл. 227*). На рельефе в монастыре Дохиариу на Афоне (XI в.) могущество царя подчеркнуто двумя львиными масками (*илл. 234*)⁴⁰. В том же триумфальном значении полет Александра изображали на царских моливдовулах, утвари из сокровищниц мусульманских эмиров (*илл. 228*), на центральной пластине русской эмалевой диадемы (*илл. 231*).

7. Праздник на ипподроме или во дворце — традиционная тема триумфального императорского цикла. Присутствие василевса освящало цирковые игры, конские бега, танцевальные и музыкальные представления на ипподроме. Сама церемония игр вылилась в своеобразную "литургию" в честь императора. Мистика монархической власти приписывала ему исключительный дар победы. Аккламации, которые скандировали зрители по случаю успехов на арене, символически относились к императору — победителю на поле брани⁴¹.

Иногда сами императоры участвовали в состязаниях колесниц. Феофил (829 — 842) выступал на ипподроме за партию голубых. Как коронованный гений вошел в историю и Михаил III (842 — 867).

Сцены праздника на ипподроме по поводу военного триумфа занимают четыре рельефа основания обелиска Феодосия в Константинополе (390 г.). На одном из них император, стоя в своей ложе среди придворных, готовится наградить венком победителя игр. Под ложей и толпами славословящих царя зрителей выступают танцоры и музыканты с органами и двойными флейтами⁴². На другом рельефе император принимает подношения пленных варваров⁴³. Новогодние цирковые представления изображали на консульских диптихах из слоновой кости (VI в.). Здесь и лошади, победившие в забегах, и маскированные актеры античной трагедии, акробаты и жонглеры с мячами, и дрессировщики медведей⁴⁴. В "Житии Стефана Нового" автор-иконопочитатель сетует, что при Константине V изображения Христа, богородицы и святых безжалостно уничтожали. "...Если же находились изображения деревьев, либо птиц, либо бессловесных животных или же особенно конских бегов, псовой охоты, театральных сцен или представлений на ипподроме, то эти изображения с почетом сохранялись и даже обновлялись"⁴⁵. Следовательно, тематические параллели фрескам Киевской Софии существовали уже в иконоборческую эпоху. Они были выполнены художниками, знакомыми с дворцовой ветвью искусства Константинополя⁴⁶, которые представили конские ристания на ипподроме перед императором и императрицей, выступления музыкантов, акробатов и танцоров (*илл. 261*), единоборство ряженных атлетов (*илл. 346*), многочисленные сцены охоты. Здесь и поводырь с верблюдом — участник экзотических шествий "людей со всего мира", проходивших перед зрителями ипподрома⁴⁷. На эмалевой короне из Будапешта (1042 — 1050) рядом с Константином Мономахом и императрицами видим танцующих девушек (*илл. 270*). Лица царской фамилии даны в канонических позах, но на фоне растений и птиц (*илл. 242*). "Садовый ландшафт" окружает и танцовщиц. Спектакль, не находящий параллелей в "Книге церемоний", может относиться к частной жизни двора.

С темой игр на арене связаны рельефы костяного ларца X — XI вв. в Метрополитен-музее Нью-Йорка⁴⁸. На одной из накладок вырезан василевс на троне, на остальных — "гладиаторы", которые сражаются на конях или пешими. На костяной пиксиде XIV в. церемонии триумфа победоносных императоров сопровождают ритуальная музыка и танцы (*илл. 260*).

Коленопреклоненная аллегорическая фигура подносит членам правящей династии

модель укрепленного города. Рядом под аккомпанемент придворного оркестра танцуют женщины, взмахивая шарфами.

8. Львы — эмблема греческих василевсов:

"Ей брат владыка Мануил. порфиры ветвь"⁴⁹,
Могучий самодержец, силой лев.

Умом премудрый, сладостный в речах..."⁵⁰.

По рассказу Никиты Хониата. Иоанн Комнин видел во сне, что его старший сын Алексей сидит на льве и управляет им, дергая за уши. Объяснение сна видели в том, что Алексея будут именовать царем, но действительной власти он не получит⁵¹. Изумлял чужеземных послов императорский "престол Соломонов", который охраняли позолоченные статуи львов.

По словам Константина Багрянородного, "когда логофет заканчивает свои обычные вопросы, то львы начинают рычать, птицы [на седалище трона и на деревьях] начинают петь и звери, находящиеся на троне, поднимаются на своих подножиях... В это время иноземными послами вносятся дары и вслед за тем начинают играть органы, львы успокаиваются, птицы перестают петь и звери садятся на свои места"⁵².

9. Грифоны входили в круг царских эмблем, олицетворявших воинскую доблесть и полководческий гений.

Изображения грифонов обычны на императорских облачениях (*илл. 369*), в дворцовой живописи, на драгоценных предметах светского обихода (*илл. 24. 85*). Итак, дворцовый цикл объединял следующие традиционные темы, сводимые к главным аспектам императорской власти: 1) сцены военных побед (повествовательные и символические), 2) подвиги на охоте и ипподроме, 3) похождения героев Библии, истории, мифологии и эпоса, как прообразы деяний императора⁵³. К тем же наиболее типичным темам сводили дворцовое искусство сами византийцы. Приведем рассказ Иоанна Киннама об Алексее Аксухе — военачальнике, который был обвинен в сговоре с султаном Икония. "Возвратившись в Византию и желая однажды украсить картинами один из своих загородных домов, он не представил на них ни древних греческих деяний, ни подвигов царя на войне и охоте, как это было в особенном обычае у знатных людей; ибо царю (Мануилу Комнину. — *В. Д.*) случалось бороться со столькими зверями и нападать на таких из них по природе, с какими, слышали мы, не случалось встречаться никому из живших когда-либо людей... Так Алексей... оставив эти подвиги царя (ребенок!) изобразил деяния султана"⁵⁴.

Тематика императорского искусства оставалась устойчивой в течение всей византийской истории. Но в зависимости от общественно-политических условий придворные мастера использовали различную иконографическую оболочку образов, обогащали или ограничивали репертуар, делая акцент то на одной, то на другой группе сюжетов⁵⁵. Традиционализм, то есть сохранение устойчивых иконографических и символических формул, сопровождался разработкой новых тем и стилистических приемов. "Это было живое искусство, продолжавшее развиваться на протяжении столетий, способное к новым поискам и открытиям"⁵⁶.

Чтобы определить то новое, что принесли с собой XI — XII вв. и что характерно для изучаемой группы тореvтики, следует кратко остановиться на предшествующих этапах императорского искусства.

IV—VI века

Императорское искусство этой эпохи продолжало официальное искусство Римской империи, выдвигавшее на первый план героизированную личность монарха⁵⁷. Большинство иконографических типов относится к триумфальному циклу: императорские победы, переданные в повествовательной форме; василевс преследует варвара или поражает его

копьем; царственный всадник празднует свой триумф; побежденные приносят дары в знак подчинения; торжества на ипподроме в честь "вечного победителя"; сцены героической охоты. "Ведь и царское изображение тогда особенно красиво, когда на нем не только царь на престоле в порфире и диадеме, но и варвары со скрученными назад руками, лежащие долу у ног царя" (Иоанн Златоуст, ок. 344/354 — 407 гг.)⁵⁸. Персонажей сопровождают аллегорические фигуры, которые персонифицируют их свойства и дарования. Перечисленные темы встречаем на монументальных рельефах, монетах, серебряных блюдах, диптихах из слоновой кости. Сцены полны драматического напряжения. Персонажи и аллегорические фигуры непосредственно участвуют в батальных эпизодах, их движения и жесты порывисты и энергичны. Патетический эффект, эмоциональная окраска сцен восходят к греко-римской эстетике. Вместе с тем под влиянием христианских идей возникают новые темы, такие, как моление императора или его символические дары всевышнему. Многие античные мотивы выпадают из императорского цикла. Адаптируются христианские символы: крест, монограмма Христа, лабарум. Для IV — VI вв. характерно смешение языческой и христианской иконографии, но "римские" элементы постепенно вытесняются. К концу VI в. на монетах исчезают сюжеты экспрессивно-патетического стиля (император, попирающий побежденных, и др.), но сохраняются изображения императоров в торжественной позе, умножаются символы креста. В VII в., когда цари стали именовать себя "рабами Христа", на монетах помещают крест или фигуру Христа.

Период иконоборчества (VIII — первая половина IX в.)

Императоры-иконоборцы, провозгласившие свою власть над церковью, поощряли развитие светского искусства. Царя и его победы изображали на общественных зданиях Византии, шелковых тканях, монетах. При императоре-иконоборце Константине V (741 — 775) возродилась историческая живопись. Он велел представить на стенах общественных зданий Константинополя свои победоносные сражения с арабами⁵⁹. Укрепление власти императора, политического и духовного владыки своих подданных, принимает форму возрождения римской государственности. "Василевс ромеев", считавший себя законным наследником и преемником цезарей, объявляет себя и "жрецом", первосвященником⁶⁰. Культ царя достигает фантастических размеров. Вот та почва, на которой одновременно с уничтожением "божественных образов" реставрируют "римскую" триумфальную тематику IV — VI вв. Распространяются картины "конских бегов, псовой охоты, театральных сцен или представлений на ипподроме". Портрет "любимого возникшего" императора легко заменяет христианские сюжеты ("Житие Стефана Нового")⁶¹.

В иконоборческий период искусство двора было всецело подчинено доктрине возвеличения божественной власти автократора. Его официальный, государственный характер исключал восприятие интимных "развлекательных" сюжетов, распространенных в дворцовой живописи омейядских халифов, таких, как пир государя, охота на антилоп, музыканты, танцовщицы, купальщицы (Каер ал-Хайр. Кусейр-Амра, VIII в.). Иконопочитатели не упоминают подобных изображений⁶². Если художник "Нового Рима", украшая церкви, отдавал предпочтение "цветам, различным птицам и другим животным, окруженным растительными побегами, среди которых копошились журавли, вороны и павлины ("Житие Стефана Нового"), то это были христианские мотивы "райского сада", связанные с буколическими, жанровыми декорациями эллинизма⁶³. Влияние искусства Багдадского халифата становится заметным в конце иконоборческого периода. Построенный при Феофиле (829 — 842) дворец Вриас по плану копировал дворцы Багдада. По арабским образцам строили парковые павильоны. Механические львы и птицы на дереве возле трона императора в большом триклинии Магнавры восходят к традициям восточных монархий (стража царя и его трона). Аналогичные "автоматы", приводимые в движение водой,

существовали при дворах Аббасидов и Фатимидов⁶⁴,

Македонская династия (867—1056)

Возрождение христианской иконографии оказало большое влияние на модификацию придворного искусства. Императоры-иконопочитатели вплоть до XII в. и позднее полностью сохранили цикл традиционных тем, популярных при еретических василевсах: император держит лабарум или получает благословение божественной длани, два соправителя сидят на общем троне, царь на коне, на ипподроме или на охоте и т. д.⁶⁵ В то же время сложная идейная жизнь эпохи способствовала обогащению императорского искусства, определила его "многослойность". Существование разнородных стилевых тенденций значительно усложнило его облик. Какое влияние доминировало на конкретном памятнике, зависело от задач, которые ставили перед художником, от техники исполнения и образцов, которыми пользовались. В монументальной живописи была сильнее связь с христианской иконографией. В прикладное искусство и книжную иллюстрацию влился мощный поток античных мотивов. Ткачи имитировали восточные шелка.

Расцвет императорского искусства при Македонской династии связан с подъемом византийского искусства в целом. Создаются произведения такого размаха, как мозаичные циклы во дворце Кенургий, прославляющие победы Василия I Македонянина (867 — 886). Подъем художественного ремесла способствовал распространению образов императорского цикла на предметах из слоновой кости, чеканном серебре, эмалях, миниатюрах рукописей. Определим характерные черты придворного искусства этой эпохи.

I. С IX в. образы императорского искусства все чаще появляются на памятниках культовых — в храмовой живописи, иллюстрациях христианских манускриптов, на литургической утвари. Начинается экспансия христианской иконографии в композиции, где прежде христианский элемент ограничивался символами креста, монограммой Христа или лабарумом. Все мольбы василевса, его поклонение и дары обращены непосредственно к Христу, богородице или святому патрону. Так демонстрировалась ортодоксальность веры "христолубивого", равноапостольного василевса, утверждалась идея небесного происхождения его власти, вдохновляемой и охраняемой богом. Новая ориентация императорского искусства была вызвана той ролью, которую после поражения иконоборцев стала играть константинопольская церковь во всех областях византийской цивилизации. Претерпевает изменения политическая доктрина высшей власти в империи. Если ранее за императором признавалось право объединения функций царя и священнослужителя, то с конца IX в. смешение в одном лице двух аспектов власти отвергается. Царь и патриарх воплощают гармоническое согласие светской и духовной властей, равно необходимых для благоденствия подданных. Теория двух высших властей не всегда осуществлялась на практике, так как единоличная власть императора доминировала над властью духовенства. Тем не менее этот союз отразился в официальной иконографии, которая ранее прославляла только универсальную мощь автократора, его безраздельный триумф.

При Василии I был создан характерный для X — XI вв. иконографический тип коронования василевса Христом, проводивший идею божественного происхождения власти царя (*илл.* 370). Композиция инвеституры наглядно убеждала в том, что ее источником служит христианская вера. Самодержцев изображали в церемониальных одеждах, с царскими инсигниями, в одной из символических поз, предписанных этикетом⁶⁶. Так с развитием государственной мысли Византии произошло слияние императорского искусства с теологическим⁶⁷.

В дворцовое искусство проникают многие христианские темы. С активизацией внешней политики империи получают распространение образы святых воинов в полном боевом снаряжении — патронов царя и его войска. Так, на известной миниатюре Псалтыри в венецианской Марчиана (gr. 17, ок. 1019 г.) по сторонам Василия II — победителя болгар —

помещены фигуры святых воинов (илл. 371)⁶⁸. Приключения ветхозаветных персонажей давали повод для намеков на подвиги, высшую мудрость или христианское смирение императоров. Вожди, избранные богом, — Моисей, Иисус Навин, судьи Израиля и его цари Давид и Соломон — логически стали прообразами суверена, "коронованного Христом" и ставшего во главе христианской державы⁶⁹ (описание мозаик во дворце Акрита, группа костяных ларцов X — XI вв. с изображением эпизодов из жизни Моисея, Иисуса Навина и Давида)⁷⁰. Всю предшествующую историю мира, в том числе историю Ветхого и Нового заветов рассматривали сквозь призму царствования обожаемого монарха, как его преддверие. На верхней грани крышки ларца X — XI вв. из Палаццо Венеция в Риме представлен Христос, благословляющий царскую чету. На остальных гранях подробно развернута история Давида⁷¹. Ларец изготовлен в Армении (?), но под сильным влиянием византийской иконографии.

II. Воспоминание об античности никогда не умирало в Византии, художники которой находились под обаянием ее искусства. Но с воцарением Македонской династии эллинизм, который ассоциировался с великим прошлым ромеев, проникает во все сферы духовной жизни придворного общества. "В культивировании старых традиций это общество усматривало залог жизнеспособности всего государственного организма в целом"⁷². Это ретроспективное аристократическое течение пользовалось высочайшей поддержкой (например, Константин Багрянородный сам возглавил копирование античных трактатов). Отражавший рафинированные вкусы образованной знати и профессиональной интеллигенции, македонский Ренессанс широко открыл двери в императорское искусство языческой тематике.

Восходящий к эллинистическим традициям "неоклассицизм" затронул книжную иллюстрацию и художественное ремесло Константинополя. Удовлетворяя требованиям своих просвещенных заказчиков, мастера охотно обращались к античному наследию. Площади и дворцы Константинополя были украшены древними статуями и барельефами, в дворцовых библиотеках хранились свитки иллюстрированных александрийских рукописей, а в сокровищницах — шедевры античной глиптики и торевтики. Они служили образцами для византийских миниатюристов и резчиков по кости, которые копировали их, сохраняя все особенности оригинала, или создавали парафразы античных мотивов, приносившие к христианской иконографии. Включаясь в орбиту средневековой культуры, антикизирующие мотивы приобретают "вторичное", дидактическое содержание, они находятся не в антагонизме, а в согласии с христианской традицией: "Вот и

370 Коронавание Христом Романа II и Евдокии. Пластинка из слоновой кости. Византия, X в. Париж, Национальная библиотека.



371 Василий II - победитель болгар. Миниатюра из Псалтыри. Византия. Ок. 1019 г. Венеция, Библиотека Марциана.



будем таким образом отбирать для себя сочинения, где содержатся правила добродетели. Но так как подвиги доблестных людей древности сохранились либо в человеческой памяти, либо в сочинениях поэтов или историков, мы не будем лишать себя той пользы, которую они приносят"⁷³ (Василий Кесарийский. IV в.). Приспосабливая языческие памятники литературы и искусства к религиозно-нравственным представлениям официального византизма, их истолковывали с позиций христианского символизма или использовали для прославления императора. Риторические уподобления василевса Ахиллу, Гераклу или Александру Македонскому были излюбленным приемом византийских панегиристов⁷⁴. В императорское искусство вводят унаследованные от античности аллегорические фигуры женщин, воплощающие добродетели самовластца (персонификации Правды и Смирения на короне Константина Мономаха, аллегорические фигуры на ларце из Труа и ткани из Бамберга — илл. 366, 367).

Об антикизирующем направлении в искусстве двора дает представление большая группа ларцов с накладками из слоновой кости. Их отличительным признаком служат бордюры из многолепестковых розеток в кругах⁷⁵. Большая часть шкатулок, которые предназначались для хранения драгоценностей и благовоний, вышла из мастерских Константинополя в X — XII вв. Наиболее художественные экземпляры с сохранением эллинистических традиций в стиле (высокий многоплановый рельеф, пластичная трактовка обнаженных тел, сложные динамические повороты показанных во взаимодействии фигур) относятся к периоду Македонского Возрождения⁷⁶. Мифологические сюжеты на ларцах представляют собой копии с античных или "неоклассических" миниатюр. По классификации К. Вейцмана⁷⁷, они распадаются на следующие группы:

1. Сцены из книг по мифологии (Пелоп и Эномай. Полидевк и Амик (?). Триптолем, Орфей).
2. Цикл походов Геракла (илл. 217, 398).
3. Детство Ахилла (Ахилл и Хирон — илл. 215).
4. Сцены сражений из "Илиады" (илл. 214).
5. Иллюстрации к трагедиям Еврипида (жертвоприношение Ифигении. Ипполит. Беллерофонт с Пегасом).
6. Цикл Диониса (илл. 400).
7. Иллюстрации к буколической поэзии (?) (Похищение Европы).

Некоторые сцены вдохновлены романом об Александре Македонском. Часть фигур

"гладиаторов", укротителей диких зверей, музыкантов и акробатов, возможно, переосмыслена в связи с циклом зрелищ на ипподроме (илл. 212, 213).

Сравнение ларцов с мозаичными панно во дворце Дигениса свидетельствует о сюжетной близости. Сюжеты дворцовой живописи с их занимательностью давали наиболее яркие примеры знаменитых подвигов и завоеваний, которые как бы предвосхищали героические поступки владельцев феодальных дворцов. Источник сюжетов — литературный. Античные руководства по охоте и медицине, идиллии Феокрита и поэмы Гомера. "Александрию" Псевдо-Каллисфена и трагедии Еврипида в IX — XI вв. переписывали и вновь иллюстрировали в греческих скрипториях. В антикизирующих рукописях черпали обильный материал фрескисты, скульпторы и резчики по кости.

III. Параллельно с возрождением античных традиций расцвело искусство "ориентализирующего" направления. При македонских императорах активизируются контакты царства ромеев с мусульманскими странами. Войны не могли прервать экономических, политических и культурных связей с халифатом (через Малую Азию). Между византийцами и арабами велась оживленная торговля, в Константинополе и Афинах существовали колонии мусульманских купцов и ремесленников⁷⁸. В столице империи мусульмане открыто исповедовали ислам (с VIII в. при так называемом "доме палаты" возле ипподрома существовала мечеть, обновленная по повелению Константина Мономаха⁷⁹), а греческие ученые встречали дружелюбный прием в Багдаде. В поэме "Дигенис Акрит" отсутствует религиозный и расовый фанатизм по отношению к иноверцам-сарацинам. Она утверждает возможность сближения мусульманского и христианского мира⁸⁰. С конца IX в. влияние ближневосточного искусства с его сасанидскими реминисценциями охватило византийское художественное ремесло (поливная посуда, шелковые ткани) и скульптуру Греции и Константинополя. На византийской поливной керамике, генетически связанной с посудой Ирана, Месопотамии и Египта, появляются бордюры из псевдокуфических надписей, стиль ее орнаментации близок мусульманским памятникам. Через сельджукское искусство Анатолии на западное побережье Эгейского моря проникает эпиграфический мотив цветущего куфи, популярный в резном декоре греческих церквей XI — XII вв. (монастырь св. Луки в Фокиде). Сасанидское влияние (через посредство ислама) обнаруживают мотивы звериного стиля, распространенные в наружном резном убранстве греческих храмов (рельефы Малой Метрополии в Афинах. X — XI вв. *и.и.* 306)⁸¹. Орнамент шелковых тканей с греческими надписями, вышедших из императорских мастерских (львы, слоны, орлы в медальонах), имитировал мусульманские шелка сасанидской традиции. Их использовали в придворном церемониале, в торжественных случаях развешивая во дворце⁸². Одежды из этих тканей шили для государей и высших чинов империи. В столичных рукописях, заказанных императором или высшими сановниками двора, расцветает "восточный" орнамент: в канонах и инициалах комбинируются звери, птицы, пальметки и вьющиеся растения⁸³, а на ларце из Труа неожиданно появляется сказочный феникс — мотив, распространенный в искусстве поздне-танского Китая (илл. 372). В повседневный дворцовый обиход вводят иранские парадные костюмы и некоторые формы восточного этикета. По утверждению греческих авторов, восточные моды свидетельствовали о древности монархических традиций Византии — наследницы великих азиатских империй⁸⁴.

372 Феникс. Ларец из слоновой кости. Византия XI в. (?). Труа, (Шампань), ризница собора.



Обращение к культуре Востока было естественно при императорах Македонской династии, достигших крупных успехов в борьбе с арабами. Они считали себя наследниками древневосточных монархий, преемниками Александра Македонского и царей Вавилона. Безудержная роскошь, которой окружали себя халифы и мусульманские князья, вызывала восхищение в византийской столице.

Политический престиж василевсов требовал такого же внешнего блеска, волнующего воображение. Искусство мусульманских резиденций давало примеры для подражания. Следовательно, пробудившаяся любовь к изобилию чисто декоративных мотивов имела более глубокие корни, чем просто восхищение императора эстетикой ислама. С формированием идеологии феодального рыцарства повышается интерес к геральдическим эмблемам Востока. Возрастание удельного веса восточных элементов связано с переориентацией императорского искусства, особенно заметной к концу Македонского периода⁸⁵. В отличие от официального императорского цикла мусульманское дворцовое искусство, проникнутое гедонистическими настроениями, было чисто светским. Призванное доставлять чувственное наслаждение зрителям, оно было отделено резкой гранью от религиозного искусства ислама с его иконоборческими тенденциями. Запрет изображать живые существа не распространялся на аристократическое искусство Омсйядов и Аббасидов, которое в трактовке человека и зооморфных мотивов следовало сасанидским традициям. Оно отразило все аспекты придворной жизни и особенно увеселения халифов. Представляя государя в обстановке, не отделимой от его высокого сана — на троне, в кругу своей семьи и приближенных, во время пиршества с участием музыкантов и прекрасных танцовщиц, на войне или охоте, — это искусство прославляло знатность и богатство повелителя, служило его героизации в глазах подданных. Как и в эпосе, в нем преобладали две дополняющие друг друга стороны героического быта: бой и пир⁸⁶.

Таковы росписи дворца халифа в Самарре (IX в., *илл.* 272) и речные деревянные панели дворца фатимидских халифов из Музея исламского искусства в Каире (XI в.)⁸⁷. В "Истории дома Арцруни" (X в.) описана живопись ахтамарского дворца армянского царя Гагика: "...украшенный золотом трон, на котором изображен восседающий государь в изящной пышности, имея вокруг себя светлоликих слуг веселья: пред ним и группы гусанов и игры дев, достойные изумления: там же бои борцов-атлетов и масса гладиаторов с обнаженными мечами; а дальше группы львов и других зверей; там и стаи птиц, украшенных разнообразными уборами"⁸⁸.

Традиционное императорское искусство, которое с римского времени служило орудием общественной пропаганды, не заходило так далеко в область светской тематики. Канонизируя образ автократора, оно не затрагивало его личной жизни. Интимность придворного искусства Востока была чужда его государственным функциям и гражданскому пафосу. Вместе с тем византийское и мусульманское дворцовое искусство имело общие элементы, например репрезентативные образы власти (царь на троне в окружении вельмож, героическая охота на крупных хищников).

Постепенно в императорском искусстве римская традиция изживает себя. С XI в. рядом с триумфальными темами появляются чисто светские, повествовательные сцены из жизни императоров⁸⁹. На короне Константина Мономаха представлены женские пляски в

присутствии государя — тема, заимствованная из искусства ислама (*илл. 270*)⁹⁰. На эмалевом медальоне на Пала д'Оро в Венеции конный василевс охотится на зайцев и птиц (*илл. 335*). Вместо единоборства с хищниками - образа победоносной мощи — император развлекается безопасной охотой на мелкую дичь. Сцены из частного быта государя без религиозного оттенка его почитания характерны для мусульманской иконографии, но до XI в. оставались чужды дворцовому искусству Византии⁹¹. Нарастание светских тенденций заметно в живописи лестничных башен Киевской Софии. Рядом со статичными фигурами императора (с нимбом), императрицы и придворных, присутствующих на ипподроме, видим живые группы скоморохов (*илл. 261*), охотников (*илл. 334, 338*), погонщика с верблюдом. "Обмирщение" придворного искусства усиливается в период Комнинов. Для его реконструкции важное значение имеет изучаемая группа серебряных чаш.

Эпоха Комнинов (1081 — 1185)

Энергичная политика первых трех императоров этой династии — Алексея I (1081 — 1118), Иоанна II (1118 — 1143) и Мануила I (1143 — 1180) — способствовала консолидации империи, ее экономическому и политическому подъему. К середине XII в. Византия снова стала одним из сильнейших государств Средиземноморья. Ее цари, величавшие себя пышным титулом императора Венгерского, Хорватского, Сербского, Болгарского, Грузинского, Хазарского, Готского⁹², мечтают о создании универсалистской монархии типа древнеримской, о расширении своих владений "от пределов восточных до столпов западных". Они сумели остановить продвижение сельджукских полчищ и нанести им серьезные поражения. Были упрочены позиции на Балканах, император активно вмешивался в итальянские дела. Иностранцы дивились богатству "богохранимого града" Константинополя — политического центра мирового значения. Только в правление Мануила он принимает в своих стенах германского императора, французского короля, султана Икония, князей Антиохии, иерусалимского короля⁴³.

Вторую половину XI и XII в. считают "классической эпохой византийского искусства"⁹⁴. Полностью развиваются принципы спиритуалистического стиля, призванного выразить неизменную духовную сущность явлений. Главным элементом живописи становится абстрактная, стилизованная линия. Получает распространение отвлеченный золотой фон. Архитектурные ландшафты схематизируются в условные формулы. Высшую одухотворенность выдают суровые, аскетические лица, сильно вытянутые бесплотные тела. Фронтальность, иератическая неподвижность поз подчеркивают ирреальность персонажей⁹⁵. Параллельно с искусством, которое давало истолкование основных догматов православной церкви, расцвело искусство двора, в котором получают развитие противоположные светские тенденции. Несмотря на сохранение таких традиционных тем, как коронование государя Христом⁹⁶ или обращение к святым заступникам⁹⁷, его отличие от искусства теологического становится особенно заметным. Отчасти это объясняется церковной политикой Комнинов, которые стремились поставить церковь под неусыпный контроль императорской власти. Порвав с традициями предшественников, они стремились не допустить роста независимой богатой церкви и монашества, ограничить права константинопольского патриаршества. Императоры используют церковные средства для государственных целей, лично вторгаются в дела ересей, решают по своему усмотрению богословские споры⁹⁸. Императорское искусство частично освобождается от канонизированных форм. В нем все сильнее звучат светские жизнеутверждающие тона, хотя преемственная связь с предыдущим периодом не нарушалась. Образ императора, стоящего перед Христом, по-прежнему знаменовал союз между государством и церковью.

Неослабевающий интерес к античности побуждал художников к изображению "древних греческих деяний". Но в бурную и противоречивую эпоху Комнинов

консервативный традиционализм сопровождался поисками новых тем и изобразительных средств. Центр тяжести переносится на светскую тематику, отражавшую идеологию крепнущего византийского рыцарства.

Эпические мотивы в императорском искусстве

Политика Комнинов была направлена на упрочение государства нового типа. В отличие от деспотического государства чиновной знати власть в нем принадлежала феодальному роду, который опирался на собственные вотчины и своих вассалов. В XI — XII вв. обычными становятся вассальные отношения между императорами — владельцами обширных домениальных земель — и крупными феодалами. Последние располагали дружинами и крепостями и имели своих вассалов, которые получали земли от сеньора и были обязаны нести военную службу⁹⁹.

Развитие системы вассалитета повлекло изменения в составе армии. Старое крестьянское ополчение стратиотов перестало существовать. Было укреплено ядро войска, состоявшее из всадников с длинными копьями и большими щитами (см. стр. 140). Кроме профессиональных ромейских контингентов в армию входили иноземные войска. Их набирали из отрядов, поступавших на службу империи на короткий срок, и из расселившихся на византийской территории рыцарей, которым предоставляли земли, крестьян, замки¹⁰⁰. "Варваризация" войска, где с конца XI в. возросла роль английских наемников, влияла на формирование института византийского рыцарства. Комниновская армия, которую возглавляли императоры или командиры из числа их родичей, становится могущественным орудием государства.

Влияние обычаев западного рыцарства усилилось при дворе Мануила I — этого "нового Юстиниана". Сам император, разделявший со своими воинами все тяжести походной жизни и первым бросавшийся на врага, любитель турниров и рискованных охот, светской музыки и пения, служил образцом военачальника, чтущего рыцарский кодекс чести. Восшествие на престол Мануила, привлекавшего в Византию западных рыцарей и советников, привело к изменениям в официальной жизни двора. Этикет не исчез, церемонии сохранили помпезность, но их число сократилось, свобода манер василевсов и их окружения стала более явной. Три первых Комнина были неутомимые воины. Их жизнь проходила в военных лагерях вдали от столицы, в окружении родственников и преданных людей. Связи василевса с подчиненными стали более тесными, чем при македонских императорах.

"Император все время теперь на войне, он ведет войска то к Дунаю, то к Иордану. Василевс не сидит в канцелярии, чтобы подписывать пурпурными чернилами бесчисленные циркуляры; он по приставной лестнице врывается в осажденную крепость, он спешит сквозь дождь и снег, днем и ночью, вдогонку за врагом, оставив где-то позади обоз, палатку, обеспокоенных секретарей; вместе с рядовыми солдатами тащит он кирпичи для ремонта городских стен. Божество оборачивается человеком — и суеверный страх перед василевсом начинает исчезать"¹⁰¹. Сын Иоанна Комнина не имел ничего общего с василевсом, являвшимся народу в недостижимом ореоле императорской славы, но, скорее, напоминал героя рыцарского романа. Он стремился приобрести репутацию паладина, о высоких подвигах которого солдаты рассказывают вечерами у бивуачных костров и поют придворные поэты.

Целые страницы хроники Киннама посвящены рассказам о героических приключениях царя. Даже в мирное время Мануил не теряет контакта с армией, которую он усиленно тренирует в военных лагерях¹⁰².

В этих условиях в культуре двора получают распространение мотивы, отражающие мировоззрение того общества, которое стало ведущей силой в централизованном государстве Комнинов. Феодальное рыцарство ищет свой идеал среди героев эпических сказаний.

Популярность поэмы "Дигенис Акрит" должна была особенно возрасти. Хотя

действие эпопеи разворачивается на фоне событий IX — X вв., в обстановке византийско-арабских войн, в XII в. она получает новое общественное звучание. Ее актуальность определялась событиями на ромейско-сельджукских границах, где Комнины с начала 90-х гг. XI в. до начала 70-х гг. XII в. ведут планомерное наступление, постепенно оттесняя сельджуков в глубь Малой Азии.

В тексте появляются упоминания о турках и Иконийском султанате. Идеализируя мужество акритов, их нравственную безупречность и благородство, поэма отражала политические настроения и этику рыцарского сословия, которому был близок образ Дигениса Акрита — защитника восточных границ царства ромеев. Недаром рыцарственного Мануила современники называли "Новым Акритом". По словам Евстафия Солунского, именно при этом императоре ярость агарян была укрощена и они сменили стрелы на плуг, а вместо боевого коня запрягали подъяремных быков. Множество сельджуков в ту пору покидало родные селения и находило приют на византийской территории¹⁰³. Те же деяния приписывали Дигенису:

"Спасенье всем принес герой от вражеских нашествий,
Благодаянья совершил несчетные он людям,
И все, кто в тягостном плену томились на чужбине.
Поработили под конец своих хозяев страшных"¹⁰⁴.

Восточные походы Мануила охватывают примерно те же области, что и завоевания "дивного Акрита":

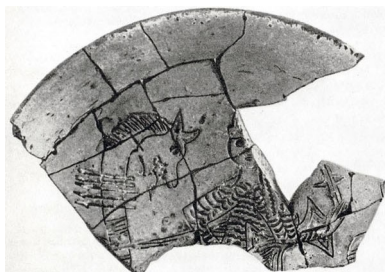
	Дигенис Акрит подчинил своей власти.	Походы Мануила I Комнина.
1	«Скифов-варваров».	1148 Победа над половцами.
2	Тарс. «Маврохионитов» (Возможно, имеются ввиду жители окрестностей «Черной горы» - одного из отрогов Тавра между Киликией и Сирией).	1158 — 1159 Поход против Киликийской Армении. Византийские войска вступили в Тарс. Признание Киликийской Арменией вассальной зависимости от Византии.
3	Сирию.	1159 Вторжение в Сирию. Триумфальный въезд в Антиохию в качестве сюзерена Антиохийского княжества.
4	Иконий. Каппадокию. Харсиан.	1159 — 1160 Поход против Иконийского султана Кылич-Арслана II. Поражение сульджуков. По договору 1162 г. византийцам переходит г. Севастия.
5	«Свирепых эфиопов» (то есть мусульман Египта и Северной Африки). Вавилон (в византийской литературе это название иногда обозначает Каир).	1168 Морской поход на Египет.

Иконографические реплики поэмы появились на драгоценных серебряных чашах. Существовали иллюстрированные рукописи эпопеи. Сиены на чашах сводятся к характерным для эпоса темам. Традиционные для императорского искусства изображения подвигов на войне и охоте выступают в новой рыцарственной оболочке. Место триумфатора, доблесть которого сама собой очевидна, занимает герой в жестокой схватке с врагами, где победа не predetermined, а дается в трудной борьбе. Преобладает тема единоборства — важного установления феодального рыцарства. Элементы нового гуманистического мировоззрения заметны в сценах пира и в романтических эпизодах, связанных с идеей верного служения даме сердца (Дигенис и Евдокия). Придворное искусство становится более "земным", менее зависимым от метафизического влияния. Появление эпических мотивов связано с воздействием народной культуры, фольклора, с известной демократизацией

византийской литературы в XI и особенно в XII в. Параллельно с распространением в рукописях поэма бытовала в устных передачах. Она выдает свое происхождение от героических песен об апелатах и акрнтах¹⁰⁵. Об устной традиции свидетельствует эсхориальская версия, которая упоминает о слушающих повествование вельможах¹⁰⁶. Профессиональные певцы-сказители, обслуживая широкие слои общества, умели везде собрать аудиторию. На площади перед собором, в трактире у большой дороги или на многолюдной ярмарке они пели о сверхчеловеческой мощи Василия Акрита, о его победах над отважными воинами и лесными хищниками, о безвременной кончине героя, которого народ почитал "заступником божественным, опорой великой". Бродячие певцы встречали благосклонный прием в замках и дворцах, где их щедро одаривали. Приглашенных па придворный праздник гистриопов, которые могли совмещать исполнение эпических песен с номерами "потешников", видим на фресках Киевской Софии (илл. 261). Группа скоморохов императора Михаила III "Пьяницы", осыпающая насмешками патриарха, показана на миниатюре из Хроники Скилицы (илл. 258). На чаше 4 скоморохи выступают перед императрицей на рождественском пиру. Неуязвимый Дигенис — это национальный герой-богатырь, защитник родины от иноземцев-"язычников". Несмотря на отчетливую аристократическую тенденцию, в поэме отразились общенародные идеи и чувства.

Старинные были о великих мужах издавна существовали в Византии. Епископ Кесарийский Арефа (861 - ок. 934) сообщает о "попрошайках или шарлатанах — проклятых пафлагонцах"¹⁰⁷, которые ради обоела распевали песни у каждого дома. Но только с XII в. можно отметить проникновение фольклорных мотивов в императорское искусство. Этому способствовали "демократизация" придворного быта и возросшая роль рыцарства, которому импонировал образ "дивного Акрита". При Комнинах, опорой которых стали крепнущие провинциальные города, главные военные и гражданские посты

373 Дигенис Акрит и дракон. Фрагмент поливной тарелки, найденной при раскопках афинской агоры, XII в.



374 Дигенис Акрит с дочерью эмира Аплоррадва (?). Поливное блюдо, найденное при раскопках в Коринфе, XII в.



занимали "новые" люди, не принадлежавшие к старым аристократическим родам¹⁰⁸. Социальная природа комниновской монархии в какой-то степени объясняет общность сюжетов в народном искусстве и в замкнутом ранее аристократическом.

Популярность эпических сказаний в торгово-ремесленной среде горожан подтверждает декор поливной посуды IX - XIII вв. из раскопок в Константинополе и крупных провинциальных центрах империи. Сопоставим изображения на массовой продукции городских гончаров и на серебряных чашах.

	Серебряные чаши XII в.	Днища поливных сосудов IX – XIII вв.
1	Конный воин с копьем преследует мусульманского лучника.	Воин на коне с копьем и щитом (Георгий?). Фрагмент блюда из Херсонеса, XI – XII вв. (илл. 207); всадник с саблей, фрагмент блюда из Херсонеса, XI – XII вв. ¹⁰⁹ .
2	Св. Георгий на коне.	Георгий-всадник поражает копьем дракона. Фрагмент блюда из Херсонеса IX – X вв. Блюдо из Херсонеса, XI – XII вв. ¹¹⁰ .
3	Схватка пешеходных воинов с мечами и щитами.	Воины с мечами. Фрагмент блюда из Херсонеса, IX – X вв. ¹¹¹ .
4	Герой раздирает льва.	Герой разрывает челюсти льва (илл. 222) или поражает его мечом (илл. 221). Два блюда из Херсонеса, XI – XII вв.
5	Охотничьи собаки и барсы преследуют диких животных.	Всадник, сопровождаемый охотничьей собакой. Фрагмент блюда из Херсонеса, IX – X вв. ¹¹² . Персонаж с прирученным животным типа барса. Фрагмент блюда из Коринфа, XII в.
6	Праздник с участием музыкантов, акробатов и танцоров.	Два музыканта. Фрагмент блюда из Коринфа, XII – XIII вв. (илл. 274).
7	Маски львов, собак, грифонов.	Головы львов и грифонов. Фрагменты чаш из Коринфа, XII – XIII вв. (илл. 342, 343). Скоморох в звериной маске с мечом. Фрагмент чаши из Херсонеса, XII в.
8	Грифоны.	Грифоны. Керамика, IX – XIII вв. из Константинополя ¹¹³ , Коринфа (илл. 294) ¹¹⁴ , Херсонеса (илл. 293) ¹¹⁵ , и Салоник ¹¹⁶ .
9	Сирены.	Сирены. Обломок сосуда из Константинополя, XIII – XIV вв. ¹¹⁷ ; миска и кувшин из Херсонеса, XIII в. ¹¹⁸ .
10	Кентавры.	Кентавры в борьбе со змеевидным драконом. Фрагменты двух поливных блюд из Коринфа, XI – XII вв.
11	Барсы.	Барсы. Керамика IX – XIII вв. из Афин (илл. 313), Херсонеса ¹¹⁹ и Коринфа ¹²⁰ .
12	Зайцы.	Зайцы. Керамика XII – XIII вв. из Коринфа ¹²¹ и Херсонеса ¹²² .
13	Птицы.	Птицы на керамике IX – XIII вв. особенно многочисленны (илл. 319, 322)
14	Павлины.	Павлины. Фрагменты чаш из Херсонеса, XIII в. ¹²³ .
15	Изображения нет.	Герой с мечом, топором или булавой в схватке со змеевидным драконом. Фрагменты двух блюд с афинской агоры (илл. 373); фрагменты сосудов из Коринфа, вторая половина XII в. (илл. 374) ¹²⁵ .
16	Изображения нет.	Дигенис Акрит с дочерью эмира Аплоррадва (?). Блюдо из Коринфа, XII в. (илл. 374) ¹²⁵ .
17	Дигенис и Евдокия.	Изображения нет.
18	Вознесение Александра Македонского.	Изображения нет.
19	Пир царицы.	Изображения нет.

На поливной керамике эпические мотивы (единоборство Дигениса со львом и драконом, его любовные приключения) также получают распространение в XII в. — в героический период истории Византии. В народном искусстве (керамика) Дигениса изображали как рядового воина, в дворцовом — это знатный военачальник в венце. На серебре отсутствует мотив змееборчества Дигениса, который, вероятно, был распространен в

греческих эпических песнях, не дошедших до нас¹²⁶. Разный подход обнаруживают любовные сюжеты. На серебре видим "куртуазную" сцену в духе лирики трубадуров: герой, попирающий львов, играет на кифаре избранной даме (Дигенис и Евдокия). На поливной тарелке XII в. из раскопок в Коринфе изображен молодой человек с вьющимися волосами. Сидя на низком стуле, он держит на коленях коронованную женщину, обнимая ее. Позади дерево, похожее на финиковую пальму. Реалистическая сцена без налета рыцарской идеализации напоминает один из эпизодов поэмы — встречу Дигениса с прекрасной дочерью сирийского эмира Аплорравда, покинутой в пустыне (илл. 374)¹²⁷. Отсутствуют на керамике сцены полета Александра (эпизод книжный) и увеселений царских особ. Двенадцатое столетие — время расцвета византийской звериной орнаментики. Фольклорные образы зверей, распространенные на поливной посуде, усваиваются аристократическим искусством, где частично сохраняют народно-поэтическую символику (мотив двух птиц) и апотропические функции. В феодальной среде звериный орнамент постепенно отрывается от языческих корней, магическое переходит в геральдическое.

Образы сильных хищников служили для гиперболизации сверхчеловеческой силы, ловкости, выносливости бойцов. Дигенис Акрит двенадцатилетним мальчиком душит двух медведей, настигая в несколько прыжков газель, разрывает ее на две части, разрубает мечом огромного льва. Он сражается против несметного множества бойцов, одним ударом меча убивает трехглавого огнедышащего дракона. Эпические победители чудовищ сами сравниваются со львами, леопардами, грифами, драконами, волками, орлами, ястребами, соколами. Подобные "зоологические" сравнения по отношению к императорам-военачальникам обычны в византийской литературе. Звери олицетворяли сильную власть и доблесть феодальных владык.

Стремясь ограничить столичную и провинциальную аристократию, Комнины опирались на сравнительно узкий слой знати из ближайших родственников — членов своего "клана" и некоторых фамилий, связанных брачными узами с царствующим домом. Вводится более аристократическая система титулов, которая распространяется только на самые высшие слои наследственной феодальной знати. В XII в. место человека в обществе определяла не столько занимаемая должность, сколько род или кровь, благородство происхождения¹²⁸. При Комнинах, когда понятие о генеалогии значительно укрепилось, формируется свойственное родовитой знати "то зоологическое мировоззрение, для которого соответствующей наукой является геральдика"¹²⁹. Возможно, в XII в. под влиянием западной геральдики¹³⁰ и эмблематики мусульманских князей из массы звериных мотивов кристаллизуются устойчивые геральдические эмблемы — знаки сословного отличия.

Одной из эмблем последних Комнинов был двуглавый орел, фигуры которого украшали облачения придворных и царя¹³¹. Процесс создания гербов, видимо, был приостановлен в связи с политическим упадком Византии после латинского завоевания. Только при Палеологах появились гербы в западном смысле слова.

Дальнейшая ориентализация императорского искусства

Ближневосточные элементы, заметные в орнаментации чаш, показательны для XII в., когда задачи императорского искусства Константинополя и мусульманского придворного искусства сближаются. Вместо вознесенных на недостижимый пьедестал триумфальных образов власти и побед начинают преобладать сцены пиршественного церемониала, охотничьих потех и батальных подвигов, перенесенные на почву эпоса. Государь предстает не мистически обожествленной персоной, а как идеальный рыцарь или эпический герой. Влияние Востока стало крупным фактором, потому что в византийском обществе появилась соответствующая социальная база — феодальное рыцарство с его светскими умонастроениями, общими на Востоке и на Западе, со сходными формами быта и сословного этикета:

"Арканом и луком владеть, и уздой,
И тешиться в поле лихою ездой,
С гепардом и соколом мчаться на лов,
Обряд соблюдать богатырских пиров,
Страной управлять, строить грозную рать,
Добро от насилья и зла отличать —
Всему Сиавуша Ростем обучил..."¹³².

Близость народных сказаний "о древних царях, о славных воителях-богатырях"¹³³ в Византии и сопредельных странах Востока вела к тематическому сходству в их искусстве. Сюжеты и мотивы распространялись в результате местного творчества или формальных заимствований извне. Параллелизм культурного развития разных народов создавал благоприятную почву для перехода "бродячих" сюжетов из страны в страну, из мастерской в мастерскую. Они привносились странствующими ремесленниками или местными мастерами, которые имитировали чужеземные образцы. Царские серебряники подражали иранской металлической утвари. Керамистов привлекала люстровая посуда Рея и Кашана, в декоре которой большое место занимали сцены дворцовой жизни (пирующий повелитель на троне среди приближенных, музыкантов и танцовщиц, охотничьи забавы) и эпизоды из "Шахнаме"¹³⁴.

Общность эпических мотивов подтверждает сравнение "Дигениса Акрита" и героической эпопеи "Шахнаме" Фирдоуси (рубеж X — XI вв.) — этой "энциклопедии феодала-аристократа", основанной на древних народных преданиях. По-видимому, искусство Ирана, хранившее сасанидские традиции, было главным источником восточных черт в искусстве Комнинов. Иранское влияние проникало через сельджукские территории Малой Азии.

В Конье (Иконию) — столице государства Сельджукидов — жило много иранцев — грамотеев и каллиграфов¹³⁵. Выберем из эпопеи Фирдоуси мотивы, известные по византийской торевице и поливной посуде.

Многообразно отразилась в поэме Фирдоуси тема битвы, поединков витязей, сражающихся на конях или пешими:

"Вот пику стальную Могучий берет.
Коня погоняя, несется вперед,
Как вихрь, налетев на врага, развернув
Широкие плечи и пикой взмахнув.
Разит. Зашатался воитель в седле
И, рухнув, простерся на пыльной земле"¹³⁶.
"И вот соскочили с коней боевых
В шеломах и ратных кольчугах своих...
Схватились, как львы, в рукопашном бою.
Кровавую с потом мешая струю"¹³⁷.

Победы над львами и другими хищниками - мерило мощи и отваги "сокрушителей львов":

"Тот истинный муж, кто повергнет и льва"¹³⁸.

"Сердца разорвутся у барса и льва,
Едва засверкает твоя булава.
Орел, чуть завидев твой острый булат,
От верной добычи отпрянет назад.
Настигнешь ты тигра, бесстрашен, могуч,
Кровавые слезы исторгнешь у туч"¹³⁹.

Могучим героям, таким, как Ростем, по силам единоборство с драконом:

"Поганую голову снес он мечом.

Кровь злого дракона забила ключом...
И рухнул дракон и долину укрыл
Громадою черных раскинутых крыл"¹⁴⁰.

Охота — одно из излюбленных развлечений героев Фирдоуси:

"В дорогу и соколов взяли и псов;
По воле Бижена, затеяли лов.
Как лев разъяренный, исполненный сил,
Онагров травил и косуль он косил...
В пути, что ни шаг, то пронзенная лань —
Свирепости гончих кровавая дань.
В когтях соколиных над ширью равнин —
Фазаны, и каплет их кровь на жасмин"¹⁴¹.

Полет Александра Македонского напоминает вознесение на небо Кей-Кавуса;

"Из лучшего в мире алая возвел
И золотом крепким обил он престол,
И длинные копыя прибил по краям
Престола, все это придумавши сам.
По ляжке бараньей подвесить потом
Велел он на каждом копые золотом.
Привязаны мощных четыре орла
К престолу — то воля владыки была.
Воссел на престол он, гордыней ведем,
Тщеславьем своим опьянен, как вином.
Лишь голод орлы ощутили — тотчас
Рванулись к приманке и, вверх устремясь,
С престолом они над землей поднялись"¹⁴².

Полету Александра на птице отвечает другой эпизод: чудесная птица Симорг уносит маленького Чаля на вершину утеса:

"Слетел с облаков он, мгновенно дитя
Схватил и понес, точно ветер летя;
На самый высокий из горных зубцов
Вознеся — туда, где растил он птенцов"¹⁴³.

Большое место в жизни благородных героев поэмы занимают богатырские пиры:

"Для пиршества все приготовлено вмиг,
Украшен чертог, словно вешний цветник.
Вся знать собралась и пред славным вождем
На радостях сыплет алмазы дождем.
Звон лютней, свирелей протяжный напев;
Кружится рой нежных, как лилии, дев.
Сгущается сумрак, а пир все шумней,
Вздымаются чаши за славных мужей"¹⁴⁴.

Эмблематические звери и птицы также находят параллели в феодальной культуре Ирана. Поэма подробно перечисляет знамена богатырей ("особый у каждого витязя стяг") с изображениями драконов, львов, барсов, тигров, орлов, слонов, волков, вепрей, буйволов, птицы Хома.

Львы и слоны стерегут троны феодальных владык Ирана¹⁴⁵.

Развитие светской исторической живописи

"Рыцарское направление" ярко проявилось в дворцовой живописи. Основной

репертуар остался прежним: портреты государей, их подвиги на войне и охоте, похождения мифологических персонажей. Традиционно сохранялись спиритуалистические формулы монархической иконографии. Но в трактовке событий художник выступает как наблюдательный очевидец. Псевдокрасноречивые, декларативные образы власти уступают место конкретным эпизодам, реальным сценам придворного быта. Об "историзме" дворцовых стенописей XII в. можно судить по описаниям современников и позднейшим миниатюрам исторических хроник.

В изображениях лиц царствующего дома усиливаются черты портретности. Художник начинает проявлять интерес к индивидуальным, хотя и чисто внешним, особенностям модели. В официальных портретах императоров и императриц в южной галерее св. Софии в Константинополе условность в передаче лиц сочетается с индивидуальной дифференциацией (илл. 219). Таковы портреты Иоанна Комнина с его супругой Ириной (1118) и их сына Алексея (1122).

В батальной живописи развиваются новые принципы. Вместо символического триумфа (илл. 366, 367) изображают действительные подвиги царя на поле брани: разорение Мануилом области Икония, его битву с "тучей исмаильтян", которых, несмотря на рану, царь обратил в бегство (см. стр. 237). По-прежнему господствует тема личного героизма василевса, но в конкретном преломлении.

Повествовательная живопись Комнинов, очевидно, была близка современным ей иллюстрациям исторических хроник. О ней дают представление миниатюры "Обозрения истории" видного византийского чиновника конца XI в. Иоанна Скилицы. Рукопись Хроники Скилицы в Эскориале датируют второй половиной XIII в., но ее иллюстрации восходят к традиции предыдущего столетия. Интересны миниатюры болгарской рукописи Хроники Манассии (относятся к середине XIV в.). Они скопированы с византийского манускрипта второй половины XII в., которым воспользовались как для перевода, так и для украшения болгарской рукописи. Многофигурные сцены сражений богаты реалистическими аксессуарами. Вместо аллегорических композиций на тему покорения императором неприятельских городов (илл. 367) миниатюрист рисует штурм и взятие крепости (илл. 206). На миниатюре Хроники Скилицы (осада Константинополя Фомой Славянином) конное войско осаждающих осыпает стрелами защитников города¹⁴⁶. Несколько воинов пытаются взломать топорами ворота. Приступ отбивают лучники, укрытые за зубцами стен с висящими на них миндалевидными щитами. За стеной видны здания с жителями в окнах, громоздятся купола храмов. Вневременная аллегория X — XI вв. с иератической статичностью своих компонентов (илл. 367) далека от динамичной сцены боя, исход которого решает упорная борьба. На другой иллюстрации изображен Роман Аргир, к которому привели пленных сарацин¹⁴⁷. Император с лабарумом в руке сидит на троне в Хризотриклинии. Воины подводят к нему на веревке группу пленников со связанными за спиной руками (даны в том же масштабе, что и фигура царя). Трое коленопреклоненных сарацин протягивают императору дары (?). Нарративная сцена лишена подобающей случаю церемониальной помпезности. Монументальный образ покорителя варваров, который топчет маленькие и жалкие фигурки побежденных, уходит в прошлое (см. миниатюру Псалтыри начала XI в., на которой Василий II попирает покоренных болгар — илл. 371). На миниатюрах Хроники Манассии с особым умением показаны сражения между отрядами конницы. Фигуры коней изящны и полны движения. Под их копытами валяются залитые кровью трупы людей и лошадей, отрубленные головы, разбросанное оружие (илл. 205, 206). К батальной тематике примыкает иллюстрация Хроники Скилицы со сценой поединка на столичном ипподроме (илл. 204). Греческий всадник-копейщик преследует мусульманского наездника. Та же экспрессия отличает пеших бойцов, выступающих перед Никифором Фокой (илл. 216). Стремление к иллюстративности, внимание к деталям, к мелочам быта проявилось и в охотничьей тематике. На стенописях палат Андроника Комнина этот честолобивый авантюрист был представлен не героическим победителем хищников, а как обыкновенный охотник на зайцев, оленей, кабанов и зубров. Художник показал, как Андроник разрубает на

части мясо оленя и поджаривает его на огне (см. стр. 239). Отход от выпретенных образов триумфального цикла привел к распространению пиршественной тематики. Изображения царских пиров занимают большое место в Хронике Скилицы (илл. 245).

Новые тенденции в искусстве связаны с появлением элементов рационализма в византийской науке, философии и литературе с середины XI до конца XII в. В литературе усиливается субъективное начало в восприятии окружающего мира. Ее герои не абстрактные "типы", как в сочинениях IX — X вв., а живые люди с многообразными качествами. Место безличной хроники занимает мемуарное описание событий, когда рассказчик вносит в их осмысление собственную, подчас ироническую оценку. Появляется любовный роман, прославляющий чувственные радости. Эпистолография становится средством описания личных переживаний¹⁴⁸. "У писателей XI — XII столетий постепенно проступает интерес к конкретному отображению пестрого и изменчивого мира. Натуралистическая деталь перестает быть болезненной антитезой высшей духовности — она превращается в естественный элемент сложного мироздания"¹⁴⁹.

Катастрофа 1204 г. нанесла удар всей византийской культуре. Упадок ремесла, исчезновение некоторых его видов ограничили поле применения императорской иконографии.

Палеологовский период (1261 — 1453)

На почве неозллинистического движения ненавидевших латинян греческих патриотов Палеологи пытались оживить архаические традиции императорского искусства¹⁵⁰. Воссоздатели империи, превратившейся в небольшое раздробленное государство, апеллировали к великому прошлому Ромейской державы. Была изваяна бронзовая группа: Михаил VIII (1259 — 1282) подносит модель своей столицы архангелу Михаилу. В XIV в. на парадной одежде сановников вновь помещают портреты суверенов. На этих одеяниях и монетах Мануила II (1391 — 1425) появляется образ императора-всадника, исключенный из византийской нумизматики еще в конце VI в. Ретроспективизм, сознательный возврат к национальному прошлому мог затронуть и погибшую дворцовую живопись. В искусстве Палеологов были распространены вотивные композиции, которые объединяли христианскую и императорскую символику. Их сохранила живопись Греции, Болгарии, Сербии и Румынии XIII — XVI вв., где обычны сцены символических даров всевышнему и коронования государей Христом, богородицею, святыми и ангелами. Реалистические тенденции палеологовского стиля живописи проявились в области императорского портрета, который начинает эволюционировать в сторону все большей индивидуализации (рукописи XIV — XV вв.)¹⁵¹.



Произведения
византийского
прикладного искусства
в музеях СССР.
Время, пути и способы
проникновения
византийского
художественного импорта
в Восточную Европу

Изделия из серебра
Перегородчатые эмали на золоте
Резьба по кости
Произведения мелкой пластики

...От грек паволоки, золото,
вино и овощи разнолични...
"Повесть временных лет"

Систематизация и анализ произведений византийского художественного ремесла, происходящих с территории СССР, важны для исследования культурных связей Византии и Руси в X — XIII вв. Вместе с тем обогащается история византийского прикладного искусства, в которой существует немало пробелов. Недостаточно разработана хронология памятников, датировки некоторых колеблются в пределах нескольких столетий. Затруднена локализация вещей. Особенно сложно выделить продукцию провинциально-византийских мастерских, так как число художественных изделий, найденных при археологических работах в Коринфе, Фессалонике, Афинах, очень невелико (за исключением поливной керамики). Немногочисленны предметы прикладного искусства из раскопок в Константинополе. Поэтому предметы импорта с твердыми стратиграфическими датами, найденные при раскопках в Херсонесе, Саркеле, Новогрудке, Смоленске, Новгороде, представляют особый интерес. Они значительно пополняют наши знания о художественном ремесле Византии.

Археологические и нумизматические материалы, изученные советскими исследователями (клады и отдельные находки византийских монет¹, поливная керамика², стеклянная посуда³), дополняют и уточняют сообщения письменных источников о русско-византийских контактах в IX — XIII вв. Предметы художественного импорта для характеристики этих контактов почти не привлекали. Историки ограничивались летописными указаниями о составе вывоза из Византии на Русь, не подкрепляя их анализом вещественных памятников. Попытаемся восполнить этот пробел⁴. Произведения художественного ремесла по признаку техники исполнения разделены на четыре группы: 1) изделия из серебра (чеканка, гравировка, позолота, чернь); 2) перегородчатые эмали на золоте; 3) резная кость; 4) произведения мелкой пластики⁵.

Изделия из серебра

1. Чаша из с. Вильгорт.
2. Чаша из Чернигова.
3. Чаша из бывшего собрания А. Базилевского.
4. Чаша из Березова.
5. Крышка из Ненецкого национального округа.
6. Чаша с крышкой из Тарту.
7. Ковшик. Св. Феодор, рыбы, птицы, животные. XI — XII вв. (илл. 375)⁶.

Найден в 1949 г. близ деревни Пеняхино Соликамского района Пермской области, хранится в Государственном Эрмитаже (инв. № со. 1207). Высота ковшика 5,2 см, диаметр 14 см. Ручка и ножка утрачены.

Изображения зверей, птиц и рыб, расположенные в два яруса, выполнены чеканкой и гравированы. Вверху фигуры вписаны в рельефные круги, в нижнем ряду изображения рыб помещены на выпуклых миндалевидных клеймах. Медведи терзают поверженных людей. Из пастей змеевидных драконов и чудовищных рыб выглядывают части человеческих и звериных тел. Грифоны когтят травоядных. Кентавры и птицы пожирают змей и рыб. По-видимому, все связано с темой Страшного суда, включившей элементы народной легенды или апокрифа. Звери, поглощающие грешников, олицетворяют прислужников дьявола (ср. мозаику конца XII в. в Торчелло, где в сцене Страшного суда среди демонических животных-антропофагов видим льва, леопарда, медведя, грифона⁷). Рыба, образ скрытых мрачных глубин, близка по значению чудовищу-дракону. Птицы — символ солнечной небесной стихии — и кентавры-змееборцы воплощают доброе начало. Декор ковшика отражает дуалистическую идею борьбы за христианские души между силами церкви и легионами князя тьмы. Снаружи по венчику ковшика идет резная греческая надпись: "Господи, помоги рабу твоему Феодору Туркелу". В чеканном медальоне на дне сосуда изображен патрон заказчика — св. Феодор Стратилат по пояс, в доспехах, с копьем в правой руке и мечом в левой.

8. Два парных блюда. Борьба животных (Болгария?, IX — X вв.? — илл. 376, 377)⁸. Найдены в 1886 г. в трех верстах от села Укан Удмуртской АССР бывшего Глазовского уезда Вятской губернии. Вместе с блюдами была выпахана серебряная шейная гривна глазовского типа (IX — X вв.)⁹. Оба сосуда хранятся в Государственном Эрмитаже. Блюда плоские, диаметром 19 см. На дне каждого выгравированы животные в кругах, образованных меандровым узором.

а) На первом блюде изображен грифон, который обернулся к вертикально поднявшейся змее. Хвост змеи кусает собака. В трактовке фигур заметны механически повторенные постсасанидские черты (перья с "павлиньими" глазками на шее грифона, серповидное крыло с завитком на конце). Сам мотив схватки грифона со змеей-драконом был популярен в Византии (см. стр. 192). Его находим на миниатюрах (инициал Евангелия IX в.)¹⁰, в живописи (фреска северной башни Киевской Софии, середина XI в. (?), — илл. 300), на

константинопольской поливной керамике (блюдо из Херсонеса, XI — XII вв., — *илл. 299*)¹¹. На блюде и перечисленных памятниках похожи драконы с извивающимися кольцами змеиными туловищами и маленькими "волчьими" голозками с развитыми челюстями и острыми ушами. По Данте, грифон, согласно своей двойной природе, — символ богочеловека, Христа:

"Он был золототел, где он был птицей,
А в остальном — как смесь лилей и роз".

"Чистилище", песнь 29

б) В медальон на втором блюде вписан олень. В его шею впился дракон с "собачьей" головой, туловищем змеи и звериными лапами, переходящими в маленькие крылья. У ног оленя бежит собака. Во рту олень держит растительный побег (в стиле постсасанидской орнаментики).

Физиолог повествует об извечной войне между оленем и змеей. Изогранные комментаторы средневековья символически толковали ее как борьбу врожденной христианской добродетели — Христа с "великим драконом" — дьяволом. Когда олень видит нору змеи, он наполняет рот водой и, извергая ее в отверстие норы, заставляет своего врага выйти из убежища. Затем он топчет змею копытами и поедает ее. Отсюда возникла связь образа оленя, побеждающего нечистого при помощи "небесных вод", с обрядом крещения¹². Олень символизировал душу, ищущую спасения в познании бога. Известный по раннехристианским мозаикам¹³ мотив уничтожения оленями змей был распространен в византийском искусстве (мозаика пола Большого дворца в Константинополе, вторая половина VI в. (?)¹⁴, миниатюра из Кинегетики Оппиана в венецианской Марчиана, л. 27 об., первая половина XI в.¹⁵). В композиции на блюде олень не поедает рептилий, а сам становится жертвой дракона. По-видимому, в ней заключена мысль о тех искушениях, которым человек, прежде чем войти в ряды верующих, подвергается со стороны дьявольских сил. Растение во рту оленя — символ духовного возрождения и бессмертия — означает конечное торжество над демоническими соблазнами. Рисунки на блюдах связаны той же дуалистической идеей постоянной борьбы духа и плоти, света и мрака, что и сцены на ковшике из дер. Пеняхино. Возможно, эти памятники возникли в еретической богомильской или павликианской среде. В XI — XII вв. ареной антифеодалных движений,



основанных на дуалистических учениях об извечном разделе мира на две части — царство бога и царство дьявола — стали европейские области империи — Фракия, Македония, Болгария. Изображения оленей (образ святой души, бегущей от земных наслаждений) или охоты на них встречаются на каменных надгробиях Боснии и Герцеговины (XIII — XV вв.). Их приписывают сторонникам богомильской секты. На надгробиях высекали и змеевидных драконов того же типа, что на сосудах из Приуралья¹⁶. Судя по примитивному рисунку, блюда были исполнены где-то на периферии империи (Болгария?), куда доходило влияние иранского искусства. 9. Ковчег. Константин Дука и Евдокия. XI в.¹⁷.

Хранится в Оружейной палате (инв. № 15279), куда поступил из Патриаршей ризницы Московского Кремля. Серебряный со следами позолоты ковчег имеет форму восьмигранного купольного храма с колонками на гранях. Высота 16 см, ширина 11,5 см. Невысокое основание купола прорезано восемью полукруглыми арочками. В них помещены миниатюрные модели церковных чаш (потиров). На двух широких гранях рельефная греческая надпись в стихах: "Верный есмь кивория образ копьепронзенного мученика

Димитрия. Имею же Христа извне вычеканенного, венчающего руками прекрасную чету. А меня сделавший Иоанн из рода Авгореев, по званию тайнописец"¹⁸. На третьей широкой грани представлены византийский император Константин Дука и его жена Евдокия, дочь Константина Далассина, благословляемые Христом. Вокруг фигур резная надпись: "Константин во Христе боже самодержец всего царства Римскою" и "Евдокия во Христе боже императрица Римлян". Четвертая широкая стенка образует дверцы с чеканными изображениями св. Нестора и св. Лупа. На четырех узких гранях — орнамент в виде вьющейся лозы. Внутри ковчега помещена серебряная коробочка без крышки. Предполагают, что ковчег был исполнен в 1059–1061 гг. по заказу государственного секретари Иоанна из рода Авгореев.

10. "Филофеевская" ставроотека. XII в.¹⁹.

Происходит из основного собрания Оружейной палаты (инв. № 1). Ставроотека (хранилище для креста) в виде прямоугольного деревянного ящичка (размер 20,5 x 17 см) отделана чеканными пластинками позолоченного серебра. Выдвижная крышка утрачена. На лицевой стороне выемка в форме шестиконечного креста. Вверху, по сторонам крестовидного углубления, погрудные изображения святых Кира и Пантелеймона в медальонах. Внизу фигуры святых Космы и Дамиана в рост. Фон заполнен чеканным

375 а, б, в. Серебряный ковшик, найденный в 1949 г. близ д. Пеняхино Пермской обл. Византия, XI - XII вв. Ленинград, Эрмитаж. а Вид сбоку. б Вид снизу. в. Св. Феодор. Медальон на дне ковшика.



узором из спиральных завитков. На рамке ставроотеки греческая надпись. В ней прославляются реликвии и сообщается, что "реликварий изготовил с любовью Иоанн". На боковых узких стенках ковчега пятилепестковые пальметки в кругах, образуемых лозой. Ставроотека, которую предание связывает с патриархом Филофеем, была привезена из Константинополя митрополитом Алексием в 1354 г.

* * *

Произведения торевтики, как и ткани, занимали видное место в художественном импорте. В составе даров, привозимых политическими миссиями из Византии, предметы из золота и серебра (сосуды и пр.) были многочисленны, так как ввиду материальной ценности их охотно принимали²⁰. Византийская металлопластика влияла на формирование древнерусского прикладного искусства.

Летопись упоминает о многих дарах ("злато и сребро", "паволоки и сосуды различные"), полученных княгиней Ольгой в Константинополе²¹. В пятнадцатой главе второй книги устава византийского двора подробно перечислены денежные подношения Ольге и ее свите. В первый прием она получила 500 милиарисиев на золотом блюде, украшенном драгоценными камнями²². На миниатюре Радзивилловской летописи эти дары представляют собой сосуд в форме чаши с крышкой, продолговатые предметы, напоминающие ларцы, и большую чашу, наполненную монетами²³. На другой миниатюре в качестве дани греков Олегу фигурируют кубок, чаша на высоком поддоне и большой узкогорлый сосуд с двумя ручками²⁴.

В "Сказании о князях Владимирских" (основные варианты были созданы в первой

половине XVI в.) повествуется, как император Константин Мономах прислал Владимиру Мономаху многие дары: крест "от древа", на котором был распят Христос, "крабьлицу сердоликову", "ожерелье, иже на плещу своею ношаше и чепь от злата аравьска исковану" и главное — "венець царьский" на "блюде злате". "И оттоле и доныне тем венцем венчаются царским велиции князи володимерьстии, его же прислал греческий царь Коньстантин Манамах, егда ставятся на великое княжение русьское"²⁵. Возможно, в основе легенды лежит распространенный в имперской дипломатической практике обычай подношения драгоценных корон и других знаков царского достоинства дружествен-

376 Серебряное блюдо найденное в с. Укан Глазовского уезда Вятской губ. Болгария (?), IX - X вв. Ленинград, Эрмитаж.



377 Серебряное блюдо, найденное в с. Укан Глазовского уезда Вятской губ. Болгария (?), IX - X вв. Ленинград, Эрмитаж.



ным правителям соседних народов. На ее создание повлияло и то обстоятельство, что Мономах происходил по матери от царской крови. В XVI в. этот рассказ служил доказательством древности владения русскими князьями царским венцом²⁶. В 1164г. к киевскому князю Ростиславу Мстиславичу (1154 — 1168) прибыло посольство от императора Мануила Т Комнина. Целью посольства было убедить Ростислава принять греческого митрополита Иоанна, присланного константинопольским патриархом. Решающую роль в успехе дипломатической миссии сыграли богатые подарки, привезенные послом Мануила киевскому князю, особенно дорогие византийские аксамиты²⁷. "И приела царь дары многы Ростиславу оксамиты и паволокы и вся узорочь разноличная"²⁸. Рассказ о снаряжении к "тавроскифам" в 1165 г. торжественного посольства во главе с Мануилом из рода Комнинов, близким родственником императора, находим и у Иоанна Киннама²⁹.

Задачей миссии был договор с Ростиславом о военной помощи против венгров, а также "напомнить их правителю (великому киевскому князю Ростиславу. — В. Д.) о клятвенных условиях, которые он заключил с царем, и укорить его за дружбу к галицкому князю Ярославу, который, нарушив договор с римлянами и в иных статьях, кроме того, принял еще и удостоил дружбы Андроника (Комнина. — В. Д.)"³⁰. Возможно, воспоминание о посольстве Мануила всплывает почти столетие спустя в "Слове о погибели Русской земли": "И сам Мануил Царегородский, страх имея, дары великие посылал к нему, чтобы великий князь Владимир Царягорода у него не взял"³¹. Получение "великих даров" Мануила Комнина "Слово" приписывает Владимиру Мономаху. Анахронизм может объясняться популярностью образа этого князя-богатыря, боровшегося за единство Русской земли в эпоху феодальных

усобиц. По закону фольклорного переживания между собой сопоставляются наиболее яркие исторические фигуры, поразившие воображение народов³².

Некоторые из серебряных сосудов (1 — 6) которые, скорее всего, датируются временем Мануила (стр. 233), могли входить в число подарков, привезенных посольством в 1164 г. Изображения на чашах 1 и 2, возможно, связаны с возвеличением Мануила как "нового Акрита". Хотя одна из чаш найдена в Чернигове, а вторая — в Приуралье, их тождество позволяет предположить, что они попали на Русь одновременно, в составе одного вещевого комплекса. В Приуралье византийские серебряные сосуды попадали через русские земли, где они на какое-то время оседали. Об этом свидетельствуют русская резная надпись XII в. на чаше из Березова, близкая почерку новгородских берестяных грамот, и находки в Прикамье русских серебряных украшений³³.

Находка в 1903 г. в Болгарии (Татар-Пазарджик) трех серебряных блюд намечает один из возможных путей проникновения византийского импорта на Русь. Картографирование византийских серебряных изделий XI — XII вв., найденных в Восточной Европе (илл. 378), почти ничего не дает для выяснения путей сообщения и пунктов первоначального размещения импорта. Произведения ювелирной пластики представлены единичными экземплярами, так как их расхищали и уничтожали во время войн, особенно при татаромонгольском завоевании. В безмонетный период (XII — первая половина XIV в.), когда основной формой металлического обращения на Руси стали крупные серебряные слитки, утварь из серебра шла в переплавку. Уцелели вещи, которыми сравнительно недолго пользовались и затем зарыли в виде клада (чаша 2). Во-вторых, серебряные сосуды, меняя первоначальных владельцев, уходили далеко за пределы византийской "зоны влияния" ("вторичный импорт"). Русские (новгородские?) купцы в обмен на меха вывозили их на Урал и, возможно, дальше на северо-восток, вплоть до Обской губы. Находки византийских сосудов по обе стороны Уральского хребта расположены вдоль рек, по которым проходили древние пути в Приобье (илл. 378). Один из них шел из Устьяга по Вычегде в бассейн Печоры, а из Печоры по ее притоку Усе, через Уральский хребет, в Сось — приток Оби³⁴. Другой вариант пути из Печоры на Обь (через Щугорь - приток Печоры) выводил южнее — к Березову³⁵. Часть находок связана с бассейном Камы.

Перегородчатые эмали на золоте

Херсонес

1. Пластинка. Два павлина. XI — XII вв.³⁶.

Найдена при раскопках 1931 г. (помещение 9а). Пластинка золотая, дугообразная. Длина 5 см. Павлины, стоящие по сторонам фиала, выполнены перегородчатой эмалью. Для искусства Руси этот византийский мотив не характерен.

Киев

2. Медальон. Христос. XI — XII вв.³⁷.

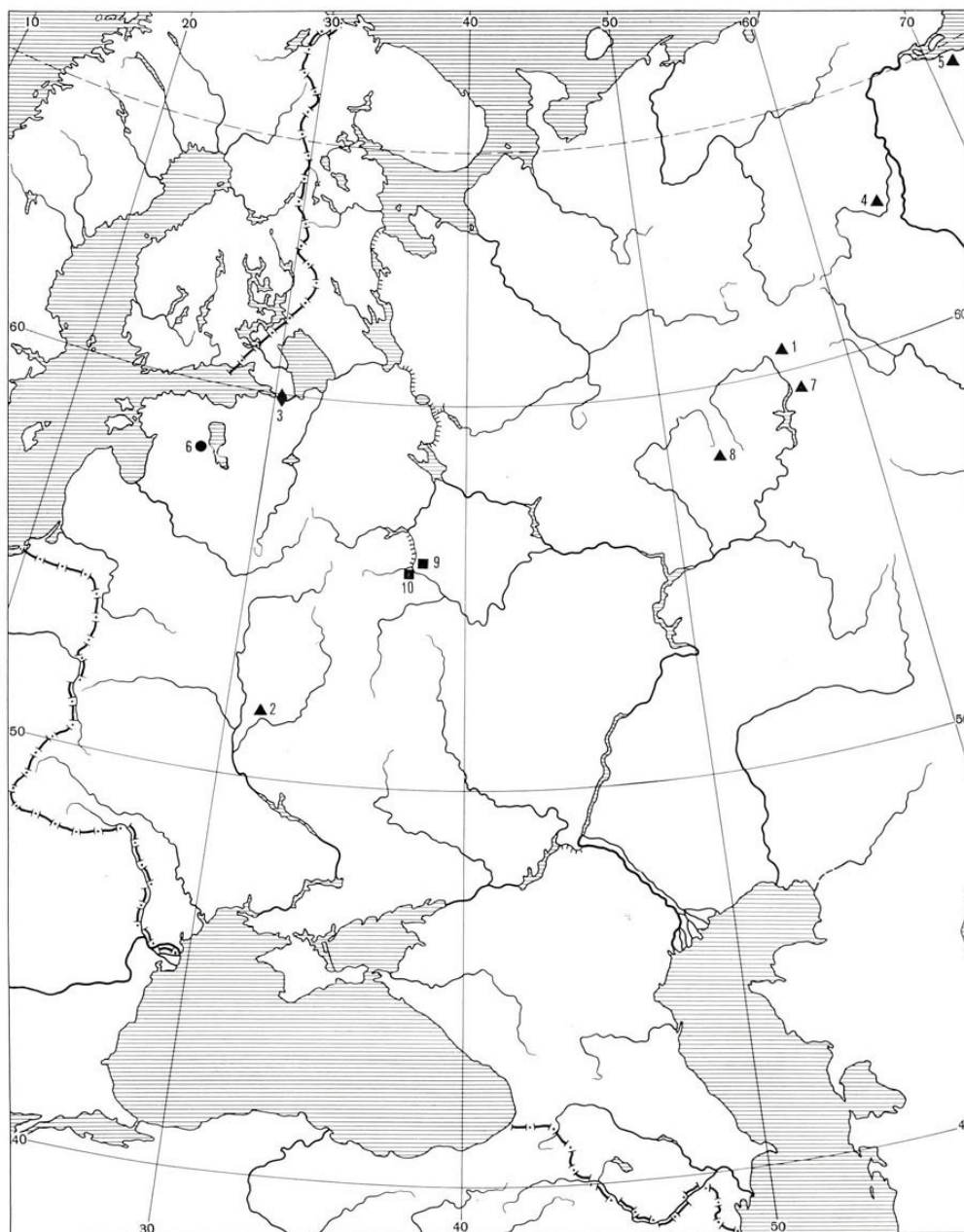
Найден вместе с древнерусскими украшениями в 1838 г. на территории усадьбы Королева, "в фундаментах древнего здания". В конце прошлого века хранился в Минц-кабинете Киевского университета.

Золотой медальон диаметром 3 см относился к окладу книги или иконы. На Руси он был превращен в снабженный ушком образок. Поясная фигура Христа с благословляющей правой рукой и Евангелием в левой выполнена перегородчатой эмалью. Христос облачен в лиловый гиматий и бирюзовый хитон.

378 Произведения византийской торевтики XI – XII вв., обнаруженные в Восточной Европе и Зауралье.



- ▲ Отдельные находки
- Из состава древней утвари церквей
- В составе кладов
- ◆ Хранящиеся в музеях (найлены в России)
- 1 Вильгорт
- 2 Чернигов
- 3 Ленинград, Эрмитаж
- 4 Березово
- 5 Тазовский п-ов
- 6 Тарту
- 7 Пеняхино
- 8 село Укан
- 9, 10 Москва



379 Византийские перегородчатые эмали X – XII вв., обнаруженные в Восточной Европе



3. Крест. Евангелисты. XI в.³⁸.

Предположительно происходит из Киева. Хранится в Государственном музее изобразительных искусств (№ АУ 981, П 2-б. 328), куда поступил из Государственного Исторического музея в 1932 г. (?). Ранее находился в коллекции А. С. Уварова. Крест золотой с трехлопастными концами и бочковидными ушками вверх и вниз. Размер 9 x 5,8 см. Погрудные фигуры четырех евангелистов в окаймленных сканью ме-

380 Императрица Зоя. Пластина короны Константина Мономаха. Золото, перегородчатая эмаль. Константинополь. Между 1042 и 1050 гг. Будапешт, Национальный музей.



381 а, б. Колт из Киевского клада, 1876 г. Золото, перегородчатая эмаль. Русская работа, XI - XII вв. Киев, Государственный исторический музей Украинской ССР.

а. Две птицы по сторонам дерева.

б. Женская голова в венце



дальюнах на концах креста выполнены перегородчатой эмалью. Центральный медальон с Христом (?) утрачен.

Цвета эмали: синий (гиматии), голубой (туники), зеленый (нимбы).

Лица телесного цвета. Греческие надписи с именами евангелистов красные. Между медальонами и на ребрах креста эмалевый растительный узор. Крест украшен драгоценными камнями в гнездах, окаймленных сканью (большинство из них утрачено) и парными жемчужинами. На обратной стороне крестообразное углубление для хранения реликвии.

Старая Рязань

4. Образок. Распятие. XI — XII вв.³⁹.

Найден в составе клада 1822 г. (зарыт в 1237 г.). Хранится в Оружейной палате (инв. № 74).

На золотой, прямоугольной, с закругленными углами пластинке (размер 6 x 4,5 см) перегородчатой эмалью исполнено "Распятие" с предстоящими богородицей и Иоанном. Вверху летящие херувимы, солнце и луна. По сторонам креста вертикальная греческая надпись: "се сын твой; се мать твоя".

Цвета эмали: голубой, темно-синий (крест, одежды, надписи), бирюзовый (нимбы, складки одежд), розовый (лица, тело Христа). Эмалевая пластинка вставлена в золотую оправу русской работы XII — XIII вв. Оправа украшена сканью, зернью и жемчугом (жемчужины сохранились в трех из двенадцати гнезд).

5. Пластинка. Христос. XI — XII вв.⁴⁰.

Найдена на месте раскопанного в 1888 г. храма. Приобретена А. В. Селивановым у

крестьян.

На золотой пластинке с закругленным верхом (размер 2 x 2,3 см) перегородчатой эмалью выполнена погрудная фигура Христа. По сторонам нимба надпись: "IC XC".

382 Серебряный колт. Византия, XII – XIII вв. Балтимора, Галерея Уотерс.



383 Серебряный колт. Русская работа. XII – XIII вв. Ленинград, Государственный Русский музей.



384 Богоматерь. Серебряная подвеска. Византия, XII в. Киев, Государственный исторический музей Украинской ССР.



385 Серебряный браслет. Византия, XII – XIII вв. Балтимора, Галерея Уотерс.



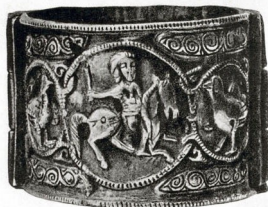
Москва

6. Образок. Сошествие Христа во ад. XII в. ⁴¹

Оружейная палата (инв. № 13797). Поступил из Благовещенского собора Московского Кремля. Образок золотой, прямоугольный, в серебряной оправе. Размер 9,5 x 8,5 см. Композиция "Сошествие во ад" исполнена перегородчатой эмалью. Посредине на скрещенных воротах ада стоит Христос с шестиконечным крестом в руке. На нем голубая туника и темно-синий гиматий. Нимб зеленый. Христос за руку выводит Адама, встающего из зеленого гроба. За Адамом стоят Ева в красном мафории и Авель. Справа от Христа встают из гробниц Иоанн Предтеча и цари Давид и Соломон. Горки обозначены красными волнистыми линиями. Цвета эмали: темно-синий, голубой, бирюзовый, красный, розовый и зеленый. Композиция обрамлена бордюром из крестиков в кругах, выполненным также перегородчатой эмалью.

С оборотной стороны образка, на серебряной позолоченной пластинке — черневая греческая надпись о мощах и резная позднейшая русская надпись с указанием веса: "73 зол."

386 Серебряный браслет с чернью. Византия, XII - XIII вв. Париж, Лувр.



387 Серебряный браслет с чернью. Византия, XII - XIII вв. Париж, Лувр.



Новгород

7. Две пластинки на окладе Мстиславова Евангелия. Апостолы Иаков и Варфоломей X — XI вв.⁴²

Евангелие было написано около 1103 г. для князя Мстислава Владимировича, когда он княжил в Новгороде. По окончании переписки князь поручил некоему Наславу отправиться в Царьград и купить там финифти для оклада. По-видимому, первоначальный оклад был исполнен в Новгороде, по возвращении Наслава из поездки. До 1551 г. Евангелие хранилось в новгородской церкви Благовещения на Городище. В 1551 г. оклад был обновлен. В 1917 г. Евангелие поступило в Государственный Исторический музей (Синод., № 1203, отдел рукописей) из Патриаршей ризницы, куда было передано из Архангельского собора.

Пластинки золотые, прямоугольные. Размер 3,6 x 1,7 см. Фигуры апостолов в рост выполнены перегородчатой эмалью. Они стоят на подножиях зеленого цвета. У Иакова волосы и борода черные, нимб голубой с красной каймой. Правая рука сложена в молитвенном жесте, в левой — свиток. У Варфоломея волосы и борода бирюзовые, нимб зеленый. Правой рукой он благословляет, в левой держит белый свиток. Одежды апостолов темно-синие и голубые. Рядом по-гречески написаны их имена.

* * *

Древнерусское искусство перегородчатой эмали так же, как поливное дело⁴³ и производство стекла⁴⁴, возникло под византийским влиянием⁴⁵. Сложная технология, требующая высокого мастерства, была усвоена благодаря греческим эмальерам, которые обучили русских. Кроме того, была велика роль греческих образцов, которым следовали местные ювелиры (илл. 380, 381). Киевские эмали обнаруживают тесную связь с произведениями, выполненными для императорского двора в Константинополе. Пластины короны Константина Мономаха с портретами сестер-императриц Зои и Феодоры (илл. 380) перекликаются с узором на двух киевских золотых колтах из клада 1876 г. в усадьбе Лескова (илл. 381)⁴⁶. Изображенные на колтах женские головы в круге греческим типом лица, с большими глазами, сходящимися к носу бровями, тонким носом и крохотным ртом, прической и короной, напоминают головы императриц в нимбе. Похожую головку в круге находим на эмалевом медальоне XI в. в убранстве Пала д'Оро венецианского

388 Серебряный браслет с чернью. Византия, XII - XIII вв. Париж, частное собрание.



389 Серебряное украшение с чернью. Византия, XII - XIII вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта.



собора св. Марка (и.и. 229). Птицы на короне идентичны парным птицам на лицевой стороне тех же колтов. Датировка короны Мономаха (между 1042 и 1050 гг.) согласуется с выводом Г. Ф. Корзухиной о расцвете русской перегородчатой эмали со второй половины XI в. до середины XII в.⁴⁷. Киевские мастера по-своему выбирали и комбинировали греческие мотивы, приспосабливали их к формам женских украшений, распространенных в княжеско-боярской среде с середины XI в. Влияние византийских моделей заметно в изображении павлина на колте с Княжьей Горы и в композиции "Вознесение Александра" на диадеме из Сахновки (илл. 231).

Сама форма русских колтов (с середины XI в. — золотых с эмалью, со второй половины XII в. до середины XIII в. — серебряных с чернью), не имеющая прототипов в местных украшениях I-го тысячелетия н. э., вероятно, восходит к греческим (константинопольским?) образцам. Византийские украшения этого типа представлены найденным в Константинополе (?) серебряным тисненым колтом из галереи Уолтере в Балтиморе (илл. 382) и тождественным экземпляром в Национальной галерее Будапешта. Последний, хотя и был найден в Венгрии, не имеет отношения к ее искусству, а относится к продукции той же мастерской, что и колт из Константинополя. Оба экземпляра украшены мотивом двух птиц с переплетенными шеями⁴⁸. Сравнение с русскими серебряными колтами XII — XIII вв. (илл. 383)⁴⁹ свидетельствует о сходстве формы тех и других. Широкое распространение в византийском мире украшений типа колтов подтверждает портрет Десиславы, жены севастократора Кадояна, в росписях Боянской церкви под Софией (1259). Колты с каймой из крупных шариков, прикрепленные под висками поверх головного покрывала Десиславы, близки русским колтам XII — XIII вв.

Константинопольские украшения из серебра были хорошо известны на Руси. В Киевском историческом музее хранится чеканная подвеска с поясной фигурой богородицы (илл. 384). М. Росс предполагает ее столичное происхождение и датирует XII в.⁵⁰.

Русские серебряные с чернью браслеты, мода на которые распространяется во многих городах со второй половины XII в., также не имеют корней в наборе украшений предыдущей эпохи. Византийские серебряные браслеты XII в., опубликованные за последние годы, проливают свет на их генезис. Они близки русским по материалу, форме и технике декора (чернь), отличаясь от них стилем звериных фигур, рельефностью чеканных изображений (на русских пластинчатых браслетах рисунок гравированный плоскостной), формой обрамлений из сплетающихся медальонов (в отличие от арок или прямо-

390 а, б. Серебряный браслет с чернью. (Тверской клад 1906 г.). Русская работа, XII - XIII вв.

Ленинград, Государственный Русский музей.



угольных клейм на русских экземплярах), бордюрами из черневых спиралей. В галерее Уолтере в Балтиморе хранится створка византийского пластинчатого браслета, украшенная вереницей фантастических зверей и птиц с человеческими головами на фоне растительных побегов (илл. 385)⁵¹. Три браслета того же типа находятся в Лувре (ранее в коллекции Г. Шлюмберже). На них представлены всадники, птицы и фантастические животные в кругах (илл. 386, 387)⁵². Браслет из частного собрания в Париже с животными в медальонах орнаментирован бордюром из черневых завитков, как один из экземпляров Лувра (илл. 388)⁵³. По стилю и технике нанесения орнамента к широким браслетам примыкает серебряное с чернью украшение в виде "кошелька" из музея Виктории и Альберта в Лондоне. Его покрывают чеканные фигуры птиц в кругах (илл. 389)⁵⁴. Фигуры зверей на перечисленных предметах парадного металлического убора находят параллели в произведениях византийской чеканки (см. серебряную курильницу XII в. из собора св. Марка в Венеции, которую А. Грабар атрибутирует как константинопольскую, — илл. 193). Кентавр и сирена на браслете из Балтимора (илл. 385) аналогичны сиренам и кентаврам на чаше 4 (илл. 135, 136, 138, 139) и кентаврам на ковшике из дер. Пеняхино (илл. 310). Львы, грифоны и птицы на браслете из Парижа и украшении из музея Виктории и Альберта (илл. 388, 389) близки тем же мотивам на чашах 1, 2, 4 (илл. 8, 24, 31, 147, 148). Орнамент на украшении — "кошельке" аналогичен волнистому стеблю на венчике чаши 6 (илл. 352 б). Черневые завитки, которые украшают края браслетов (илл. 386, 388), применены для заполнения фона рисунков в гравированных лопастях чаш 1 и 2. Они украшают и клейма на поддонах этих сосудов (илл. 43).

Вероятно, форма русских серебряных наручей (илл. 390) генетически восходит к византийским. Таким образом, проблему происхождения многих типов русского городского убора XII — XIII вв. можно будет решить с помощью византийских материалов. Крайне ограниченное число последних пока затрудняет дальнейшие поиски.

Резьба по кости

Херсонес

1. Накладка от ларца. Воин. X — XI вв. (илл. 391)⁵⁵,

Найдена при раскопках в 1904 г. Накладка прямоугольная. Размер 6 x 4,5 см. Рельефная рамка частично обломана.

До пояса воин обнажен. На нем шаровары восточного типа и большая круглая шапка. Ноги босые. Через плечо перекинут длинный шнур. В правой руке воин держит меч с прямым перекрестием и круглым набалдашником рукояти, в левой — круглый щит. Слева у пояса висят ножны с узором из косых крестиков. Аналогичные воины — "гладиаторы" вырезаны на ларце X — XI вв. из Метрополитен-музея Нью-Йорка⁵⁶.

2. Фрагменты ларца. Звериные мотивы. XII в. (илл. 395)⁵⁷.

Найдены при раскопках 1964 и 1965 гг. Сохранились накладные пластинки от стенок и усеченно-пирамидальной крышки ларца.

На длинной накладке (размер 4 x 12,7 см) вырезаны два грифона. Один терзает зайца,

другой — какое-то травоядное животное. Между крыльями грифонов изображен барс в прыжке. На другой длинной накладке представлены два грифона и барс (?), когтящие оленей. На соседней пластине оленя преследует сфинкс — крылатое существо с туловищем хищника и человеческой головой. На четвертой прямоугольной накладке, часть которой отломана (высота 4 см), представлен скачущий кентавр-охотник. Его торс обращен назад. В поднятой правой руке кентавр держит за лапки убитого зайца, в левой — дубинку или меч⁵⁸.

Остальные сохранившиеся пластинки относились к бордюрам из розеток в кругах, обрамлявшим композиции.

Близкий по стилю византийский ларец XII в. хранится в Национальном музее Равенны⁵⁹. На его боковой стенке помещена та же сцена терзания травоядных двумя грифонами и барсом.

Судак

3. Накладка от ларца. Танцующие путти. XI — XII вв. (илл. 393)⁶⁰.

Найдена в 1929 г. на территории Судакской крепости.

Трапециевидная накладка из слоновой кости относилась к усеченно-пирамидальной крышке ларца. Края обломаны.

Рельефные фигурки путти отличаются подчеркнутой мускулатурой обнаженных тел. Один танцует с шарфом, которым размахивает над головой. Другой со скрещенными ногами держит музыкальный инструмент типа бубна.

Аналогичные фигурки путти находим на пластинке ларца XII в. из Британского музея⁶¹. Бурные пляски и игры шаловливых младенцев (так называемых "putti") — излюбленный мотив на византийских ларцах с розетками. Источником вдохновения для резчиков служили позднеантичные рельефы, изображавшие необузданные вакхические празднества.

Северный Кавказ

4. Накладка от ларца. Розетки в кругах. XI — XII вв.⁶².

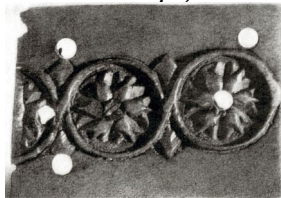
Найдена в 1961 г. при раскопках около северного Зелепчукского храма (пос. Нижний Архыз Карачаево-Черкесской автономной области).

Бордюры из рельефных розеток в кругах, окаймляющие фигурные композиции, — отличительный признак обширной категории византийских ларцов

391 Воин. Костяная накладка от ларца. Византия, X - XI вв. Ленинград, Эрмитаж.



392 Розетки в кругах. Костяная накладка от ларца. Византия, XI - XII вв. Смоленск, музей.



Саркел — Белая Вежа.

5. Гребень. Геракл со львом. Павлин. XI в. (илл. 325, 398)⁶³.

Найден при раскопках в 1951 г. Государственный Эрмитаж (инв. № $\frac{ВД-51}{С-П-1383}$).

Двусторонний гребень вырезан из слоновой кости. Высота 12 см, ширина 8,5 см, толщина 1,5 см.

На одной стороне в высоком рельефе изображены павлин и собака, преследующая зайца. На другой — Геракл, раздирающий пасть льва. Рядом Иолай (?) с мечом и щитом. Между ним и львиноборцем помещено стилизованное дерево.

Смоленск

6. Накладка от ларца. Розетки в кругах. XI — XII вв. (илл. 392).

Найдена экспедицией Д. А. Авдусина в слое XII в. при раскопках 1967 г. на улице Соболева (раскоп IX, пласт 21, квадрат 79, № 260).

Новогородок

7. Накладка от ларца. Розетки в кругах. XI — XII вв. (илл. 394)⁶⁴.

Происходит из раскопок 1958 — 1959 гг. в Новогрудке Гродненской области (древний Новгородок).

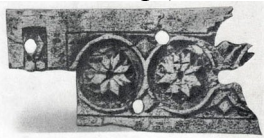
* * *

Ларцы константинопольской работы в большом количестве вывозились в другие страны (ларец из собора Труа в Шампани, накладка с изображением Сэнмурва от ларца XII в. из раскопок в Гнезно)⁶⁵. На Русь они попадали через портовые города Крыма — Херсонес и Судак (илл. 396). За пределами империи (в Италии, на Руси) они служили моделями для местных скульпторов.

393 Танцующие путти. Костяная накладка от ларца. Византия, XI - XII вв.



394 Розетки в кругах. Костяная накладка от ларца. Византия, XI - XII вв. Новогрудок, музей.



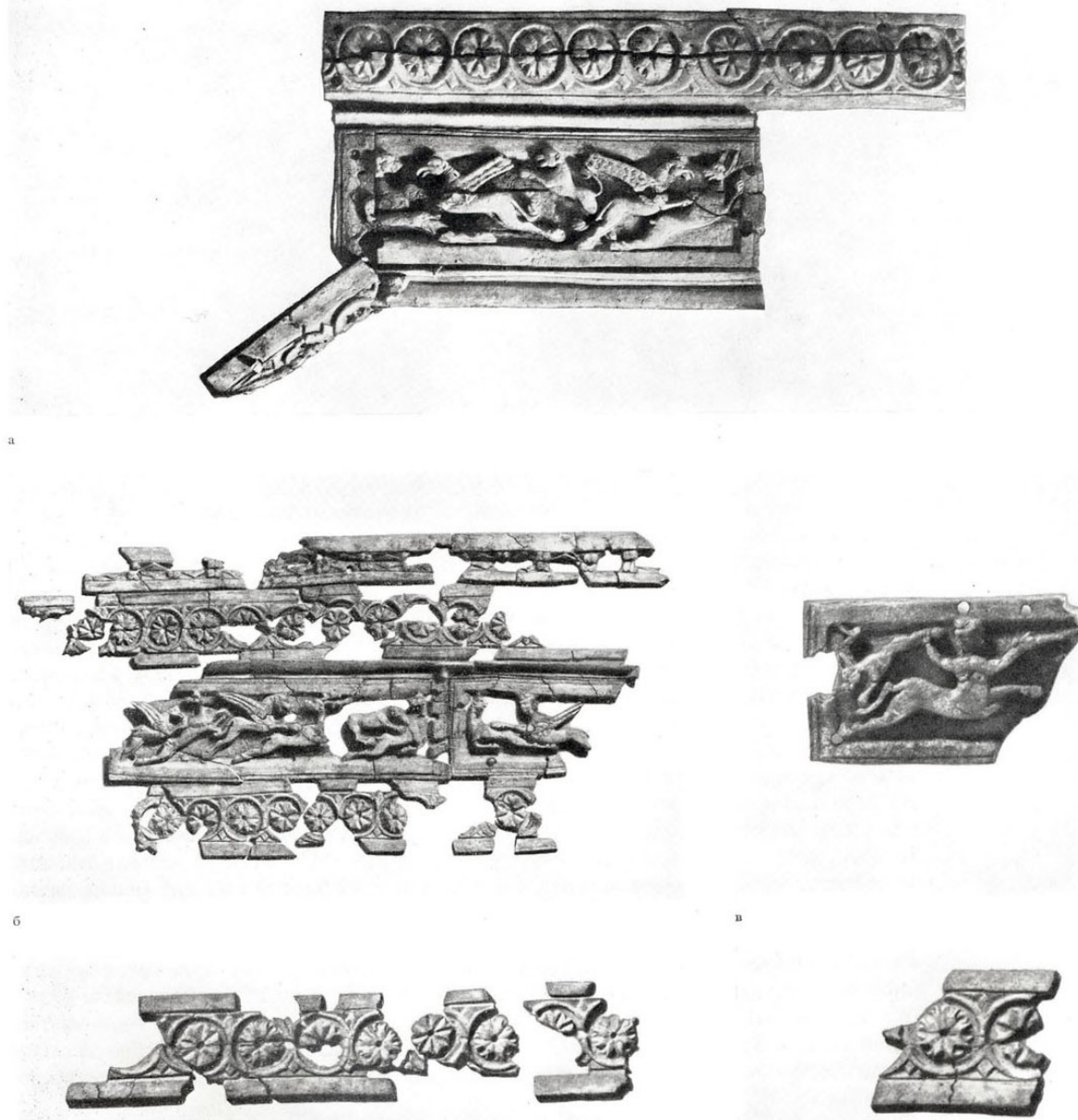
По-видимому, сцены на ларцах послужили источником композиций на двух монументальных шиферных рельефах из Киева⁶⁶. На одном из них изображен Геракл в единоборстве с немейским львом (илл. 397). На шкатулках этот эпизод фигурирует многократно. Поза Геракла, который, шагнув навстречу хищнику, разрывает ему пасть, и развевающийся за спиной плащ сближают киевский рельеф со сценой на шкатулке XI — XII вв. из Национального музея Флоренции (илл. 217). Иногда в композицию Геракл со львом, как и на рельефе, включали дерево, что видим на костяном гребне XI в. из Саркела (илл. 398). В сцене на второй плите представлен Дионис, едущий в прямоугольной повозке, запряженной львом и львицей (илл. 399). Аналогичные сцены вырезаны на пластинке слоновой кости конца X — начала XI в. из музея Чивико в Венеции и на ларце того же времени из музея Виктории и Альберта в Лондоне (илл. 400)⁶⁷. На ларцах Дионис представлен в виде красивого полуобнаженного юноши. Вьющиеся волосы, пряди которых падают ему на грудь, стянуты повязкой. Дионис силит в повозке, которую везут две пантеры. В правой руке он держит кнут (вероятно, видоизмененный жезл Вакха — тирс). Трудно сказать, насколько точно следовал киевский резчик византийскому оригиналу.

Ввиду небольшого размера образца фигуры шиферных рельефов получились деформированные, с сильно искаженными пропорциями. Киевский мастер и не стремился к буквальному повторению византийской модели, к анатомически правильной передаче форм. Его задачей было создание монументальных героико-эпических образов - олицетворений силы и триумфа. По-видимому, оба рельефа были вмонтированы во внешние стены несохранившейся церкви Печерской лавры, где они служили апотропеями, оберегавшими храм⁶⁸.

Светская тематика композиций, возможно, утверждавших идею могущества киевского князя, не противоречит культовому назначению исчезнувшего здания. Вспомним рельефы церкви Малой Метрополии в Афинах с сопоставленными шинами, грифонами и сфинксами, рельефы собора св. Марка в Венеции с Гераклом и Александром Македонским, фрески лестниц Киевской Софии, владимиро-суздальскую скульптуру.

Белокаменная фауна Дмитриевского собора во Владимире (1194 — 1197) и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230 - 1234) также свидетельствует о знакомстве владимиро-суздальских резчиков с византийской резной костью, которая обогащала репертуар русской звериной орнаментики⁶⁹.

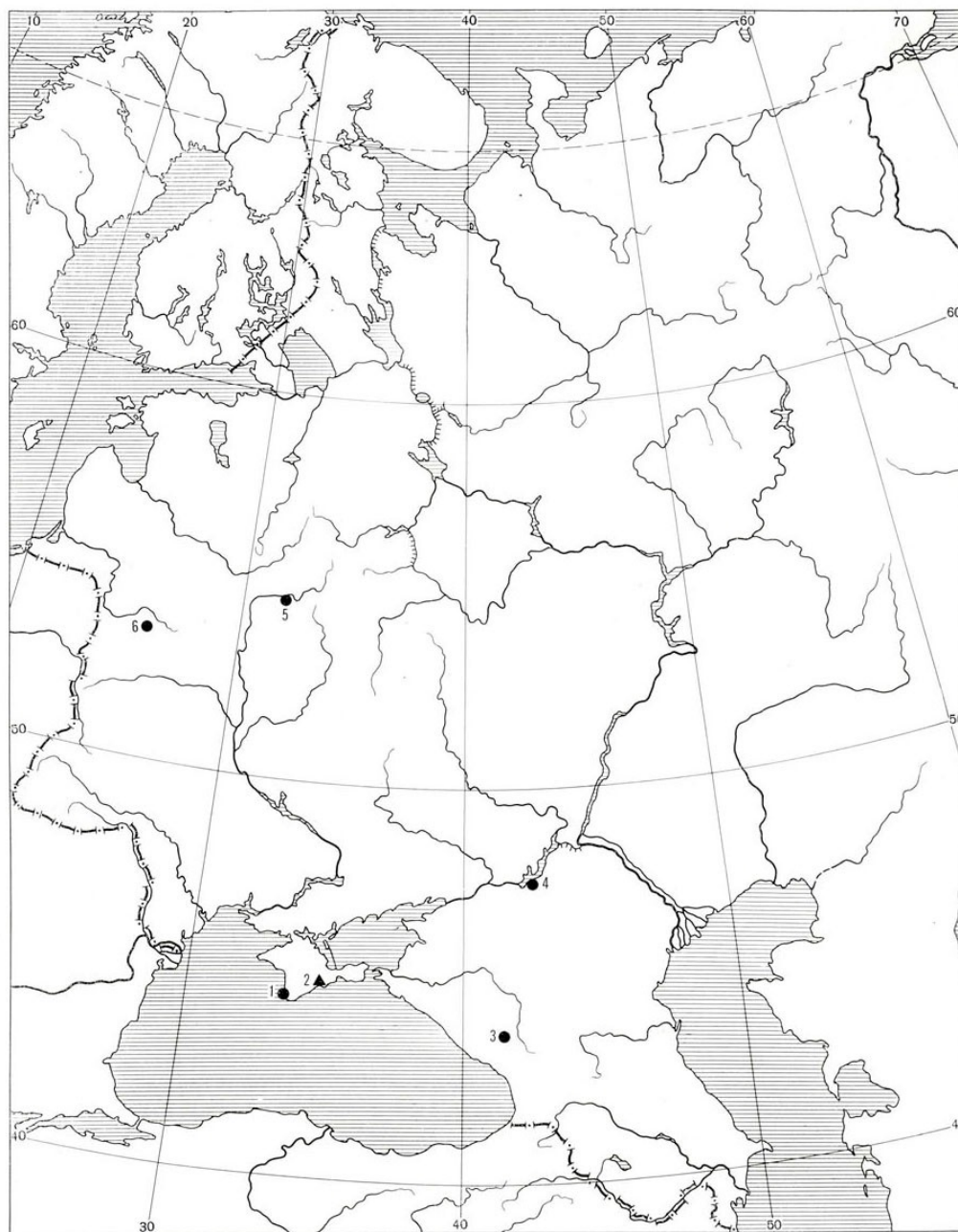
395 а, б, в, г, д. Звериные мотивы. Фрагменты костяного ларца. Византия, XII в. Херсонес, музей.



396 Произведения византийской резной кости XI – XII вв. в Восточной Европе.



- Находки при археологических раскопках
- ▲ Отдельные находки
- 1 Херсонес
- 2 Судак
- 3 Нижний Архыз
- 4 Саркел — Белая Вежа
- 5 Смоленск
- 6 Новогрудок



Не исключено, что иногда в качестве "шаблонов" использовали не константинопольские вещи, а их херсонесские реплики.

В XI — XII вв. в Херсонесе, по-видимому, существовали мастерские косторезов, которые, первоначально подражая столичным образцам, наладили собственное производство художественных изделий. При раскопках Херсонеса находят накладки от ларцов с изображениями птиц и зверей: орлов, львов, грифонов, ланей, кабанов, зайцев⁷⁰. Их количество

397 Геракл в борьбе со львом. Шиферный рельеф. Киев, XI в. Киево-Печерский монастырь.



398 Геракл в борьбе со львом. Деталь гребня из слоновой кости. Византия, XI в. Ленинград, Эрмитаж.



достигает уже нескольких десятков⁷¹. От столичных шкатулок они отличаются материалом (кость домашних животных, а не слоновая), разнообразием форм накладок (прямоугольные, треугольные, трапециевидные, круглые), сюжетами (только одиночные животные и птицы, без мифологических сцен), отсутствием бордюров из розеток, более схематизированной и плоскостной трактовкой фигур.

Произведения мелкой пластики

Херсонес

1. Иконка "Святые Георгий и Димитрий". XI — XII вв.⁷².

Найдена в 1894 г. Государственный Эрмитаж, инв. № X 103. Иконка из темного сланца (шифера), прямоугольная, со следами позолоты. Размер 19,9 x 14 x 1 см. Склеена из многих мелких кусочков. По фону, обрамлению и нижней части фигуры Георгия имеются утраты.

Фронтальные фигуры двух святых воинов в рост выполнены в плоском рельефе. Слева Димитрий, вынимающий меч из ножен, справа Георгий с копьем и миндалевидным щитом. Оба в пластинчатых доспехах поверх длинных хитонов, в плащах, скрепленных на груди, и полусапожках. Вверху резные надписи с именами святых. На рельефной рамке вырезан плетеный орнамент. С. М. Гайдин на основе детального анализа памятника высказал предположение, что икона исполнена резчиками Фессалоники и XII в.

2. Иконка "Святой Георгий". XI в.⁷³.

Найдена при раскопках 1932 г. Херсонесский государственный историко-археологический музей, инв. № 34.285/32. Иконка прямоугольная, стеатитовая, со следами позолоты. Снизу обломана. Размер 8 x 6,1 см.

Изображение юного святого воина в рост вырезано в плоском рельефе. В правой руке он держит копье, левой опирается на щит. Поверх туники на нем пластинчатый доспех и

399 Триумф Диониса. Шиферный рельеф. Киев, XI в. Киево-Печерский монастырь.



400 Триумф Диониса. Фрагмент ларца из слоновой кости. Византия, X - XI вв. Лондон, Музей виктории и Альберта.



плащ, застегнутый круглой фибулой. Судя по вооружению и прическе в три ряда круглых локонов, представлен св. Георгий того же иконографического типа, что на предыдущей иконке и стеатитовом рельефе из монастыря Ватопеди на Афоне.

3. Иконка "Рождество Христово". XI — XII вв.⁷⁴.

Найдена при раскопках 1936 г. Иконка стеатитовая, прямоугольная, со следами позолоты. Размер 6,8 x 7,4 x 0,4 см. Состоит из двух фрагментов, верхний левый угол утрачен.

В верхней части композиции вытянутая на ложе фигура богородицы. Возле нимба надпись: „ΘΥ“.

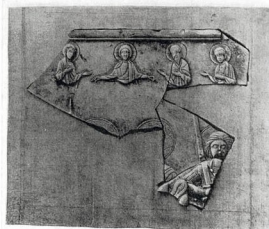
Рядом, в яслях, — спеленатый младенец, над которым склонились вол и осел. Его благословляет ангел, выглядывающий из облака.

Возле ангела часть надписи: „CIC“ (ΓΕΝΝΗΣΙΣ — Рождество). В нижнем регистре — часть фигуры Иосифа, сцена купания и бородатый пастух в плаще с остроконечным капюшоном и с длинным посохом.

401 Феодор Стратилат. Фрагмент стеатитовой колонки. Византия, XII в.



402 Святые воины. Иконка, найденная в Аджарии (резьба по камню). Византия, XII в.



Иконка "Вознесение". XI — XII вв.⁷⁵

Найдена вместе с предыдущей иконкой. Близка ей по материалу, размерам и стилю. По-видимому, обе иконки относились к общему панно со сценами евангельского цикла.

Иконка состоит из двух фрагментов. Нижняя половина частично утрачена. Вверху фигура Христа на троне вписана в овальный ореол, поддерживаемый двумя летящими ангелами. По сторонам нимба надпись: "ΙC ΧC". Группу обрамляет вертикальная надпись: "ΑΝΑΛΗΨΙC (Вознесение)". В нижнем регистре апостолы (сохранилось десять из них) и два ангела, указующие вверх.

5. Иконка "Благовещение". XII в.⁷⁶.

Найдена при раскопках 1937 г. Херсонесский Государственный историко-археологический музей, инв. № — $\frac{3073}{8}$ 37.

Иконка стеатитовая, прямоугольная, со следами позолоты. Размер 13,4 x 10,7 x 0,8 см. Склеена из нескольких кусков. Левая часть утрачена.

Архангел протянул вперед правую руку, делая стремительный шаг к богоматери. В левой руке он держит жезл. Окутанная мафорием Мария сидит под сенью кивория. В руках у нее прялка и пряжа. Купол кивория поддерживают тонкие двойные колонки с капителями. Между богоматерью и архангелом стоит деревце в кадке. Из сегмента неба, под которым вырезана надпись: "ΧΕΡΕΤΙCΜΟC (Благовещение)", к богоматери направлен луч. Около ее нимба надпись: "ΘΥ".

На нимбах, престоле и кадке гравированный орнамент. Композиция обрамлена аркой на витых колонках с базами и капителями.

6. Иконка "Святые Феодор Стратилат, Георгий и Димитрий". XII в. (илл. 344)⁷⁷.

Найдена в 1956 г. при раскопках дома XIII — XIV вв. Херсонесский государственный историко-археологический музей, инв. № 84/36445. Иконка стеатитовая, прямоугольная, со следами позолоты. Размер 17,5 x 13,4 см. Склеена из многих частей. Фронтальные фигуры трех святых воинов в рост даны плоским рельефом. Воины облачены в туники до колен, пластинчатые доспехи, с поясом на талии, плащи, застегнутые

403 Св. Георгий. Фрагмент стеатитовой иконки. Византия, XII в. Хранилась в собрании Ханенко (Киев).



404 Св. Георгий. Камея. Византия, XI - XII вв. Находилась в собрании Ханенко (Киев).



на правом плече. Феодор и Георгий держат копье и щит, Димитрий — обнаженный меч и щит (ср. святых воинов на иконках № 1 и 2). На нимбах растительный орнамент. Вверху, в сегменте неба, показан Христос с мученическими венцами в руках. Композиция обрамлена аркой на витых колонках с капителями в виде парных птиц. В верхних углах иконки на растительном фоне вырезаны круглые медальоны с погрудными фигурами архангелов.

Судя по форме обрамления композиции, обильной орнаментации нимбов и одежд, трактовке дин, иконка относится к той же группе, что и предыдущая.

7. Иконка "Феодор Стратилат". XII в. (илл. 401)⁷⁸.

Найдена в Херсонесе. До второй мировой войны хранилась в музее Херсонеса. Иконка стеатитовая, прямоугольная (?), с закругленным верхом. Уцелел фрагмент ее верхней части (размер 10 x 12,5 см).

Первоначальный размер приблизительно 22 x 18 см. От композиции сохранилась голова Феодора Стратилата (опознается по бороде и кудрявой прическе) в трехчетвертном повороте вправо и кисть его левой руки, протянутой в молитве. Над головой Феодора видна рука с мученическим венцом. На нимбе и венце следы позолоты.

Композиция включала двух святых воинов, обращенных с мольбой к Христу, который с высоты небес награждает их мученическими венцами. Между воинами стоят вертикально два копья.

Ср. фрагмент стеатитовой иконки из Киева с фигурой св. Георгия (илл. 403) и иконку из Аджарии (илл. 402).

Черноморское побережье Кавказа

8. Иконка "Святые воины". XII в. (илл. 402)⁷⁹.

Найдена в конце прошлого века при раскопках церкви около дер. Агара в 15 верстах от Хулы в Аджарии. Иконка "из мягкого зеленоватого песчаника" была прямоугольной. Большая часть ее утрачена, оставшаяся состоит из нескольких кусков. Внизу в плоском рельефе вырезаны трое (?) святых воинов. Справа Димитрий (?) в тунике, пластинчатом доспехе и плаще. У правого плеча он держит меч. От средней фигуры (Георгия?) сохранились часть руки с ремнем от щита и нимб, от левой (Феодора Стратилата?) — нимб и острие копья. В верхнем ряду — поясные изображения благословляющего Христа (в центре) и обращенных к нему богородицы (слева) и двух святых (справа). По фону процарапана грузинская надпись мхедрули XIV в. Аналогична стеатитовая иконка XII в. из Херсонеса (илл. 344. Ср. резной орнамент нимба на иконке из Киева — илл. 403).

9. Иконка "Святой Георгий". XII в. (илл. 403)⁸⁰.

Найдена в Киеве или в пределах бывшей Киевской губернии. Находилась в собрании Ханенко.

От стеатитовой иконки уцелел фрагмент с Георгием-воином. Юный святой стоит в молитвенной позе. Он вооружен мечом и щитом. Облачен в пластинчатый доспех, тунiku и плащ. От другой фигуры святого воина сохранилась часть щита и рукоять меча. Вероятно, Георгий входил в композицию с венчающим Христом (вверху) и предстоящими святыми воинами (ср. илл. 401).

По форме обрамления (витые колонки с капителями), орнаментальной разделке нимба и краев одежды, типу круглого лица Георгия иконка близка экземплярам из Херсонеса (№ 5, 6). а по композиции — стеатитовой иконке с изображением святых Георгия и Феодора (Берлин-Далем).

10. Камея "Святой Георгий". XI — XII вв. (илл. 404)⁸¹.

Находилась в собрании Ханенко. Место находки неизвестно (бывшие Киевская или Черниговская губернии?). Камея каменная, овальная. Размер 4 x 2,5 см (?). На камне вырезана поясная фигура Георгия-воина (характерна кудрявая прическа) в броне и плаще. На правом плече он держит меч, в левой руке — маленький круглый щит с крестом посередине. Возле головы резная греческая надпись с именем святого. Камея заключена в серебряную оправу.

Аналогична камея из Британского музея с поясным изображением Георгия⁸².

11. Камея "Феодор Стратилат". XI — XII вв. (илл. 405)⁸³.

Найдена в Киеве или в пределах бывшей Киевской губернии. Находилась в собрании

Ханенко. Камень каменный, овальный. Размер 3 x 2.5 см (?). На обеих сторонах поясное изображение св. Феодора Стратилата в высоком рельефе. В правой руке он держит диагонально копье, левой сжимает рукоять меча. Справа резанная вглубь греческая надпись: "ΘΕΟΔΥΡ" (ср. Феодора Стратилата на стеатитовой иконке XII в. из Херсонеса — илл. 344).

12. Камень "Святой Георгий". XII — XIII вв. (илл. 406)⁸⁴.

Найдена в Киеве или в пределах бывшей Киевской губернии. Находилась в собрании Ханенко. Камень из "пасты", овальный. Размер 2.8 x 2.5 см (?).

Рельефная фигура Георгия дана до колен и в фас. Нимб обозначен выпуклыми кружками. На фоне рельефная греческая надпись с именем святого (ср. стеклянную камею с изображением Димитрия Солунского из Музея искусств и ремесел Гамбурга — илл. 418).

405 Феодор Стратилат. Камень. Византия, XI - XII вв. Находилась в собрании Ханенко (Киев).



406 Св. Георгий. Камень. Византия, XII - XIII вв. Находилась в собрании Ханенко (Киев).



Княжья Гора

13. Иконка "Апостол Андрей". XI — XII вв. (илл. 407)⁸⁵.

Найдена на городище Княжья Гора Каневского района Черкасской области. Хранилась в собрании Ханенко. Иконка из "светло-зеленого камня", прямоугольная. Размер 3 x 2,5 см (?). На лицевой стороне в плоском рельефе поясное изображение апостола Андрея с книгой в руках. По сторонам нимба резная греческая надпись с именем апостола.

Суздаль

14. Камень "Архангел Михаил". XII в.⁸⁶.

Находилась в Суздальском историко-художественном музее, ныне Государственном Владимиро-Суздальском историко-художественном и архитектурном музее-заповеднике.

Камень из какого-то серою непрозрачного камня, овальный, помещена в центре иконки русской работы XV в. Размер иконки 4 x 2,5 см. Овальная оправа золотая, сканая, с жемчужной обнизью вокруг камеи. На оглавию гравирован крест на Голгофе.

15. Камень "Архангел Михаил". XI — XII вв. (илл. 408).

Хранится в Суздальском историко-художественном музее (происходит из Покровского монастыря в Суздале).

Камень из жадеита, овальный. Размер (без оправы) 3,7 x 3 см. На камне высоким рельефом изображен архангел Михаил в рост. На нем пластинчатый доспех, туника до колен и полусапожки. У правого плеча архангел держит обнаженный меч, левой рукой опирается на ножны.

Камень помещена в центре иконки русской работы XVI в. Оправа серебряная, позолоченная, сканая.

В оглавию — резное изображение Нерукотворного образа Спаса.

407 Апостол Андрей. Иконка (резьба по камню). Византия, XI - XII вв. Находилась в собрании Ханенко (Киев).



408 Архангел Михаил. Камень из Покровского монастыря в Суздале (Жадеит). Византия, XI - XII вв., (оправа русской работы XVI в.). Суздаль, Историко-художественный музей.



Владимир-на-Клязьме

16. Камень "Христос поясной". XII в.⁸⁸.

Находится в Оружейной палате, инв. № 18891. Поступила из Владимиро-Суздальского историко-художественного и архитектурного музея-заповедника. Камень из ляпис-лазури, с закругленным верхом и прямыми нижними углами. Размер 2,5 x 1,8 см. Изображение Христа поясное. Правой рукой он благословляет, левой поддерживает Евангелие. Золотая, с простыми цветными камнями оправа позднейшая, русской работы.

Москва. Оружейная палата

17. Камень "Христос благословляющий". X — XI вв.⁸⁹.

Поступила из Благовещенского собора Московского Кремля, инв. № 186/Бл. Камень из кровавой яшмы с прямыми нижними углами и закругленным верхом. Размер (без оправы) 8,8 x 5 см. На лицевой стороне высоким рельефом изображен Христос в рост. Правой рукой он благословляет, в левой держит Евангелие. По сторонам крестчатого нимба резная надпись: "ІС ХС". Золотая оправа с драгоценными камнями позднейшая, не византийской работы.

18. Камень "Христос благословляющий". XI в.⁹⁰.

Поступила из Благовещенского собора Московского Кремля, инв. № 187/Бл. Камень из ляпис-лазури, прямоугольная, с закругленным верхом. Размер (без оправы) 11,5 x 7 см.

409 Христос благословляющий. Камень из халцедона. Византия, XI - XII вв., (оправа русской работы XVI в.). Москва, Музей "Новодевичий монастырь".



410 Св. Георгий. Камень из жадеита (?). Византия, XI в. (оправа XIX в.). Загорск, Государственный историко-художественный музей-заповедник.



На лицевой стороне высоким рельефом изображен Христос, стоящий на прямоугольном подножии. Правой рукой он благословляет, в левой держит книгу. По сторонам головы резная надпись: "IC XC". На перекрестье нимба и переплете Евангелия инкрустация золотом в виде точек.

На оборотной стороне в плоском рельефе вырезан четырехконечный крест с фигурными концами. По сторонам креста надпись: "IC XC NHKA". Золотая оправа XVI в. (?), русская.

19. Камень "Святой Георгий". XI в.⁹¹.

Поступила из Вознесенского монастыря Московского Кремля, инв. № 15367. Камень из агата, овальная. Размер 3,5 x 2,2 см. Изображение Георгия в рост выполнено высоким рельефом. Он облачен в броню, плащ, скрепленный на груди круглой фибулой, и полусапожки. В правой руке Георгий держит копье, левой опирается на миндалевидный щит. Справа от головы резная надпись: "ГЕФРГ". Оправа серебряная, гладкая.

20. Камень "Богоматерь на престоле". XI — XII вв.⁹².

Поступила из Благовещенского собора Московского Кремля, инв. № 226/Бл. Камень из ялпис-лазури, с трехлопастным верхом и прямыми нижними углами. Размер (без оправы) 7 x 5,5 см.

Изображение богородицы с младенцем, сидящей на престоле с высокой спинкой, выполнено в плоском рельефе. На ее одежде точечные углубления для инкрустации. Серебряная со сканью оправа, как гласит надпись сбоку, изготовлена по повелению новгородского архиепископа Евфимия (XV в.). На оборотной стороне оправы гравированные изображения Евфимия и Иоанна Богослова в рост.

21. Камень "Христос поясной". XI — XII вв.⁹³.

Поступила из собрания Коробанова, инв. № 4013. Камень из оникса, овальная. Размер (без оправы) 3 x 2,3 см.

Изображение Христа поясное, в фас. Правой рукой он благословляет, в левой держит Евангелие. По сторонам головы резная надпись: "IC XC". Золотая сканая оправа русской работы XIV в.

22. Камень "Распятие", "Константин и Елена". XII в.⁹⁴.

Поступила из Чудова монастыря, инв. № 13799. Камень из двуслойного агата, овальная. Размер (без оправы) 6,8 x 6 см.

На лицевой стороне — рельефное изображение Распятия с предстоящими богородицей и Иоанном Богословом. Крест шестиконечный, обведенный по контуру двойной линией. По сторонам головы Иисуса солнце и луна.

На оборотной стороне камня вырезан четырехконечный крест с круглыми выступами на расширяющихся концах. По сторонам креста стоят Константин и Елена в облачении византийских царей. Фигуры плоские, сильно вытянутые. Рисунок выполнен рельефным контуром. Рядом греческие надписи с именами святых.

Каменя помещена в центре золотой панагии со сканью, эмалью и драгоценными камнями. Как гласит черневая надпись на оборотной стороне панагии, она была исполнена по повелению царя Федора Ивановича и царицы Ирины и пожалована патриарху Иову в день его поставления на патриаршество — 26 января 1589 г.

23. Каменя "Успение богоматери". XII в.⁹⁵.

Происходит из основного собрания Оружейной палаты, инв. № 60. Каменя из хризопраза, прямоугольная, с закругленными углами. Размер 3,5 x 4,6 см.

На лицевой стороне в высоком рельефе изображено Успение богоматери. Богоматерь покоится на дожде. Апостолы оплакивают ее, стоя у изголовья и в ногах. В центре выделяется фигура Христа, который держит душу Марии. За ней слетают два ангела. Каменя помещена в центре золотой с эмалью и драгоценными камнями панагии, исполненной по повелению патриарха Иоасафа мастером Михаилом Яковлевым в 1670 г.

24. Иконка "Святой Димитрий". XI в. (илл. 209)⁹⁶.

По преданию, иконка была прислана Дмитрию Донскому византийским императором после Куликовской битвы. Инв. № 16625.

Иконка стеатитовая, прямоугольная, со слегка закругленным верхом. Размер (без оправы) 11,8 x 9,7 см. Сохранились незначительные следы позолоты. Димитрий представлен в облике конного воина в пластинчатом доспехе, с мечом и щитом. В левой руке он держит поводья торжественно выступающего коня. По сторонам головы святого резная надпись: О АГІОС ДНМНТІОС".

Серебряный оклад иконки с чеканными фигурами святых в клеймах и плетеным орнаментом исполнен в Византии в XIV в.

Москва. Новодевичий монастырь.

25. Каменя "Христос благословляющий". XI — XII вв. (илл. 409).

Хранится в музее "Новодевичий монастырь", инв. № 2887 76. Каменя из халцедона, овальная. Размер 2,3 x 1,7 см.

На камне высоким рельефом изображен Христос в рост, в одежде, падающей свободными складками.

Правая, прижатая к груди рука сложена в жесте благословения, левой он придерживает книгу. Ноги опираются на прямоугольное подножие. По сторонам крестчатого нимба врезанная надпись: "ІС ХС". Золотая сканая оправка с жемчугом и драгоценными камнями (5,3 x 4,3 см) — русская работа XVI в. Украшена рубинами и бирюзой, расположенными в гнездах.

411 Архангел Михаил. Каменя из цейлонского сапфира. Византия, XI в. Загорск, Государственный историко-художественный музей-заповедник



412 Христос. Камень из сапфира. Византия, XI в. Загорск, Государственный историко-художественный музей-заповедник.



Загорск

26. Камень "Святой Георгий". XI в. (илл. 410)⁹⁷.

Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник, инв. № 1893. Камень вырезан из жадеита (?). Размер 2,7х2,1 х0,5 см. Поясное, в фас изображение Георгия исполнено высоким рельефом. В правой руке он держит копье, в левой — щит.

По сторонам головы вырезана греческая надпись: "ΟΑ ΓΕΥΡΓ". Золотая оправа относится к XIX в.

27. Камень "Архангел Михаил". XI в. (илл. 411)⁹⁸.

Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник, инв. № 2461. На камне из цейлонского сапфира (размер 3 х 2,1 х 0,9 см) в высоком рельефе изображен архангел Михаил, стоящий на овальной подушке. У правого плеча он держит меч, в левой руке — ножны. Облачен в пластинчатый доспех и плащ. По сторонам головы — неразборчивая резная надпись.

Золотая с эмалью и сканой окантовкой оправа относится к XIX в.

28. Камень "Христос поясной". XI в. (илл. 412)⁹⁹.

Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник, инв. № 394. На камне из сапфира (размер 2,2 х 1,9 см) высоким рельефом изображен погрудно Христос с благословляющей правой рукой и Евангелием в левой. По сторонам головы резная надпись: "ΙC ΧC". Камень помещен в центре золотой панагии, выполненной в Москве в начале XVII в.

29. Камень "Святой Николай". XI в.

На обороте оправы св. Спиридон¹⁰⁰. Поступила из Костромы в 1931 г. Находится в Оружейной палате. инв. № 19005. Камень из двуслойного агата, овальный. Размер (без оправы) 3 х 2,5 см.

Изображение Николая поясное, в фас. с правой благословляющей рукой и Евангелием перед грудью - в левой руке. На нем фелонь с омофором.

413 Христос во гробе. Иконка из сланца. Византия, XII в. Москва, Государственный Исторический музей.



414 Христос Эммануил, фрагмент иконки (резьба по камню). Византия, XII в. Москва, Государственный Исторический музей.



Каменя заключена в серебряную позолоченную оправу крестовидной формы (XII в. ?). Оправа украшена сапфирами, альмандинами и жемчужинами. Размер 6 x 4,5 см. На ее оборотной стороне в круглом медальоне чеканное изображение св. Спиридона, епископа Тримифунского, в епископских одеждах и круглой шапочке. По сторонам резная греческая надпись с именем святого. Не исключено русское происхождение оправы.

Новгород

30. Иконка "Христос во гробе". XII в. (км. 413)¹⁰¹.

Найдена при раскопках 1958 г. (Неревский раскоп, усадьба "И", ярусы 17 — 18). Иконка из светло-серого сланца, со следами позолоты. Верх закруглен, нижние углы прямые. Размер 4,7 x 3,4 x 0,7 см.

С лицевой стороны в плоском рельефе вырезана погрудная фигура обнаженного Христа.

Его тело прислонено к кресту. Голова в крестчатом нимбе склонилась на правое плечо. Глаза закрыты.

31. Иконка "Христос Эммануил". XII в. (им. 414)¹⁰².

Найдена при раскопках 1958 г. (Неревский раскоп, усадьба "И", ярус 16).

Иконка из светло-серого "литика", прямоугольная. Нижняя часть утрачена. Ширина см. От поясного изображения Спаса Эммануила сохранилось безбородое лицо с высоким лбом и вьющимися волосами. По сторонам крестчатого нимба надпись: "IC XC". На рамке со следами позолоты узор в виде зигзага. В оглавии вырезан равноконечный крест.

32. Каменя "Христос благословляющий". XI - XII вв. (илл. 415).

Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, инв. № 1615. Каменя из халцедона, овальная. Размер (без оправы) 2,7 x 1,8 см. На камне высоким рельефом изображен Христос в рост. Правой рукой он благословляет, левой придерживает Евангелие. Каменя помещена в нижней части серебряного чеканного оклада 1854 г. с иконы "Богоматерь Знамение".

33. Каменя "Христос поясной". XI — XII вв. (и.и. 416).

Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, инв. № 629. Каменя из яшмы, овальная. Размер (без оправы) 3,5 x 2,8 см. На камне высоким рельефом изображена поясная фигура Христа в фас. Правая рука сложена в благословляющем жесте, левой он придерживает Евангелие. По сторонам крестчатого нимба резная надпись: "IC XC" Каменя помещена в серебряную с позолотой и сканью оправу русской работы XVI в.

34. Каменя "Христос Эммануил". XI — XII вв. (илл. 417).

Помещена в оглавии панагии архиепископа Пимена (XVI в.). Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник, инв. № 772. Каменя из сапфирина, овальная. Размер 2,5 x 1,6 см.

На камне высоким рельефом (особенно объемна голова) вырезан поясной Спас Эммануил. Правую руку он держит раскрытой ладонью к зрителю, в левой руке свиток. По

сторонам нимба резная надпись: "IC XC".

Первоначальное местонахождение неизвестно.

35. Камень "Святой Димитрий". XII — XIII вв. (илл. 418)¹⁰³.

Помещена в центре серебряной с позолотой и сканью иконки русской работы XV в. Размер иконки 7,2 х 4,2 см. В оглавии — резное изображение Нерукотворного Спаса. Иконка была приобретена у немецких антикваров в 1960 г. Музеем искусств и ремесел в Гамбурге (инв. № 1960 120). Выполнена из темно-красного стекла, овальная. Размер 3 х 2,4 см.

Поясная фигура Димитрия Солунского в броне с поясом на талии и плаще представлена в рельефе. Голова окружена нимбом из выпуклых кружков. В правой руке Димитрий диагонально держит копье, в левой — маленький круглый щит с крестом посередине. По сторонам греческая надпись: "Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ".

Г. Вентцель относит экземпляр из Гамбурга к группе венецианских стеклянных камней XIII в., исполнявшихся под влиянием греческих камней из стекла и полудрагоценных камней. Судя по греческой надписи, иконографии и стилю фигуры Димитрия, более вероятно его византийское происхождение.

* * *

Произведения византийской мелкой пластики XI — XIII вв. попадали на Русь как в домонгольский период, так и в XIV — XV вв. Приносимые русскими надомниками или греками, они оседали в сокровищницах князей и бояр, в ризницах крупных монастырей и церквей, куда попадали в качестве вкладов (сконцентрированы в районе Киева, в Суздале, Владимире, Москве и Новгороде — илл. 419). Часть из них, вероятно, завозили через Херсонес, где при раскопках найдены первоклассные стеатитовые иконки. На Руси, где резьба по твердым и драгоценным камням первоначально не практиковалась, образцы византийской глиптики особенно ценили. Как свидетельствуют духовные грамоты, их бережно хранили в великокняжеской казне и у удельных князей XIV — XV вв. Камни из драгоценных, полудрагоценных и поделочных камней (хризопраз, сапфир, аметист,

415 Христос. Камень из халцедона на окладе иконы "Богоматерь Знамение". Византия, XI - XII вв. Новгород, Историко-архитектурный музей-заповедник.



416 Христос. Камень из Яшмы. Византия, XI - XII вв., (оправа русской работы XVI в.). Новгород, Историко-архитектурный музей-заповедник.



яшма, ляпис-лазурь, агат, оникс, халцедон, жадеит) обычно входят в убранство русских иконок и панегий XIV — XVII вв., часть из которых изготовлена по специальным заказам царей и патриархов. "Вторичное" употребление византийских камней продолжалось вплоть до XIX в. (новгородский оклад иконы "Богоматерь Знамение"). Византийскую мелкую пластику

начали серьезно изучать сравнительно недавно (Г. Вентцель, М. Росс, А. В. Банк)¹⁰⁴. Исследователи стараются выработать объективные критерии для датировок и локализации памятников (главными центрами искусства резьбы по камню считают Константинополь и Фессалонику). Для создания хронологической шкалы важны вещи из твердо датированных археологических комплексов (Херсонес, Новгород). Анализ произведений византийской глиптики из музеев СССР важен для выяснения ее роли в формировании древнерусской мелкой пластики (после принятия христианства).

* * *

По нумизматическим и археологическим данным, первый этап связей племен Восточной Европы с Византией можно отнести к V — VII вв.¹⁰⁵.

На рубеже VII — VIII вв. на территорию Украины перестают поступать серебряные сосуды с пробирными знаками константинопольских мастерских. В VIII — IX вв. резко сократился приток византийских монет в Северное Причерноморье и Закавказье, в том числе и в Херсонес¹⁰⁶.

Упадок торговли в VIII — первой половине IX в. связан с экономическим спадом в областях Римской империи. Приходят в запустение ее города, многие из которых становятся простыми крепостями или церковными центрами, чеканка монеты и денежное обращение сокращаются, регрессируют многие отрасли ремесла. Упадок городов VIII — IX вв., сохранявших черты аграрного поселения, не мог не отразиться на состоянии художественного ремесла. Основную массу товарного производства составляют не ремесленные изделия, а продукты земледелия и скотоводства. Частичная натурализация экономики, господство арабов на море, разгул пиратства ослабили внешнеторговые связи.

Правительство стимулировало не "захват рынков" для экспорта товаров, а ввоз иноземных предметов роскоши, тканей, специй, изделий из металла¹⁰⁷. С начала VII до середины IX в. Византия не имела большого влияния в Северном Причерноморье.

417 Христос Эммануил. Камея из сапфирина в оглавии панагии архиепископа Пимена (XVI в.). Византия, XI - XII вв. Новгород, Историко-архитектурный музей-заповедник.



418 Св. Дмитрий. Камея из стекла на серебряной иконке русской работы XV в. Византия (Венеция?), XII - XIII вв. Гамбург, музей.



Приток произведений византийского ремесла в Восточную Европу со второй половины IX в., но в основном с X в. (поливная керамика)¹⁰⁸ был обусловлен двумя основными факторами:

1. Вместе со стабилизацией внутри- и внешнеполитической обстановки в

Византийской империи наступает оживление городской жизни. Ремесло и торговля Константинополя и Фессалоники вступают в полосу бурного подъема. Возрастает объем внешней торговли, усиливается денежное обращение. Сбыт ремесленной продукции, особенно предметов роскоши: тончайших шелковых тканей, золотой и серебряной парчи, ювелирных и стеклянных изделий — находит все возрастающий спрос не только у греческой придворной и провинциальной аристократии, но и в среде крепнувшей знати романо-германских и славянских государств¹⁰⁹. С организацией Херсонской фемы в 30-х гг. IX в. Византия вновь закрепилась в Таврике.

2. С образованием древнерусского государства торговля с греками регулируется специальными договорами. По мере политических и хозяйственных успехов Киевской Руси, особенно после принятия христианства, всесторонние связи с "христианнейшей" Византией все более развиваются и крепнут. Вот свидетельство арабского писателя Ибн Хордадбега (не позже 846 г.): "Что касается русских купцов, — а они суть племя славянское, — то они направляются из отдаленнейших концов Сакалаба (так называется славянская страна) к морю русскому и продают там бобровые меха и черных лисиц, а также и мечи. Царь Рума взимает десятину с их товаров"¹¹⁰. В русско-византийских договорах 907, 911 и 944 гг. вопросам торговли уделено немало места. Русские купцы останавливались в предместье Константинополя, у монастыря св. Мамы. Красноречива топография находок византийских монет. В VI — IX вв. они сосредоточены в южных, степных районах: в Крыму, Закавказье, на Северном Кавказе, в среднем и южном Поднепровье и Подонье¹¹¹. В X — XI вв. ареал обращения серебряных и медных монет охватывает кроме

419 Произведения византийской мелкой пластики XI – XIII вв., обнаруженные в Восточной Европе



перечисленных областей северные территории Руси. Клады и единичные монетные находки зарегистрированы вдоль всего пути "из варяг в греки" (бассейны Днепра с притоками, Ловати, Волхова), в районе Чудского озера, на землях эстов, в бассейне Оки (илл. 420)¹¹². В основу южнорусской денежно-весовой системы ложится единица, производная от византийской литры¹¹³. Сребреники и златники, выпущенные при Владимире Святославиче, по внешнему виду подражают византийским номисмам и милиарисиям. С конца X и в XI в. расширяется ареал византийской поливной керамики, которая на севере достигает Гнездова и Новгорода (илл. 420)¹¹⁴.

Импорт художественной утвари из Византии возрастает в XI — XII вв. В этот период многие византийские города, в прошлом крепости или епископальные центры, превращаются в очаги ремесла (гончарного дела, стеклоделия, шелкоткачества), внутренней и внешней торговли¹¹⁵. Экономические, политические и культурные связи Византии и Руси в XI — XII

вв. становятся особенно тесными. Завоевательная политика русских князей уступает место добрососедским отношениям между обоими государствами. Русские в представлении греков уже не "кровопийственный народ скифов", а "народ христианнейший" (Никита Хониат). В Киево-Печерском патерике говорится о многих греческих купцах, которые приехали из Царьграда вместе со строителями Успенского собора. Они привезли в Киев на продажу "мусию" (смальту)¹¹⁶. Русские купцы, торговавшие с Византией, во время событий 1069 г. пригрозили князьям уходом в "Гречьску землю"¹¹⁷. Ипатьевская летопись сообщает под 1084 г. о Давыде Игоревиче, изгнанном из Тмутаракани и действовавшем на Днепре: "...зая Гречнеки во Олешьт и зая в них все имень"¹¹⁸. Вероятно, имеются в виду русские торговые караваны, направлявшиеся "в греки". Объем русской торговли с Византией возрос в XII в. Не прекращались плаванья купцов-"гречников" между Киевом и Константинополем. Для охраны купеческих караванов от половцев киевские князья посылали в главные пункты днепровского пути своих дружинников¹¹⁹. Во второй половине XII в. Византия продолжала оставаться заинтересованной в связях с Северным Причерноморьем. В эдикте 1166 г. Мануил Комнин величается титулом "Хазарского, Готского, Лазикского", что указывает на сюзеренитет василевса в Крыму и областях Западного Кавказа¹³⁰. На это же указывает текст привилегии 1170 г., выданной генуэзцам. В ней повторялось ограничение 1169 г., гласившее, что для посещения генуэзскими кораблями Матрахи (Тмутаракани) и России на побережье Азовского моря (?) требуется каждый раз специальное разрешение императора¹²¹. Во Владимиро-Суздальскую Русь при Андрее Боголюбском "гость приходил из Царя-города и от иных стран, из Руской земли, и аче Латинин, и до всего хрестьянства, и до всея погани..."¹²². Сокращение в XII в. и ранее незначительного ввоза византийской монеты нельзя объяснять упадком торговли Восточной Европы с Византией задолго до разгрома Константинополя крестоносцами в 1204 г.¹²³. Главная причина уменьшения числа монетных кладов за пределами империи заключается в порче византийской золотой монеты-номисмы. К концу XI в. она резко обесценивается. Ухудшение монеты с одновременным увеличением ее количества связано с расширением товарооборота внутри империи.

Ограничение ввоза на Русь византийской поливной посуды в XII в. (севернее Киева не обнаружена) вызвано не столько трудно проходимостью степей, занятых половцами¹²⁴, сколько усилившейся конкуренцией русского керамического производства. Захват Константинополя латинянами и разорение Руси татаро-монгольскими ордами надолго парализовали связи обоих государств. В XIV — XV вв. наступает новый этап русско-византийских отношений, преимущественно церковных, так как торговля в Константинополе и на Черноморском побережье была захвачена венецианцами и генуэзцами. Москва, набирая силу, начинает осознавать свое значение "третьего Рима", а одряхлевшая империя близится к закату. Произведения византийского прикладного искусства (иконы с драгоценными окладами, камеи и стеатитовые иконки, литургические облачения) из удельных центров Северо-Восточной Руси постепенно перекочевывают в сокровищницы московских князей и митрополитов. На севере большую роль в сношениях с Константинополем играл Новгород.

Главным поставщиком произведений византийского художественного ремесла в Восточную Европу был Константинополь. Из столичных мастерских, многие из которых обслуживали царский двор, происходят серебряные чаши для пиров, перегородчатые эмали на золоте, изделия резной кости (ларцы, гребни), камеи из драгоценных и полудрагоценных камней, стеатитовые иконки, стеклянная посуда, браслеты, бусы, поливная керамика, шелковые и парчовые ткани, иконы. Константинополь был крупнейшим монопольным центром художественной промышленности. Здесь были сосредоточены монетный двор, мастерские оружейников и ювелиров-аргиропратов, императорские гинекеи, из которых выходили наиболее ценные сорта шелковых тканей и парчи. Блестящий императорский двор привлекал мастеров из всех уголков империи, всегда имевших в столице обеспеченную клиентуру. В X — XI вв. с государственными эргастириями Константинополя, которые

находились под покровительством самого василевса, не могла конкурировать продукция провинциальных мастерских. Преждевременно говорить об упадке столичного художественного ремесла (поливное и эмальерное дело, резьба по кости) и в XII в.¹²⁵. Стандартизация изделий, упрощение их орнаментации¹²⁶ связаны не с экономическим спадом в Константинополе, а с переходом мастерских к массовому выпуску литургической и светской утвари, рассчитанной на широкий сбыт. С дальнейшим развитием товарно-денежных отношений ремесленники частично переходят от работы на заказ к работе на рынок (см. описание ярмарки в Фессалопиках на стр. 231). О высоком мастерстве придворных ювелиров XII в. свидетельствует разобранный выше группа серебряных чаш.

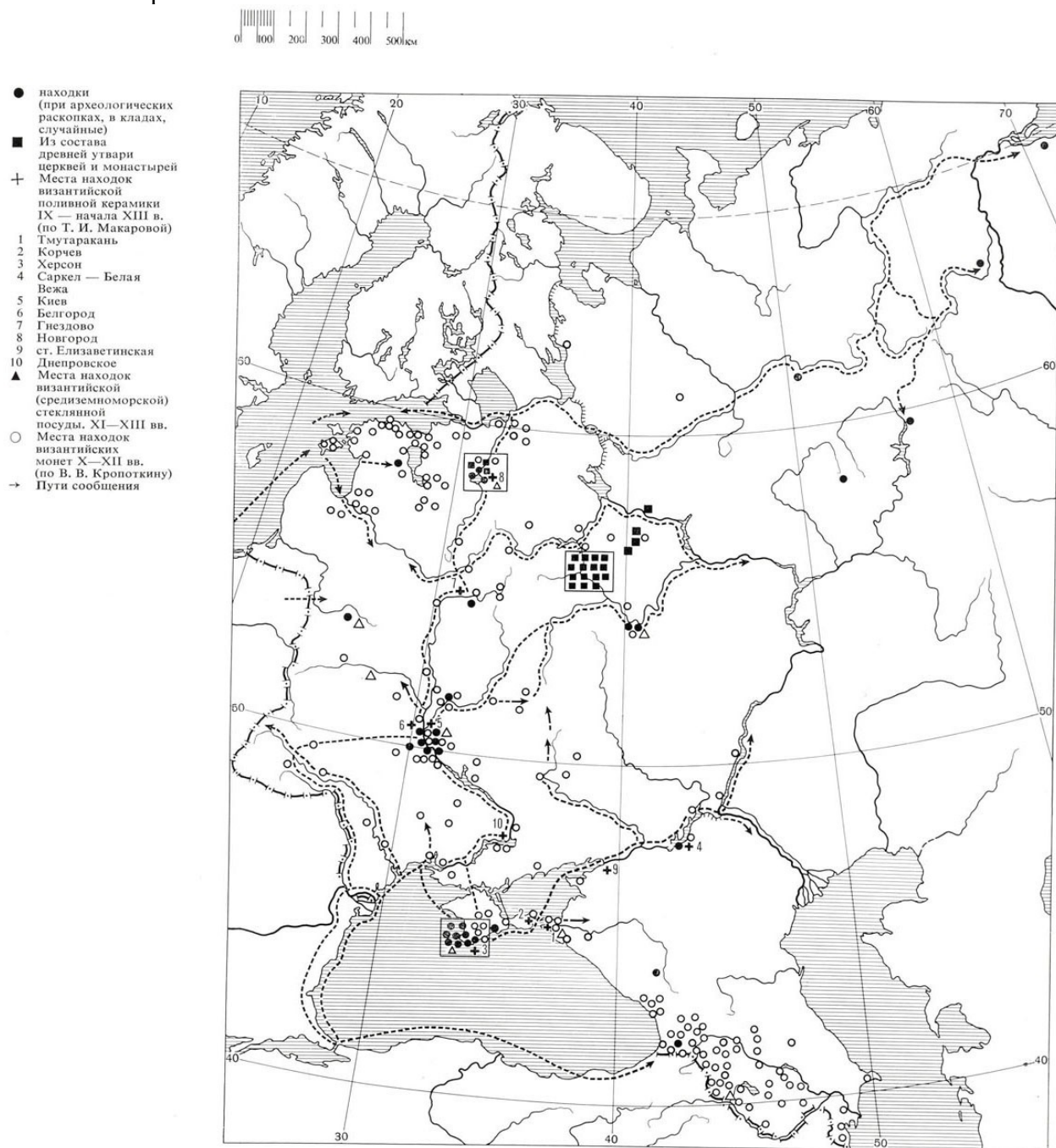
Экономически и политически Русь была связана непосредственно со столицей империи. Из Царьграда приезжали в Киев, Галич и Владимир-на-Клязьме купеческие караваны, дипломатические миссии с богатыми дарами, представители духовенства, архитекторы, живописцы и золотых дел мастера, русские паломники к святыням Иерусалима. Первые каменные храмы на Руси строили и расписывали при участии "мастеров от грек"¹²⁷, вероятно, константинопольских (Десятинная церковь, 989 — 996 гг., и Софийский собор в Киеве, 1037 — 1054 гг., позднее Успенский собор Печерского монастыря, 1073 — 1078 гг.). Греческими мастерами столичной школы исполнены мозаики Михайловского монастыря в Киеве (1108)¹²⁸ и росписи Дмитриевского собора во Владимире (последнее десятилетие XII в.)¹²⁹.

Часть вещей в составе византийского ввоза, по-видимому, вышла из провинциальных мастерских, роль которых возрастает в XII в. (серебряные сосуды 7 и 8, некоторые произведения резной кости и глиптики). Если в IX — X вв. в керамическом импорте доминирует посуда столичных гончаров, то в XI — XII вв. большое место занимает продукция Солуни и Коринфа¹³⁰.

Произведения византийского художественного ремесла сосредоточены в основных городских центрах южной Тавриды и Руси (Херсон, Судак, Саркел — Белая Вежа, Киев, Чернигов, Смоленск, Старая Рязань, Владимир, Суздаль, Москва, Новгород). Особенно много их в Херсонесе, районе Киева и в Новгороде. В тех же пунктах зафиксированы находки византийской поливной и стеклянной посуды (илл. 420). Отсутствие предметов импорта в промежуточных районах объясняется оседанием привозной утвари в крупных городах, после чего она превращалась в "недвижимое имущество".

Клады и единичные находки византийских монет X — XII вв. довольно равномерно распределены вдоль основных речных артерий, пересекающих Восточную Европу с севера на юг (илл. 420). Вдоль этих водных трасс концентрировалось наибольшее количество населения и было множество поселений, с которыми связаны монетные находки. Главной и самой короткой магистралью между Константинополем и Русью был путь "из варяг в греки". Его южный отрезок от Киева вниз по Днепру так и называли "греческим путем". Устье Днепра замыкал подвластный Киеву портовый юрод Олешье¹³¹, где заново оснащали ладьи. Отсюда морской путь в Царьград шел вдоль болгарского побережья Черного моря¹³². Существовал и транзитный способ передвижения византийских товаров через южнорусские княжества, Болгарию и дунайские города. Он был более безопасен, так как путь шел в обход половецкого "дикого поля" и через Молдавию по долинам Прута и Серета выводил к Дунаю и Черному морю¹³³. Посредниками в передаче на север византийского импорта могли быть Херсонес и до XII в. Тмутаракань. Херсонес сносился с Киевом тем же греческим путем и степью, через Перекоп и вверх по Днепру. Из него в Тмутаракань, Корчев и Саркел поступал избыток импорта византийской поливной посуды¹³⁴. В XII в. в черноморской торговле с Византией возросла роль половецкого Судака. По словам Гильома Рубрука, посетившего Судак (Солдаю) в 1253 г., "туда пристают все купцы, как едущие из Турции и желающие направиться в северные страны, так и едущие обратно из России и северных стран и желающие переправиться в Турцию. Одни привозят горностаев, белок и другие драгоценные

420 Произведения византийского художественного ремесла X – XIII вв., обнаруженные в Восточной Европе



меха; другие привозят ткани из хлопчатой бумаги, бумазею (*gambasio*), шелковые материи и душистые корни»¹³⁵. Рубрук встретил в Солдаис купцов из Константинополя. Отмеченный находками византийских монет путь по Днестру вел в Галицкое княжество. Азовским морем и низовьями Дона попадали в Саркел. В Закавказье византийские монеты проникали через Малую Азию, так как в бассейне Кубани (исключая низовья) и на Северном Кавказе их нет.

Находки византийских монет отмечены и на других отрезках пути "из варяг в греки" — между Киевом, Смоленском, Новгородом и в районе Приладожья. В Рязанское и Владимиро-Суздальское княжества плыли верховьями Волги или из Киева вверх по Десне и Сейму на верхнюю Оку. Путь по Дону, видимо, не функционировал, так как монетные находки здесь неизвестны (илл. 420).

В Восточную Прибалтику византийские милиарисии X — XI вв. поступали вместе с западноевропейскими денариями в XI — начале XII в.¹³⁶. Топография находок монет

соответствует морскому балтийскому пути их проникновения. Как и предметы западного художественного импорта¹³⁷, они группируются на побережье Эстонии, в устье Западной Двины и вокруг Чудского озера. В среднем и верхнем течении Западной Двины и вдоль других рек Латвии и Эстонии находки византийских монет отсутствуют (илл. 420). Способы проникновения византийских изделий в Восточную Европу были разнообразны. Произведения художественного ремесла могли служить предметом торгового обмена, или товаром. Источники перечисляют такие статьи вывоза "от грек", как шелковые и парчовые ткани, золото и серебро (скорее, предметы роскоши из этих металлов), "мусия" (смальта). По договору 944 г. русские купцы могли закупать драгоценных шелковых тканей и парчи не более чем на 50 номисм каждый. "Повесть временных лет" под 969 г. приписывает Святославу следующие слова: "Не любо ми есть в Киеве жити, хочю жити в Переяславци в Дунаи, яко то есть среда земли моей, яко ту вся благая сходятся, от Грек паволоки, золото, вино, и овощи разноличнии..."¹³⁸. На продажу в города Северного Причерноморья шли из метрополии стеклянные изделия и поливная посуда, имевшие сбыт и на Руси. Греческие купцы могли иметь свои подворья в Киеве, а в эпоху феодальной раздробленности и в других крупных городах.

Художественная утварь попадала на Русь в числе посольских и свадебных даров. В трактате "О народах" Константин Багрянородный советует своему сыну отклонять дерзкие домогательства "неверных и худородных жителей севера", направлявшихся в Константинополь не столько ради дружбы, сколько с целью наживы: "Если, как это часто бывает, Козары, Турки, Русь или какой-нибудь другой северный скифский народ когда-либо будет добиваться и просить себе [что-либо] из царских одежд, корон или украшений за какую-нибудь услугу, то ты должен отвечать, что одежды и короны, называемые нами камелавкями, не сделаны людьми... но, как мы то находим в сокровенных книгах, по древнему сказанию, Бог соделал царем Константина Великого, первого царя-христианина, и прислал ему через ангела эти одежды и короны..."¹³⁹.

Биография Василия Македонянина, написанная его внуком Константином Багрянородным, содержит полулегендарное известие о крещении Руси. Василий I склонил к союзу "народ русский, воинственный и языческий, раздавая ему одежды золотые, серебряные и шелковые, и, установив с ним дружбу и соглашение, уговорил принять крещение"¹⁴⁰. С установлением постоянных дипломатических отношений империи с Киевом (в период феодальной раздробленности — с отдельными княжествами) удельный вес даров в составе художественного импорта возрастает.

Византийские вещи попадали вместе с греками, прибывавшими на Русь: митрополитами, епископами и священниками, гречанками, выходившими замуж за русских князей, зодчими и ремесленниками¹⁴¹.

Греческие священные реликвии приносили и русские, с религиозными или коммерческими целями совершавшие путешествие в Царьград, на Афон (где в начале XI в. возникла русская обитель)¹⁴² или в Иерусалим (через Константинополь). В XI — XII вв. количество русских пилигримов — "и новгородцев, и киян" — в Византию и Палестину было велико. Во второй половине XI в. киево-печерский игумен Варлаам совершил путешествие в Иерусалим, где он обходил церковные святыни. Перед смертью на обратном пути (во Владимире) он завещал передать Феодосию, "яже бе купил в Константино граде иконы и иное, еже на потребу"¹⁴³. По заданию князя Мстислава в Царьграде были приобретены эмалевые пластинки для оклада Евангелия. По сообщению I Новгородской летописи, в 1211 г. пришел из Константинополя Добрыня Ядрейкович (впоследствии Антоний, архиепископ Новгородский) и "привезе с собой гроб господень" ("модель" иерусалимской церкви Воскресения)¹⁴⁴. Византийские реликвии попадали в Москву и в XIV — XV вв. Так, в 1354 г. митрополит Алексий вывез из Константинополя серебряную ставротеку XII в.

В IX — X вв., когда Царьград подвергался набегам русских искателей добычи,

византийская утварь могла поступать в числе военных (пиратских) трофеев или в качестве дани. Нападение русских на Византию в 860 г. описал Никита Пафлагонский: "В это время кровопийственный народ скифов, так называемые русские, прибыв по Черному морю в Стену [то есть Босфор] и разграбив все селения и монастыри, опустошил и близко лежащие к Константинополю острова, расхитив все сосуды и имущество, и предавал смерти взятых в плен людей. С варварской жадностью и яростью устремившись на патриаршие монастыри, они захватили все их достояние..."¹⁴⁵. После взятия Корсуня Владимир вывез оттуда кроме мощей святых церковные сосуды, иконы и медные статуи, в том числе четверку коней, которую поставил в Киеве "за святою Богородицею"¹⁴⁶. Впоследствии он передал корсунскую утварь — иконы, сосуды и кресты — Десятинной церкви¹⁴⁷.

Главным потребителем дорогостоящего византийского импорта была светская и духовная знать. Утварь "от грек" использовали в придворном и литургическом обиходе. Серебряная чаша 2, вероятно, найдена на месте загородной усадьбы черниговского князя. Византийские эмали встречены вкладах драгоценных женских украшений, зарытых в период монгольского нашествия (Старая Рязань. Киев). Более дешевые вещи проникали в торгово-ремесленную среду зажиточных горожан (стеатитовые иконки из херсонесских домов). С усадьбой, принадлежавшей церковному подворью, связаны находки каменных иконок XII в. в Новгороде¹⁴⁸. Византийская храмовая утварь поступала в церкви и монастыри, где хранилась вплоть до Октябрьской революции (например, в Патриаршей ризнице Московского Кремля). Привозная серебряная посуда легко становилась предметом вторичного импорта. Новгородские ушкуйники заносили ее далеко на северо-восток — "за Югру и за Самоядь".

Примечания

Введение

1 "Византийская любовная проза", стр. 53.

2 Лазарев, 1947, стр. 104.

3 Ebersolt, 1923, p. 152.

4 Ibid., p. 151.

5 Ibid.

6 Grabar, 1936.

7 Grabar, 1951; Grabar, 1957, pp. 162 — 165.

8 Грабар, 1962.

9 Там же, стр. 237.

10 Grabar, 1960.

11 Банк, 1960.

12 Там же, стр. 7.

13 Frantz, 1940 — 1941; Frantz, 1941; Pelekanidis, 1956.

14 Дидрон, 1864 — 1865, стр. 96, 101 — 102.

15 "Три еврейских путешественника XI и XII ст.", стр. 28.

16 Ebersolt, 1923, p. 86.

17 К той же чрезвычайной мере в случае государственной необходимости прибегали правители многих стран. Сохранилось известие о полной переплавке в слитки для монетного чекана всей старой серебряной утвари в Киликии в середине XIII в. (Орбели, 1938, стр. 268).

18 "Алексиада", стр. 158 и сл.

19 Ebersolt, 1923, p. 104.

20 Рудаков, 1917, стр. 152.

21 Matzulewitsch, 1929; Мацулевич, 1940.

22 Диль, 1947, стр. 173.

23 "Дигенис Акрит", стр. 149.

- 24 Диль, 1947, стр. 154.
25 "Памятники византийской литературы IV — IX
26 Этот путь исследования применен Г. К. Вагнером (Вагнер, 1969).
27 Маркс, 1853, стр. 240.
28 Лихачев, 1967, стр. 176 и сл.
29 Нессельштраус, 1964, стр. 74, 75.
30 Для богословов школы Фомы Аквинского каждое событие св. Писания должно быть истолковано в четырех аспектах: в буквальном (историческом) смысле и в трех спиритуалистических значениях: аллегорическом, тропологическом (моральном) и анагогическом (мистическом). Известны латинские стихи, помогавшие запоминать толкование по четырем смыслам: "Буквальный смысл — учит о происшедшем; о том, во что ты веруешь, учит аллегория; мораль наставляет, как поступать, а твои стремления открывает анагогия" (Данте Алигьери, прим. на стр. 529. Данте распространил принцип четырехсмысленного толкования на светскую поэзию).
31 Пользуюсь случаем принести глубокую благодарность М. Е. Алешковскому, А. В. Банк, Г. К. Вагнеру, Т. В. Николаевой за помощь в работе и полезные указания при рецензировании этой книги.

I

Византийские серебряные чаши XII в.

- 1 Эти условные порядковые номера и в дальнейшем употребляются для обозначения сосудов.
2 Орбели, 1938.
3 В декабре 1969 г. К. В. Тревер любезно сообщила автору, что в архиве И. А. Орбели хранится незаконченная работа о вильгортской чаше. Возможно, в ней приведены дополнительные аргументы в пользу киликийского происхождения сосуда.
4 Арциховский и Борковским, 1963, стр. 24.
5 Холостенко, 1958.
6 Банк, 1962, стр. 279.
7 Спицын, 1906, стр. 273, 274.
8 Банк, 1940, стр. 191.
9 Арциховский и Борковский. 1958, стр. 53. 10 Спицын, 1906, стр. 270 — 273.
11 Банк, 1938.
12 Банк, 1959. Пунктирный фон появляется в византийской чеканке с XII в. См.: Банк, 1971, стр. 140.
13 Schmiedehelm, 1929, S. 270 — 271.
14 Банк, 1962, стр. 281.
15 Банк, 1960.
16 Грабар, 1962, стр. 266.
17 Шелковииков, 1965, стр. 218 — 220; Шелковников, 1969, стр. 33 — 36, Критика необоснованного взгляда Б. А. Шелковникова дана А. В. Банк (Банк, 1966 а). Та же точка зрения нашла отражение в альбоме А. Н. Свирина "Древнерусское ювелирное искусство" (М., 1972). Кроме ссылок на Н. Холостенко и Б. А. Шелковникова, автор не приводит никаких аргументов.
18 Например, чаши и кубки в руках пирующих в росписях Балалык-тепе конца V — начала VI в. (Альбаум, 1960, рис. 132, 133).
19 Смирнов, 1909, табл. СII, 223.
20 Beylie, 1902 (табл. между стр. 194 и 195).
21 Якобсон, 1959, стр. 334 — 336, рис. 182.
22 Белов, 1959, стр. 41, 42, рис. 26.
23 Ross, 1958 а; Банк, 1969.
24 Смирнов, 1909, табл. XLII, 76.
25 Skubiszewski, 1965.

- 26 "Радзивилловская или Кенигсбергская летопись", лл. 32, 39.
- 27 Ср. гладкие рельефные рамки на чеканных медальонах тулова чаш 1 и 2 и клеймах чаши 4.
- 28 Люстровая керамика Рея и Кашана, XIII в. — SPA, V, p. 700.
- 29 Coche de la Ferte, 1957, p. 200, ill. 8a.
- 30 Grabar, 1951, ill. 13 — 14; Банк, 1966, табл. 199 — 200.
- 31 Schlumberger, 1896, p. 669; Кондаков, 1902, табл. XXVI, XXVII; Кондаков, 1909, рис. 178; Grabar, 1951, ill. 13, 14; Lorenzetti, 1939, p. 40. См. также серебряную ставротеку конца XI — начала XII в. из Эрмитажа (Банк, 1966, табл. 199, 200).
- 32 В грузинской рельефной пластике по металлу, например в творчестве Бека Опизари (вторая половина XII — начало XIII в.), фигуры более вытянуты (1:7,5). См.: Амиранашвили, 1956, стр. 33.
- 33 Grabar, 1951, p. 53.
- 34 "Дигенис Акрит", стр. 53.
- 35 Девушка показана грациозно сидящей, а не танцующей, как считает Н. Холостенко (1958, стр. 64). Между музыкантом и его спутницей видна верхушка холмика, на котором они сидят. Поза девушки не находит аналогий в изображениях танцовщиц.
- 36 Орбели, 1938, стр. 262.
- 37 Серебряное блюдо с Кипра, начало VII в. (L. Reau, 1956, p. 274). Слова Григория Назианзина в Парижской Национальной библиотеке, gt. 510, л. 143 об., 880 — 896 гг. (Лазарев, 1948, табл. 46). Избранные места и параллели из Творений отцов церкви в Парижской Национальной библиотеке, gr. 923, л. 282 об., IX в. (Grabar, 1939, ill. 12). Ту же сцену ем. в грузинской Псалтыри XIII в. (Амиранашвили, 1966, табл. 73).
- 38 Лазарев, 1947, стр. 80.
- 39 Там же.
- 40 Buchtal, 1948, p. 14.
- 41 Лазарев, 1948, табл. 140 а.
- 42 Buchtal, 1948, pl. XVI, ill. 21.
- 43 Ibid., pl. XVI, ill. 19.
- 44 Wald, 1942, pl. LII.
- 45 Buchtal, 1948, pl. XVI, ill. 20, 22.
- 46 Отмечено сходство миниатюр Псалтырей аристократической группы с найденными в 1902 г. на Кипре девятью чеканными серебряными блюдами со сценами из жизни Давида (между 610 — 629). Серебряных дел мастера могли использовать как образцы ранние лицевые Псалтыри, вдохновлявшие миниатюристов X в. (Dalton, 1911, p. 574). Фигура Давида-пастуха, играющего на лире, на блюде с изображением юного Давида, вызываемого вестником Самуила (Talbot Rice, 1959, pl. 72), близка миниатюрам X — XI вв.
- 47 Щепкина, 1963, стр. 103, 104; Шервашидзе, 1964, стр. 5 и сл.
- 48 При сравнении медальона с найденными на Кипре серебряными блюдами VII в. с эпизодами из истории Давида видно, как усилилась отвлеченность изображений.
- 49 Готтенрот, 1900, стр. 114.
- 50 Grabar, 1936, pp. 51 — 53, tabl. VII, I; Houston, 1947, pp. 149 - 150, pl. Va.
- 51 Ср. женские прически на ткани из Бамберга (*илл.* 366) и прически служанок на мозаике Дафни (вторая половина XI в.). См.: Beylie, 1902 (табл. между стр. 194, 195).
- 52 Barany-Oberschall, 1937, p. 83.
- 53 "Алексиада", стр. 310 (комментарий Я. Н. Любарского).
- 54 Barany-Oberschall, 1937, p. III, 1. Такая корона венчает Александра Македонского на чаше из музея Инсбрука (Ibid., p. 77, pl. XVI, 6) — *илл.* 228. Аналогичные венцы царей и вельмож представлены в иллюстрациях Тверского списка Хроники Георгия Амартола (конец XIII — XIV в.). Русский первооригинал этой рукописи (XI в.) восходит к греческому подлиннику (Подобедова, 1965, рис. 9, 10).
- 55 Лазарев, 1948, табл. 224.
- 56 "Алексиада", стр. 122, 123.

- 57 В византийской живописи круглые фибулы встречаются на портретах императоров Македонской династии и в облачении святых воинов (Беляев, 1929, стр. 80).
- 58 Кондаков, 1909, рис. 178. См. также костюм Иакова, борющегося с ангелом, на мозаике собора в Монреале, первая четверть XIII в. (Лазарев, 1948, табл. 232). Ср. корону и одеяние поднимаемого на щите Иисуса Навина на миниатюре болгарской рукописи "Хроника Манассии" (1344 — 1345). Композиция близка миниатюре Парижской Псалтыри первой половины X в. со сценой помазания Давида на царство (Филов, 1927, стр. 20, табл. IX, № 15; Лазарев, 1948, табл. 576). Сравнение корон на обеих иллюстрациях даст представление об их эволюции.
- 59 Скарамангий носили и гражданские чины. По сообщению французского хрониста, послы Мануила Комнина к королю Людовику VII носили короткие и узкие шелковые одежды с тесными рукавами (Brehier, 1950. pp. 44, 45).
- 60 Kondakov, 1924; Cumont, 1926. Скарамангий — костюм восточного происхождения. Задолго до распространения в Византии узкий, подпоясанный кафтан до колен, с длинными тесными рукавами, носили всадники Парфнии и сасанидского Ирана.
- 61 Беляев, 1892, стр. 23.
- 62 Кондаков, 1929, стр. 202, 203. В день пасхи обувь царя и двенадцати высших чипов империи состояла из белого холста, обвиваемого вокруг ног, и позолоченных туфель (Беляев, 1892, стр. 205, 206).
- 63 "Дигенис Акрит", стр. 196 (комментарий).
- 64 Приблизительные размеры инструментов устанавливаются при сравнении с фигурами музыкантов.
- 65 Серебряное блюдо из Луковки, вероятно, VIII в. — *илл.* 249 (Орбели и Тревер, 1935, табл. 16); серебряный кувшин VIII — IX вв. из Музея изящных искусств в Лионе (Смирнов, 1909, табл. XXXVI, 65). Сидящий по-восточному арфист на блюде из Луковки сопровождает игру пением, как и музыкант с псалтирем на чаше 4 (*илл.* 131).
66. SPA, IV, pl. I63A,
67. Резная деревянная панель, Египет, XI в. (Farmer, 1966, Abb. 33); резная стукковая панель (*илл.* 356 — Рей, ок. 1200 г. — SPA, V, pl. 516); живопись потолка Палатинской капеллы в Палермо, середина XII в. (Павловский, 1890, рис. 77); рейская и кашанская керамика XII — XIII вв. (SPA, V, pl. 646A, 652); рельефная бронзовая пластина с изображением Бахрам Гура и Азаде на охоте, Иран, XII в. (SPA, VI, pl. 1300A); фрагмент полихромной чаши типа "минаи" с тем же сюжетом, Иран, XIII в. (Farmer, 1966, Abb. 13); гератский бронзовый котелок 1163 г. (Веселовский, 1910, табл. V); кувшин, инкрустированный серебром и медью, Мосул, 1232 г. (SPA, VI, pl. 1330B); расписной ларец из слоновой кости, XII — XIII вв. (SPA, VI, pl. I435C); костяной ларец в музее Вюрцбурга, Сицилия, XIII в. (Migeon, 1927, ill. 173). В отличие от манеры игры в Византии и Западной Европе арабскую треугольную арфу обычно, хотя и не всегда, ставили не на угол, а на короткую тонкую планку струнодержателя. Длинная переключина-резонатор арабской арфы, обращенная к щеке музыканта, более массивна и, плавно загигаясь, заостряется к концу. 68. Bachman, 1964, Abb. 29, 35, 40, 58. 69. Wald, 1942, pl. VI, IX, XIII.
70. Beylie, 1902, p. 91. Игрок на треугольной арфе вырезан на костяном олене XII в. из городка Ясберени (*илл.* 279) в Венгрии (Grabar, 1960, ill. 30; Laszlo, 1953, вклейка). 71. "Дигенис Акрит", стр. 45. 72. Там же, стр. 50. 73. Там же, стр. 52. 74. Там же, стр. 54, 55.
75. Кифара Дигениса Акрита, по-видимому, была арфообразным инструментом средневекового типа (кифары античной формы Византия не знала). Она тождественна псалтири или маленькой треугольной арфе, так как других арфообразных инструментов в изобразительном искусстве Византии нет. Византийские миниатюристы относили древнегреческие наименования к средневековым инструментам, ничего общего с античными не имеющим. См. миниатюру Псалтыри Ватиканской библиотеки, около 1059 г. (*илл.* 255, см.: Bachmann, 1964, S. 47). 76. Рука, поднесенная к устам, — жест, который всегда означал призыв к тишине. Греко-римского бога молчания Гарпократа изображали с пальцем у рта.

Тот же жест Давида в иллюстрациях наиболее архаических греческих и латинских Псалтырей имеет значение апотропеического знака, замыкающего уста зла (Grabar, 1945, pp. 126, 127). Этот прием перешел и в иконопись ("Иоанн Богослов — благое молчание"). 77. "Дигенис Акрит", стр. 72.

78 Там же, стр. 187 (комментарий А. Я. Сыркина). 79. Кондаков, 1929, стр. 236.

80 Brehier, 1949, pp. 360 — 361; Kondakov, 1924, p. 14. В отличие от царя высшие чины империи носили венцы без креста. Козин сообщает, что при производстве в чин деспот получал венец с камнями, жемчугом и малыми крестами сзади спереди и с боков (Кондаков, 1929, стр. 222).

81 Беляев, 1892, стр. 23.

82 "Дигенис Акрит", стр. 114.

83 Орфея, играющего на лире, изображали в греческих манускриптах XI — XII вв. (Weitzmann, 1951, ill. 82 — 84). На миниатюре рукописи из монастыря св. Пантелеймона на Афоне (XI в.), как на античных мозаиках, его окружают разнообразные животные: лев, медведь, собака, заяц, газель, пантера и др. На всех рисунках Орфей имеет нимб, что можно объяснить влиянием иконографии Давида-музыканта (Weitzmann, 1951, pp. 67, 68).

84 "Алексиада", стр. 56. По словам Никиты Хониата (XII — XIII вв.), жестокость сицилийских воинов, взявших Фессалоники, не могло бы смягчить даже очаровательное пение, подобное музыке Орфея, двигавшей камни (Акоминат, т. 1, стр. 382). Тот же мотив звучит в поэме Руставели, когда витязь поет:

"Отовсюду вышли звери слушать звуки песнопенья,
Наслаждаться дивной песней над водой взнеслись каменья...

И пришли пред ним склониться тварей мира вереницы,

Звери с гор, из моря рыбы, крокодилы, с неба

(Шота Руставели, стр. 173).

85 "Дигенис Акрит", стр. 66.

86 Там же, стр. 112.

87 Там же, стр. 86.

88 Как в видении, которое предстало эмиру, отцу Дигениса, около могилы пророка Мухаммеда:

"Увидел ты медведей, львов, волков с овечьим стадом,
Земные твари всех пород паслись друг с другом вместе.
Никто вреда не причинял малейшего другому".

("Дигенис Акрит", стр. 32)

89 Здесь снова заметно влияние миниатюр Псалтырей, где на музыкальном инструменте Давида или рядом с псалмопевцем сидит птица (миниатюра из Хлудовской Псалтыри в ГИМ, вторая половина IX в. См.: Tikkanen, 1903, Abb. 21).

90 "Дигенис Акрит", стр. 122.

91 На рельефе XII в. из церкви св. Екатерины в Салониках какой-то персонаж разрывает пасть льва (илл. 220). С. Пелеканидис признает в нем Дигениса Акрита (Pelekanidis, 1956).

92 На поливной тарелке XII в. из раскопок на афинской агоре атрибутом Дигениса является свернувшийся в кольцо дракон (Frantz, 1940 — 1941, p. 88, ill. 3).

93 "Дигенис Акрит", стр. 44.

94 Там же, стр. 90.

95 Там же. Метафора, нередко встречаемая у византийских писателей XII в. ("Алексиада", стр. 255).

96 "Дигенис Акрит", стр. 48.

97 Там же, стр. 115, 116.

98 Там же, стр. 59.

99 Там же, стр. 171 (статья А. Я. Сыркина).

100 Там же, стр. 164.

101 Там же, стр. 165.

- 102 Pelekanidis, 1956, p. 226.
- 103 Frantz, 1941, Franlz, 1940 — 1941.
- 104 Franlz, 1940 — 1941, pp. 87, 89.
- 105 Ibid., p. 89.
- 106 "Дигенис Акрит", стр. 163 (статья А. Я. Сыркина.).
- 107 Там же, стр. 100, 101.
- 108 Brehier, 1950, p. 42.
- 109 Готтенрот, 1900, стр. 119.
- 110 Dalton, 1911, ill. 290.
- 111 Schlumberger, 1890, p. 357.
- 112 В панцире из квадратных пластин, с длинными рукавами и широкими короткими штанами, показаны два охотника на серебряной сасанидской чаше V — VI вв. (Mavrodinov, 1943, ill. 77). Царь-охотник на кувшине Сент-Миклошского клада в Трансильвании (вторая половина IX в.) облачен в доходящий до колен пластинчатый доспех с длинными узкими рукавами (ibid., tabl. III).
- 113 Mavrodinov, 1943, p. 120.
- 114 Готтенрот, 1900, стр. 119.
- 115 Там же.
- 116 Mavrodinov, 1943, p. 125.
- 117 См. описание убранства скакуна в "Дигенисе Акрите":
"Седло на нем с уздечкою от золота сияло,
А на груди ремень лежал с краями золотыми".
("Дигенис Акрит", стр. 99).
- 118 Снаряжение тяжеловооруженных всадников-катафрактов, составлявших немногочисленное ядро армии, было иным. По сведениям X в., они носили железный шлем и панцирь с рукавами до локтей. Рука от локтя до кисти покрывалась кожаными, с нашитыми железными бляхами "наручами". Такие же бляхи были нашиты на части доспеха, закрывавшие живот, бедра и спину. Поверх панциря надевали плащ. Голени прикрывались поножами. Лошади катафрактов были защищены специальным покровом из войлока. Катафракты были вооружены булавой, копьем, мечом и щитом ("Стратегика императора Никифора", стр. 32; Каждан, 1954, стр. 25, 26).
- 119 Киннам, стр. 137.
- 120 Каждан, 1954, стр. 26, 27.
- 121 "Кельтские доспехи представляют собой железную кольчугу, сплетенную из вдетых друг в друга колец, и железный панцирь из такого хорошего железа, что оно отражает стрелы и надежно защищает тело воина. Кроме того, защитой кельту служит щит — не круглый, а продолговатый, широкий сверху, а внизу заканчивающийся острием (то есть миндалевидный. — В. Д.); с внутренней стороны он слегка изогнут, а внешняя его поверхность гладкая, блестящая, со сверкающим медным выступом. Стрела, безразлично какая — скифская, персидская или даже пущенная рукой гиганта, — отскакивает от этого щита и возвращается назад к пославшему ее... Ведь на коне кельт неодолим и способен пробить даже вавилонскую стену; сойдя же с коня, он становится игрушкой в руках любого" ("Алексиада", стр. 357).
- 122 "Алексиада", стр. 168, 169.
- 123 Орбели, 1938, стр. 273.
- 124 В таком повороте изображали парфянских и сасанидских конных стрелков. Обернувшиеся назад всадники, стреляющие в диких зверей, представлены на серебряном кубке VII — X вв. из Красноярск и среди бронзовых блях из погребений Копёнского чаатаса на Енисее (VIII — IX вв.) (Грязнов, 1961, рис. 6, 7). Так изображали лучников мусульманской Персии: на рельефном изразце с надглазурной росписью из Кашана, XIII в. (SPA, V, pl. 680A), на гератском бронзовом котелке 1163г. (Веселовский, 1910, табл. V). У всадника на изразце такая же низкая шапочка, как у лучника на чаше 3. Влиянием иранской иконографии объясняют "скифские" позы конных охотников на александрийских тканях VI — VII вв.

- (Falke, 1936, Abb. 48) и на византийском ларце (*илл. 368*) из слоновой кости XI в. (?) в соборе Трыа (Grabar, 1936, tabl. X, 2).
- 125 Каждан, 1954, стр. 27.
- 126 "Алексиада", стр. 336, 337. Еврейский путешественник XII в. рабби Петтахия Регенсбургский писал о половцах: "Они — отличные стрелки из лука и убивают птиц на лету" (Васильевский, 1908, стр. 7).
- 127 Полусферические шлемы были распространены у арабов и в мусульманской Персии (Готтенрот, 1900, стр. 139; Вейс, 1875, стр. 195). Полусферический шлем с небольшим стерженьком сверху найден в кургане XI — XII вв. с погребением половецкого воина а с. Пешки Киевской обл. (Плетнева, 1958, рис. 14). Изображения полусферических шлемов известны на половецких каменных статуях (там же, табл. 37, № 3, 5, 12).
- 128 Плетнева, 1958, стр. 210, рис. 37.
- 129 Кондаков, 1929, стр. 93, 202.
- 130 Ср. прически и одежду всадников на иранском стуковом рельефе XII — XIII вв. (SPA, V, pl. 518).
- 131 Она не имеет отношения к христианской иконографии, которой противоречит фигура лучника. У всадника с копьем нет нимба.
- 132 "Алексиада", стр. 406. То же сообщает Марко Поло о тактике татар ("Книга Марко Поло", стр. 91).
- 133 Акоминат, т. 1, стр. 227.
- 134 Каждан, 1954, стр. 28; Диль, 1947, стр. 80, 84.
- 135 Диль, 1947, стр. 83 — 85; "Дигенис Акрит", стр. 128 и сл. (статья А. Я. Сыркина).
- 136 "Дигенис Акрит", стр. 9.
- 137 Там же, стр. 70.
- 138 Там же, стр. 79.
- 139 Там же, стр. 200 (комментарии).
- 140 Bandinelli, 1955, pl. 50, ill. 247. Ср. фигуры всадников на византийском костяном ларце X — XI вв. (*илл. 201*) в Метрополитен-музее Нью-Йорка (Talbot Rice, 1959, pl. 112).
- 141 Omont, 1929, tabl. LIX.
- 142 Weitzmann, 1947, ill, 134.
- 143 Лазарев, 1947, стр. 168.
- 144 Beulie, 1902 (илл. между стр. 110 и 111).
- 145 Филов, 1927, стр. 20; Лазарев, 1947, стр. 241; Дуйчев, 1964, стр. 92, 93.
- 146 Филов, 1927, табл. XXXV, № 63.
- 147 Там же, табл. XXXVII, № 65.
- 148 "Дигенис Акрит", стр. 103.
- 149 Ср. узкие, как трико, штаны палачей на миниатюрах Менология Василия II в Ватиканской библиотеке, о.к. 986 г. ("II Menologio di Basilio II", tav. 86 - 200).
- 150 Готтенрот, 1900, стр. 118, 119.
- 151 Феодор Стратилат на миниатюре из Менология Василия II, около 986 г. (*илл. 345*, Лазарев, 1948, табл. 71); Василий II на миниатюре из Псалтыри в венецианской Марчиана, ок. 1019 (*илл. 371*); Феодор Тирон и Димитрий на иконе в Эрмитаже, конец XI — начало XII в. (там же, табл. 201); Георгий, Феодор Тирон и Димитрий на другой иконе в Эрмитаже, вторая половина XII в. (там же, табл. 204).
- 152 Длинные копья с подобными наконечниками встречаем в византийской живописи X — XII вв. (Лазарев, 1948, табл. 71, 84 б, 132 в, г, 160 б).
- 153 Вейс, 1875, стр. 90; Готтенрот, 1900, стр. 119.
- 154 Кондаков, 1902, рис. 81; Банк, 1960а, стр. 23, 24, рис. 2.
- 155 Банк, 1966, табл. 157.
- 156 Bank, 1964, pp. 15 — 16, ill. 4, 5.
- 157 Ср. всадника с копьем и щитом на днище константинопольского поливного блюда XI — XII вв. из раскопок Херсонеса (*илл. 207*, Якобсон, 1950, табл. XXVII, 107а).

- 158 "Византийская сатира "Тимарион", стр. 368. Ср. образ отца Дигениса Акрита, выехавшего на единоборство:
"И выехал вперед эмир, на скакуне гарцуя. Отваги преисполненный и страх внушая взорам; Блистали в солнечных лучах доспехи боевые, И голубое с золотом копье в руке держал он... А конь резвился весело, внушая изумленье: То все четыре он ноги соединял вдруг вместе И оставался недвижим, как будто бы в ловушке, То в бег пускался так легко, с такою быстротою, Что он, казалось, по земле летит, а не ступает".
("Дигенис Акрит", стр. 14)
- 159 "Дигенис Акрит", стр. 9, 10. Убивая дракона, Дигенис повторяет подвиг Георгия. В византийской иконографии Георгия могли отразиться черты эпического героя ромеев и наоборот (Алпатов, 1956, стр. 299).
- 160 Лазарев, 1953, стр. 199, 200.
- 161 Там же, стр. 203.
- 162 Там же, стр. 206, 207; Алпатов, 1956, стр. 296.
- 163 Brehier, 1936, tabl. XVIII, 4; Лазарев, 1953, стр. 207; Алпатов, 1956, стр. 296.
- 164 В византийской иконографии Георгий отличается от Димитрия Солу некого курчавыми волосами (Алпатов, 1956, стр. 294). У Димитрия они гладкие, начесанные на лоб.
- 165 Писарская, 1964, табл. XLII — XLIII; Алпатов, 1956, стр. 296, рис. 4; A. Frolov, 1945, tabl. XXIV, 1.
- 166 Кондаков, 1909, табл. III.
- 167 Лазарев, 1953, стр. 205 — 207.
- 168 Voeckler, 1953.
- 169 Алпатов, 1956, стр. 297.
- 170 Лазарев, 1953, стр. 211 и сл.
- 171 Амиранашвили, 1957, стр. 152 — 154; Шмерлинг, 1962, стр. 109, 110, табл. 25; Аладашвили, 1957, табл. 5, 7, 18, 19; Чубинашвили, 1959, фото 42 — 44, 181 — 194, 239 — 246.
- 172 Лазарев, 1953, стр. 206; Орбели, 1968, стр. 90.
- 173 Алпатов, 1956, стр. 309.
- 174 "Дигенис Акрит", стр. 103.
- 175 "Стратегика императора Никифора", стр. 29; Каждан, 1954, стр. 27. "Тактика" Льва еще упоминает о возглавлявших и замыкавших шеренгу гоплитах, закованных в панцирь, наручи и поножи. Но автор допускает возможность полного отсутствия панцирей ("Стратегика императора Никифора", стр. 29, 30).
- 176 "Стратегика императора Никифора", стр. 29, 30, 43.
- 177 "Радзивилловская или Кенигсбергская летопись", л. 15 об., 22 об. и др. Греческие воины носили колпаки из окрашенной кожи (Готтенрот, 1900, стр. 119; Вейс, 1875, стр. 90).
- 178 Изображения таких мечей в византийском искусстве X — XIII вв.: миниатюры Менология Василия II, ок. 986 г. („Il Menologie di Basilio II", tav. 86, 190); стеатитовая икона "Димитрий Солунский", XI в. — *илл.* 209 (Писарская, 1965, табл. XLII — XLIII); триптих слоновой кости (XI в.?) из Эрмитажа (Банк, 1966, табл. 126); стеатитовая иконка XII в. из Херсонеса с изображением святых воинов — *илл.* 344 (Bank, 1964, ill. 5); обломок стеатитовой иконки XII в. с фигурой св. Георгия — *илл.* 403 (Ханенко, 1907, табл. XXXVIII, № 1321); фреска церкви св. Феодора в Мистре с изображением неизвестного святого, конец XIII в. (Лазарев, 1948, табл. 331) и др.
- 179 Готтенрот, 1900, стр. 119; Вейс, 1875, стр. 90. Изображения круглых щитов в византийском искусстве X — XIII вв.: миниатюра Менология Василия II — *илл.* 345 (Лазарев, 1948, табл. 71); миниатюра Кинегетики Оппиана в венецианской Марчиана, первая половина XI в. (Dalton, 1911, ill. 288); икона Эрмитажа с изображением святых воинов, конец XI — начало XIII в. (Лазарев, 1948, табл. 201); мозаика в Чефалу, 1148 г. (там же, табл. 184); эмалевая икона XII в. из Эрмитажа (Банк, 1966, табл. 190) и др.
- 180 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. XX, 33 c; XXXI, 49 e; Покровский, 1914, табл. XV,

- XVI; Банк, 1966, табл. 134 — 139; Brehier, 1931, ill. 14.
- 181 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. III, 8d; Coche de la Ferte, 1958, Nr. 25.
- 182 Beylie, 1902, p. 110.
- 183 Ibid., p. 98.
- 184 Или дубинки, которые были на вооружении греческой пехоты.
- 185 Банк, 1962, стр. 280.
- 186 "Дигенис Акрит", стр. 86.
- 187 Ларец из Пти-Пале в Париже, X — начало XI в. (Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. VIII, 20; Weitzmann, 1951, pl. XLVII, 174 — 175). Прообразом этой версии могли послужить рельефы саркофагов римского времени (Weitzmann, 1951, pl. XLVII, 176, 178).
- 188 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. XX, 33 b.
- 189 Ср. композицию на фрагменте ларца X в. из музея Кастелло в Милане (ibid., Taf. III. 8d) и львиноборца на александрийской шелковой ткани VI в. (Falke, 1936, Abb. 46).
- 190 Reau, 1956, p. 237.
- 191 Buchtal, 1948, p. 17.
- 192 Миниатюра из Псалтыри в Парижской Национальной библиотеке, gr. 139, л. 2 об., первая половина X в. (Buchtal, ill. 2).
- 193 Серебряное блюдо с Кипра начала VII в. (Dallon, 1911, ill. 58).
- 194 Buchtal, 1948, pl. XVII, ill. 26.
- 195 "Дигенис Акрит", стр. 110.
- 196 Там же, стр. 72, 73.
- 197 Pelekanidis, 1956, p. 215.
- 198 Банк, 1966, табл. 217.
- 199 Фрагмент красноглиняного поливного блюда из Херсонеса, XI — XII вв. (Якобсон, 1950, табл. XXVII, 105).
- 200 "Дигенис Акрит", стр. 42.
- 201 Там же, стр. 40.
- 202 Грабарь-Пассек, 1966, стр. 224 и сл.
- 203 Там же, стр. 217.
- 204 Композиция впервые определена А. А. Спицыным (1906, стр. 274) и подробно описана А. В. Банк (1940, стр. 191).
- 205 Банк, 1940, стр. 185. В армянских иллюстрированных рукописях "Александрии" (наиболее ранняя — XIV в.) сцены вознесения Александра отсутствуют, так как этот эпизод не был введен в армянские обработки романа (там же, стр. 186). Не находим их и в средневековом искусстве Грузии.
- 206 Грифы заменили птиц в латинской редакции "Александрии", составленной в середине X в. неаполитанским архипресвитером Львом (там же, стр. 186).
- 207 Grabar, 1936, pp. 51 — 53, tabl. VII, I. Ср. орнат Константина Мономаха на эмалевой короне из Будапешта (Barany-Oberschali, 1937, pi. 111. 1).
- 208 Беляев, 1892, стр. 70, 71.
- 209 Wroth, 1908, pl. XLIX, et sq.
- 210 Ibid., pi. LVII, et sq.
- 211 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. XLIV, 64d.
- 212 Alfoldi, 1952, p. 44.
- 213 Coche de la Ferte, 1958, N 25.
- 214 Schmitt, 1937, S. 337, Abb. 2.
- 215 На керамическом блюде с гравированным рисунком, X в. — *илл.* 225 (SPA, V, pl. 585, A); на шелковой ткани XI — XII вв. — *илл.* 226 (Lundstrom, 1960, ill. 7); в росписи потолка Палатинской капеллы Палермо, середина XII в. (Павловский, 1890, рис. 93, 95).
- 216 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. LXXVI, 125 d.
- 217 Банк, 1940, стр. 192, табл. II, 1.
- 218 Slrzygowski, 1910, S. 348, Taf. XXI, I, Abb. 295; Банк, 1940, табл. I, 4; Grabar, 1951, ill. 9,

Barany-Oberschall, 1937, pl. XVI, 6.

219 Mayer, 1933, p. 102; Grabar, 1960, p. 141.

220 Barany-Oberschall, 1937, p. 77.

221 Ibid.; Grabar, 1951, ill. 10 b. А. 11. Грабар объясняет композицию в медальоне как схематизированную версию полета Александра. Подтверждением служит соседний медальон, центр которого занимает большое, населенное птицами дерево. Оно включено в круг, образуемый двумя змеями. Легенда повествует, что таким предстал мир Александру с высоты небес (Grabar, 1951, p. 47, ill. 10).

222 Ханенко, 1902, табл. XXXIII, 1104; Рыбаков, 1951, стр. 420, рис. 204, I; Банк, 1940, стр. 189, 190, табл. 1, 5.

223 Упомянем другие византийские изображения вознесения Александра: свинцовый моливдовул X в. из Эрмитажа (Банк, 1940); рельеф в монастыре Перилепты в Мистре, ок. 1000 г. — *илл.* 233 (Millet, 1910, tabl. 49, 2); рельеф в монастыре Дохиариу на Афоне, XI в. — *нал.* 234 (Strzygowski, 1910, Abb. 299; Perilla, 1927, p. 124). Византийская иконография полета Александра преобладала в искусстве Италии: выполненная греческим мастером мозаика пола собора в Отранто, 1165 г. — *илл.* 235. (Loomis, 1918, рд. I, H); рельеф на главном фасаде собора Борго Сан Доннино, 1180 г. (Male, 1924, ill. 177). Близок византийской версии рельеф на южном фасаде Дмитриевского собора во Владимире, 1194 — 1197 гг. Маленькая высокая корона и прямоугольная корзина, покрытая растительными завитками, профильная постановка насаженных на шесты животных близки рельефу из Мистры. Похожее оплечье с прямоугольной вставкой на груди находим у Александра на чаше из Инсбрука. Симметричные грифоны близки грифонам на инсбрукской чаше, в медальоне Пала д'Оро и на эрмитажном моливдовуле.

224 "Дигенис Акрит", стр. 67.

225 "Живопись древнего Пянджикента", табл. X, XXXVI; "Скульптура и живопись древнего Пянджикента", табл. VIII.

226 Альбаум, 1960.

227 Смирнов, 1909, табл. XXXVII, 66; XXXVIII, 67; Тренер, 1960, рис. I. Пирующий царь со слугами и музыкантами по сторонам изображен на серебряном блюде из Эрмитажа — *илл.* 236 (Смирнов, 1909, табл. XXXV, 64; Орбели и Тревер, 1935, табл. 18). Я. И. Смирнов относил его к мусульманскому времени (Смирнов, 1910, стр. XXX); И. А. Орбели предположительно датировал сосуд VIII — IX вв. (SPA, IV, рi. 208 A); М. М. Дьяконов связывает блюдо с искусством Согда VII в. ("Живопись древнего Пянджикента", стр. 139). По К. В. Тревер, это произведение иранских мастеров X в. (Тревер, 1960, стр. 269).

228 Условное размещение как бы "висящих" в пространстве питьевых сосудов находим в пиршественных сценах па гератском бронзовом котелке 1163 г. (Веселовский, 1910, табл. V), люстровой керамике Ирана XII — XIII вв. (SPA, V, pl. 642), росписи потолка Палатинской капеллы в Палермо, XII в. В последнем случае сосуды стоят на полочках, прикрепленных на высоте плеча человека (Павловский, 1890, стр. 200). Так же расположены сосуды по сторонам лютниста в медальоне хорасанской серебряной чаши XI в. (*илл.* 252) из Государственного музея Берлина (Смирнов, 1909, табл. LXXXI, 146) и возле музыканта на пластинке из слоновой кости в Лувре, Иран или Ирак, XII в. (Migeon, 1927, ill. 147).

229 Веселовский, 1910, рис. 7.

230 Смирнов, 1909, табл. LXXIX, 141.

231 Альбаум, 1960, рис. 99 и сл.

232 Weitzmann, 1951, ill. 68.

233 См. изображение госпожи со служанками на рейской чаше XIII в. с надглазурной росписью (SPA, V, рi. 659 A).

234 Венцы конных императоров на ларце слоновой кости в Труа — *илл.* 367 (Grabar, 1936, tabl. X, 1), короны Константина и Елены на ставроотеке конца XI — начала XII в. из Эрмитажа (Банк, 1966, табл. 200).

235 Ebersolt, 1923, p. 99; Barany-Oberschall. 1937, p. 84; Лазарев, 1959, стр. 168.

- 236 Whittemore, 1942, pi. XIII.
- 237 Ibid., pl. XXIX; Лазарев, 1947, табл. XXIX б.
- 238 Barany-Oberschali, 1937, p. 84. pl. IV, V.
- 239 Ibid., p. 84, pl. XV, 4; XVI, 4.
- 240 Банк, 1966, табл. 237.
- 241 Barany-Oberschali, 1937, p. 85, pl. XVI. 1 — 3.
- 242 Лазарев, 1959, стр. 157.
- 243 Беляев, 1892, стр. 214.
- 244 Beylie, 1902 (рис. на стр. 92 и табл. между стр. 194 и 195); Wald, 1942, pl. XLVI.
- 245 "Дигенис Акрит", стр. 65, 66.
- 246 Дуэт лютни и флейты типа зурны видим на постсасанидском серебре (*илл. 247, 248*), на фатимилских резных панелях из Каира (XI в.). Связь этих инструментов сохраняется до сих пор у арабов Северной Африки. В фатимидской резьбе по дереву (XI в.) тамбурин образует дуэт с флейтой или лютней (Mareais, 1957, p. 84).
- 247 В той же позе на небольшом возвышении сидит музыкант с псалтирем на пиксиде из слоновой кости середины XIV в. — *илл. 260 б* (Grabar, 1960, ill. 4).
- 248 Банк, 1960, стр. 4. См. изображение лютнистки на бронзовом кувшине (*илл. 250*) с инкрустацией серебром и медью (Мосул, 1232 г.; SPA, VI, pl. 1330, A).
- 249 Вейс, 1875, стр. 55, 56. В такие туники одеты палачи на миниатюрах Менология Василия II в Ватиканской библиотеке (гр. 1613, ок. 986 г.).
- 250 Beylië, 1902 (рис. на стр. 91); Wald, 1941, pl. XLII, 1942, pi. V, VI, IX, XIII, XV; Weitzmann, 1947, ill. 136.
- 251 Grabar, 1960, ill. 4 — 6.
- 252 Банк, 1960, стр. 4. Например, покрытый глазурью кувшин с горлышком в виде головы петуха (Рей, XII — XIII вв.; SPA, V, pl. 742A).
- 253 „Il Menologio di Basilio II", lav. 271; Soliriou G. et Sotiriou M., 1956, tabl. 44, 45.
- 254 Такие маленькие шапочки встречаем на миниатюрах Хроники Скилицы в Эскориале (вторая половина XIII в.; Beylie, 1902, p. 97).
- 255 Ср. костюм палачей на миниатюрах Менология Василия II, около 986 г. („Il Menologio di Basilio II". lav. 86, 200).
- 256 Изображения музыкантов с псалтирем см. на резной деревянной панели из Египта, XI в. (Farmer, 1966, Abb. 34), в росписи потолка Палатииской капеллы в Палермо, XII в. (Павловский, 1890, рис. 71). Псалтирь, который, в отличие от древнегреческой кифары, не имел резонансового ящика, считают инструментом восточного происхождения (Финдейзен, 1928, стр. 59).
- 257 В древнерусской письменности слово "псалтирь" для обозначения струнного инструмента встречается в XII в. Музыкант с трапециевидным трехструнным псалтирем вырезан на копоушке, найденной при раскопках в Новогрудке на полу богатого дома первой половины XII в. (Гуревич, 1965). В скульптуре церкви Покрова на Нерли (1165) и Дмитриевского собора во Владимире (1194 — 1197) на псалтире играет царь Давид.
- 258 Gastoue, 1946, p. 73.
- 259 Кондаков, 1888, стр. 6, 7.
- 260 Wald, 1941, pl. XLII; 1942, pl. VI, IX, LII, LIV.
- 261 Grabar, 1960, ill. 4.
- 262 Древний тип танбура — лютневидного арабско-персидского инструмента был двухструнный, иногда прибавляли третью струну (Фамиицын, 1891, стр. 17).
- 263 Грубер, 1941, стр. 462. Арабо-персидская лютня в искусстве VI-XIII вв.: лютнистка с грушевидным четырехструнным инструментом на сасанидской серебряной чаше VI в. из Археологического музея в Тегеране (Farmer, 1966, Abb. 4); игрок на лютне в живописи замка омейядских халифов Каср ал-Хайр в Сирии, около 730 г. (Grabar, 1957, ill. 112); музыканты с четырехструнными лютнями, похожие на лютнистов чаши 4 (*илл. 137*), на иранском серебряном блюде VIII — IX вв. из Эрмитажа и на серебра

ном кувшине того же времени — *илл. 247, 264* (Смирнов, 1909, табл. XXXV, 64; XXVI, 65; Орбели и Тревер, 1935, табл. 18). В декоре обоих сосудов налицо связь с сасанидскими памятниками. Лютнист в сцене царского пира изображен на постсасанидской серебряной чаше, найденной в Мазендеране в 1893 г. (Farmer, 1966, Abb. 11). Игроки на лютне, сидящие по-восточному, представлены на багдадском серебряном медальоне X в.; на выпущенной в Багдаде монете X в. из музея Анкары; на костяной пиксиде, исполненной в Кордове в 968 г.; на южноиспанском ларце из слоновой кости XI в.; в прикладном искусстве Египта X — XII вв.; на мраморном рельефе из Анатолии XII в. (Farmer, 1966, Abb. 20, 21, 23, 25, 27, 29 — 32, 39 — 41). Фигуры лютнистов и лютнисток помещены на дне хорасанской серебряной чаши XI в. (*илл. 252*); в росписи потолка Палатинской капеллы в Палермо (Павловский, 1890, рис. 72, 73); в сцене пира на бронзовом котелке из Герата, 1163 (Веселовский, 1910, табл. V); на инкрустированном серебром и медью кувшине, Мосул, 1232 — *илл. 250* (SPA, VI, pl. 1330 A). Рисунки музыкантов с лютнями нередки в керамике — на месопотамской чаше IX в. (SPA, V, pl. 579 A), на кашанском блюде с росписью лютром XIII в. (SPA, V, pl. 711). Тот же мотив находим на резной стукковой плите. Рей, ок. 1200 г. — *илл. 356* (SPA, V, pl. 516). Лютнистка с четырехструнным инструментом представлена на эмалевой чаше ортокидского эмира Амиды, *илл. 265* (Strzygowski, 1910, Abb. 295).

264 Фаминцын, 1891, стр. 43 — 48.

265 "The Great Palace of the byzantine Emperors", 1947, pl. 30.

266 Grabar, 1960, ill. 35.

267 Ibid., ill. 32.

268 Ibid., ill. 36.

269 Лазарев, 1948, табл. 207.

270 Beylie, 1902, p. 91. Вероятно, через посредство Византии лютня распространилась в южно-славянских странах (см. миниатюру "Пророчество Давида" из Псалтыри Томича в ГИМ, л. 163 об., середина XIV в. — Щепкина, 1963, табл. XII).

271 Lavignac, 1927, p. 1973; Bachmann, 1964, S. 49.

272 Bachmann, 1964, S. 53.

273 Грубер, 1941, стр. 462.

274 Колчин, 1968.

275 Bachmann, 1964, S. 44.

276 Ibid., S. 49 u. a.

277 Судя по романской скульптуре и миниатюрам.

у западноевропейских смычковых инструментов

ромбическая или овальная головка в сторону не отгибалась.

278 Wald, 1942, pl. XV; Джанполадян. 1955; Grabar, 1960, p. 142, ill. 31; Bachmann, 1964, Abb. 6, 10, 11.

279 Brehier, 1936, tabl. XXXVI, 2; Wald, 1942, pl. V, VI. LIV; Bachmann, 1964, Abb. 9.

280 Лазарев, 1948, табл. 1216; Bachmann, 1964, Abb. 8.

281 Ханзадян, 1959.

282 См. роспись потолка Палатинской капеллы в Палермо, XII в. (Павловский, 1890, рис. 73). Та же манера игры практиковалась на Руси. Играющий гудочник держал инструмент за шейку, оперев его на ногу (Колчин, 1968, стр. 67).

283 Bachmann, 1964, S. 52.

284 Изображения подобных флейт находим на сасанидском и постсасанидском серебре *илл. 248, 249* (Смирнов. 1909, табл. XXI. 48; XXXVI, 65; Орбели и Тревер, 1935, табл. 16; Farmer. 1966, Abb. 4); на фреске омейядского замка Каср ал-Хайр, ок. 730 г. (Grabar, 1957, ill. 112); каменном рельефе XI в. из музея Бардо (Махдия в Тунисе); пластинке из слоновой кости, Египет, XII в. (Farmer, 1966, Abb. 12 и 27). Женщина с конической флейтой представлена на ортокнелекой чаше из Инсбрука (Darany-Obcrschall, 1937, pi. XVI, 7).

285 Павловский, 1890, рис. 65, 74; Веселовский, 1910, рис. 5, табл. V.

- 286 Два музыканта с двойными флейтами изваяны в основании обелиска Феодосия, установленного на константинопольском ипподроме в 390 г.
(Grabar, 1960, p. 136, ill. 21).
- 287 Lavignac, 1927, ill. 298.
- 288 "Алексиада", стр. 415. 416.
- 289 Grabar, 1960, p. 142, ill. 33.
- 290 Bachmann, 1964, S. 45.
- 291 Palikarova Vyrdeil, 1953. p. 12.
- 292 Slrzygowski, 1899, Taf. XI; Wald. 1942, pl. VI, IX, XIII, XV, LIV; Weiizmann, 1947, ill. 136; Bachmann, 1964, Abb. 10.
- 293 Он похож на музыканта в сцене царского пира на иранском серебряном блюде VIII в. (?) — *илл. 249* (Орбели и Тревер, 1935, табл. 16).
- 294 Привалов, 1907, стр. 135. На миниатюре из "Макам" ал-Харири, произведении арабо-месопотамских художников первой половины XIII в., музыканты с такими трубами участвуют в праздничном шествии (Farmer, 1966, Abb, 68).
- 295 Dalton, 1911, ill. 288.
- 296 Morgan, 1942, pi. LIII.
- 297 В древнерусских памятниках домонгольской поры изображения тарелок неизвестны.
- 298 На миниатюре Псалтыри Томича середины XIV в. (л. 249 об.) в кимвалы уларяет сама Мариам (Щепкина, 1963, табл. XLIV).
- 299 Weitzmann, 1951, p. 41.
- 300 Grabar, 1960, ill. 39.
- 301 Bachmann, 1964, S. 45. См. изображение барабана на миниатюре багдадской рукописи XIII в. (Reese, 1960, dis. 41).
- 302 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. XXIX, 49 b.
- 303 Цилиндрические барабаны с одной падкой "вощагой" употребляли и на Руси, где их называли "бубнами" (Рабинович, 1946, стр. 159). При раскопках в Волковыске найдена шахматная фигурка барабанщика конца XI - начала XII в. (Даркевич, 1962, стр. 107). Барабанщик участвует в языческих играх вятичей на миниатюре Кенигсбергской летописи ("Радзивилловская или Кенигсбергская летопись", л. 6 об.). Барабаны сходной формы были известны в Болгарии ("Коронование терновым венцом", фреска церкви в Иваново, середина XIV в. — *илл. 285*, Grabar, 1957-a, tabl. VII); Сербии (фреска церкви св. Георгия в Старо-Нагоричино, начало XIV в. — *илл. 276*). Сербские и болгарские художники XIV в., обогащая сцены Страстей Христовых фигурами танцоров, акробатов и музыкантов с трубами, барабанами и кимвалами, следовали византийской иконографии XI — XII вв. (Grabar, 1960, p. 145).
- 304 Bachmann, 1964, S. 45.
- 305 Конрад, 1966, стр. 355, 356.
- 306 Bachmann, 1964, S. 45.
- 307 Липшиц, 1961, стр. 377.
- 308 Кондаков, 1888, стр. 14. Это мнение поддержано большинством историков византийского искусства (Анналов и Редин, 1890; Анналов, 1908; Grabar, 1960; Грабар, 1962).
- 309 Гусляры гравированы на серебряных браслетах-наручах XII — XIII вв. из Киева (Гущин, 1936, рис. на стр. 53) и Старой Рязани (Даркевич и Монгайт, 1967, рис. 5). В XIV в. рисунки гусляров появляются в инициалах новгородских рукописей (Стасов, 1887, табл. LXVII, 2; LXVIII, 19. 21, 25). Фрагменты гуслей найдены в слоях XII — XIV вв. при раскопках в Новгороде и Гданьске (Jazdzewski, 1950; Даркевич и Монгайт, 1967, стр. 216, 217, рис. 6).
- 310 Дудочник на браслете Старорязанского клада 1966 г. (Даркевич и Монгайт, 1967, рис. 3, 4). В Новгороде в слоях XIV — начала XV в. найдены две дудочки длиной 19 и 22,5 см с тремя звуковыми отверстиями на каждой.
- 311 Древнейшее на Руси изображение волынки находим на литейной форме для отливки широких браслетов XII - XIII вв. из раскопок в Серенеке (Даркевич и Монгайт, 1967, стр.

221).

312 ПСРЛ, т. 15, 1965, ст. 331.

313 Рабинович, 1946, стр. 159, 160.

314 По свидетельству хрониста Ибн Биби (XIII в.), на пирах во дворце Сельджукидов в Конье играл оркестр, в состав которого входили литавры, трубы, зурна, арфа, лютня, барабан (Гордлевский, 1941, стр. 161).

315 Грубер, 1941, стр. 475.

316 Органист был изображен на фреске южной лестницы Киевской Софии (Высоцкий и Тоцкая, 1967).

317 Айналов, 1908, стр. 358.

318 Constantin VII Porphyrogenete, p. 180.

319 Ibid., pp. 182, 183.

320 Андреева, 1927, стр. 161.

321 Айналов, 1908, стр. 359, 360; Кондаков, 1929, стр. 208.

322 "Дигенис Акрит", стр. 113.

323 Barany-Oberschali, 1937, pl. II, I; VIII, 2.

324 Ср. кафтан женской аллегорической фигуры, выходящей из ворот города, в композиции на ларце собора в Труа, XI в. (?) — *илл. 367* (Grabar 1936, tabl. X, 1).

325 Шарф или шаль над головой плясуньи восходит к античным мотивам исступленно танцующих вакханок или менад (Barany-Oberschali, 1937, p. 75).

326 Ibid., p. 77, pl. XVI, 5.

327 Ibid., pp. 77 — 78.

328 Grabar, 1951, pp. 45 — 46.

329 Ibid., ill. 7.

330 Gluck und Diez, 1925 (илл. на стр. 486).

331 Павловский, 1890, рис. 78; Grabar, 1951, ill. 8. Сидящий правитель, которого развлекают танцовщицы и музыканты, изображен на сицилийском расписном ларце из слоновой кости XIII в. (Migson, 1927, ill. 173).

332 Менологий Василия II в Ватиканской библиотеке, gr. 1613, Л. 8 (ок. 986 г.); фрески Боянской церкви около Софии, 1259 г. (Grabar, 1956, pp. 272 — 273, ill. 12, 13).

333 Каменный рельеф IX в. из Византийского музея в Афинах с фигурами кентавра-лютника и танцовщицы — *илл. 312* (Mavrodinov, 1943, ill. 117).

Плясунья в рубаше с рукавами до земли вырезана на олифанте из Ясберени в Венгрии (XII в.), в рельефах которого сочетаются византийские и романские элементы — *илл. 279* (Laszlo, 1953, вклейка; Grabar, 1960, ill. 30).

334 Плясуньи в платье с распущенными рукавами выполнены гравировкой на двух серебряных широких браслетах XII — XIII вв. из ГИМ (Рыбаков, 1948, рис. 60), на наручах из Киева (Гущин, 1936, рис. на стр. 53) и Старой Рязани (Даркевич и Монгайт, 1967, рис. 7). Танцовщица вырезана на каменной литейной форме для изготовления широких браслетов из Серенска (Никольская, 1968, рис. 1). На миниатюре Радзивилловской летописи танцовщица участвует в языческих потехах вятичей ("Радзивилловская или Кенигсбергская летопись", л. 6 об.). Нельзя согласиться с А. Н. Грабаром, что сцены на серебряных наручах — лишь отголосок византийского изобразительного цикла зрелищ на ипподроме (Grabar, 1960, p. 140). Русских художников вдохновляла местная языческая обрядность. На Руси ритуальные пляски "кошунниц бесовских" сопровождали игрища скоморохов. "Безчинная" мимы-скоморохи участвовали в поминках и свадьбах, в зимних и весенне-летних празднествах аграрного календаря, без них не обходились и княжеские пиры.

335 Миниатюра армянского Евангелия XIII в. со сценой пира Ирода (Der Nersessian, 1947, pl. XXIX, 2).

336 Поливное блюдо с полихромной росписью, Иран, XII в. (SPA, V, pl. 603).

337 По мнению А. Н. Грабара, костюм с длинными рукавами иранского происхождения. В подтверждение он ссылается на костяные пластинки от ритона II в. н. э. из Ольвии с

- рельефными изображениями парфянского царя и наследника престола (Эрмитаж) (Grabar, 1960, прим. 59).
- 338 Wald, 1941, pl. LX; 1942, pl. LIII.
- 339 Книга Царств в Ватиканской библиотеке, gr. 333, л. 24, XII в. (Weitzmann, 1947, ill. 174).
- 340 Wald, 1942, pl. LIV.
- 341 Танцоры на фресках сербской церкви в Старо-Нагоричино начала XIV в. (илл. 276) и церкви в Иваново (Болгария) середины XIV в. (илл. 285). На минна порах грузинской Джручской Псалтыри (XV в.) узкие рукава полностью закрывают кисти рук танцоров (Шервашидзе, 1964, рис. XIX, 1).
- 342 Толстой и Кондаков, 1891, стр. 152.
- 343 Marcais, 1957, pp. 87, 88, ill. 18. 19.
- 344 Сходство танцора на крышке 5 с этой миниатюрой было отмечено А. В. Банк (1960, стр. 4).
- 345 "Римская история Никифора Григоры". стр. 342 — 345. Цирковые представления с акробатами и жонглерами изображали на консульских диптихах начала VI в. (Grabar, 1960, p. 139, ill. 25, 26).
- 346 Кондаков, 1888, стр. 7, табл. XIII, I.
- 347 Grabar, 1951, ill. 9.
- 348 Grabar, 1960, p. 138.
- 349 Ibid., p. 139, ill. 27.
- 350 Ibid., ill. 35.
- 351 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. XX, 33 a; Brehier, 1936, tabl. XXXVI, 3.
- 352 Диль, вып. I, 1914, стр. 13.
- 353 Там же, стр. 14.
- 354 Constantin VII Porphyrogenete, pp. 102, 103.
- 355 Ibid., pp. 182 - 184.
- 356 Кондаков, 1929, стр. 209. На костяном диптихе V в. с цирковыми сценами (Эрмитаж) одинаковые одежды гладиаторов украшены разными нашивками (на спине или груди), указывающими на принадлежность к разным цирковым организациям (схолам). — Банк, 1966, табл. 32 — 35, стр. 282. На лестничной фреске Киевской Софии представляющие димы четыре гениоха на колесницах носят туники с точно обозначенными отличиями в цвете (Кондаков, 1888, стр. 5).
- 357 Так же заштрихованы рубахи палачей в миниатюрах Менология Василия II в Ватиканской библиотеке, около 986 г. („Il Menologio di Basilio II", tav. 86, 190, 200).
- 358 Constantin VII Porphyrogenete, pp. 183, 184.
- 359 Кондаков, 1929, стр. 205.
- 360 Безобразов, 1919, стр. 155.
- 361 Каждан, 1968, стр. 86.
- 362 Акоминат, т. 1, стр. 266.
- 363 Акоминат, т. 2, стр. 118.
- 364 Brehier, 1950. p. 68.
- 365 Дидрон, 1864 — 1865, стр. 122, 123.
- 366 Концерты при дворе устраивали в IX в. при императорах-иконоборцах Льве V и Феофиле, которые покровительствовали музыке и сами увлекались ею. Широким признанием при дворе пользовались сценические представления. Патриарх Никифор обвинял иконоборцев в том, что их приверженцами были мимы (Липшиц, 1951, стр. 147; 1961, стр. 377).
- 367 Айналов, 1919, стр. 60, 61; Grabar, 1960, pp. 137, 138.
- 368 Brehier, 1950, p. 93.
- 369 "Три еврейских путешественника XI и XII ст.", стр. 28.
- 370 Grabar, 1960, pp. 142 — 144.
- 371 Гордлевский, 1941, стр. 162.

- 372 Brehir, 1950, p. 106.
- 373 Грабар, 1962, стр. 246.
- 374 Grabar, 1951, pp. 42 — 45. А. Н. Грабар убедительно полемизирует с М. Берени-Обершалль, которая видит в танцовщицах на короне женщин Израиля, пляшущих в честь "Нового Давида" — императора Константина Мономаха,
- 375 "Дигенис Акрит", стр. 14.
- 376 Тальбот Райе, 1939, табл. XC, XCI.
- 377 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. LXI1, 107 a, LXIV, 108.
- 378 Лазарев, 1947, стр. 317.
- 379 В древнерусском зверином стиле XII — первой половины XIII в. тенденция к декоративности проявилась в условной передаче перьев, шерсти, мускулов зверей и птиц, детализации фигур двойным контуром, слиянии их с геометрическими и растительными плетениями.
- 380 Bahrusaitis, 1931.
- 381 Это не относится к узору тканей, довольно точно имитировавших иранские шелка.
- 382 Якобсон, 1959, стр. 357.
- 383 В XII в. создание устойчивых геральдических эмблем происходило в рыцарских кругах Западной Европы. На Руси этот процесс протекал особенно интенсивно во Владимирской земле, князья которой в XII в. претендовали на общерусскую гегемонию.
- 384 Львов, волков, орлов, грифонов, крылатых драконов изображали на свинцовых печатях префектов и чиновников, заведовавших приемом варваров (Толстой и Кондаков, 1897, стр. 19).
- 385 Кондаков, 1929, стр. 252.
- 386 Там же, стр. 285.
- 387 Акоминат, т. 2, стр. 56.
- 388 "Дигенис Акрит", стр. 104.
- 389 Coche de la Ferte, 1958, № 13.
- 390 Colasanti, tav. 85.
- 391 Ibid., tav. 84.
- 392 Ibid., tav. 37.
- 393 Falke, 1936, Abb. 204.
- 394 Ср. сельджукскую ткань первой половины XIII в. из музея в Лионе (Falke, 1936, Abb. 126).
- 395 Grabar, 1951, p. 53, ill. 13.
- 396 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. LXVII, 116.
- 397 "Дигенис Акрит", стр. 44.
- 398 Кондаков, 1929, стр. 252, 274.
- 399 Кондаков, 1909, табл. III.
- 400 Mavrodinov, 1943, ill. 115.
- 401 Якобсон, 1959, стр. 344, 345, табл. XI, 76.
- 402 Falke, 1936, Abb. 194, 195, 204.
- 403 Morgan, 1942, ill. 33d; Якобсон, 1959, табл. XV, 90.
- 404 Грифоны по сторонам растения в вазе вырезаны на двух плитах на западной стене Малой Метрополии в Афинах, X — XI вв. (Mavrodinov, 1943, ill. 115, 116; Miles, 1964, ill. 70).
- 405 Coche de la Ferte, 1958, № 16. Ср. рельефный медальон на фасаде церкви монастыря Раванице в Сербии, 1375 — 1377 — *илл.* 296 (Дероко, 1962, рис. 292, 352).
- 406 Bordier, 1883, ill. 97. Ср. заставку болгарской Норовской Псалтыри конца XIII а. (Щепкина, 1963, стр. 50).
- 407 Это древнее значение могло сохраняться на средневековом Востоке. На иранской шелковой ткани XI — XII вв. из Колумбийского музея (США) грифоны "охраняют" развесистое древо (Тальбот Райе, 1939, табл. XCIV).
- 408 Miles, 1964, ill. 74. Ср. грифона на плите из Старой Заторы в Болгарии, X в. (Мавродинов,

- 1959, обр. 253).
- 409 Goldschmidt und Weizmann, 1930, Taf. LXI, 1066; LXIV, 112 Г.
- 410 Grabar, 1951, ill. 13.
- 411 Монгайт, 1955, рис. 131.
- 412 Reau. 1955, p. 117. Подробный обзор средневековой "грифонологии" см. в статье Вагнера (1962).
- 413 О победоносной борьбе грифонов со змеями писали уже древние авторы, что нашло отражение в античном искусстве (Стефани, 1865. стр. 72).
- 414 Mavrodinov, 1943, ill. 115, 116. На болгарском деревянном сундучке из Террачина (датировка в разных работах колеблется от VIII до XIII в.) грифон помогает герою одолеть чудовище (Мавродинов, 1959, стр. 76, обр. 69; Вагнер, 1962, стр. 84). В Болгарии грифонов вырезали на алтарных преградах X в. (Мавродинов, 1959, стр. 217 - 219, обр. 253).
- 415 Кондаков, 1909, табл. III.
- 416 Кондаков, 1929, стр. 358, 359. Уже у хеттов грифон играл роль хранителя входа в здание (Will, 1947, p. 51).
- 417 Стефани, 1865, стр. 90 и сл.; Погребова, стр. 37, 38, 46, 47.
- 418 Погребова, стр. 39 и сл.
- 419 Стефани, 1865, стр. 119 и сл.
- 420 Якобсон. 1959, табл. XII — XV. Ту же заклинательную роль играли изображения грифонов на среднеазиатской посуде (гюлихромное блюдо из Самарканда, X — XI вв.; штампованная керамика XII — начала XIII в. из Мерва). См.: Пугаченкова, 1959. стр. 83, рис. 8.
- 421 Якобсон, 1959, табл. XVI, 99; Даниленко, 1966, рис. 2.
- 422 Якобсон, 1959, табл. VIII, 60 — 63.
- 423 В византийской эмблематике то же значение имел эквивалентный грифону образ орла-змееборца (Манулевич, 1959, стр. 200).
- 424 "Дигенис Акрит", стр. 79.
- 425 Кондаков, 1929, стр. 29, 106.
- 426 Известны античные изображения молодых варваров верхом на грифонах (Стефани, 1865, стр. 85, 86).
- 427 Gerslinger, 1926, Taf. XXIV.
- 428 Лазарев, 1948, табл. 326.
- 429 Кондаков, 1929, стр. 29, 103, 360.
- 430 "Дигенис Акрит", 1960, стр. 35.
- 431 Там же, стр. 68.
- 432 Там же, стр. 45.
- 433 Якобсон, 1950, стр. 209 и сл.
- 434 SPA, VI, pl. 1292 A, 1295 A, 1299 C.
- 435 SPA, V, pl. 631 B, 678 A, 680 B.
- 436 По мнению Якобсона, сирены на херсонских поливных блюдах XIII в. восходят к армянским и персидским образцам. В результате связей с городами Тавриды образ полуптицы-полудевы в XI в. проник в искусство Руси (Якобсон, 1950, стр. 211, 212). Сирины на золотых с перегородчатой эмалью колтах, на пластинчатых браслетах, в скульптуре Георгиевского собора в Юрьеве-Польском и рукописях XIII — XIV вв. ближе персидско-закавказскому типу. Их изображали в венцах, маленьких шапочках или фригийских колпаках, частично с нимбами. На женских украшениях девы-птицы выступали, вероятно, в роли оберегов. В античном мире изображения сирен служили амулетами благодаря непреодолимой силе, которую приписывали их пению (Стефани, 1868, стр. 65).
- 437 Рельеф из Эчмиадзина в собрании Эрмитажа (Ballrusaitis, 1929, tabl. LX, 95).
- 438 Хоран киликийской рукописи Смбата Кунетабля середины XIII в. ("Древнеармянская миниатюра", табл. 27).
- 439 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. XXXIV, 53 d, 60 d; LXIII, 107 b.

- 440 Falke, 1930, Abb. 7.
- 441 Slrzygowski, 1899, Taf. II.
- 442 Omont, 1929, tabl. CXIV.
- 443 Как у сирен на ларце XII в. из Вюрцбурга — *илл. 304* (Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. LXIII, 107 b).
- 444 "Дигенис Акрит", стр. 112.
- 445 Там же. стр. 49.
- 446 На гробницах древнегреческих ораторов и поэтов сирены символизировали магическую силу слова и очарование поэзии (Evans, 1896, p. 315). Древнегреческие и римские художники изображали сирен с музыкальными инструментами. Их считали особой разновидностью муз (Стефани, 1868, стр. 54):
- "Неизреченные тайны латинской музы безмолвно
В духе своем созерцал Апулей, италийской
Дивный питомец, вскормленный для оргий премудрости тайной".
- (Христофор Коптийский, 491 - 518 гг. - "Памятники византийской литературы...", 1968, стр. 140).
- 447 "Две византийские хроники X века", стр. 166. В христианской символике Запада обольстительных сирен считали воплощением греховности, дьявольского обольщения, а корабль Одиссея — образом церкви, оберегающей верующих от соблазнов житейского моря. В романской скульптуре сирену-птицу в знак ее демонической природы иногда изображали с хвостом змеи (Evans, 1896, p. 315; Reau, 1955, p. 121).
- 448 Стефани, 1868, стр. 60.
- 449 Евгениан, стр. 23.
- 450 "Византийская любовная проза", стр. 79. Образ птицы-человека в эллинистическом варианте был известен в Древней Индии. Этим существам приписывали функции небесных музыкантов. Нередко их изображали в виде мужской и женской пары — киннара и киннари. См.: Шишкин, 1947, стр. 35 (со ссылкой на С. Ф. Ольденбурга).
- 451 В верованиях Эллады сирены были связаны с темой смерти и преисподней. Это кровожадные злые духи, которые, подобно скандинавским валькириям, носили души умерших в Аид. На древнегреческих надгробиях они символизировали души, покинувшие тело, сближаясь тем самым с мотивом души-птицы (Male, 1924, p. 335; Kepinski, 1959, стр. 225, гус. 109 — 111).
- 452 Якобсон, 1950, стр. 211.
- 453 Там же, стр. 213, 214.
- 454 SPA, VI, pl. I290v; 1292 A; 1302 E, F; 1324.
- 455 Башкиров, 1931, табл. 31.
- 456 Якобсон, 1950, стр. 214.
- 457 Mavrodinov, 1943, ill. 115, 116; Miles, 1964, ill. 69.
- 458 На мозаике комнаты Рожера II (*илл. 307*) в королевском дворце Палермо, 1160 — 1170 гг. (Demus, 1942, ill. 119); на серебряной курильнице XII в. из ризницы св. Марка (Grabar, 1951, ill. 14); на византийском костяном ларце XI — XII вв. в Национальном музее Флоренции и ларце итальянской работы XII в. - *илл. 308* (Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. XX, 33 c; LXX, 121); на ослике из Ясберени, XII в. — *илл. 279*.
- 459 Mavrodinov, 1943, p. 131.
- 460 Ibid., tabl. XLV.
- 461 Банк, 1966, табл. 205, 207.
- 462 Migeon, 1922, tabl. XXX; Mavrodinov, 1943, ill. 40.
- 463 Slrzygowski, 1899, Taf. II.
- 464 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. LXIII, 107 b.
- 465 Хирон с луком обучает Ахилла охоте на двух миниатюрах греческих рукописей XI — XII вв. (Weitzmann, 1951, ill. 12, 13). Этот сюжет известен и в романском искусстве. Гильдесгеймский бронзовый водолей XIII в. выполнен в виде музицирующего Хирона, на

- спине которого стоит юный Ахилл с флейтой (Falke und Meyer, 1935, Abb. 273).
- 466 Weitzmann, 1951, pl. LII, 205, 206, 208.
- 467 Ibid., pl. LII, 210.
- 468 "Византийская любовная проза", стр. 34.
- 469 Weitzmann, 1951, ill. 232.
- 470 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. XXVIII, 48e; XXXI, 50b.
- 471 Лазарев, 1948, табл. 144. Полиморфный монстр с лютней нарисован в Ванском Евангелии, исполненном в Константинополе для царицы Тамары (конец XII в., там же, табл. 207). Крылья и пятнистое туловище хищного зверя сближают его со сфинксами восточного типа.
- 472 Mavrodinov, 1943, ill. 117.
- 473 Ibid., ill. 103; Мавродинов, 1959, обр. 248.
- 474 Кондаков, 1909, табл. III.
- 475 Дероко, 1962, рис. 322, 323.
- 476 Morgan, 1942, ill. 92.
- 477 Ibid., ill. 132.
- 478 Ср. леопардов по сторонам дерева на мозаике комнаты Рожера II в Палермо — *илл. 307* (Demus, 1942, ill. 119).
- 479 Фрагмент ларца XII в. из Лионского музея (Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. XXXIII, 54). Пластика от покрова из погребения XI в. в Херсонесе (Белов, 1941, рис. 55).
- 480 Miles, 1964, ill. 91.
- 481 Omont, 1929, tabl. CVI, CVIII, CIX, CX, CXIV, CXV.
- 482 Gerstinger, 1926, Taf. XXVI d.
- 483 Огнев, 1931, стр. 175.
- 484 Ср. волка с острыми ушами и пушистым хвостом на сасанидском серебряном кувшине "из Дагестанской области" (Смирнов, 1909, табл. CXV, 288).
- 485 Weitzmann, 1951, ill. 127.
- 486 Omont, 1929, tabl. CX.
- 487 Лазарев, 1948, табл. 156.
- 488 Банк, 1966, табл. 205. Ср. медведей в цирковых сценах на византийском мраморном рельефе из Эрмитажа, V — VI вв. (там же, табл. 14, 15), и в цирковых сценах на створке диптиха консула Ареобинда 506 г. (там же, табл. 37, 39). Охота на медведей представлена в росписи потолка Палатинской капеллы (Павловский, 1890, рис. 81).
- 489 Dalton, 1911, ill. 292.
- 490 В декоре персидской керамики зайцы известны с IX в. и позднее (Якобсон, 1950, стр. 199; SPA, V, pl. 718 A). Они изображены на рельефном бронзовом диске из Ирана, XII в. (SPA, VI, pl. 1300 A), на резных костяных пластинах XII — XIII вв. — изделиях мусульманских мастерских Сицилии — *илл. 357* (Migeon, 1927, p. 344, ill. 150).
- 491 Фигуры зайцев изваяны на капители IX — X вв. из Преслава в Болгарии (Мавродинов, 1959, стр. 212 — 213, обр. 240, 241).
- 492 Omont, 1929, tabl. CXIII. На византийской рельефной плите VIII — IX вв. два зайца, расположенные по сторонам растения, пьют из чаши (Тальбот Райс, 1939, табл. XCII).
- 493 Omont, 1929, tabl. CXII, CXIII.
- 494 Bordier, 1883, ill. 76, 77, 79, 80.
- 495 Morgan, 1942, ill. 205, 225, pl. XLV в.; Якобсон, 1950, стр. 199, табл. XXIX, 117, 117a.
- 496 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. LXX, 121.
- 497 Христианство унаследовало античные представления о птицах как образе души человека. В Псалтыри сравнения с птицами употребляются при описании душевных переживаний героя. Сравнение душ с перелетными птицами находим у Данте:

"Как журавлиный клин летит на юг,
С унылой песнью в высоте надгорной,
Так предо мной, стеля, неся круг

Теней, гонимых вьюгой необорной".

("Ад", V. 46 — 49)

498. Morgan, 1942, ill. 200. 499. Falke, 1936, Abb. 204.

500. "Дигенис Акрит", стр. 35. Символ сокола — хищной и быстрой птицы — обычен в южнославянской, румынской и русской народной поэзии (Веселовский, 1883, стр. 275). 501. "Дигенис Акрит", стр. 37.

502. Близка семантика двух птиц с переплетенными шеями. В Византии был известен этот мотив восточного происхождения (рельефы олифанта XI в. — Falke, 1930, Abb. 6; двери в Охриде, XIII в. — илл. 211 и). Армянский ученый, проповедник и поэт XIII в. Иоанн Ерзнкаци считал рукописные изображения свившихся шеями и соприкасающихся клювами водяных птиц символом любви (Орбели, 1968, стр. 118). Парным птицам на киевских эмалевых колтах XI — XII вв. Соответствует начало свадебной песни:

"На дубчике два голубчика Целуются, милуются..."

(Чичеров, 1957, стр. 109)

Русские подблюдные песни традиционно изображают жениха с невестой то соколом с голубушкой, то кочетом, идущим за курочкой (там же, стр. 110). 503. Банк, 1960, стр. 3. 504. Ross, 1958, pp. 27, 28, ill. 4.

505. Morgan, 1942, ill. 33f, 107, 108, 123, 200, pl. XLII,

XLIV et sq.; Якобсон, 1950, табл. XXVI, XXVIII;

Якобсон, 1959, табл. VII, VIII.

506. Omont, 1929, tabl. CXII

507. "Дигенис Акрит", стр. 103.

508. Там же, стр. 43.

509. Morgan, 1942, pl. XLIV f.

510. "Дигенис Акрит", стр. 87.

511. Volbach, Salles, Dulhuit, 1933, tabl. 68.

512. "Дигенис Акрит", стр. 109.

513. См. расписной ларец из слоновой кости со сценой пира царя (Migeon, 1927, ill. 173), мусульманский расписной ларец XII — XIII вв., где павлины стоят по сторонам арфистки (SPA, V, pl. 1435 C), живопись потолка Палатинской капеллы.

514. Диль, вып. I, 1914, стр. 2. 515. Demus, 1942, ill. 112, 115, 118, 119. 516. Grabar, 1960, p. 135, ill. 6. 517. Банк, 1959 а. 518. Там же, стр. 337, рис. 11. 519. Кондаков, 1929, стр. 200, 360.

520. Coche de la Ferte, 1958, № 66. 521. Omont, 1929, tabl. CVIII.

522. Colasanti. eav. 86. Павлин в фас вырезан на капители из Новой Загоры, IX — X вв. (Мавродинов. 1959, обр. 244).

523. По мнению О. Фальке, западномусульманские шелковые ткани XI в. с павлинами подражали византийским — илл. 327 (Falke, 1936, Abb. 139). К греческим образцам восходит схематичное изображение павлина с распушенным в виде колеса хвостом на колте с городища Княжья Гора (Ханенко, 1902, табл. XXVIII, 1000). 524. Miles, 1964, ill. 81. 525. Мавродинов, 1959, обр. 251. 526. Goldschmidt und Weißmann, 1930, Taf. XXXVI, 56.

527. Ibid., Taf. LXI, 106 b; LXII, 107 c; LXIII, 107 e. 528. На Арабском Востоке тканями со сценами звериного гона награждали ловчих и сокольничих (Павловский, 1890. стр. 202). 529. Он был известен в искусстве предвизантийского периода: на золотом медальоне IV в. из Мерсина в Киликии (Grabar, 1951 а) и на константинопольском серебряном кувшине из Судженскогоклада, ок. 400г. (Писарская, 1964, табл. VI. VII). 530. Смирнов, 1909, табл. CXXVII. 316. 531. Chalandon, 1912, pp. 237, 238. 532. Толстой и Кондаков, 1891, стр. 150. 533. "Дигенис Акрит", стр. 68. С леопардом сравнивается сам герой (там же, стр. 43). 534. Frantz, 1940 — 1941, p. 89, ill. 6. 535. Акоминат, т. 1, стр. 369. 536. Brehier, 1950, pp. 179, 180. 537. "Дигенис Акрит", стр. 42, 43. 538. Усама ибн Мункыз, стр. 194. 539. Инкрустированная серебром чаша XIII в., найденная на Болгарском городище (SPA, VI, pl. 1363 A).

540. Охота с борзыми на тайней показана на мозаиках пола Большого дворца (вторая половина VI в.?). См.: The Great Palace of the byzantine Emperors, 1947, pl. 28, 34).

541. Volbach, Salles, Duthuit, 1933, tabl. 28. 542. Ibid., tabl. 24 A. 543. Weitzmann, 1947, ill. 82. 544. Demus, 1942, ill. 115, 116.
545. "Древности Российского государства", 1871 — 1887, табл. 55, № 13.
546. Grabar, 1951, ill. 11.
547. Банк, 1959а, стр. 338, рис. 10.
548. Покровский, 1914, табл. XVI, 2.
549. Банк, 1966, табл. 135; Beckwith, 1961, ill. 95.
550. Каргер, 1964, рис. 19.
551. Omont, 1929, tabl. CXI.
552. Усама ибн Мункыз, стр. 117.
553. Bordier. 1883, ill. 47.
554. Кондаков, 1888, табл. XI, I.
555. Morgan, 1942, pl. XVI a.
556. Лазарев, 1948, табл. 83 а.
557. Goldschmidt und Weitzmann, 1930, taf. XXXIX, 60.
558. "Древности Российского государства", 1871 — 1887, табл. 53, № 8.
559. Dallon, 1911, ill. 292.
560. Migeon, 1922, tabl. XXIX, XXX.
561. Ханенко, 1902, табл. XXXVII, 1301; 1907, табл. XXXVIII, 1321; Банк, 1964, ill. 4, 5.
562. От львиных масок во владими́ро-суздальской скульптуре они отличаются отсутствием "петель" в углах рта.
- 563 Ср. с головами парных львов на чашах 1 и 2 (*илл. 20*). Чеканные маски львов известны на сасанидском серебре (кувшин из музея в Тегеране). См.: Shirshman, 1953, ill. 20.
- 564 Фриз из мужских и львиных личин в скульптуре Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230 — 1234) Г. К. Вагнер связывает с идеей прославления воинской доблести. Безбородые человеческие маски могли олицетворять воинов князя Святослава, погибших в походе на болгар в 1220 г. (Вагнер, 1964, стр. 55, табл. XIII). Поясной набор X — XI вв. из бронзовых накладок в виде львиных морд найден при раскопках Д. А. Авдусина в Гнездове. Возможно, пояс принадлежал воину.
- 565 Ср. с головами парных грифонов на чаше 1 и 2 (*илл. 24*).
- 566 Профильные человеческие и собачьи головы чередуются по краю сасанидского серебряного блюда, найденного в 1936 г. около Чердыни. Это загонщики с копьями и охотничьими собаками двух пород внутри огражденного сетями загона (Тревер, 1937, стр. 7, табл. II).
- 567 Morgan, 1942, pl. XLV d; L m, o; LIII a.
- 568 Ibid., pl. XLIIIa.
- 569 Зооморфная маска помещена у ног плясуньи на старорязанском серебряном наруче (рубеж XII - XIII вв.). См.: Даркевич и Монгайт, 1967, рис. 7.
- 570 В маске львицы выступает актриса на хоране киликийского Евангелия 1323 г. Маски львов прикреплены и к костюмам актеров (Гоян, 1952, т. 2, табл. II — 2, стр. 488, 489). Как доказал Г. Гоян, на фасадах и в интерьере Ахтамарского храма на оз. Ван (915 — 921) высечены фризы из театральных масок: человеческих лиц, голов диких и домашних животных (там же, гл. 6). На фасаде храма встречаем и маску льва (там же, рис. 75 — III).
- 571 Grabar, 1960, ill. 34.
- 572 Якобсон, 1950, табл. XXVIII, 115. Одно из клейм средневековой черепицы из Херсона: танцующий (?) человек в звериной маске и с бубном (?) в руке (там же, стр. 128, табл. 5, 6, № 61).
- 573 В крестьянской среде издавна бытовали иные типы зооморфных масок, у русских — маски копы и быка, а из птиц — курицы и гуся (Чичеров, 1957, стр. 196 и сл.).
- 574 В "Дигенисе Акрите" воины сравниваются с псами ("Дигенис Акрит", стр. 90).

- 575 Кондаков, 1888, стр. 8.
- 576 Weiizmann, 1951, ill. 70 — 72.
- 577 Гоян, 1952, т. 1, стр. 371, табл. 1 — 4. В скульптуре портала нартекса церкви Сент Мадлен в Везеле в Бургундии (1125 — 1130) среди представителей языческих народов, которым апостолы несут учение Христа, видим двух человек с головой собаки. Это кинокефалы Индии, которых должен приобщить к христианству апостол Фома.
- 578 Рельеф хранится в Народном археологическом музее в Софии.
- 579 Кондаков, 1888, стр. 7, табл. XIV, 1; Гоян. 1952, т. I, стр. 372 — 374.
- 580 "Дигенис Акрит", стр. 83.
- 581 Аналогичные пальметки известны и в мусульманском искусстве IX — XII вв. (Marcais, 1926, ill. 95, 5 и 6).
- 582 Omont, 1929, tabl. CXI; Morgan, 1942, ill. 108.
- 583 Ср. растения между медальонами на кувшине из Сент-Миклошского клада IX в. (Mavrodinov. 1943, tabl. III) и "деревья" в скульптуре Дмитриевского собора во Владимире (1194 — 1197).
- 584 Omont, 1929, tabl. CVIII, CIX.
- 585 Demus, 1942, ill. 112, 114, 117.
- 586 Morgan, 1942, ill. 200, pl. XLIV e, f; Volbach, Salles et Dulhuit, 1933, labl. 68; Miles, 1964, ill. 91.
- 587 На короне Константина Мономаха и иконе из Эрмитажа с изображением св. Феодора-драконоборца (Банк, 1966, табл. 190).
- 588 Morgan, 1942, ill. 22A. pl. XLVIII, a.
- 589 Павловский, 1890, рис. 46 А, В; Лазарев, 1960, табл. 100.
- 590 Аналогичные пальметки чеканены на бордюре серебряного оклада Евангелия (вторая половина XI в.) в лавре св. Афанасия на Афоне (Кондаков, 1902, табл. XXVIII). Они характерны для орнаментальной обработки фона византийских серебряных реликвариев XI - XII вв. (Банк. 1971. рис. 6).
- 591 Marcais, 1926, ill. 151, c.
- 592 Omont, 1929, tabl. CVII, CVIII, CXI, CXII, CXIII; Hatch, 1931, pl. XL; Buberl und Gerstinger, 1938, Taf. XXVIII.
- 593 Павловский, 1890, рис. 47, 48, 54 c; Demus, 1942, ill. 118.
- 594 Goldschmidt und WeiUmann, 1930, Taf. LX, 100.
- 595 Falke, 1936, Abb. 185.
- 596 Millet, 1910, tabl. 49, 2.
- 597 Гравированный орнамент одежды Константина Акрополита на серебряном окладе иконы XIII — XIV вв. из Эрмитажа (Банк, 1966, табл. 245).
- 598 Кондаков, 1909, табл. XI, XII.
- 599 Банк, 1966, табл. 198.
- 600 Frolow, 1945, p. 99, tabl. XXIV, I. Сводка подобных растительных мотивов на византийских серебряных изделиях дана в статьях: Банк. 1970 а; Банк, 1971, рис. 5, 8.
- 601 Omont, 1929, tabl. CVIII; Лазарев, 1948, табл. 145.
- 602 Omont, 1929, labl. CIX, CX, CXI, CXII и др. Ср. пальметки на боковой стороне ларца (XI в.?) из собора в Труа — *илл.* 372 (Dallon, 1911, ill. 451).
- 603 Omont, 1929, tabl. CIX, CX, CXI, CXII; Ebersolt, 1926, tabl. LI, 1. См. мозаику западной стены среднего нефа Палатинской капеллы в Палермо с птицами внутри спирально закрученных тонких побегов (Demus, 1942, ill. 39).
- 604 "Дигенис Акрит", стр. 108, 109.
- 605 Ср. мозаичный декор свода в комнате Рожера II в Палермо, 1160 — 1170 (Demus, 1942, ill. 114).
- 606 На блюдах из Коринфа подобные спиральные завитки заполняют фон плетенки в медальонах на дне или их кольцевое обрамление (Morgan, 1942, pl. XXXIX B, a, b, d; XL b; XLVIII a).

- 607 Ср. разделку хобота слонов и стволов деревьев на византийских шелковых тканях X — XII вв. (Falke, 1936, Abb. 177, 185, 203).
- 608 SPA, V, pl. 516. 926 D.
- 609 Ср. звезды на резном деревянном фризе XI в. из фатимидского дворца в Каире (Farmer, 1966, Abb. 35).
- 610 См. узор резной двери из Коньи, XII в. (Гордлевский, 1941, табл. между стр. 104 и 105).
- 611 Talbot Rice. 1959, ill. 156.
- 612 Demus, 1942. ill. 112.
- 613 Colasanti, tav. 93. В канонах греческих рукописей восьмилучевые звезды обрамляют композиции. Как и на чашах, треугольные выступы звезд чередуются с полукруглыми (Omout, 1929, tabl. CXI, CXIV).
- 614 Grabar, 1931, p. 401; Morgan, 1942, p. 168 el. sq.
- 615 Morgan, 1942, p. 117, ill. I37B; pl. XL a, b.
- 616 P. Skubiszewski, 1965, sir. 38, ryc. 32. В X в. этот мотив находит параллели в керамике и архитектурном декоре Средней Азии (Кондратьева, 1961, стр. 224, табл. VI, 3).
- 617 Migeon, 1922, tabl. XXX; Mavrodinov, 1943, ill. 40.
- 618 Oman, 1959, pp. 350 — 353, ill. 58, 59.
- 619 Skubiszewski, 1965, sir. 13, 38, ryc. 30, 31.
- 620 Даркевич, 1966, стр. 11, 12, табл. 17 (1, 2, 6),
- 621 Узлы на двойных колонках известны в тех грузинских рукописях XI — XII вв., миниатюры которых были исполнены в Константинополе по специальному заказу.
- 622 Кондаков, 1906, рис. I; Hatch, 1931. pl. XXIV; Лазарев, 1948, табл. 156, 207. 208.
- 623 Gerstinger, 1926, Taf. XIV a.
- 624 Лазарев, 1948, табл. 144, 145.
- 625 Кондаков, 1902, стр. 195 — 198, табл. XXVII.
- 626 Лазарев, 1948, табл. 201.
- 627 Sotiriou, 1932, ill. 25.
- 628 Colasanti, tav. 84.
- 629 Millet, 1910, tabl. 45. 3.
- 630 Pasini, 1885, tav. LXIV, 157; Schlumberger, 1896, p. 669.
- 631 Как на иранской чаше второй половины XII в. — *илл. 192*.
- 632 Они встречаются в сасанидской металлопластике, на металлической посуде Ирана XII — XIII вв., сохранявшей верность сасанидским моделям (Смирнов, 1909, табл. LXX, 126; LXXI, 127).
- 633 Банк, 1959, стр. 51.
- 634 Migeon, 1922, tabl. XXIX.
- 635 "Дигенис Акрит". стр. 9.
- 636 Там же, стр. 66.
- 637 Веселовский, 1883, стр. 101; Кондаков. 1888, стр. 8.
- 638 Веселовский, 1883, стр. 100 — 103.
- 639 Айналов и Редин, 1890, стр. 346. В толкованиях канониста XII в. Феодора Вальсамона на постановления Вселенского собора 692 г. читаем: "Мы видим, как на некоторых праздниках даже писцы переодеваются, изображая различные лица. То они входят в церковь со шпагой в руке, наряженные для смеха военными, то появляются в обличье монахов или четвероногих животных. И когда я спрашивал, как допускаются подобные действия, мне просто отвечали, что это результат давнего обычая". Вальсамон описывает чиновников, которые, изображая возниц, щелкают бичами, красят себе лица румянами, подражают работе женщин и допускают "другие непристойности, чтобы вызывать смех у зрителей" (Диль, 1947, стр. 173, 174).
- 640 Walter, 1966, p. 263.
- 641 Глава 93 "Стоглава", ссылаясь на правило 62 "Вселенского шестого собора святых отец", запрещает "коленды и ватай-врумалии эллинским и греческим языком глаголется...": "Також

неподобных одеяний и песен и плясцов и скоморохов; и всякого козлогласования и баснословия их не творити. Егдаже вино топчут, или егда вино в сосуды преливают, или кое питие испивают, гласования и вопли творят неразумнии, по древнему обычаю эллинские прелести, эллинского бога Диониса, пьянству учителя призывают" (Чичеров, 1957, стр. 198).

642 Там же, стр. 20.

643 Веселовский, 1883, стр. 99.

644 Каждан, 1968, стр. 144.

645 Веселовский, 1883, стр. 100.

646 Гоян, 1952, т. 2, стр. 154.

647 Веселовский, 1883, стр. 99.

648 Стефани, 1868, стр. 61.

649 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, taf. XX, 33 a.

650 Так изображен месяц октябрь (охотник несет убитого зайца) на миниатюре Октатевха Ватиканской библиотеки (gr. 746, XII в.). См.: Stern, 1957. pl. 3, ill. 4.

651 "Византийская любовная проза", стр. 64, 65.

652 "В дар козлоному дам Дионису козла, он ведь тоже любит залиvistый лай, псовый и заячий гон" ("Памятники византийской литературы IV — IX веков", стр. 170).

653 Так, в армянской мифологии псоглавые духи-аралезы воскрешали бога Гисанэ-Ара Прекрасного (Диониса). Маски, изображавшие аралезов, были распространены в древнеармянском и средневековом трагедийном театре (Гоян, 1952).

654 Некоторые вариации формы виноградного листа в орнаменте Средней Азии и Ближнего Востока близки листьям на чаше, причем образцы XI — XII вв. выглядят как трехлопастная пальметка с округлыми лопастями ("Скульптура и живопись древнего Пянджикента", стр. 132 — 135, рис. 29).

655 Чичеров, 1957, стр. 156. В северных районах России новогодние песни, предназначенные для заклания плодородия, урожая, благополучия в доме, назывались "виноградьями" (там же, стр. 115 и сл.).

656 Калинин, 1877, стр. 395.

657 Терещенко, 1848, стр. 27, 28; Веселовский, 1880, стр. 8. Содержание болгарских колядок о св. Георгии "полно чисто земледельческих интересов и весенних надежд". В них Георгий разговаривает с богородицей о будущей богатой жатве (Веселовский, 1883, стр. 252).

658 "Вся живая тварь у Егорья под рукою" (русская пословица). - Ермолов, 1901, стр. 228.

659 Чичеров, 1957, стр. 226.

660 Ермолов, 1901, стр. 228.

661 На Руси "осенний Юрьев день" был установлен великим князем Ярославом Мудрым, который "заповеда по всей Руси творити праздник св. Георгия месяца ноября 26 день" (Чичеров, 1957, стр. 225; Лазарев, 1960, стр. 16).

662 Ермолов, 1901, стр. 549.

663 В Софийской первой летописи под 987 г. находим известие, что задолго до установления осеннего Юрьева дня на Руси "постави князь Володимир в Киеве первую церковь святого Георгия, ноября в 26" (ПСРЛ, г. 5. 1851, стр. 120).

664 Лазарев, 1960, стр. 16 (со ссылкой на И. М. Мартынова).

665 Веселовский, 1880, стр. 8.

666 Чичеров, 1957, стр. 20; Калинин, 1877, стр. 392, 393.

667 Диль, 1947, стр. 174. В средневековой скульптуре Армении известна тематическая параллель рельефам на чаше. Это так называемый "виноградный фриз", который опоясывает фасады храма в Ахтамаре (915 - 921). Пирующего в окружении слуг государя (царя Гагика) развлекают борцы и ряженные львами и медведями (?). Другие обитатели "райского сада" возделывают виноградники, собирают урожай или охотятся с гончими собаками. Фриз на тему праздника сбора винограда символически рисует жизнь в резиденции Гагика — Ахтамаре как "новый Эдем" (Гоян, 1952, т. 2, стр. 255 и сл.). Над фризом виноградника расположен пояс звериного гона, который прерывается изображениями человеческих

театральных масок.

668 Гоян, 1952, т. I, стр. 256, 390.

669 Der Nersessian, 1947, p. 98; 1964, pp. 134, 135. ill. 13.

670 Der Nersessian, 1964, p. 131.

671 Ibid., ill. 14.

672 Лазарев, 1947, стр. 20.

673 Рудаков, 1917. стр. 150.

674 Сюзюмов, 1951, стр. 26, 28; Каждан, 1953, стр. 147 — 151.

675 "Три еврейских путешественника XI и XII ст.". Стр. 27, 28, 30.

676 "Византийская сатира ",Тиарион", стр. 367. 368.

677 Skubiszewski. 1965, str. 179.

678 Ср. Орфея, играющего на лире среди животных и мифологических существ, на мозаике пола VI в. из Иерусалима (Grabar. 1962, ill. 2) и на коптских тканях V в. (Матье и Ляпунова, 1951, табл. XX. 2, 3, 5).

679 См. изображения Геракла со львом на саркофагах римского времени (Weitzmann, 1951, pl. XLVII. 176, 178).

680 Grabar, 1931; Якобсон. 1959, стр. 350 и сл.

681 Morgan, 1942, pp. 117. 168 el sq.

682 Константинопольская серебряная курильница XII в. выполнена в форме восточного пятикупольного павильона (*илл. 193*).

683 Grabar, 1951. p. 42.

684 Рудаков, 1917. стр. 65, 151.

II

Триумфальный императорский цикл. К истории светского искусства Византии

1 Акоминат. т. I. стр. 271.

2 Для образа приведем панегирик в честь сирийского эмира, перешедшего в христианство (отца Дигениса Акрита):

"Был одарен он красотой, как дикий зверь отважен,

Сложеньем дивным наделен и силой благородной, Поистине назвать его вторым Самсоном можно: Руками льва тот разодрал и всюду был прославлен,

А этот лвов уничтожал во множестве несметном,

Пора Гомера позабыть и басни об Ахилле, Сказания о Гекторе — пустые измышленья.

Смог македонец Александр, столь сильный разуменьем,

С божественною помощью владыкой стать над миром;

Эмир же, твердый разумом, смог в господа поверить,

Приобретя себе в удел и лоблесть и отвагу".

("Дигенис Акрит", стр. 40).

3 "Дигенис Акрит". стр. 110. III. Эти мифологические и исторические эпизоды совпадают с иллюстрациями Кинегетики Оппиана (первая половина XI в.), где видим Беллерофонта и Химеру, Ахилла на колеснице, Александра, преследующего Дария — *илл. 203* (Dallon, 1911, p. 483).

4 "Дигенис Акрит", стр. 137 (статья А. Я. Сырхина).

5 Киннам. стр. 213.

6 Шестаков, 1926. стр. 46. В надгробном стихотворении в честь Евдокии, младшей дочери Иоанна II Комнина, перечислены боевые заслуги ее отца:

"Порфиры отпрыск Иоанн родитель ей. Страшился лучник-перс кого в боях, Кочевник-скиф и италийцев гордый род. Восточной, западной пределы стран".

7 Акоминат, т. I, стр. 266.

8 "Три еврейских путешественника XI и XII ст.", стр. 28; Chalandon, 1912, p. 232,

9 Дидрон, 1864 — 1865, стр. 124.

10 Wroth, 1908, pi. LXVII, 12; LXXIII, 16, 17; Лазарев, 1953, стр. 201.

- 11 Schlumberger. 1884, p. 502.
- 12 Ремезов, 1898, стр. 51.
- 13 "Памятники византийской литературы IX — XIV веков", стр. 355.
- 14 Лазарев, 1953, стр. 198, 199.
- 15 Алпатов, 1956, стр. 296, 297.
- 16 Grabar, 1936, p. 52.
- 17 Ibid., p. 50.
- 18 Акоминат, т. I, стр. 137.
- 19 Киннам, стр. 296. Тот же подвиг легенда приписывала императору-иконоборцу Константину V Копрониму (Grabar, 1935, p. 106).
- 20 "Алексиада", стр. 74.
- 21 Grabar, 1936, pp. 96, 97.
- 22 Ibid., pp. 59, 60, tabl. IX, 1.
- 23 Ibid., p. 60, tabl. X, 2.
- 24 Ibid., p. 134.
- 25 Киннам, стр. 140.
- 26 Акоминат, т. 2, стр. 242. Андроник III Палеолог (1328 — 1341) "держал великое множество охотничьих собак и птиц и до такой степени любил их, что если кто попадался ему с птицею или собакою, наверно уходил, простившись с ней" ("Римская история Никифора Григоры", стр. 561). Он держал свыше 1400 гончих и при них почти столько же служителей (там же, прим. на стр. 63).
- 27 Grabar, 1951 а.
- 28 Липшиц, 1961, стр. 378.
- 29 Акоминат, т. 1, стр. 419, 420.
- 30 Грабар, 1962, стр. 246, 247.
- 31 Там же, стр. 242, 243.
- 32 Grabar, 1951, p. 48, ill. 11 а — с.
- 33 Акоминат, т. 1, стр. 115.
- 34 Там же, стр. 329.
- 35 То же значение она имеет в скульптуре Владимиро-Суздальской Руси (Воронин, 1961, стр. 319).
- 36 Ласкин, 1899, стр. 3, 8; "Алексиада", стр. 56.
- 37 Ласкин, 1899, стр. 20.
- 38 В западных стихотворных поэмах времени крестовых походов Александр также предстает как идеальный государь (Грабарь-Пассек, 1966, стр. 213 и сл.). Его приключения были излюбленной темой светской живописи. В итальянской поэме XIV в. "Intelligenza" в описании настенной живописи на темы романов упомянут Александр, возносимый грифонами (Loomis, 1918, p. 140).
- 39 Грабар, 1962, стр. 250, 251.
- 40 На рельефе южного фасада Дмитриевского собора во Владимире Александр в качестве приманки для грифонов держит маленьких львов — атрибуты царского достоинства (Вагнер, 1962а, стр. 259, 260).
- 41 Grabar, 1936, pp. 65, 66.
- 42 Grabar, 1960, p. 136, ill. 21.
- 43 Grabar, 1936, tabl. XII.
- 44 Grabar, 1960, ill. 25, 26; Банк, 1966, табл. 37 — 40.
- 45 Липшиц, 1961, стр. 378.
- 46 Грабар, 1962, стр. 239 и сл.
- 47 В изображении сопровождаемого погонщиком верблюда с паланкином заметно влияние мусульманской иконографии (ср. резные панели из фатимидского дворца в Каире, XI в. См.: Marcais, 1957, p. 89, ill. 21 — 23).
- 48 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. VI. 12.

49 То есть брат Евдокии, дочери Иоанна II Комнина.

50 Шестаков, 1926, стр. 46.

51 Акоминат, т. 1, стр. 22.

52 Липшиц, 1961, стр. 365. Кресло консула Ареобинда на створке диптиха 506 г, образовано фигурами двух сросшихся львов (Банк, 1966, табл. 37).

53 Тот же круг тем характерен для светской живописи Западной Европы. В императорском дворце Ингельсхейма в покоях Людовика Благочестивого (814 — 841) были изображены подвиги Кира, Александра Македонского. Ганнибала, победы каролингских королей и деяния римских императоров, которых Каролинги считали своими предками (Нессельштраус, 1964, стр. 67). Император Генрих VI украсил свой дворец не только сценами из библейской истории, но и картиной крестового похода. Комната жены Генриха III Английского (середина XIII в.) была расписана сценами из жизни Александра Великого (Эйкен, 1907, стр. 653, 654). В одном из сатирических рассказов о ноне Амисе немецкого поэта Штрикера (XIII в.) находчивый поп так описывает французскому королю несуществующую роспись зала его дворца:

"Король спросил: "Скажите мне, Мой славный мастер, — на стене Изображен какой сюжет?"

"То царь Давид, — гласил ответ, — И Соломон, Давидов сын...

Здесь Александр Великий рядом:

Как Дария он победил,

Как Пора в Индии разбил,

И все, что он свершил, тут есть.

А дальше видно, ваша честь.

Как управлялся Рим великий,

Какие были там владыки.

Изобразил я на плафоне,

Как жили в древнем Вавилоне...

Здесь, чтоб исполнить уговор,

Я вас нарисовал и двор".

("Хрестоматия по зарубежной литературе средних веков", стр. 429, 430).

54 Киннам, стр. 295, 296.

55 Grabar, 1936, p. 2.

56 Диль, 1947, стр. 25.

57 Характеристика искусства ранневизантийского и иконоборческого периодов основана на исследовании А. Н. Грабара (1936, p. 125 et sq.).

58 "Памятники византийской литературы IV — IX веков", стр. 92, 93.

59 Grabar, 1936, p. 40.

46 Грабар, 1962, стр. 239 и сл.

47 В изображении сопровождаемого погонщиком верблюда с паланкином заметно влияние мусульманской иконографии (ср. резные панели из фатимидского дворца в Каире, XI в. См.: Marcais, 1957, p. 89, ill. 21 — 23).

48 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. VI. 12.

49 То есть брат Евдокии, дочери Иоанна II Комнина.

50 Шестаков, 1926, стр. 46.

51 Акоминат, т. 1, стр. 22.

52 Липшиц, 1961, стр. 365. Кресло консула Ареобинда на створке диптиха 506 г, образовано фигурами двух сросшихся львов (Банк, 1966, табл. 37).

53 Тот же круг тем характерен для светской живописи Западной Европы. В императорском дворце Ингельсхейма в покоях Людовика Благочестивого (814 — 841) были изображены подвиги Кира, Александра Македонского. Ганнибала, победы каролингских королей и деяния римских императоров, которых Каролинги считали своими предками (Нессельштраус, 1964, стр. 67). Император Генрих VI украсил свой дворец не только сценами из библейской истории, но и картиной крестового похода. Комната жены Генриха III Английского (середина

XIII в.) была расписана сценами из жизни Александра Великого (Эйкен, 1907, стр. 653, 654). В одном из сатирических рассказов о ноне Амисе немецкого поэта Штрикера (XIII в.) находчивый поп так описывает французскому королю несуществующую роспись зала его дворца:

"Король спросил: "Скажите мне, Мой славный мастер, — на стене Изображен какой сюжет?"
"То царь Давид, — гласил ответ, — И Соломон, Давидов сын..."

Здесь Александр Великий рядом:

Как Дария он победил,
Как Пора в Индии разбил,
И все, что он свершил, тут есть.

А дальше видно, ваша честь.
Как управлялся Рим великий,
Какие были там владыки.
Изобразил я на плафоне,
Как жили в древнем Вавилоне...

Здесь, чтоб исполнить уговор,
Я вас нарисовал и двор".

("Хрестоматия по зарубежной литературе средних веков", стр. 429, 430).

54 Киннам, стр. 295, 296.

55 Grabar, 1936, p. 2.

56 Диль, 1947, стр. 25.

57 Характеристика искусства ранневизантийского и иконоборческого периодов основана на исследовании А. Н. Грабара (1936, p. 125 et sq.).

58 "Памятники византийской литературы IV — IX веков", стр. 92, 93.

59 Grabar, 1936, p. 40.

60 "История Византии", стр. 36 — 38.

61 Grabar, 1957, p. 144.

62 Ibid., p. 162 et sq.

63 Лазарев, 1947, стр. 65.

64 Grabar, 1957, pp. 169 — 171. В багдадском дворце посреди круглого пруда стояло дерево с золотыми и серебряными ветвями. В трепетавшей на ветру разноцветной листве щебетали серебряные птицы (Мец, 1966, стр. 303).

Древо, осенявшее престол государя, описано в "Шахнаме".

(Фирдоуси, т. 3, стр. 159).

65 Grabar, 1936, p. 172.

66 Ibid., tabl. XVIII.

67 Ibid., pp. 98 — 122, 173 — 177.

68 Ibid., tabl. XXIII, I.

69 Ibid., p. 95.

70 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. I, 1-5; LV, 88; LXXI, 123; LXXII, 124.

71 Ibid., Taf. LXX, LXXI, 123 a — e.

72 Лазарев, 1947, стр. 21.

73 "Памятники византийской литературы IV — IX веков", стр. 59.

74 Grabar, 1936, p. 95.

75 Исчерпывающий свод византийских ларцов см.: Goldschmidt und Weitzmann, 1930.

76 В XII в. рельеф постепенно уплощается, фигуры схематизируются.

77 Weitzmann, 1951.

78 Сыркин. 1964, стр. 166.

79 Абу-л-Фарадж сообщает, что император велел украсить мечеть лампадами, пригласить мусульманских проповедников и назначить им жалованье (Розен, 1883, стр. 205, 206).

80 "Дигенис Акрит", стр. 151, 152 (статья А. Я. Сыркина).

81 Тальбот Райс, 1939; Talbot Rice, 1930; Miles, 1964.

82 Grabar, 1951, pp. 36 — 39.

83 Ibid., pp. 53 — 55.

84 Ibid., pp. 59. 60.

85 Grabar, 1951; 1957, pp. 162 — 165.

86 Те же темы, связанные с героическим эпосом, доминируют в живописи и скульптуре домусульманской Средней Азии (Пянджикент, VII — VIII вв.; Варахша, VII в.; Балалык-тепе, V — VI вв.). За исключением культово-мифологических сцен, это изображения царя или героя на пиру среди своих сподвижников, на войне в поединке с врагами или на охоте ("Живопись древнего Пянджикента"; "Скульптура и живопись древнего Пянджикента"; Альбаум, 1960; Шишкин, 1963). Аналогичные стенные росписи существовали в Иране. Фирдоуси многократно упоминает степную живопись светского, содержания. "Царскими ликами" был украшен павильон во дворце Рудабе (Фирдоуси, т. I, стр. 191). Живопись покрывала стены дворца Сиавуша в Сиавушгороде.

(Фирдоуси, т. 2, стр. 209).

По Фирдоуси, Хосров Нуширван завещал изобразить свой двор и войско на стенах усыпальницы (Шишкин, 1963, стр. 189). Те же традиции продолжали жить в монументальной живописи Средней Азии и Хорасана после распространения ислама. Показателен рассказ Бейхаки о павильоне в саду Масуда Газневи (XI в.), расписанном сценами из эротического произведения ("Живопись древнего Пянджикента", стр. 85). В живописи резного деревянного потолка Палатинской капеллы в Палермо (середина XII в.) преобладают пиршественные и охотничьи сцены. Та же тематика характерна для прикладного искусства Ближнего и Среднего Востока IX — XIII вв. (художественный металл, резная кость, керамика).

87 Marcais, 1957.

88 Гоян, 1952, т. 2, стр. 216, 217.

89 Grabar, 1951, p. 47; 1957, pp. 162 — 165.

90 Grabar, 1951, pp. 43 — 46.

91 Ibid., p. 48.

92 "История Византии", стр. 330.

93 Chalandon, 1912, p. 209.

94 Лазарев, 1947, стр. 104.

95 Там же, стр. 104, 105.

96 Христос, коронующий Рожера II, на мозаике нарфика Мартораны в Палермо, около 1143 г. (Лазарев, 1948, табл. 224).

97 Иоанн II Комнин и императрица Ирина, предстоящие богоматери. Мозаика южной галереи св. Софии в Константинополе, 1118 (Whittemore. 1942, pl. XXIX).

98 "История Византии", стр. 304 — 306. Особенно далек от благосклонности клира был Мануил Комнин, имевший столкновения почти со всеми патриархами. Духовенство св. Софии неодобрительно смотрело на союз империи с мусульманами и на стремление императора к церковной унии с Западом (Chalandon, 1912, pp. 204, 205).

99 "История Византии", стр. 246, 247, 311.

100 Там же, стр. 297, 302, 303.

101 Каждан, 1968, стр. 206.

102 Chalandon, 1912, p. 206 et sq.

103 "История Византии", стр. 321.

104 "Дигенис Акрит", стр. 114.

105 Там же, стр. 154 и сл. (статья А. Я. Сыркина).

106 Там же, стр. 157, 158.

107 Там же, стр. 156.

108 "История Византии", стр. 298, 299.

109 Якобсон, 1950, табл. XXVII, 107. Ср. метки на позднесредневековых черепицах из Херсона (там же, стр. 126, табл. 3).

- 110 Якобсон, 1959, табл. XVI, 99; Даниленко, 1966, рис. 2.
- 111 Якобсон, 1959, табл. XVI, 97.
- 112 Там же, табл. XVI, 98.
- 113 Wulff, 1911, Taf. XVIII, 2017.
- 114 Morgan, 1942, ill. 33 b — d.
- 115 Якобсон, 1950, табл. XXVI, 103; его же, 1959, табл. XII — XV, 77 — 90.
- 116 Talbot Rice, 1930, pl. XV a.
- 117 Ibid., pl. XV b.
- 118 Якобсон, 1950, табл. XXXIII, 135, 136.
- 119 Там же, табл. XXXVIII, 15 — 17; Якобсон, 1959, табл. IX — XI, 64 — 76.
- 120 Morgan, 1942, ill. 159, pl. LI a.
- 121 Ibid., ill. 225, 226, pl. LIII g, f.
- 122 Якобсон, 1950, табл. XXIX. 117. 117 a.
- 123 Там же, табл. XXXII. 129 — 134.
- 124 Frantz, 1941. ill. 1, 2; Frantz, 1940 — 1941, ill. 1 — 5; Morgan. 1942. ill. 129, 131, 141, 213. pl. XLIX a. f.
- 125 Morgan, 1942. pl. LII.
- 126 В придворном искусстве конного Георгия изображали без поверженного дракона. На поливных блюдах он показан как драконоборец, то есть в духе народной апокрифической легенды.
- 127 Frantz, 1940 — 1941, pp. 90, 91, ill. 8.
- 128 "История Византии", стр. 297, 300; Каждан. 1968. стр. 58. 59.
- 129 Маркс. 1843. стр. 342.
- 130 в Западной Европе индивидуальные гербы появились в XII в., в эпоху крестовых походов. На рыцарских щитах чаще изображали льва, леопарда, пантеру, волка, орла, медвежью лапу.
- 131 Solovjev, 1935. Одноглавый орел был высечен на плите над могилой Алексея I Комнина (там же, стр. 130)
- 132 Фирдоуси, т. 2, стр. 102.
- 133 Фирдоуси, т. 1, стр. 15.
- 134 Фрагменты иранской керамики с росписью люстром находят при раскопках византийских городов и на периферии империи, где ей подражали местные гончары. Из Херсонеса происходят блюдо с фигурой сидящего по-восточному правителя с сосудом в руке и миска с изображением знатного всадника на соколиной охоте (XIII в.). которые имитируют люстровые росписи (Банк. 1938 а. стр. 179 — 184. табл. 11, 13; Якобсон, 1950, стр. 205, 206, табл. XXXI, 126, 127). При Комнинах Византия знакомится со знаменитыми памятниками восточной литературы. Врач Симеон Сиф перевел по поручению Алексея I арабский сборник басен "Калила и Димна". Тогда же Михаил Андреопул перевел с сирийского "Книгу о Синдибаде" ("История Византии", стр. 371).
- 135 Гордлевский, 1941, стр. 126.
- 136 Фирдоуси, т. 3, стр. 41.
- 137 Фирдоуси, т. 2, стр. 74.
- 138 Фирдоуси, т. 1, стр. 321.
- 139 Фирдоуси, т. 2. стр. 13.
- 140 Фирдоуси, т. I, стр. 374, 375.
- 141 Фирдоуси, т. 3. стр. 117. 118.
- 142 Фирдоуси, т. I, стр. 437. 438.
- 143 Там же, стр. 159. Этот эпизод предсказан на бронзовом ларце XI - XII вв. со сценами из "Шахнаме" (Самаркандский музей). См.: Пугаченкова, Ремпель, 1960, рис. 190.
- 144 Фирдоуси, т. 2, стр. 46.
- 145 Фирдоуси, т. 1. стр. 124. 128.
- 146 Вейде, 1902 (илл. между стр. 92 и 93).

- 147 Ibid., p. 123.
148 "История Византии", стр. 369. 370.
149 Там же, стр. 370.
150 Grabar, 1936, p. 177 et sq.
151 Лазарев, 1948, табл. 311 а, 326, 328.

III

Произведения Византийского прикладного искусства в музеях СССР.

- 1 Кропоткин, 1962.
- 2 "Керамика и стекло древней Тмутаракани". 1963; Макарова, 1967.
- 3 Гуревич. Джанполадян, Малевская, 1968.
- 4 Исключением является статья Г. Г. Лигаврина и А. П. Каждана. в которой собран обширный материал по истории русско-византийских связей. Авторы привлекают и археологические данные (Литаврин и Каждан. 1967). Нужно отметить, что обмен художественными ценностями был двусторонним, но о русских произведениях, попавших в Византию, сохранились только письменные свидетельства. Около 1200 г. Добрыне Ядрейковичу (впоследствии новгородский архиепископ Атоний) показывали и константинопольском Софийском соборе "блюло велико злато служебно Ольги руськой, когда взяла лань, ходивше к Царьграду" (Левченко, 1956, стр. 218). Писатель XII в. Иоанн Тнетцес получил в подарок от своего друга, митрополита болгарского города Доростола, пиксиду из моржового клыка русской резьбы. Не красоту ученый византиец воспел в стихах (там же, стр. 464). В инвентарях афонских монастырей упоминаются серебряная посуда, ковры, ткани из русских городов. В описи имущества монастыря Древолела (1142) перечислены русские богослужебные книги и предметы обихода (Мошин, 1950, стр. 32 — 60). Из Херсонеса происходит серия русских крестов-энколпионов XII - XIII вв. (Корзухина, 1958, табл. II - IV).
- 5 В свод не включены стеклянные изделия IX — XIII вв.: посуда, браслеты, бусы (Джанполадян. 1955; она же, 1961; Щапова, 1963; она же, 1963-а; Полубояринова, 1963). шелковые ткани (Гушин, 1936, табл. XVIII - XXIV; Монгайт, 1955. рис. 131); печати (Каргер, 1945), поскольку они должны служить темой специальных исследований. Отсутствие в составе импорта медной и бронзовой утвари объясняется ее незначительной материальной ценностью и наличием развитого местного производства изделий из бронзы. При очень высокой стоимости дальних перевозок ввоз дешевой продукции был нерентабелен.
- 6 Банк. 1966. табл. 205 — 207, стр. 314.
- 7 Lorenzetti, 1939 (илл. между стр. 52 и 53).
- 8 Смирнов, 1909, табл. LXXIV, 132, 133; Mavrodinov, 1943. ill. 94. 95.
- 9 Талицкая, 1952, стр. 39, 40.
- 10 Pegilla, 1927, p. 137.
- 11 Кондаков, 1896, стр. 39, рис. 14; Банк. 1966, табл. 216, стр. 316.
- 12 Puech, 1949.
- 13 Мозаика пола баги истерия Геншир Мессауда в Тунисе, V в. (там же).
- 14 "The Great Palace of the byzantine Emperors", pl. 32.
- 15 Weitzmann, 1947, ill. 122.
- 16 Бенац, 1959, стр. 49 и сл.
- 17 Писарская. 1964, стр. 16. табл. X XI (с библиографией); Банк, 1971. стр. 137 — 138. рис. 11.
- 18 Комментарий надписи см.: Срезневский, 1863.
- 19 Банк, 1966, табл. 195. стр. 312 (с библиографией).
- 20 Византийская дипломатия употребляла предметы роскоши для подкупа правителей и послов иностранных государств. При Романе I Лакапине (920 944) королю Италии Гуго и его графам были посланы драгоценные сосуды и шелковые одеяния вместе с просьбой о помощи против восставших жителей византийской Италии (Каждан, 1953, стр. 151). С целью получения помощи в войне против норманнов Сицилии Алексей I Комнин послал

германскому императору Генриху IV украшенный жемчугами толотой Крестик, позолоченную шкатулку с останками святых, сардониковую чашу, хрустальный кубок, украшенный золотом астропелек ("Алексиада", стр. 136). В 1097 г. Алексей подарил вождям первого крестового похода шелковые ткани и драгоценные вазы (Ebersolt, 1923, p. 84), Щедрые дары в виде денег, серебряных чаш и золотых ваз, тканей, церемониальных одежд и украшений преподнес Мануил I Комнин иконийскому султану Кылыч-Арслану II при посещении им Константинополя в 1161 г. (Ibid., p. 86). Когда Иоанн Комнин выступил в 1122 г. в поход против вторгшихся во Фракию печенегов, он начал переговоры со "скифскими" вождями, одарив их шелковыми одеждами и серебряными чашами (Акоминат, г. I, стр. 19). Из сохранившейся на Западе византийской утвари упомянем серебряное блюдо-дискос ризницы собора в Гальберштадте (XI в.) и комплекс сосудов, вывезенных в Венецию после разгрома Константинополя 1204 г. (хранятся в Сан Марко).

21 ПСРЛ. т. I, вып. 1. 1926. ст. 61.

22 Айналов. 1919, стр. 69.

23 "Радзивилловская или Кенигсбергская летопись", л. 32.

24 Там же, л. 16. Громадную сумму в 20 кентинарий, дорогие камни и серебряные сосуды вынужден был уплатить печенегам Никифор Вриенний (Васильевский, 1908. стр. 36).

25 Дмитриева. 1955. стр. 177, 178.

26 Там же, стр. 153.

27 Левченко. 1956, стр. 442, 468. 485.

28 ПСРЛ. г. II. 1962. ст. 522.

29 Высказана гипотеза, что посол Мануил был сыном бежавшего из византийской темницы знаменитого Андроника Комнина. который в то время пользовался гостеприимством галицкого князя Ярослава Осмомысла (Шестаков, 1912 — 1913, стр. 381).

30 Киннам. стр. 257; Левченко, 1956. стр. 489 и сл.

31 "Художественная проза Киевской Руси XI - XIII веков", стр. 153. Популярность Мануила Комнина была настолько велика, что его имя проникло в русскую былинную поэзию и церковно-эпические памятники. В XIV в. с ним ставится в эпическую параллель "нищелюбивый" Иван Калита (Седельников, 1925). Из жития Ефросиньи Полоцкой известно, что Мануилом I была прислана в Полоцк эфесская икона богоматери. См.: "Памятники старинной русской литературы", 1862, стр. 172 — 179.

32 Седельников. 1925, стр. 608.

33 Генинг, 1955.

34 Вдоль этого водного пути (вплоть до Шайтанской пещеры на реке Ивдель на востоке) располагаются находки германских и англо-саксонских монет X — начала XII в. (Канивец, 1962).

35 Берг, 1946, стр. 68, 69.

36 Белов, 1941, стр. 206, 207. рис. 8.

37 Кондаков, 1896, стр. 108. табл. XV. 1.

38 Банк, 1966, табл. 180, стр. 309 (с библиографией).

39 Там же, табл. 181, стр. 309, 310 (с библиографией).

40 Монгайт, 1955, стр. 157, рис. 122.

41 Писарская, 1964, стр. 20, табл. XXVII; Банк, 1966, стр. 310, табл. 185.

42 Банк, 1966, табл. 183. 184. стр. 310.

43 Макарова, 1967, стр. 61.

44 Щапова, 1961, стр. 68 и сл.

45 Византийским эмалям подражали и на Западе, например в ювелирной мастерской второй половины X в. при аббатстве Конке в Лангедоке (Brehier. 1950, p. 555).

46 Кондаков, 1896, табл. XV, 12. 14, 18. 19.

47 Корзухина, 1954, стр. 68. 73. 76.

48 Ross, 1958. p. 29, ill. 5. 7. Ср. киевские золотые котлы с приобретенными в Константинополе колтами из бывшего собрания И. П. Балашова в Петербурге (ныне в

- частной коллекции в Брюсселе). См.: Кондаков, 1896. табл. XIV.
- 49 Гушин, 1936, табл. XIV. 3; Рыбаков. 1948, рис. 83.
- 50 Ross, 1958. p. 30, ill. 9. Через Русь византийские украшения попадали в Скандинавию (серебряный реликварий XI в. из Есгрикланда в Швеции). См.: Zak, 1969. гус. 83. 1.
- 51 Ross. 1958. p. 30. ill. 10.
- 52 Migeon. 1922. p. 144, labl. XXIX. XXX.
- 53 Ross, 1958, p. 31. ill. 11.
- 54 Ibid., ill. 12.
- 55 Костюшко-Валюжинич, 1906, стр. 56, рис. 29.
- 56 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. VI, 12 e, d.
- 57 Дакиленко, 1966, рис. 4. Пользуюсь случаем, чтобы выразить благодарность И. А. Антоновой, любезно приславшей фотографии ларца.
- 58 Ср. с изображением кентавра-охотника на левом прясле западной стены Дмитриевского собора во Владимире.
- 59 Goldschmidt und Weitzmann. 1930. Taf. XXXIX. 60.
- 60 Тиханова-Клименко. 1931, стр. 25.
- 61 Goldschmidt und Weitzmann. 1930. Taf. XXXVII, 58.
- 62 Кузнецов, 1963, стр. 88.
- 63 Банк, 1959-а, стр. 333 — 339; Банк, 1966, стр. 303, табл. 147 149.
- 64 Bank. 1964. p. 14. ill. I.
- 65 Rajewski, 1939, гус. 13.
- 66 Даркевич, 1968.
- 67 Goldschmidt und Weitzmann, 1930, Taf. X, 21 e; XLII, 155.
- 68 Грабар, 1962, стр. 253.
- 69 Даркевич, 1968, стр. 416 — 419, рис. 3.
- 70 Косцюшко-Валюжинич, 1902, рис. 40, 41; его же, 1905, рис. 33 — 35; Белов, 1941, рис. 54, 55; Банк, 1956; Якобсон, 1964, табл. XVII.
- 71 Хранятся в ГИМ, ГЭ, Херсонесском музее.
- 72 Банк, 1966, табл. 157, стр. 305 (с библиографией).
- 73 Белов, 1941, стр. 249, рис. 79; Bank, 1964, pp. 15, 16, ill. 4; Банк, 1966, стр. 304, табл. 155.
- 74 Белов, 1938, стр. 290, 291, рис. 122; Bank, 1964, pp. 18, 19, ill. 7.
- 75 Bank, 1964.
- 76 Белов и Стржелецкий. 1953, стр. 92, 93, рис. 58; Bank, 1964, p. 17, ill. 6; Банк, 1966, стр. 304, табл. 154. Ср. стеатитовую иконку из музея Бенаки в Афинах (Bank, 1970, ill. 5).
- 77 Белов, 1960, стр. 275 — 283; Bank, 1964, pp. 16 18. ill. 5; Банк, 1966, стр. 304, 305, табл. 156. Ближайшей иконографической параллелью является стеатитовая иконка, найденная в Тырново. См.: Bank, 1970, ill. 3.
- 78 Izmailov, 1932.
- 79 МАК, вып. IV, 1894, стр. 40, табл. XVI, Б.
- 80 Ханенко, 1907, табл. XXXVIII, 1321.
- 81 Ханенко, 1902, табл. XXXVII, 1301; Wentzel, 1962, Abb. 6.
- 82 Wentzel, 1962, Abb. 5.
- 83 Ханенко, 1907, табл. XXXVIII, 1326.
- 84 Там же, табл. XXXVIII, 1323.
- 85 Ханенко, 1902, табл. XXXVII, 1302.
- 86 Георгиевский, 1927, табл. XXI, рис. I (нижний ряд, вторая слева).
- 87 Wentzel, 1963, Abb. 5.
- 88 Писарская, 1964, стр. 23, 24, табл. XL.
- 89 Там же, стр. 20, табл. XXVIII; Банк, 1966, табл. 159.
- 90 Писарская, 1964, стр. 20, 21, табл. XXIX; Банк, 1966, табл. 163, 164.
- 91 Писарская, 1964, стр. 21, табл. XXX.

- 92 Там же, стр. 22, табл. XXXII, XXXIII; Банк, 1966, табл. 160.
- 93 Писарская, 1964, стр. 22, табл. XXXIV.
- 94 Там же, стр. 22, 23, табл. XXXV — XXXVII.
- 95 Там же, стр. 23, табл. XXXVIII, XXXIX.
- 96 Банк, 1966, табл. 150, 151, стр. 303.
- 97 Николаева, 1960, стр. 9, 92, № 1.
- 98 Там же, стр. 92, № 2.
- 99 Там же, стр. 257, 258, № 116.
- 100 Банк, 1966, табл. 161, 162, стр. 306.
- 101 Седова, 1965, стр. 264, рис. 1 (3).
- 102 Там же, стр. 264, рис. 1 (2).
- 103 Wentzel, 1963.
- 104 Критический обзор работ, вышедших за последние годы: Banck, 1962. А. В. Банк предпринята попытка классификации византийских стеатитовых иконок (Bank, 1970).
- 105 Кропоткин, 1967.
- 106 Кропоткин, 1962, стр. 11, карты 5, 6.
- 107 "История Византии", стр. 24 и сл.
- 108 Макарова, 1967, рис. 9.
- 109 "История Византии", стр. 134 и сл.
- 110 Левченко, 1956, стр. 45.
- 111 Кропоткин, 1962, карты 3 — 6.
- 112 Там же, стр. 17, карты 7, 8.
- 113 Янин, 1956, стр. 55, 193.
- 114 Макарова, 1967, рис. 10.
- 115 "История Византии", стр. 249 и сл.
- 116 "Художественная проза Киевской Руси XI - XIII веков", стр. 178.
- 117 ПСРЛ, т. II, 1962, ст. 163.
- 118 Там же, ст. 196.
- 119 Там же, ст. 528, 541, 673.
- 120 Solovjev, 1960, p. 573 et sq.
- 121 Потин, 1961, стр. 86.
- 122 ПСРЛ, т. II, 1962, ст. 591.
- 123 Кропоткин, 1962, стр. 14, карта 9.
- 124 Макарова, 1967, стр. 60, рис. 11.
- 125 "История Византии", стр. 254.
- 126 Византийские эмали конца XI и всего XII в. характеризуются непрозрачными тусклыми красками, большей шириной золотых перегородок, несовершенством рисунка (Barany-Oberschali, 1937, p. 59).
- 127 В Никоновской летописи под 991 г. сказано: "Тою же лета приидоша из Грек в Киев к Володимеру каменосечци и зиздателе полат каменных" (ПСРЛ, т. IX, 1862, стр. 64).
- 128 Лазарев, 1947, стр. 119, 120.
- 129 Там же, стр. 123.
- 130 Макарова, 1967, стр. 59.
- 131 ПСРЛ, т. II, 1962, ст. 505 (1160 г.), 522 (1164 г.).
- 132 Левченко, 1956, стр. 112, 113.
- 133 Frances, 1959, p. 53.
- 134 Макарова, 1967, стр. 59.
- 135 "Джиованни дель Плано Карпини. История монгалов. Гильом де Рубрук. Путешествие в восточные страны", стр. 88, 89.
- 136 Кропоткин, 1962, стр. 17.
- 137 Даркевич, 1966, табл. 35, 1.
- 138 ПСРЛ, т. II, 1962, ст. 55.

- 139 Ласкин, 1899, стр. 77.
140 Левченко, 1956, стр. 78.
141 В 1053 г. "приидоша в Киев трие певцы от Грек с роды своими" (ПСРЛ, т. IX, 1862, стр. 85).
142 Левченко, 1956, стр. 465.
143 Макарий, 1868, стр. 221.
144 ПСРЛ, III, ст. 31; "Новгородская первая летопись", 1950, стр. 250.
145 Левченко, 1956, стр. 68.
146 ПСРЛ, II, 1962, ст. 101.
147 Там же, ст. 106.
148 Седова, 1965, стр. 264.

Summary

For a long time the problem of Byzantium's secular art was overlooked by researchers. The far more numerous and better preserved works of art dedicated to the church were naturally in the limelight. This resulted in a simplified concept of Byzantine art as purely religious and frozen in its traditionalism. Yet a study of the secular trend is essential for an objective appraisal of Byzantine culture in all its complex components as well as for a full understanding of the culture of feudal knighthood in other countries of the East and the West, including Old Russia. Recent researches by A. N. Grabar, K. Weitzmann, A. Banck and other scholars have made it clear that church art supervised by the clergy and the state, was the main but not the only manifestation of the Byzantines' artistic outlook. Parallel with it, there developed the secular art of the imperial court and the feudal nobility, its purpose being to glorify the emperor's supreme power. Borrowing certain features of Christian iconography and inevitably circumscribed by medieval canons, that art was nevertheless far from the monastic ideals of meditation, of shunning all mundane things. Portraits of emperors and noblemen, scenes depicting their military triumphs and court celebrations, feats of famous classical heroes as models of the emperors' exploits these were the favourite subjects of Byzantine secular art which strove to glorify the godlike autocrat. Secular trends in Byzantine culture were enhanced in the 12th century when the empire reached its zenith shortly before it fell under the blows of the Crusaders. The knightly ways of the Comnene emperors (1081-1185) sponsored the flowering of secular art whose repertory grew considerably richer. This book is a study of the stylistically identical silver bowls found in Eastern Europe (Central Russia, the Eastern Baltic and Urals area). A comparison of these with works of Byzantine monumental and applied art, an analysis of the costumes, arms and musical instruments of the figures depicted on the bowls leads us to believe that they are of Byzantine origin (Chapter 1). The complex technique of manufacture (embossing, engraving, gilding and niello), the blending of "neo-classical" and Near Eastern motives in their decoration demonstrate the high skill of the silversmiths. They were erudite men who created a distinctive toreutic school in which Byzantine and Oriental elements were organically fused, with emphasis on the authentic reproduction of reality. This school was probably located in Constantinople where the craftsmen had access to models from all parts of the Mediterranean and the Near East.

The bowls, made for the imperial court in the second half of the 12th century, are somewhat at variance with the traditional view of the art of "the truly Christian" state of Byzantium. Their patterns recreate a vital, heroic image as distinct from the traditional stiff, ceremonial image. They are inspired by epic poetry, with glimpses of the true historical background of their own time as they illustrate the Greek epic of Digenis Akritas, whose original version was created in the 10th--11th centuries. The popular figure of the hero who guarded the empire's eastern borders against the "heathens" (Arabs and, later, Seljuk Turks) was bound to appeal to the artists, who gave a heroic interpretation of life: shown on the bowls are clashes of cavalry in the valleys of Asia Minor, dramatic hunting episodes, lavish celebrations with strolling mummers taking part. The scenes depicted on the bowls also reflect some intimate aspects of court life under the Comnens and thus

give us an insight into the problem of interaction of the popular and feudal-aristocratic elements of culture—a problem that has not been studied so far. Decorations on two almost fully identical bowls are free variations on themes from the poem "Digenis Akritas". One of them was found near the village of Vilgort in the Urals area, another in Chernigov, on the site of the prince's estate which was gutted in 1239 during the Mongol invasion (*fig. 1-82*). The scenes depicted on the bowls are all permeated with a secular, knightly spirit. Two motives clearly stand out, just as they do in the poem: the war theme—feats of arms, glorification of hyperbolised prowess—and romance. The heroic theme is represented by scenes of combat between lightly armed Greek horsemen and mounted Seljuk archers, as well as by the symbolic figures of lions, gryphons, wolves and birds of prey: the lyrical theme is represented by confronted birds and feminine sirens. The plant background may have been intended to convey the "paradise" around the hero's palace on the Euphrates. The central medallion on the bottom of the bowls shows Akritas playing the cithar for his beloved, the beautiful Eudokia, surrounded by beasts and birds charmed by the music. The harmony between the animal and vegetable kingdom and the hero is a regular feature of the lyrical-heroic genre. The scenes on the bowl from the former collection of A. P. Bazilevsky (*fig. 83 103*) are probably also inspired by the epic of Digenis Akritas. The combat between a mounted Greek spearman and a mounted Muslim archer, the duel of two unmounted warriors (perhaps a clash with robbers), two scenes of fighting lions (in the poem, Akritas fought lions on three occasions), representations of musicians and a dancing girl, the scene of hunting with trained snow leopards—all this is organically linked with the poem. Linked with it are two other compositions showing the ascension of Alexander the Great (in one case, in a basket drawn by gryphons; in another, astride a huge bird). In the poem, the great emir who was the hero's father, is likened to "Alexander of Macedon"; the exploits of that "discoverer" of Asia were depicted in mosaic in Akritas' palace.

The cult of Alexander was an ideological justification of Byzantine expansion in the East. Depicted on the bottom of the bowl is the military emblem of Digenis Akritas: two confronted gryphons as vigilant guards of Byzantium's barbarian provinces.

Close to the epic world outlook is also the subject depicted on the cup found near Beryozovo, beyond the Urals (*fig. 104-162*): a performance given in the emperor's palace. The motives on the bottom of the bowl may be linked with the cycle of the autumn-and-winter celebrations of the Byzantine calendar, which are traceable to the Roman celebrations in honour of Dionysus (Bacchus). This subject—which fits the purpose of the bowl, designed for banquets—inspired the figures of all the seven bands on the body of the bowl and the compositions on its rim and bottom. The upper row shows a Yuletide feast, with the empress taking part. There is an orchestra of Oriental musicians, with two groups of acrobats and dancers performing to the music. In spite of certain survivals of the official ceremonial (specifically of the "Gothic games") this banquet scene is not identifiable with any of the official holidays of the "Book of Ceremonies". Since the time of Constantine Porphyrogenitus, and especially with the enthronement of Manuel Comnenus, considerable changes occurred in the official life of the court. Its traditional rituals which reduced the emperor to a ceremonial mannequin, became too burdensome and were openly neglected. Of course, the court etiquette did not disappear, and the ceremonies retained their pomposity, but their number was cut, and the emperors and their courtiers adopted less formal manners. The celebration depicted on the cup has an intimate air about it; it is not fettered by the stiff etiquette and the religious outlook which frowned on all pantomime. The banquet may have taken place in the chambers of the empress, with persons of low rank—musicians and mummers—admitted. The rhythmic music is fused with singing, dancing and the pantomime: the dancers parade in a rhythmic dance swinging their long sleeves, the nimble acrobats turn somersaults. Young cup-bearers offer brimming cups to the royal lady.

Centaur and sweet-singing sirens on the second band of the Beryozovo bowl are a symbolic parallel of the theme of the banquet, accompanied as it is by music and songs: in the bacchic cycle both centaurs and sirens accompany Dionysus. What is more, sirens were always associated with love, which was one of the keynotes of Yuletide rites. Running lions, snow leopards, wolves, bears and hares (the third band) are linked with the theme of hunting, which in Byzantium occurred at the

time of the autumn-and-winter celebrations, the Saturnalia. Hunting wild animals with greyhounds and leopards is depicted also on the rim of the bowl. Images of birds in the fourth row are likewise in keeping with Yuletide songs and rites, dominated by themes of love and marriage. Of special interest is the fifth row, where the faces of youths participating in the acts alternate with zoomorphic masks. Mummer's acts were a regular feature of Yuletide celebrations. This being a court festivity, the selection of masks for the pantomime was specific: leonine, gryphon and canine masks as the military emblems of the nobility. Figures of people with heads of dogs and of gryphons symbolising the heathen tribes conquered by the emperor, were meant to illustrate his right to rule the world. Thus the row of masks echoes the theme of Yuletide mummers gotten up as "Gothic" barbarians to dance before the sovereigns. The representations of the sixth and seventh rows incorporate palmettos resembling stylised grapevine leaves, which links them with the theme of the grapeharvest feasts and the abundance brought by autumn. The image of St. George the warrior in the medallion on the bottom of the bowl is also treated in keeping with the semi-pagan subject-matter: he is shown as the master of the animal kingdom, the patron of hunting and field work. The bacchic background is clearly felt in the images of the Beryozovo bowl. Although the empress is depicted presiding at the table and the bowl was undoubtedly made for a nobleman. Christian themes are superseded by pagan ones. We are enveloped in an atmosphere of hedonism, alien to the ideals of Orthodox Christianity. The patterns on the Beryozovo bowl testify to the affinity of the culture of the people and the secular culture of Byzantium's aristocracy; both had a common basis—an outlook inherited from the Graeco-Roman period. The Byzantine craftsman introduced bacchic motives which were congenial to him adapting some of them to the "heraldic" taste of his customer. Byzantine court art served one main purpose to glorify the supreme power of the autocrat, the representative of God on earth. This art favoured symbolic parallels whereby the ruler was likened to the legendary heroes of the past. An analysis of the scenes depicted on the bowls shows that their general tenor suggests the triumphal cycle of the emperor (Chapter II). The latter included the following traditional subjects indicative of the main aspects of imperial power: 1) scenes of war victories (descriptive and symbolic), 2) hunting and Hippodrome exploits and court entertainment, 3) scenes from the lives of biblical characters, of historical, mythological and epic personages who were all treated as the emperor's prototypes. Rhetorical comparisons of the monarch to Achilles, Heracles or Alexander the Great were widely used by Greek encomiasts. Byzantine oratory likened the emperors to mythological and epic heroes famous for their civic achievements and military prowess. Thus, eulogizing Manuel Comnenus the poet Theodorus Prodromus called him "the new Akritas".

The subject-matter of art dedicated to the throne remained unchanged throughout the history of Byzantium. But, depending on the socio-political conditions of the epoch, the craftsmen employed different iconographies, they enriched or limited their repertory, accentuating now one, now another group of subjects. Traditionalism was combined with probing into new subjects and stylistic devices. Under the Comnenes, the art of the court was increasingly secularised. Despite the persistence of such traditional subjects as the crowning of the emperor by Christ or appeals to patron saints, the difference between the art of the court and that of the church became quite striking. This was partly due to the Comnenes' policy vis-a-vis the church, over which they wanted to exercise effective control. The Comnenes were out to prevent the growth of an independent, wealthy church and monasteries and to circumscribe the powers of the Patriarch of Constantinople. The art of the throne thus to a certain extent did away with canonized forms, and the secular, life-asserting note was enhanced.

The Comnenes sought to strengthen the state of the new type. In contradistinction to the despotic state of the aristocratic bureaucracy, power in this state was held by a feudal family which depended on its hereditary landed estates and its vassals. In the 11th-12th centuries relations of allegiance between the emperors who owned large domains and the big feudal lords became widespread. The latter had their own military retinues, fortresses and vassals who received land from their suzerain and had to take up military service. The development of this system brought about changes in the army. The old levy of the peasants ceased to exist. Mounted spearmen with

heavy shields made up the core of the army. In addition to regular Byzantine contingents the army included foreign units. "The barbarisation" of the army, where, beginning with the late 11th century, English mercenaries came to the fore, affected the process of the formation of Byzantine knighthood. Under Manuel Comnenus the traditions of Western knights were strongly felt. The emperor shared with his men the burdens of camp life and was the first to challenge the enemy; a lover of tournaments and dramatic hunting, of secular music and songs, he was the exemplary military leader guided by the knightly code of honour. The first three Comnenes—Alexius I, John II and Manuel—were above all zealous warriors. They stayed in military camps far from the capital, among their relatives and devoted retainers. The relations between the basileus and his retinue became much closer. Under these conditions the culture of the court began to favour motives reflecting the outlook of that social group which became the mainstay of the Comnenic state. Feudal knights sought their ideal among the heroes of epic tales. Accordingly, the poem of Digenis Akritas must have become especially popular. Although the plot of the poem is laid against the background of the Byzantine-Arab wars of the 9th and 10th centuries, in the 12th century it assumed a new social ring. The events on the Byzantine-Seljuk borders brought it up-to-date: from the early 1090's to the early 1170's the Comnenes staged a regular offensive, gradually driving the Seljuks into the interior of Asia Minor. The text of the poem now included mention of the Turks and the Sultanate with the capital in Konya. While idealising the courage and high morals of the akrites, the poem also reflected the political mood and ethics of the knights. Thus, the gallant emperor Manuel was styled by his contemporaries "the new Akritas". According to Eustathius of Thessalonica, it was during the reign of that emperor that the fury of the Hagarians was subdued: they put down their arrows to take up the plough and replaced their mounts with oxen. At that time many Seljuks were leaving their villages to find new homes on Byzantine land. The same merits were attributed to Digenis Akritas whose war exploits resemble episodes from Manuel's wars against the Seljuks in Asia Minor. Manuel's eastern campaigns roughly covered the same territories as the conquests of the "glorious Akritas". The appearance of epic motives in court art was due to the impact of folk culture and folklore and to a certain democratisation of Byzantine literature in the 11th and especially 12th centuries. The poem itself is clearly rooted in heroic ballads about akrites. It existed both in written form and in oral tradition. Despite its pronounced aristocratic trend, the poem reflected country-wide ideas and sentiments. The invincible Digenis Akritas was the national hero who protected his homeland against the "heathen" foreigners. The penetration of folklore motives into court art was promoted by the "demoralisation" of the life of the court and the growing role of the knights, who were attracted by the character of Digenis Akritas. The popularity of epic tales among urban traders and craftsmen is attested by scenes on the glazed pottery of the 11th-13th centuries found during excavations in Constantinople and the major provincial centres of the empire—Athens, Corinth, Chersonesus. The medallions on the bottoms of dishes show the exploits and romances of Akritas (Akritas conquering dragons and lions; Akritas and the daughter of the Emir Haplorabdius). In folk art (pottery) Akritas was depicted as an ordinary warrior wearing a helmet or a low cap, and in court art he appeared as a high-born military leader in a coronet. The folklore motive of Akritas lighting dragons does not occur on silver ware. The love scenes, too, reveal two different approaches. Silver bowls present gallant scenes in the troubadour tradition; a youth trampling lions plays the cithar for his lady. The glazed pottery plate from Corinth, on the contrary, presents a realistic scene devoid of all romantic gloss: a youth embraces a young girl sitting on his knee.

The rich bowls whose decor could be traced to the glorification of Manuel Comnenus as the "new Akritas" may have been among the gifts brought to Kiev by the Greek mission of 1164. The mission was sent by Manuel to the Kiev Prince Rostislav, to persuade the latter to receive the Greek Metropolitan John. The mission's success was largely due to the precious gifts it gave the Prince, especially rich silks. One of the bowls was found in Chernigov, the other in Vilgort on the Kama River, but their similarity leads us to believe that they were brought to Russia at one and the same time and in one batch. Byzantine silver ware often reached the Urals via the Russian lands: merchants from Novgorod took it to the Urals to exchange for furs.

Classification and analysis of Byzantine works of artistic craftsmanship found on the territory of Eastern Europe, is essential for the study of Russo-Byzantine relations in the 10th-12th centuries (Chapter III). Archeological and numismatic finds studied by Soviet researchers (hoards of Byzantine coins, glazed pottery, glass, textiles) supplement and concretise the information which written sources give on Russo-Byzantine contacts. Imported art ware is quite important in ascertaining these contacts (silver ware, cloisonne on gold, carved ivory, miniature carved icons in stone). An analysis of these objects is also important in ascertaining the Byzantine influence on the development of monumental sculpture and jeweller's craft in Old Russia.

According to numismatic and archeological data, the first stage in the relations between the East European tribes and Byzantium is dated in the 5th—7th centuries. In the 8th and the first half of the 9th century an economic recession gripped the Byzantine Empire. The fresh influx of Byzantine art ware into Eastern Europe, which began in the 10th century, was due to the two following reasons: 1) The political stabilisation within the empire and on the international scene prompted a revival of urban life. The crafts and trade in Constantinople and Thessalonica registered a rapid upsurge. The volume of foreign trade grew, and money circulation increased. Art-craft ware, especially such luxury items as fine silks, gold and silver brocades, jewellery and glass ware, was in ever greater demand both among the Greek aristocracy and the rising nobility of the Roman-Germanic and Slav states; 2) With the formation of the Russian State, trade with the Greeks was regulated by special treaties. As Kiev Russia scored fresh political and economic achievements, and especially as it embraced Christianity, all-round contacts with Byzantium continued to develop. Imports of Byzantine art-craft ware increased still further in the 11th and 12th centuries. At that time the economic and cultural relations between Byzantium and Russia were particularly close. The expansionist policy of the Russian princes gave way to goodneighbour relations between the two countries. This state of affairs continued till the beginning of the 13th century when Constantinople was seized by the Crusaders and the Mongol hordes set upon Russia; these two events paralysed all Russo-Byzantine contacts for a long time. Constantinople was the main purveyor of works of Byzantine applied arts into Eastern Europe as it was the biggest centre of the art crafts. Economically and politically Russia was directly connected with the Byzantine capital. Merchants' caravans, diplomatic missions bearing rich gifts, dignitaries of the church, architects, painters and goldsmiths set out from Constantinople to Kiev, Galich and Vladimir-on-K!yazma; Russian pilgrims to the Christian shrines brought back holy relics. Byzantine works of artistic craftsmanship are to be found mostly in major urban centres in the south of the Crimea and Russia (Chersonesus, Sudak, Sarkel, Kiev, Chernigov, Smolensk, Old Ryazan, Vladimir, Suzdal, Moscow, Novgorod). These finds are especially numerous in Chersonesus, around Kiev and in Novgorod. The absence of imported objects in the intermediate areas is due to the fact that they accumulated in the larger towns and became "immovable property". The main and shortest route between Russia and Constantinople was the road "from the Varangian land to the Greeks". Its southern section, from Kiev down the Dnieper, was called "the Greek route". The mouth of the Dnieper was guarded by the port of Oleshye, subject to Kiev, where the boats were rigged anew. Thence the sea route to Constantinople lay along the Bulgarian shore of the Black Sea. There was also a transit route whereby Byzantine goods were shipped via the South Russian principalities, Bulgaria and the Danube towns. This route was more safe, for it skirted the Polovtsy (Cuman) steppes and led to the Danube and the Black Sea via Moldavia, the valleys of the Prut and the Seret. Byzantine imports could go north via Chersonesus and, till the 12th century, Taman. Chersonesus was linked with Kiev by the selfsame "Greek route" and by a steppe route via the Perekop Isthmus and up the Dnieper. In the 12th century Sudak, held by the Polovtsy, played an increasingly important part in trade with Byzantium on the Black Sea. The Dniester route, marked by finds of Byzantine coins, led into Galicia. Sarkel could be reached via the Sea of Azov and the lower course of the Don. The principalities of Ryazan and Vladimir-Suzdal could be reached along the upper Volga or from Kiev up the Desna and Seym to the upper course of the Oka River.

The main consumers of the costly Byzantine imports were noblemen and dignitaries of the church. Greek objects were used in the court and church ceremonial. Byzantine enamel occurred in

the hoards of jewellery buried in the ground during the Mongol invasion (Old Ryazan, Kiev). Less costly objects found their way into the homes of the well-to-do urban merchants and craftsmen (steatite icons in the Chersonesus houses). Byzantine objects for the use of the church reached the churches and monasteries where they were preserved until the October Revolution of 1917. Imported silver ware was often re-imported, with the Novgorod merchants bringing it into the extreme northeast districts—as far as the Ob Inlet.

Список сокращений

АС Археологический съезд
ВВ "Византийский временник"
ГАИМК Государственная Академия истории материальной культуры
ГИМ Государственный Исторический музей
ГМИИ Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
ГЭ Государственный Эрмитаж
ЗОРСА "Записки Отделения русской и славянской археологии"
ЗРАО "Записки Русского археологического общества"
ИА АН СССР Институт археологии Академии наук СССР
ИАК "Известия Археологической комиссии"
КСИА АН СССР "Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР"
КСИИМК "Краткие сообщения Института истории материальной культуры"
МАК "Материалы по археологии Кавказа" МАР "Материалы по археологии России"
МИА "Материалы и исследования по археологии СССР"
ОАК "Отчет Археологической комиссии"
ПСРЛ Полное собрание русских летописей
СА "Советская археология"
САИ "Свод археологических источников"
СЭ "Советская этнография"
ТОВЭ "Труды Отдела Востока Эрмитажа"
ТОДРЛ "Труды Отдела древнерусской литературы"
ESA "Eurasia Septentrionalis Antiqua"
SPA, "A Survey of Persian Art". Ed. A. U. Pope, London and New York, 1938 — 1939 ZOW
"Z Otchłani Wiekow"

Библиография

Айналов, 1908 **Д. В. Айналов**, Очерки и заметки по истории древнерусского искусства. Два примечания к Слову Даниила Заточника. "Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук", т. XIII, вып. I, Спб., 1908. Айналов, 1919 **Д. В. Айналов**, Лекции по истории древнерусского искусства. Киев Царьград Херсонес — Симферополь, 1919. Айналов и Редин, 1890 **Д. В. Айналов и Е. К. Редин**. Киевский Софийский собор. — ЗРАО, т. IV, вып. 3 — 4, Спб., 1890. Акоминат, т. I **Никита Акоминат**, История, начинающаяся с царствования Иоанна Комнина, т. 1 (пер. под ред. В. И. Долоцкого), Спб., 1860.

Акоминат, т. 2 **Никита Акоминат**, История, начинающаяся с царствования Иоанна Комнина, т. 2 (пер. под ред. И. И. Чельцова), Спб., 1862. Аладашвили, 1957 **Н. Аладашвили**, Рельефы Никорцминды, Тбилиси, 1957.

"Алексиада" **Анна Комнина**, Алексиада (пер., комм. и вступ. статья Я. Н. Любарского), М., 1965. Алпатов 1956 **М. В. Алпатов**, Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси. — ТОДРЛ, г. XII,

М. — Л., 1956. Альбаум, 1960 **Л. И. Альбаум, Балалык-тепе, Ташкент, 1960** Амиранашвили, 1956 **Ш. Я. Амиранашвили, Бека Опизари, Тбилиси, 1956.**

Амиранашвили, 1957. *Ш. Я. Амиранашвили*, История грузинской монументальной живописи, т. 1, Тбилиси, 1957.

Амиранашвили, 1966. *Ш. Я. Амиранашвили*, Грузинская миниатюра, М., 1966.

Андреева, 1927.

М. А. Андреева, О церемонии "прокиписис". — "Seminarium Kondakovianum" I, Prague, 1927.

Арциховский и Борковский, 1958 *А. В. Арциховский и В. И. Борковский*, Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1955 года), М., 1958.

Арциховский и Борковский, 1963 *А. В. Арциховский и В. И. Борковский*, Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1956 — 1957 годов), М., 1963.

Банк, 1938 *А. В. Банк*, Серебряная братина XII—XIII вв. — "Памятники эпохи Руставели", Л., 1938.

Банк, 1938а *А. В. Банк*, Керамика из Дманиси и Херсонеса. — "Памятники эпохи Руставели", Л., 1938.

Банк, 1940 *А. В. Банк*, Моливдовул с изображением полета Александра Македонского на небо. — ТОВЭ, т. III, Л., 1940.

Банк, 1956 *А. В. Банк*, Старые находки из Херсонеса в свете некоторых новых данных. — ВВ, IX, 1956.

Банк, 1959 *А. В. Банк*, Крышка серебряного сосуда из Ненецкой округа. — "Сообщения ГЭ", XV, Л., 1959.

Банк, 1959а *А. В. Ваше*, Гребень из Саркела -Белой Вежи. — МИЛ. № 75, М. — Л., 1959.

Банк, 1960 *А. Банк*, Византия и Восток по некоторым данным прикладного искусства XI - XII вв. - "XXV Международный конгресс востоковедов. Доклады делегации СССР", М., 1960.

Банк, 1960а *А. В. Банк*, Рельеф с изображением Георгия из собрания Эрмитажа. — Сб. "Исследования по истории культуры народов Востока", М. Л., 1960.

Банк, 1962 *А. В. Банк*, Серебряный сосуд из так называемого Тартуского клада. — "Muistsed kalmed ja aarded", Arheoloogiline kogumik, II, Tallin, 1962.

Банк, 1966 *А. В. Банк*, Византийское искусство в собраниях Советского Союза, Л. — М., 1966.

Банк, 1966а *А. В. Банк*, Письмо в редакцию. — СА, 1966, № 1.

Банк, 1969 *А. В. Банк*, Два памятника мелкой пластики из Фессалоники, ВВ, XXIX, 1969.

Банк, 1971 *А. В. Банк*, Опыт классификации византийских серебряных изделий X—XII вв. — ВВ. XXXII. 1971.

Башки ров, 1931 *А. С. Башкирце*, Искусство Дагестана, М., 1931.

Безобразов, 1919 *П. Безобразов*. Очерки византийской культуры, П., 1919.

Белов, 1938 *Г. Д. Белов*, Отчет о раскопках в Херсонесе за 1935 — 1936 гг., Севастополь, 1938.

Белов, 1941 *Г. Д. Белов*, Раскопки в северной части Херсонеса в 1931 — 1933 гг. — МИА, №4, М. — Л., 1941.

Белов, 1959 *Г. Д. Белов*, Отчет о раскопках в Херсонесе в 1955 г. — "Херсонесский сборник", V, 1959.

Белов, 1960 *Г. Д. Белов*, Шиферная икона из Херсонеса. — СА, 1960, № 2.

Белов и Стржелецкий, 1953 *Г. Д. Белов и С. Ф. Стржелецкий*, Кварталы XV — XVI. Раскопки 1937 г. — МИА, №34, М.—Л., 1953.

Беляев, 1892 *Д. Ф. Беляев*, Ежедневные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX—X вв. — ЗРАО, т. VI, вв. 1—2, Спб., 1892.

Беляев, 1929 *И. М. Беляев*, Очерки по византийской археологии. Фибула в Византии. —

„Seminarium Kondakovianum", III, Prague, 1929.

Бенац, 1959 **Алойз Бенац**, Народная скульптура средневековья. — Журн. „Югославия", Белград, 1959, № 18.

Берг, 1946 **Л. С. Берг**, Очерки по истории русских географических открытий, М.—Л., 1946.

Вагнер, 1962 **Г. К. Вагнер**, Грифон во владими́ро-суздальской фасадной скульптуре. — СА, 1962, № 3.

Вагнер, 1962 а **Г. К. Вагнер**, К вопросу о владими́ро-суздальской эмблематике. — „Историко-археологический сборник", М., 1962.

Вагнер, 1964 **Г. К. Вагнер**, Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской, М., 1964.

Вагнер, 1969 **Г. К. Вагнер**, Скульптура Древней Руси, М., 1969.

Васильевский, 1908 **В. Г. Васильевский**, Византия и печенеги (1048—1094). — „Труды В. Г. Васильевского", т. I, Спб., 1908.

Вейс, 1875 **Г. Вейс**, Внешний быт народов с древнейших до наших времен, т. II, ч. 1, М., 1875.

Веселовский, 1880 **А. Н. Веселовский**, Разыскания в области русских духовных стихов. II: Св. Георгий в легенде, песне и обряде. — „Приложение к XXXVII т. „Записок Академии наук". №3, Спб., 1880.

Веселовский, 1883 **А. Н. Веселовский**, Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. VII. Румынские, славянские и греческие коляды, Спб., 1883.

Веселовский, 1910 **Н. И. Веселовский**, Гератский бронзовый котелок 559 года гиджры (1163 г. по Р. Х.). — МАР, № 33, Спб., 1910.

„Византийская любовная проза" (перевод С. В. Поляковой), М.—Л., 1965.

Византийская сатира „Тимарион" (перевод С. В. Поляковой и И. В. Феленковской). — ВВ, VI, 1953.

Воронин. 1961 **И. Н. Воронин**, Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I, М., 1961.

Высоцкий и Тоцкая, 1967 **С. А. Высоцкий и И. Ф. Тоцкая**, Новое о фреске „Скоморохи" в Софии Киевской. — „Культура и искусство Древней Руси", Л., 1967.

Генинг, 1955 **В. Ф. Генинг**, Серебряный браслет из Верхнего Прикамья. — КСИИМК, вып. 57, 1955.

Георгиевский, 1927 **В. Т. Георгиевский**, Памятники старинного русского искусства Суздалского музея, М., 1927.

Гордлевский, 1941 **В. А. Гордлевский**, Государство ссельджукидов Малой Азии, Л., 1941.

Готтенрот, 1900 **Ф. Готтенрот**, История внешней культуры, т. I, М., 1900.

Гоян, 1952 **Г. Гоян**, 20(10 лет армянского театра, т. I—2, М., 1952.

Грабар. 1962 **А. Н. Грабар**, Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и „Слово о полку Игореве". — ТОДРЛ, XVIII, М.—Л., 1962.

Грабарь-Пассек, 1966 **М. Грабарь-Пассек**, Античные сюжеты и формы в западно европейской литературе, М., 1966.

Грубер, 1941 **Р. И. Грубер**, История музыкальной культуры, т. I, ч. I, М.—Л., 1941.

Грязное, 1961 **М. П. Грязнов**, Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири. — „Археологический сборник ГЭ", вып. 3, Л., 1961.

Гурсвич, 1965 **Ф. Д. Гуревич**, Изображения музыкантов Древней Руси. — СА, 1965, № 2.

Гурсвич, Джапполаляп. Малевская, 1968 **Ф. Д. Гуревич, Р. М. Джонно.шО.чн, М. В. Малевская**, Восточное стекло в Древней Руси, М., 1968.

Гущин, 1936 **А. С. Гущин**, Памятники художественного ремесла Древней Руси X—XIII вв., Л., 1936.

Даниленко, 1966 **В. Н. Даниленко**, Некоярыс итоги раскопок Херсонеса Таврического (1958—1964 гг.). — „Ученые записки Пермского государственного университета", № 143, Пермь, 1966.

- Данте Алигьери *Данте Алигьери*, Малые произведения (сост. И. Н. Голешіщев-KViuзові, М., 1968.
- Даркевич, 1962 **В. П. Даркевич**, Древнерусские шахматы. — „Наука и жизнь”, 1962, № 8.
- Даркевич, 1966 **В. П. Даркевич**, Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.). — САИ, М., 1966.
- Даркевич, 1968 **В. П. Даркевич**, О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре. — Сб. „Славяне и Русь”, М., 1968.
- Даркевич и Монгайт, 1967 **В. Я. Даркевич и А. Л. Монгайт**, Старорязанский клад 1966 года. — СА, 1967, № 2.
- „Две византийские хроники X века. Псамафийская хроника” (предисловие, пер. п комм. А. П. Каждана). ..Иоанн Кнмспиага. Взятие Фессалоники” (предисловие и комм. Р. А. Наслсдовой, пер. С. В. Поляковой и И. В. Фслснковской), М., 1959.
- Джанполадян, 1955 **Р. М. Джанполадян**, Стекланный сосуд из Двина. — КСИИМК. вып. 60, 1955.
- Джанполадян. 1961 **Р. М. Джанполадян**, Два стекланныйх сосуда из Ноішгрудка. - ВВ, XIX, 1961.
- „Джноваппи дель Плано Карпини. История монгалов. Ги;іом де Рубрук. Путешествие в восточные страны” (ред., пер., вступит, статья и прим. Н. П. Шастиной), М., 1957.
- „Дигеннс Акрит” (пер., статьи и комм. А. Я. Сыркипа), М., 1960.
- Дидроп. 18(4 1865 **А. Дидроп**, Императорский константинопольский дворец. — „Христианские древности” В. Прохорова, кн. 5, Спб., 1864—1865.
- Днль, 1914 /// **Дияь**, Византийские портреты, вып. I—II, М., 1914.
- Диль, 1947 **Ш. Дияь**, Основные проблемы византийской истории, М., 1947.
- Дмитриева, 1955 **Р. Дмитриева**, Сказание о князьях владимирских (исследование и -тексты), М.—Л., 1955.
- „Дреішеармяііская мішнапора” (альбом), Ереван, 1952.
- „Древности Российского государства. Киевский Софійский собор”, Спб., 1871-1887.
- Дуйчев, 1964 **И. Дуйчев**, Средневековые болгарские миниатюры. — Сб. „Болгарская средневековая культура”, София, 1964.
- Епгслпап „**Никита Евгениан**. Повесть о Дросилле к Харикле” (пер. Ф. А. Петровскою), М., 1969.
- Ермолов, 1901 **А. Ермолов**, Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах. Всенародный месяцеслов, т. I, Спб., 1901,
- „Живопись древнего Пянджикента”, М., 1954. „История Византии”, т. 2, М, 1967.
- Каждая, 1953 **А. П. Каждой**, Цехи я государственные мастерские в Константинополе в IX—X вв. — ВВ, VI, 1953.
- Каждая, 1954 **А. П. Каждан**, Византийская армия в IX—X веках. - „Ученые записки Великолукского гос. педагогического института”. Великие Луки, 1954.
- Каждан, 1968 **А.П.Каждан**, Византийская культура (X—XII вв.), М., 1968.
- Калинский, 1877 **И. П. Ки.пишкийі**, Церконип-иародііый месяцеслов на Руси. — „Записки Русского Географического общества по Отделению этнографии”, т. 7, Спб., 1877.
- Каппвсп, 1962 **В. И. Канивец**, Среднеазиатские и германские монеты на Северном Урале. — „Материалы по археологии европейского Северо-Востока”, вып. I, Сыктывкар, 1962.
- Каргер, 1945 **М. К. Каргер**, К истории византийской сфрагистики. — „Византийский сборник”, М.—Л., 1945.
- Каргер, 1964 **М. К. Каргер**, Древнерусская монументальная живопись, М.—Л., 1964.
- „Керамика и стекло древней Тмутаракани” (сб. статей), М., 1963.
- Киннам **Иоанн Каннам**, Краткое обозрение царствования Иоанна и Мапунла Коммпнов (перевод под ред. В. Н. Карпова), Спб.. 1859,
- „Книга Марко Поло” (пер. И. П. Минаева, вступ. статья И. П. Магидовича), М., 1955.

- Колчин, 1968 **Б. А. Колічин**, Музыкальные смычковые инструменты древнего Новгорода. — Сб. „Славяне и Русь", М., 1968.
- Кондаков, 1888 **Н. П. Кондаков**, О фресках лестниц Кисво-Софийского собора, Спб., 1888.
- Кондаков, 1896 // 7. **Кондаков**, Русские клады, Спб., 1896.
- Кондаков, 1902 **И. П. Кондаков**, Памятники христианского искусства на Афоне, Спб., 1902.
- Кондаков, 1909 **Н. П. Кондаков**, Македония. Археологическое путешествие. Спб., 1909.
- Кондаков, 1929 **И. П. Кондаков**, Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929.
- Кондратьева, 1961 **Ф. А. Кондратьева**, Керамика с зеленой поливой из Пайкснда. — „Труды ГЭ", т. V, Л., 1961.
- Конрад, 1966 **Н. И. Конрад**, Запад и Восток. Статьи, М., 1966.
- Корзухина, 1954 **Г. Ф. Корзухина**, Русские клады IX—XIII вв., М.—Л., 1954.
- Корзухина, 1958 **Г. Ф. Корзухина**, О памятниках „корсунского дела" на Руси. — ВВ, т. XIV, 1958.
- Косцюшко-Валюжинич, 1902 **К. К. Косцюшко-Валюжинич**, Отчет О раскопках в Херсонесе в 1901 г. — ИАК. Вып. 4, 1902.
- Косцюшко-Валюжинич, 1905 **К. К. Косцюшко-Валюжинич**, Отчет о раскопках в Херсонесе Таврическом в 1903 г. — ИАК, вып. 16, 1905.
- Косцюшко-Валюжинич, 1906 **К. К. Косцюшко-Валюжинич**, Отчет о раскопках в Херсонесе Таврическом в 1904 г. — ИАК, вып. 20, 1906.
- Кропоткин, 1962 **В. В. Кропоткин**, Клады византийских монет на территории СССР. — САИ, М., 1962.
- Кропоткин, 1967 **В. В. Кропоткин**, Экономические связи Восточной Европы в I тысячелетии нашей эры, М., 1967.
- Кузнецов, 1963 **В. А. Кузнецов**, Археологические исследования в верховьях Кубани (1960—1961 гг.). — КСИА АН СССР, вып. 96, 1963.
- Лазарев, 1947 **В. Н. Лазарев**, История византийской живописи, т. I, М., 1947.
- Лазарев, 1948 **В. Н. Лазарев**, История византийской живописи, т. II, М., 1948.
- Лазарев, 1953 **В. Н. Лазарев**, Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — ВВ, т. VI, М., 1953.
- Лазарев, 1959 **В. Н. Лазарев**, Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. Групповой портрет семейства Ярослава. — ВВ, т. XV, 1959.
- Лазарев, 1960 **В. П. Лазарев**, Мозаики Софии Киевской, М., 1960.
- Ласкин, 1899 **Г. Ласкин**, Сочинения Константина Багрянородного „О фемах" и „О народах", М., 1899.
- Левченко, 1956 **М. В. Левченко**, Очерки по истории русско-византийских отношений, М., 1956.
- Липшиц, 1951 **Е. Э. Липшиц**, К вопросу о светских течениях в византийской культуре IX в. (Касин). — ВВ, т. IV, 1951.
- Липшиц, 1961 **Е. Э. Липшиц**, Очерки истории византийского общества и культуры. VIII—первая половина IX века, М.—Л., 1961.
- Литаврин и Каждан, 1967 **Г. Г. Литаврин и А. П. Каждан**, Отношения Древней Руси и Византии в XI—1-й половине XIII в. — „Proceeding of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 5—10 September 1966", London, 1967.
- Лихачев, 1967 **Д. С. Лихачев**, Поэтика древнерусской литературы, Л., 1967.
- Макарий, 1868 **Макарий**, История русской церкви, т. II, Спб., 1868.
- Макарова, 1967 **Т. И. Макарова**, Поливная посуда. Из истории керамического импорта и производства Древней Руси. — САИ, М., 1967.
- Маркс, 1843 **К. Маркс**, К критике гегелевской философии права. — К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, М., 1955.

Маркс, 1853 А". *Мирке*. I Пораженне правп гетъс і на по финансовому вопросу. — Извозчики. — Ирландия. — Русский вопрос. — К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 9, М., 1957.

„Материалы по археологии Кавказа" (МАК), вып. IV, М., 1894.

Матье и Ляпунова, 1951 **М. Матье и К. Ляпунова**, Художественные ткани Коптского Египта, М.—Л., 1951.

Мацулевич, 1940 **Л. А. Мацулевич**, Византийский антик и Прикамье. — МИА, № 1, 1940.

Мапулевич, 1959 **Л. А. Мацулевич**, Войсковой знак V в. — ВВ, т. XVI, М., 1959.

Мен, 1966 **А. Мец**, Мусульманский Ренессанс, М., 1966.

Монгайт, 1955 **А. Л. Монгайт**, Старая Рязань. — МИА, № 49, 1955.

Мошин, 1950 **В. А. Мошин**, Русские на Афоне и русско-византийские отношения в XI—XII вв. — „Byzantinoslavica", XI, 1950.

Нессельштраус, 1964 **Ц. Г. Нессельштраус**, Искусство Западной Европы в середине века, Л.—М., 1964.

Николаева, 1960 **Т. В. Николаева**, Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея, Загорск, 1960.

Никольская, 1968 **Т. Н. Никольским**, Кузнецы железу, меди и серебру от вятич. — Сб. „Славяне и Русь", М., 1968.

„Новгородская первая летопись", М.—Л., 1950.

Огнев, 1931 **С. И. Огнев**, Звери Восточной Европы и Северной Азии, т. II, М.—Л., 1931.

Орбели, 1938 **И. А. Орбели**, Кнлпкпйскан серебряная чаша конца XII в. — „Памятники эпохи Руставели", Л., 1938.

Орбели, 1968 **И. А. Орбели**, Избранные труды. Т. I: Из истории культуры и искусства Армении X—XIII вв., М., 1968.

Орбели и Тревер, 1935 **И. А. Орбели и К. В. Тревер**, Сасанидский металл, Д., 1935.

І Іав. іовскпп А. А., 1890 **А. А. Павловский**, Живопись Палатииской капеллы в Палермо, Спб., 1890.

„Памятники византийской литературы IV—IX веков", М., 1968.

„Памятники византийское лнтераіуры IX—XIV веков", М., 1969.

„Памятники старинной русской литературы, издаваемые Куше левы м-Безбород ко", вып. 4, Спб., 1862.

Писарская, 1964 **./%. В. Писарская**, I Іамятпикп византийскою искусства V—XV веков в Государственной Оружейной палате. Л.—М., 1964.

Плетнева, 1958 **С. А. Плетнева**, Печенеги, Юрки и половцы в южнорусских степях. — МИА, №62, М.—Л., 1958.

Погребова // **./%. Погребова**, Грифон и его изображение в искусстве Северною Причерноморья в эпоху і реческой колонизации. Кап л и. іа і екая диссертация. — Архив ИА АН СССР, разд. 2, д. № 340.

По. іо бедова, 1965 **О, И. Подобедова**, Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965.

Покровский, 1914 // **В. Покровский**, Древняя ризница Софійскою новгородского собора. — „Труды XV АС в Новгороде", т. 1, М., 1914.

Полубоярннова, 1963 **М. Д. Полубо.чрннова**, Стекланная посуда древнего Турова. — СА, № 4, 1963.

Потип, 1961 **В. М. Потшї**, Причины прекращения притока западноевропейских монет на Русь в XII в. — Сб. „Международные связи России до XVII века", М., 1961.

Привалов, 1907 // **./%. Привалов**, Музыкальные духовые инструменты русскою народа в связи с соотвегсгвуютцими инструментами других стран. — ЗОРСА, г. VII, вып. 2, Спб., 1907.

Пугаченкова, 1959 **Г. А. Пугаченкова**, Грифон в античном и средневековом искусстве Средней Азии. — СА, 1959, №2.

Пугаченкова, Рсмпель, 1960 **Г. А. Пугаченкова, Л. П. Рсмпель**, Выдающиеся памятники

изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент, 1960.

Рабинович, 1946 **М. Г. Рабинович**, Музыкальные инструменты в войске Древней Руси и народные музыкальные инструменты. — СЭ, 1946, № 4.

„Радзивионская или Кенигсбергская, летопись“, Спб., 1902.

Ремезов, 1898 **М. П. Ремезов**, Картины жизни Византии в X веке, М., 1898.

„Римская история Никифора Григоры“ (перевод под редакцией П. Шалфсева). - -

„Византийские историки, переведенные с греческого при С. Петербургской духовной академии“, т. 6, Спб., 1862.

Розен, 1883 **И. Р. Розен**. Император Василии Болгаробойца. Извлечения из летописи Яхьи Аптихийского, Спб., 1883.

Рудаков, 1917 **А. П. Рудаков**. Очерки византийской культуры по данным греческой и погравии, М., 1917.

Руставели Шота **Шота Руставели**, Витязь в тигровой шкуре (перевод Ш. Нунубидзе), М., 1941.

Рыбаков. 1948 **Б. А. Рыбаков**. Ремесло Древней Руси, М., 1948.

Рыбаков, 1951 **Б. А. Рыбаков**, Прикладное искусство и скульптура. — В кн.: „История культуры Древней Руси“, т. II, М.—Л., 1951.

Седельников, 1925 **А. Д. Седельников**, Эпическая традиция о Мануиле Комнине. — „Slavia“, гош. III, S. 4, Прага, 1925.

ГУ ДОМ. 1965 **М. В. Седова**. Каменные иконы древнего Новгорода. — СА, 1965, № 3.

„Скульптура и живопись древнего Панджикента“, М., 1959.

Смирнов, 1909 **Я. И. Смирнов**. Восточное серебро, Спб., 1909.

Смирнов, 1910 **Я. И. Смирнов**. О новом издании Императорской Археологической комиссии „Восточное серебро“. — „Записки Восточного отделения Русского Археологического общества“, т. XIX, вып. IV, Спб., 1910.

Спицын, 1906 **А. А. Спицын**. Из коллекций Эрмитажа. — ЗОРСА, т. VIII, вып. 1, 1906.

Срезневский, 1863 **И. И. Срезневский**, Древний византийский ковчег. — „Христианские древности“ В. Прохорова, кн. 8, Спб., 1863.

Стасов, 1887 **В. В. Стасов**, Славянский и восточный Орнамент по рукописям древнего и нового времени, Спб., 1887.

Стефани, 1865 **Л. Стефани**, Описание некоторых вещей, найденных в 1863 г. в Южной России. — ОАК за 1864 г., Спб., 1865.

Стефани, 1868 **Л. Стефани**, Объяснение нескольких древностей, найденных в 1865 году в Южной России. — ОАК за 1866 г., Спб., 1868.

„Стратегика императора Никифора“ (изд. Ю. А. Кулаковский). — „Записки АН по историко-филологическому отделению“, т. VIII, № 9, Спб., 1908.

Сыркин, 1964 **А. Я. Сыркин**, Поэма о Дигенисе Акрите. М., 1964.

Сюзюмов, 1951 **М. Я. Сюзюмов**, Ремесло и торговля в Константинополе в начале X века. — ВВ, т. IV. 1951.

Талицкая, 1952 **И. А. Талицкая**, Материалы к археологической карте бассейна р. Камы. — МИА, № 27, М., 1952.

Тальбот Райе, 1939 **Д. Тальбот Райе**. Иранские элементы в византийском искусстве, — „III конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады“, М.- Л., 1939

Терещенко, 1848 **А. Терещенко**, Быт русского народа, ч. VI, Спб., 1848.

Тиханова-Клименко, 1931 **М. Тиханова-Клименко**, Резная костяная пластинка из Судака. — Сообщения ГАИМК, 3, март, 1931.

Толстой и Кондаков, 1891 **И. И. Толстой и Н. П. Кондаков**, Русские древности в памятниках искусства, вып. IV, Спб., 1891.

Толстой и Кондаков, 1897 **И. И. Толстой и И. Г. Кондаков**, Русские древности в памятниках искусства, вып. V, Спб., 1897.

- Тревер, 1937 Л". **В. Тревер**, Новые сасанидские блюда Эрмитажа, М—Л., 1937.
- Тревер, 1960 Л". **В. Тревер**, Новое „сасанидское" блюдо Эрмитажа (из истории культуры народов Средней Азии). — Сб. „Исследования по истории культуры народов Востока", М.—Л., 1960.
- „Три еврейских путешественника XI и XII ст. (Эльдад Данит, Вениамин Тудельский и Петахий Регенсбургский)", изд. П. В. Марголин, Спб., 1881.
- Усама ибн-Мункиз **Усама ибн-Мункиз**, Книга назидания (пер. М. Салье), М., 1958.
- Фаминцын, 1891 **А. С. Фаминцын**, Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, Спб., 1891.
- Финдейзен, 1928 // **Ф. Финдейзен**, Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVI (I века, т. 1, вып. 1, М.—Д., 1928.
- Фирдоуси, т. 1 **Фирдоуси**, Шахнаме, т. I, М., 1957.
- Фирдоуси, т. 2 **Фирдоуси**, Шахнаме, т. 2, М., 1960.
- Фирдоуси, т. 3 **Фирдоуси**, Шахнаме, т. 3, М., 1965.
- Ханеико, 1902 **Б. Н. и В. И. Ханеико**, Древности Приднепровья, вып. V, Киев, 1902.
- Ханеико, 1907 **Б. И. и В. И. Ханеико**, Древности Приднепровья, вып. VI, Киев, 1907.
- Хан шян, 1959 **Э. Ханзадян**, Древнеармянские музыкальные инструменты. — „Труды Государственной Исторической музея Армении", V, 1959.
- Холостенко, 1958 **Н. Холостенко**, Новый памятник древнерусского прикладного искусства, — „Искусство", 1958, № 9.
- „Хрестоматия по зарубежной литературе средних веков" (сост. Б. И. Пуришев и Р. О. Шор), М., 1953.
- „Художественная проза Киевской Руси XI—XIII веков" (сост., пер. и прим. И. П. Еремина и Д. С. Лихачева), М., 1957.
- Чичеров, 1957 **В. И. Чичерин**, Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков, М., 1957.
- Чубашвили, 1959 **Г. Я. Чубашвили**, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959.
- Шелковников, 1965 **Б. А. Шелковников**, Русское стекло домонгольского времени, расписанное эмалью. — СА, 1965, № 1.
- Шелковников, 1969 **Б. А. Шелковников**, Русское художественное стекло, Л., 1969.
- Шервашидзе, 1964 **Л. А. Шервашидзе**, К вопросу о средневековой грузинской светской миниатюре (миниатюры батальной тематики в Джручской псалтыри), Тбилиси, 1964.
- Шестаков, 1912—1913 **С. П. Шестаков**, Византийский посол на Руси Мануил Комнин, — „Сборник статей в честь Д. А. Корсакова", Казань, 1912—1913.
- Шестаков, 1926 **С. П. Шестаков**, Заметки к стихотворениям codicis MarcianI, gr. 524. — ВВ, т. XXIV, Л., 1926.
- Шишкин, 1947 **В. А. Шишкин**, К вопросу о древних традициях в народном искусстве Узбекистана. — „Ученые записки Ташкентского Гос. педагогического института им. Низами, серия исторических наук", вып. I, Ташкент, 1947.
- Шишкин, 1963 **В. А. Шишкин**, Варахша, М., 1963.
- Шмерлинг, 1962 **Р. Шмерлинг**, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.
- Щапова, 1961 **Ю. Л. Щапова**, Древнерусские стеклянные изделия как источник по истории русско-византийских отношений XI—XII вв. ■— ВВ, т. XIX, 1961.
- Щапова, 1963 **Ю. Л. Щапова**, Стеклянные изделия древнего Новгорода. — МИА, № 117, 1963.
- Щапова 1963 а **Ю. Л. Щапова**, Стеклянные изделия средневековой Тмутаракани. — Сб. „Керамика и стекло древней Тмутаракани", М., 1963.
- Щепкина, 1963 **М. В. Щепкина**, Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича, М., 1963.
- Эйкен, 1907 **Г. Эйкен**, История и система средневекового мирозерцания, Спб., 1907.

- Якобсон, 1950 **А. Л. Якобсон**, Средневековый Херсонес (XII— XIV вв.). — МИА, 1950, № 17.
Якобсон, 1959 **А. Л. Якобсон**, Рапиесреднвсковый Херсонес. — МИА, 1959, № 63.
- Якобсон, 1964 **А. Л. Якобсон**, Средневековый Крым. Очерки истории и истории материальной культуры, М.—Л., 1964.
- Янин, 1956 **В. Л. Янин**, Денежно-весовые системы русского средневековья. Домонгольский период, М., 1956.
- Дероко, 1962 **А. Дероко**, Мопумептална и декоративна архитектура средпъсвсковио Србии, Београд, 1962.
- Мавродипов, 1959 **И. Мавродипов**, Старобългарското изкуство, София, 1959.
- Филов, 1927 **Б. Филов**, Миниатюрите на Манасиевата хроника в Ватиканската библиотека (Cod. Vat. Slav. II). София, 1927.
- Alfoldi, 1952 **A. Alföldi**, Eludes sur le tresor de Nagyszenliniklos. — „Cahiers Archeologiques", VI, Paris, 1952.
- Bachmann, 1964 **W. Bachmann**, Die Anfänge des Slrcichiilstrumentenspiels, Leipzig, 1964.
- Baltrusaitis, 1929 **J. Baltrusaitis**, Etudes sur l'art medieval en Gorgie et en Armenie, Paris, 1929.
- Baltrusaitis, 1931 **J. Baltrusaitis**, La slylistique omamentale dans la sculpture romane, Paris, 1931.
- Bandinelli, 1955 **B. Bandinelli**, I lelloni^Li-j-By/amin miniatures oГ the Iliad, Olten, 1955.
- Banck, 1962 **A. Banck**, Nouveaux travaux concernant la glyptique Byzantine. — „Byzantinoslavica", XXIII, 1, Prague, 1962.
- Bank, 1964 **A. Bank**, Quelques monuments de Part applique by/.antin du IX—XII ss. provenant des fouilles suite Icrriloirc de l'URSS duranl les dernieres dizaines d'annces. — „Actes du XI le Congres International des Etudes Byzantines", t. III, Beograd, 1964.
- Bank, 1970 **A. Bank**, Les steadies. **Essai** tie classification, methodes des recherches. — „Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina", Ravenna, 1970.
- Bank, 1970 a **A. Bank**, L'argenterie byzanline des X-e—XV-e sieeles. — „Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina", Ravenna, 1970.
- Barany-Oberschall, 1937 **M. Barany-Oberschall**, The crown of lire emperor Constantino Monomachos. — „Archaeologia Hungatica", XXII, Budapest, 1937.
- Beckwith, 1961 **J. Beckwith**, The Art of Constantinople, London, 1961.
- Beylie, 1902. **L. Beylie**, [habitation byzantine, Paris, 1902.
- Boeckler, 1953 **A. Boeckler**, Die Bronzeliircn des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, Berlin, 1953.
- Bordier, 1883 **H. Bordier**, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliotheque Nationale, Paris, 1883.
- Brehier, 1931 **L. Brehier**, Le coffret byzantin de Reims et les coffrets d'ivoire a rosettes. — „Gazette des BeauxArts", livr. 821, Paris, 1931.
- Brehier, 1936 **L. Brehier**, La sculpture et les arts rnincurs byzantins, Paris, 1936.
- Brehier, 1949 **L. Brehier**, Le [mon.de](#) byzantin, vol. 2, Paris, 1949.
- Brehier, 1950 **L. Brehier**, Le monde byzantin, vol. 3, Paris,
- Buberl und Gerslinger, 1938 P, **Buberl** und /-/. **Gerstlnger**, Die byzantinischen Handschriften, Leipzig, 1938.
- Buchta, 1948 **II. Buchta**, Tlic miniatures of the Paris Psalter, London, 1948.
- Chalandon, 1912 **F. Chalandon**, Les Comnene, vol. 2 (Jean II Comnene et Manuel I Comnene), Paris, 1912.
- Coche de la Ferte, 1957 **E. Coche de la Ferte**, Decors en ceramique byzantine au Musee du Louvre. — „Cahiers Archeologiques IX, Paris, 1957.
- Coche de la Ferte, 1958 **E. Coche de la Ferte**, L'unliquite clirctienne au Musee du Louvre, Paris, 1958.
- Colasanti **A. Colasanti**, L'Arte Bisantina in Italia, Milano (без года).

- Consiamin vii Porphyrogenete **Constantin** \ **'II I'orphyroiiciwte**, Le livrc des ceremonies (texte etabli et traduit par A. Vogt), t. II, Paris, 1939.
- Cumont, 1926 **F. Cumont**, L'uniforme de la cavalerie orientale el le costume byzantin. — „Byzantion", t. II, Paris-Liege, 1926.
- Dal ion, 1909 **O. M. Dallon**, Catalogue of the ivory carvings of the christian era, London, 1909.
- Dalton, 1911 **O. M. Dalton**, Byzantine art and archaeology, Oxford, 1911.
- Demus, 1942 **O. Demits**, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1942.
- Der Nersessian, 1947 **S. Der Nersessian**, Armenia and the Byzaniine Empire, Cambridge (Massachusetts), 1947.
- Der Nersessian, 1964 5. **Der Nersessian**, Le reliquaie de Skevra et l'orfevrerie cilicienne aux XIII^e et XIV^e siecles. — „Rcvue des etudes armeniennes", t. 1, Paris, 1964.
- Ebersolt, 1923 /, **Ebersolt**, Les arts sompiuaires de Byzance, Paris, 1923.
- Evans, 1896 **E. P. Evans**, Animal symbolism in ecclesiastical architecture, London, 1896.
- Falke, 1930 **O. Falke**, Elfenbcinhdner. Byzanz. — „Pantheon", Bd. 5, Nr. I, Miinchen, 1930.
- Falke, 1936 **O. Falke**, Kunstgeschichte der Seidenweberci, Berlin, 1936.
- Falke und Meyer. 1935 **O. Falke** und **E. Meyer**, Bronzegeriite des Mittclaliers, Berlin, 1935
- Farmer, 1966 **H. G. Farmer**, Musikgeschichte in Bildern, Bd. III: Islam, Leipzig, 1966.
- Frances, 1959 **Frances**, Les relations russo-byzantines au XII siecle et la domination de Galicie au Bas-Danube. „Byzantinoslavica", XX, n° I, Prague, 1959.
- Frantz, 1940—1941 **A. Frantz**, Digenis Akritas. A byzantine epic and its illustrators. — „Byzantion", XV, 1940—1941.
- Franlz, 1941 **A. Frantz**, Akritas and the Dragons. — „Hesperia", vol. X, No 1, 1941.
- Frolow, 1945 **A. Frolow**, Emaux cloisonnes de l'epoque postbyzantine. — „Cahiers Archeologiques", 1, Paris, 1945.
- Gasloue, 1946 **A. Gasloue**, La musique byzantine, Paris, 1946.
- Gerslinger, 1926 // **Gerslinger**, Die griechische Buchmalerie. Tafelband, Wien, 1926.
- Ghirshman, 1953 **R. Ghirshman**, Notes iraniennes V. Scenes de banquet sur l'argenterie Sassanide. — „Ailibus Asiatic", vol. XVI, fasc. 1—2, 1953.
- Gliick und Diez, 1925 **H. Gliick** und **E. Diez**, Die Kunst des Islam, Berlin, 1925.
- Goldschmidt und Weitzmann, 1930 **A. Goldschmidt** und **K. Weitzmann**, Die byzantinischen Elfenbeinsculpturen des X—XIII Jahrhunderts, I, Berlin, 1930.
- Grabar, 1931 **A. Grabar**, D. Talbot Rice. Byzantine Glazed Pottery. Oxford. 1930. — „ByzantinischeZeitschrift", XXXI, Leipzig—Berlin, 1931.
- Grabar, 1935 **A. N. Grabar**, Les fresques des escales a Saint-Sophie de Kiev et l'iconographie imperiale byzantine. — „Seminarium Kondakovianum", VII, Praha, 1935.
- Grabar, 1936 **A. Grabar**, L'empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936.
- Grabar, 1939. **F. Grabar**, Miniatures byzantines de la Bibliotheque Nationale, Paris, 1939.
- Grabar 1945 **A. Grabar**, Une fresque visigothique et l'iconographie du silence. — „Cahiers Archeologiques", 1, Paris, 1945.
- Grabar, 1951 **A. Grabar**, Le succes des arts orientaux a la cour byzantine sous les Macedoniens. — „Miinchner Jahrbuch der bildenden Kunst", Folge 3, Bd. 2, Miinchen, 1951.
- Grabar, 1951 a **A. Grabar**, Un medaillon en or provenant de Mersina en Cilicie. — „Dumbarton Oaks Papers", VI, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1951.
- Grabar, 1956, A. Grabar**, Etudes critiques. — „Cahiers Archeologiques", VIII, Paris, 1956.
- Grabar, 1957 **A. Grabar**, L'iconographie byzantine. Dossier archéologique, Paris, 1957.
- Grabar, 1957a **A. Grabar**, Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paleologues. — „Byzantion", XXV—XXVII (1955—1957), Case. 2, Bruxelles. 1957.
- Grabar. 1960 **A. Grabar**, Une pyxide en ivoire a Dumbarton Oaks. — „Dumbarton Oaks Papers", N. 14, Washington, 1960.

- Grabar, 1962 **A. Grabar**, Recherche s sur les sources juives de Tart paleochretien. ..Cahiers Arek-
oIoiiiiiiiicV". Ml. Paris, 1962.
- „The Great Palace of the byzantine Emperors". Being a first report on the excavations carried out in
Istanbul on behalf of the Walker trust (The University of St. Andrews), London, 1947.
- Hatch, 1931 **W. H. P. Hatch**, Greek and Syrian miniatures in Jerusalem. Cambridge. 1931.
- Houston, 1947 **M. G. Houston**, A technical history of costume, vol. 2, London, 1947.
- Izmailov, 1932 **A'. Izmailov**, Unc steatite byzaniine du Musee de Chersonese. ..l.'Art byzaniin chez
les slaves". II, Paris, 1932.
- Jazdzewski, 1950 **K. Jaidiewski**, Najstarsze zachowane gesle stowianskie. — ZOW, XIX, 1—2,
1950.
- Kepiisiki, 1959 **Z. Kepinski**, Symbolika Drzwi Gnie/.nicskich. — „Drzwi Gnicznicskie", i. II,
Wroclaw, 1959.
- Kondakov, 1924 **N. P. Kondakov**, Les costumes oricniaux a la cour byzantine. -■ „Byzantion", I,
Paris—Liege, 1924.
- Laszlo, 1953 **Gy. Laszlo**, Lchcl Kiirtje, Budapest, 1953.
- Lavignac. 1927 **A. Lavignac**, Encyclopedic de la Musique et dictionnaire du conservatoire, Paris,
1927.
- Loomis, 1918 **R. S. Loomis**, Alexander the Great's celestial journey. — „The Burlington
Magazine", vol. XXXII, N. 181—182, 1918.
- Lorenzctli. 1939 **G. Lorenzetti**, Torcello, Venezia, 1939.
- Lundstrom. 1960 **P. Litiuislroin**, The man with the captive birds. — „Acta archacologica", vol.
XXXI, Fasc. 2—3, Kdbenhavn, 1960.
- Male, 1924 **E. Mak**, L'arl religieux du XII-e siecle en France, Paris. 1924.
- Marcais, 1926 **G. Marcais**. Manuel d'art musulman. t. 1. Paris, 1926.
- Marcais, 1957 **G. Marcais**, Les figures d'hommes et de betes dans les bois sculp tes depoque
fatimile conserves an
- Musec arube du Caire. — „Melanges tl'hstoiic ct d'archeologie de l'Occident musulman", i. 1,
Alger, 1957
- Matzulewilsch, 1929 **L. Matzulewilsch**, By/anlinisehe Anlike, Berlin — Leipzig. 1929.
- Mavrodinov, 1943 **N. Mavrodinov**, Le tresoi proiobulgare de Nagys/entmiklos. „Arehaeologia I
limgariea", XXIX. Budapest, 1943.
- Mayer, 1933 **L. A. Mayer**. Saracenic Heraldry, Oxford, 1933.
- „11 Menologio di Basilio II (Cod. Valicano greco 1613)", v. 2, Torino, 1907.
- Migeon, 1922 **G. Migeon**, Orfevriere d'argent de style oricnial trouvee en Bulgaric. ..Syria", t. Ill,
Paris, 1922.
- Migeon, 1927 **G. Migeon**, Manuel d'arl musulman, I. I, Paris. 1927.
- Miles. 1964 **G. C. Miles**, Byzantium and Ihc Arabs: relations in Crete and the Aegean Area. —
„Dumbarton Oaks Papers", No 18. Washington, 1964.
- Millet, 1910 **G. Millet**, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910.
- Morgan, 1942 **Ch. H. Morgan**, The By/.mtine Pottery. — „Corinth. Results of Excavations", vol.
XI. CambridgeMassachusetts, 1942.
- Oman, 1959 **Ch. Oman**, Two Sicilo-Norman Silver Cups. — „The Burlington Magazine", 678/9,
September/October, 1959.
- Omont, 1929 // **Omoni**, Miniatures tics plus anciens manuscrits grecs de la Bibliotheque Nationale
du VI-e au XIV'-c sieelc. Paris, 1929.
- Palikarova Verdeil, 1953 **R. Palikanwa Verdeil**, La musique byzamine chcz les Bulgares ct les
Russes (du IX-e au XIV-e siecle). —.. onumenta musicae byzantinae Subsidia", vol. Ill,
Copenhagen, 1953.
- Pasini, 1885 **A. Pasini**, Il tesoro di San Marco in Venezia, Vene2Vl, 1885.
- Pelekanidis, 1956 **S. Pi'lekanidis**, Un bas-relief byzantin de Digcnis Akritas. — „Cahiers
Areheologiques", VIII, Paris, 1956.

Perilla, 1927 **F. Perilla**, Le Mont Alhos, Salonique, 1927.

Pucch, 1949 **H.-Cli. Puech**, Le cerf et le serpent. Note sur le symbolisme de la mosaïque découverte au baptistère de rhénaiir Messaouda. — „Cahiers Archéologiques”. IV, Paris, 1949.

Rajewski, 1939 **Z. A. Rajewski**, Zabytki z rogu i koscioła w grodzie ywieńskim. — „Gnieńno w zaraniu dziejów (od VIII do XIII wieku) w świetle wykopalisk”, Poznań, 1939.

Reau. 1955 **L. Recti**, Iconographie de l'art chrétien, t. I, Paris, 1955.

Reau, 1956 **L. Reau**, Iconographie de l'art chrétien, t. 2, p. 1, Paris, 1956.

Reese, 1960 **G. Reese**, La mosaïque au Moyen Âge, Firenze, 1960.

Ross, 1958 **M. C. Ross**, An Emperor's Gift — and Notes on Byzantine Silver Jewelry of the Middle Period. — „The Journal of the Walters Art Gallery”, XIX—XX, Baltimore, 1958.

Ross, 1958 a **M. C. Ross**, A byzantine bowl in serpentine. — „Greek and Byzantine Studies”, July, 1958.

Schlumberger, 1884 **G. Schlumberger**, Sigillographie de l'Empire byzantin, Paris, 1884.

Schlumberger, 1890 **G. Schlumberger**, Un empereur byzantin au dixième siècle, Nicephore Phocas, Paris, 1890.

Schlumberger, 1896 **G. Schlumberger**, L'art byzantin. Part I, Paris, 1896.

Schmiedehelm, 1929 **M. Schmiedehelm**, Ein Depotfund aus Tartu. — ESA, IV, Helsinki, 1929.

Schmitt, 1937 **O. Schmitt**, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Stuttgart, 1937.

Skubiszewski, 1965 **P. Skubiszewski**, Romanische Cyboria in der Kunst des 7. Jahrhunderts. Problem der Genese. — „Rocznik Historii Sztuki”, t. V, Wrocław, 1965.

Solovjev, 1935 **A. Solovjev**, Les épopées héroïques de Byzance et les Slaves. — „Seminarium Kondakovianum”, VII, Praha, 1935.

Solovjev, 1960 **A. V. Solovjev**, Domination byzantine ou russe au nord de la Mer Noire à l'époque des Comnènes? — „Akten des XI Internationalen byzantinischen Kongresses”, München, 1960.

Sotiriou, 1932 **G. Sotiriou**, Guide du Musée byzantin d'Athènes, Athènes, 1932.

Sotiriou G. et Sotiriou M., 1956 **G. Sotiriou et M. Sotiriou**, (cones du Mont Sinai), vol. I, Athènes, 1956.

SPA (A Survey of Persian Art), vol. IV—VI, London, New York, 1938—1939.

Stern, 1957 **N. Stern**, Au sujet des images des moines dans l'art musulman. — „Ars Orientalis”, vol. II, Washington, 1957.

Strzygowski, 1899 **J. Strzygowski**, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oikateuch. — „Byzantinisches Archiv”, Heft 2, Leipzig, 1899.

Strzygowski, 1910 **J. Strzygowski**, Amida, Heidelberg—Paris, 1910.

Talbot Rice, 1930 **D. Talbot Rice**, Byzantine Glazed Pottery, Oxford, 1930.

Talbot Rice, 1959 **D. Talbot Rice**, The Art of Byzantium. Album, London, 1959.

Tikkanen, 1903 **J. J. Tikkanen**, Die Psalterillustration im Mittelalter, Helsingfors, 1903.

Volbach, Salles, Duthuit, 1933 **W. F. Volbach, G. Salles, G. Duthuit**, Art byzantin. Cent planches, Paris, 1933.

Wald, 1941 **E. T. de Wald**, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, vol. 3, part I, Princeton, 1941.

Wald, 1942 **E. T. de Wald**, The illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, vol. 3, part 2, Princeton, 1942.

Walter, 1966 **G. Walter**, la vie quotidienne à Byzance au siècle des Comnènes (1081—1180), Paris, 1966.

Weitzmann, 1947 **K. Weitzmann**, Illustrations in Roll and Codex, Princeton, 1947.

Weitzmann, 1951 **K. Weitzmann**, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton, 1951.

Wentzel, 1962 **H. Wentzel**, Die Kamee mit dem Hl. Georg im Schloß zu Windsor. — „Kunsthistorische Studien Festschrift Friedrich Gerke”, Baden-Baden, 1962.

Wentzel, 1963 **H. Wentzel**, Zu dem Enkomion mit dem Hl. Demetrios in Hamburg. — „Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, Bd. 8, 1963.

- Whittemore, 1942 **Th. Whittemore**, The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul, Boston, 1942.
- Will, 1947 **R. Will**, Recherches iconographiques sur la sculpture romane en Alsace. — „Les Cahiers techniques de l'Art", Strasbourg, 1947.
- Wroth, 1908 **W. Wroth**, Catalogue of the imperial byzantine coins in the British Museum, vol. II, London, 1908.
- Wulff. 1911 **O. Wulff**, Allchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Bd. III, Berlin, 1911.
- Zak, 1969 **J. Zak**, Wczesnośredniowieczna Skandynawia, Wrocław— Warszawa—Kraków, 1969.

Список иллюстраций

- 1 — 3 Чаша из села Вильгорт (чаша I) Византия. XII в. Серебро. Чеканка, позолота, чернь
Ленинград, Эрмитаж.
- 4 - 7 Чаша I Медальон дна (Арфист и девушка)
- 8 — 15 Чаша I Медальон дна. Детали
- 16 - 17 Чаша I Первый медальон тулова
- 18 - 19 Чаша I Второй медальон тулова
- 20 - 21 Чаша I Третий медальон тулова
- 22 — 23 Чаша I Четвертый медальон тулова
- 24 - 25 Чаша I Пятый медальон тулова
- 26 - 27 Чаша I Шестой медальон тулова
- 28 - 29 Чаша I Седьмой медальон тулова
- 30 - 31 Чаша I Восьмой медальон тулова
- 32 - 33 Чаша I Девятый медальон тулова
- 34 - 35 Чаша I Десятый медальон тулова
- 36 - 37 Чаша I Одиннадцатый медальон тулова
- 38 — 39 Чаша I Двенадцатый медальон тулова
- 40 — 43 Чаша I Детали орнамента
- 44 — 46 Чаша из Чернигова (чаша 2) Византия. XII в. Серебро. Чеканка, позолота, черт.
Киев, Государственный Исторический музей Украинской ССР
- 47—50 Чаша 2 Медальон дна (Арфист и девушка)
- 51-56 Чаша 2 Медальон дна Детали
- 57—58 Чаша 2 Первый медальон тулова
- 59- 60 Чаша 2 Второй медальон тулова
- 61 - 62 Чаша 2 Третий медальон тулова
- 61-65 Чаша 2 Четвертый медальон тулова
- 66—67 Чаша 2 Пятый медальон тулова
- 68 69 Шестой медальон тулова
- 70- -71 Чаша 2 Седьмой медальон тулова
- 72-73 Чаша 2 Восьмой медальон тулова
- 74—75 Чаша 2 Девятый медальон тулова
- 76 -77 Чаша 2 Десятый медальон тулова
- 78 -79 Чаша 2 Одиннадцатый медальон тулова
- 80—82 Чаша 2 Двенадцатый медальон тулова
- 83—85 Чаша из собрания Базилевского (чаша 3) Византия. XII в. Серебро. Чеканка,
позолота. Ленинград, Эрмитаж
- 86 - 97 Чаша 1 Рельефы тулова
- 98—99 Чаша 3 Детали орнамента
- 100—103 Чаша 3 Отдельные рельефы тулова (нижний ярус)
- 104—106 Чаша из Березова (чаша 4) Византия. XII в. Серебро. Чеканка, позолота
Ленинград, Эрмитаж

- 107—113 Чаша 4 Гравированные изображения на венчике
 114—134, 137 Чаша 4 Клейма первого пояса
 135—136, 138—139 Чаша 4 Клейма второго пояса
 140—147 Чаша 4 Клейма третьего пояса
 148, 151 Чаша 4 Клейма четвертого пояса
 149-150 Чаша 4 Клейма пятого пояса
 152-157 Чаша 4 Клейма пятого пояса
 158—162 Чаша 4 Клейма поддона
 163-165 Крышка чаши, найденная в Ненецком национальном округе (крышка 5) Византия. XII в. Серебро с гравировкой Ленинград, Эрмитаж
 166—169 Крышка 5 Медальоны нижнего пояса
 170—179 Крышка 5 Медальоны верхнего пояса
 180—182 Чаша с крышкой из Тарту (чаша 6) Византия. XII в. Серебро с чернью Ленинград, Эрмитаж
 183-186 Чаша 6 Детали
 187 Чаша 6 Ленточная плетенка Деталь
 188—189 Чаша из серпентина Византия. Рубеж XI—XII вв. Венеция, ризница собора св. Марка
 190—191 Позднесасанидская серебряная чаша Иран. VI—VII вв. Находилась в собрании Ханенко (Киев)
- 192 Бронзовая чаша с крышкой (инкрустация серебром) Иран. 2-я половина XII в. Лондон, Британский музей
 191 Серебряная курильница (чеканки с позолотой) Византия XII в. Венеция, ризница собора св. Марка
 194 Архангел Гавриил Деталь серебряного оклада иконы Византия. XI — начало XII в. Охрид, церковь св. Климента
 195 Архангел Рафаил Серебряная пластина на Пала д'Оро и соборе Венеция. XI в.
 196 Богоматерь на троне Серебряная пластина на Пала д'Оро в соборе Торчелло Венеция, XI в.
 197 Давид и Мелодия Миниатюра из Псалтыри Константинополь. 1-я пол. X в. Париж, Национальная библиотека
 198 Давид и Мелодия Мшшамора из Псалтыри Византия. XI в. Лондон, Британский музей
 199 Давид и Мелодия Миниатюра из Псалтыри Византия. XI в. Милан, Амброзианская библиотека
 200 Тины византийских ишюн (прорисовки)
 а Венец арфнсiа i: центральном медальоне чаш 1 и 2 б Венец Константна Мономахи (златая корона из Будапешта. Константинополь. Между 1042 и 1050 гг.) в Корона Рожера II (из мозаики Мартораны в Палермо. Ок. 1143 г.)
 201 Ларей ИЗ слоновой кости Византия. X—XI вв. Нью-Йорк, Метрополитен-музей
 202 Видение Константина Миниатюра из Слои Григория Назианзина Византия. 880—886 Париж, Национальная библиотека
 203 Александр Македонский преследует Дария Миниатюра из Кинегетики Оштирапа Византия. 1-я пол. XI в. Венеция. Библиотека Марчанапа
- 204 Поединок на ипподроме Миниатюра из Хроники Иоанна Скилицы Византия. 2-я пол. XIII в. Мадрид, Эскориал
 205 Битва Сия тоелаia I II орснича с болгарам Миниатюра из Хроники Манассии Болгарии. 1344—1345 Рим, Ватиканская библиотека
 206 Взятие Плевны войсками Василия II Миниатюра ИЗ Хроники Манассии Болгария. 1344—1345 Рим. Ватиканская библиотека
 207 Конный воин Фрагмент поливного блюiа. найденного при раскопках в Херсонесе

Византия. XI—XII вв. Ленинград, Эрмитаж

208 Св. Георгий Стеатитовая иконка Византия. XI — XII вв. Флоренция, Национальный музей

209 Св. Димитрий Солунский Стеатитовая иконка Византия. XI в. Москва, Оружейная палата

210 Св. Димитрий Солунский Серебряная икона Византия. XII—XIII вв. Брауншвейг-Люнсбур, сокровищница

211 Деревянные резные ворота церкви св. Николая в Охридс Македония. XIII п. (?)

212 Поединок пеших воинов Деталь ларца из слоновой кости Византия. XI—XII вв. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

213 Ларец из слоновой кости Византия. XI—XII вв. Ленинград, Эрмитаж

214 Батальная сцена из Илиады Деталь ларца из слоновой кости Византия. X—XI вв. Париж, Лувр

215 Деталь ларца из слоновой кости Византия. X—XI вв. Париж, Лувр

216 Поединок на ипподроме перед I Икифором Фокой Миниатюра из Хроники Скилицы (прорисовка¹) Византия. 2-я пол. XIII в. Мадрид, Эскориал

217 Ларец из слоновой кости Византия. XI—XII вв. Флоренция, Национальный музей

218 Герой, разрывающий пасти льва Шелковая ткань Александрия. VI в. Лондон, Кенсингтонский музей

219 Давид, борющийся со львом Миниатюра из Псалтыри Василия II. Фрагмент Византия. Ок. 1019 г. Венеция. Библиотека Марчиана

220 Дигенис Акрит (?) в борьбе со львом Каменный рельеф. XII в. Салоники, церковь св. Екатерины

221 Герой, убивающий льва Поливное блюдо, найденное при раскопках в Херсонесе Византия. XI—XII вв. Ленинград, Эрмитаж

222 Герой, разрывающий пасть льва Фрагмент поливного блюда, найденный при раскопках в Херсонесе Византия. XI—XII вв. Ленинград, Эрмитаж

223 Александр Македонский (?) на птице ларце XII в. Ивреа, собор

224 Вознесение Александра Македонского Вышивка Византия. X в. Вормсбург, музей

225 Полет героя на птице Иранское поливное блюдо. X в. Лондон, Музей Виктории и Альберта

226 Герой, поднимающийся на фантастической птице Шелковая ткань Иран, XI—XII вв.

227 Вознесение Александра Македонского Южная Италия (?). IX—X вв. (?) Дармштадт, музей

228 Вознесение Александра Македонского Медальон дна медной чаши (перст ородчатая эмаль) Месопотамия. 1-я пол. XII в. Инсбрук, музей

229 Вознесение Александра Македонского Медальон на Пала л'Оро в ризнице собора св. Марка в Венеции Золото. Перегородчатая эмаль Византия. XI в.

230 Вознесение Александра Македонского Мраморный рельеф на северном фасаде собора св. Марка в Венеции. XI—XII вв.

231 Вознесение Александра Македонского Деталь золотого пенна, украшенного перегородчатой эмалью. Русская работа. XI—XII вв. Киев, Государственный исторический музей Украинской ССР

232 Медная чаша (перегородчатая эмаль) Месопотамия. 1-я пол. XII в. Инсбрук, музей

233 Вознесение Александра Македонского Каменный рельеф в монастыре Периблепты в Мистре. Ок. 1000 г.

234 Вознесение Александра Македонского Каменный рельеф в монастыре Дохиариу на Афоне (прорисовка). XI в.

235 Вознесение Александра Македонского Мозаика пола собора в Отранто (прорисовка). 1165 г.

236 Пир царя Серебряное блюдо, найденное в Прикаспье Средняя Азия или Восточный Иран.

VIII—IX вв. Ленинград, Эрмитаж.

237 Пир царя Серебряная чаша, найденная в 1858 г. в Уфимской губернии Иран. XII—XIII вв.

238 Императрица Зоя Мозаика храма св. Софии в Константинополе Между 1028 и 1042 гг.

239 Императрица Ирина Мозаика храма св. Софии в Константинополе 1118 г.

240 Царь Давид со слугами Миниатюра из Псалтыри Византия. Ок. 1059 г. Рим. Ватиканская библиотека

241 Тантал на пиру олимпийских богов Миниатюра из византийской рукописи XI в. Монастырь Пантелеймона па Афоне

242 Императрица Зоя Пластина короны Константина Мономаха Золото. Перегородчатая эмаль Константинополь. Между 1042 и 1050 гг. Будапешт, Национальный музей

243 Императрица Зоя Золотой медальон с перегородчатой эмалью Византия. 1-я пол. XI в. Венеция, ризница собора св. Марка

244 Императрица Евфросиния Свинцовый моливдовул 1195—1203 гг. Лепит рал, Эрмитаж

245 Гости Василия I Македонянина обращаются к его сыну Льву Миниатюра из Хронники Скилицы (прорисовка) Византия. 2-я пол. XIII в. Мадрид, Эскориал

246 Тайная вечеря Мозаика собора св. Марка в Венеции. XII в.

247—248 Флейтист. Лютнист Детали серебряного блюда Средняя Азия или Восточный Иран. VIII—IX вв. Ленинград, Эрмитаж.

249 Музыканты на царском пиру Деталь серебряного блюда Иран. VII—VIII вв. Ленинград, Эрмитаж

250 Музыканты Деталь бронзового кувшина с инкрустацией серебром Мосул. 1232 Лондон, Британский музей

251а, б Музыканты, акробаты, танцоры Прорисовка изображений и медальонах нижнего пояса крышки 5

252 Серебряная чаша Иран. XI—XII вв. Берлин, Государственные музеи

253 Царь Давид с музыкантами Миниатюра из Псалтыри Византия. Ок. 1059 г. Рим, Ватиканская библиотека

254 Царь Давид среди музыкантов и танцоров Миниатюра из Псалтыри Византия. Ок. 1059 г. Рим. Ватиканская библиотека

255 Танец Мариам Миниатюра из Псалтыри Византия. Ок. 1059 г. Рим, Ватиканская библиотека

256 Корибанты у колыбели Зевса, Миниатюра рукописи Византия. XI в. Монастырь св. Пантелеймона на Афоне

257 Корибанты у колыбели Зевса Миниатюра рукописи Византия, 3-й четверть XI в. Иерусалим, Патриаршая библиотека

258 Скоморохи Миниатюра из Хроники Скилицы (прорисовка) Византия. 2-я пол. XIII в. Мадрид, Эскориал

259 Царь Давид с музыкантами Миниатюра из Псалтыри. Фрагмент Византия. 1-я пол. XII в. Рим, Ватиканская библиотека

260, а, б Пиксида из слоновой кости Константинополь. Между 1340 и 1352 гг. Вашингтон, собрание Думбартон — Окс

261 Скоморохи Фреска южной стены в соборе в Киеве (прорисовка) XI в.

262 Кувшины с горлышками в виде «птичьих голов» (прорисовки)

а Изображения в медальонах крышки 5

б Изображение на миниатюре из Менология Василия II Ок. 986 г. Рим, Ватиканская библиотека в Изображение кувшина на греческой иконе из Синайского монастыря XI в.

г Иранский кувшин с гоостровой росписью XII—XIII вв.

263 Царь Давид с музыкантами Миниатюра из Псалтыри Византия. Ок. 1059 г. Рим,

Ватиканская библиотека

264 Серебряный кувшин Средняя Азия или Восточный Иран. VII—IX вв. Лион, Археологический музей

265 а, б Лютнисты (прорисовки) Месопотамия. 1-я пол. XII в. Инсбрук, музей

266 Путти-музыканты Деталь ларца из слоновой кости Византия. XI—XII вв. Флоренция, Национальный музей

267 Музыкант со смычковым инструментом Фреска северной лестничной башни Софийского собора в Киеве. XI в.

268 Музыканты Серебряный кувшин Средний Азия или Восточный Иран. VIII—IX вв. Лион, Археологический музей

269 Музыкант со смычковым инструментом Стекланный сосуд из раскопок в Двине (Армения) Коринф. XI—XII вв. Ереван, Государственный исторический музей Армянской ССР

270 Танцовщица Пластина короны Константина Мономаха Золото. Перегородчатая эмаль. Константинополь. Между 1042 и 1050 гг. Будапешт, Национальный музей

271 Танцовщица Деталь мелной чаши, украшенной перегородчатой эмалью. Месопотамия, 1-я пол. XII в. Инсбрук, музей

272 Танцовщицы Стенная живопись во дворце халифа в Самарре Ирак. 836—839 гг.

273 Женщины Израиля приветствуют Давида — победителя Голиафа Миниатюра из Псалтыри Византия. Ок. 1059 г. Рим. Ватиканская библиотека

274 Скоморохи Фрагмент полихромного блюда; раскопок в Константинополе Византия. XII—XIII вв.

275 Давид побеждает Голиафа Миниатюра из Псалтыри Византия. 1-я пол. XII в. Рим, Ватиканская библиотека

276 Поругание Христа Фреска церкви св. Георгия в Старо-Нагоричине Сербия. 1316—1318 гг.

277 Царь Давид с музыкантами и танцорами Миниатюра из Псалтыри Византия. Ок. 1059 г. Рим. Ватиканская библиотека

278 Лютнист и танцоры Канон из Евангелия Византия. 1-я пол. XII в. Венеция. Библиотека Марциана

279 Цирковые представления (развертка орнамента) Костяной ошейник Византия (?). XI—XII вв. Венгрия, Музей в Ясбереин

280 Мраморная статуя акробата Константинополь. XII в. Стамбул, Археологический музей

281 Акробат Инициал рукописи Слов Григория I Великого Византия. XII в. Турин, Университетская библиотека

282 Акробаты Канон из Евангелия Византия. 1-я пол. XII в. Венеция, Библиотека Марциана

283 а, б Акробат и два флейтиста. Фрагмент и голова музыканта с лютнями. Миниатюры из византийской рукописи XII в. (прорисовки) Оксфорд, Бодлеянская библиотека

284 Акробат Деталь ларца из слоновой кости (прорисовка) Византия. XI—XII вв. Флоренция, Национальный музей

285 Скоморохи (из композиции «Коронование терновым венцом») Фреска перпендикулярного стиля в Иванове (прорисовка) Болгария. Серед. XIV в.

286 Каменный рельеф из Греции X—XI вв. Париж, Лувр

287 Рельеф алтарной преграды собора в Торчелло XII в.

288 Рельеф в соборе св. Марка в Венеции XII в.

289 Фрагмент шелковой ткани Византия. XII—XIII вв. Лондон. Кентингтонский музей

290 Лев и грифон Клейма бронзовых врат собора в Монреале 2-я пол. XII в.

291 Лев Деталь ларца из слоновой кости XI—XII вв. Находился в собрании Чарюрийских в Кракове

292 Грифоны Шелковая ткань Византия. XI—XII вв. Хранилась в Берлине

293 Грифоны Фрагмент поливного блюда, найденного при раскопках в Херсоне Византия. IX в.

IX—X вв. Ленинград, Эрмитаж

294 Грифоны Фрагмент блюда, найденного при раскопках в Коринфе Вн сاین ия. IX X вв.

295 Грифоны Мраморный барельеф из Венеции XII—XIII вв. Париж, Лувр

296 Грифоны Каменный медальон па фасаде церкви в Ра ванн не Сербия. 1375—1377

297 Грифон Каменный рельеф X—XI вв. Халкис (Греция), музей

298 Ларец из слоновой кости XII в. Находился в коллекции Строганова в Риме

299 Грифон в схватке с драконом Поливное блюдо, найденное при раскопках в Херсонесе Византия. XI—XII вв. Ленинград, Эрмитаж

300 Грифон, борющийся с драконом Фреска северной лестничной башни Софийского собора в Киеве (прорисовка) XI в.

301 Сирена Деталь кувшинчика, найденного в Западной Сибири Серебро. Гравировка, чернь, позолота Иран. XII—XIII вв. Ленинград, Эрмитаж

302 Сирена Чаша с росписью люстром Рей (?). XI в. Частное собрание

303 Ларец из слоновой кости Византия. XII в. Берлин. Кайзер-Фридрих-музеум

304 Ларец из слоновой кости Византия, XII в. Вюрцбург, ризница собора

305 Олифант из слоновой кости. Деталь XI в. Вещ, собрание А. Фигдора

306 Сфинксы и кентавры Рельеф западного фасада Малой Метрополии в Афинах. X—XI вв.

307 Кентавры, леопарды, павлины Мозаика комнаты Рожера II. 1160—1170 Палермо, Королевский дворец

308 Ларец из слоновой кости Италия. XII в. Берлин, Кайзер-Фридрих-музеум

309 Кентавр в борьбе со змеей Фрагмент резного ларца из Тсррачина (дерево) Болгария. IX в. (?)

310 Кентавр Деталь серебряного ковшика Византия. XI—XII вв. Ленинград, Эрмитаж

311 Кентавры и менады Деталь ларца из слоновой КОСТИ Византия. Конец X — начало XI в. Лондон, Музей Виктории и Альберта

312 Кентавр-музыкант и танцовщица Каменный рельеф Греция. IX в. Афины, Византийский музей

313 Поливная ларецка, найденная при раскопках на афинской агоре XII в.

314 Заставка из Слов Григория Пазиянина Византия. Конец XII в. Париж, Национальная библиотека

315 Заставка из Слов Григория Назианзина Византия. Конец XII в. Париж, Национальная библиотека

316 Медведи Деталь серебряного ковшика Византия. XI—XII вв. Ленинград, Эрмитаж

317 Заставка из Слов Григория Назианзина Византия. Конец XII в. Париж, Национальная библиотека

318 Заставка из Слов Григория Назианзина Византия. Конец XII в. Париж, Национальная библиотека

319 Фрагмент полихромного блюда, найденный при раскопках в Коринфе Середина XII в.

320 Браслеты из кладки Салониках (золото) Византия. XII в. Афины, коллекция Г. Сгафатос

321 Заставка из Слов Григория Назианзина Византия. Конец XII в. Париж, Национальная библиотека

322 Пища Фрагмент блюда, найденный при раскопках в Коринфе Середина XII в.

323 Поливное блюдо, найденное при раскопках в Коринфе XII в.

324 Павлин Поливное блюдо Константинополь. X—XI вв.

325 Павлин Деталь гребня из слоновой кости Вн сاین ия. XI в. Ленинград, Эрмитаж

326 Павлины Барельеф в алтаре собора св. Марка в Венеции XII в.

327 Павлин Мусульманская (с подражанием стилю исламской) XI в. Лондон, Британский музей

328 Ларец из слоновой кости Византия. XII в. Вюрцбург, ризница собора

329 Охота на кабана Византия. XI в. (?) Труа (Шампань), ризница собора

- 330 а, б Собака и дев, пресдс.і; юн те зайцев и онагра Детали серебряного кувшинчика Иран. XII—XIII вв. Ленинград, Эрмитаж
- 331 Св. Георгии с драконом. Охотничьи сиены Крышка ларца из слоновой кости Византия. XII в, Майші, музей
- 332 а, б, в Персей ловит зайца. Охота Полидевка Миниатюры из Кинегеїнки Ошшана Византия. 1-я пол. XI в. Венеция, Библиотека Марчнана
- 333 Охота с дрессированным барсом Миниатюра из Евангелия Византия, Нач. XI в. Париж, Национальная библиотека
- 334 Собака, преследующая оленя Фреска северной лес г личной башни Софіїської о собора в Киеве (прорисовка) XI в.
- 335 Император на охоте Золотые медальоны на Пала д'Оро в ризнице собора св. Марка в Венеции Византия. XI в.
- 336 Охотничья сцена Мозаика комнаты Рожера II Палермо. Королевский дворец 116(1-1170 гг.
- 337 Сиены звериного гона Изображения на іорлышкс чаши 3 (прорисовка)
- 338 Охота с дрессированным барсом Фреска южной лестничной башни Софіїської о собора в Киеве (прорисовка) XI в.
- 339 Галопирующие лошади и быки Миниатюра из Кнпсгстики Оппиапа Византия. 1-я под. XI в. Венеция, Библиотека Марчиана
- 340—341 Серебряные блюда из Таіар-Пазарджика Византия. XII в. Коллекция Г. Шлюмберже
- 342 Голова льва Донце поливной чапн, ііаіі. іенное при раскопках в Коринфе XII—XIII вв.
- 343 Голова і рифона Фрагмент поливной крышки из раскопок в Коринфе Рубеж XII—XIII вв.
- 344 Святые воины Фсодор, Георгий и Ди.миірій Деталь стеатитовой иконки Византия. XII в. Херсонес, музей
- 345 Фсодор Стратилат Миниатюра из Мепология Василия 11 Византия, Ок. 986 г. Рим, ВаііклЕіская биб.ііііскн
- 346 Поединок ряженных Фреска сеиермои лес і пичіон башни Софіїської о собора в Киеве XI в.
- 347 Киноксфалы. поклоняющиеся Гекате Миниатюра из Слов Григория Назиаизииа Византия, XII в, Париж. Национальная библиотека
- 348 Изогнутые стебли с пальметками и полу пальметками (прорисовки)
- 349 Растительные мотивы в византийской орнаментике (прорисовки)
- 350 Крестовидные фигуры из четырех трилистников (прорисовки)
- 351 Заставка из Слов Григория Назиаизииа Византия. Конец XII в. Париж, Национальная библиотека
- 352 Волнистый стебель с пальметками и полупальмстками (прорисовки)
- а На венчике чзш I и 2 б На венчике чаши 6 в,д На мозаиках Палаі іпской камеллі.і я Палермо Серед. XII в.
- г,е На поливной керамике іч раскопок в Коринфе XII в.
- 353 Пальметка в сердцевидном стебле (прорисовки] а На поддоне чаш 1 и 2 б В антрсвольтах на чаше 3 в На крышке 5 г Между боковыми медальонами на чашах I и 2 е В греческой рукописи XII в. ж, з На мозаиках Палапшскон капеллы в Палермо Серед. XII в. и Вокруг медальона на дне чаш 1 и 2 к, о В греческих рукописях XII—XIII вв. л В росписи.-, кпсеіської о Софійского собора XI в. м На византийской шелковой ткани X—XI вв. н На мозаике комнаіы І'ожера II в королевском дворце Палермо. 1160 — 1170 гг.
- 354 а, б Ленточные плетения на чашах 1, 2, 6 (прорисовки)
- 355 Ленточные плетения (прорисовки) Фрагменты поднвпоіі посулы из раскопок к Коринфе

Начало XII в.

356 Пиршественные сцены Рельефная стукковая панель Рей. Ок. 1200 г. Пенсильвания. Музей искусства

357 Рельефная костяная пластина Южная Италия ("111111.1114"). XI—XII вв. Ленинград, Эрмитаж

358 Гордо серебряного кувшина Иран (?). XI—XII вв. Чердынь, музей

359 Растительный орнамент Деталь серебряного реликвария Византия. XI в. Леншп рал, Эрмитаж*

360 Ленточная плетенка Медальон на дне блюда, найденного около Татар-Пазарджика в Болгарии (прорисовка) Византия. XII в.

361 Ленточная плетенка (прорисовка) Медальон на дне серебряной пирожничницы Франция (или Рейнская область). Коней XII в. Ризница аббатства Сен-Морис д'Агон

362 Капот из Евангелия Византия. 3-й четв. XI в. Вена. Национальная библиотека

363 Сошествие Христа во ад Серебряный оклад Евангелия Византия. 2-я пол. XI в. Афон, лавра св. Афанасия

364 Трапезу илекие мученики на сюрюпам Христа Крышка серебряною ларна-реликвария Византия. XI в. Венеция, ризница собора св. Марка

.165 Миса. ико. и. ни л не блюла, найденного около Татар-Пазарджика в Бол. Игарии (прорисовка) Византия, XII в.

366 Триумф императора Византийская ткань Рубеж X—XI вв. Бамберг, ризница собора

367 Конные императоры и покоренный город Византия. XI в. (?) Труа (Шампань), ризница собора

368 Охота на льва Византия. XI в. (?) Труа (Шампань), ризница собора

369 Алексей V Дука Мурзуф.т Миниатюра из Хроники Никиты Хониага Византия. XIII в. Вена, Национальная библиотека

170 Коронование Христом Романа II и Евдокии Пластика из слоновой кости III в. Никантия. X в. Париж, Национальная библиотека

.171 Василий II, победитель болгар Миниатюра из Псалтыри Византия. Ок. 1015 г. Венеция. Библиотека Марчана

.172 Феникс Византия. XI в. (?) Труа (Шампань), ризница собора

17.1 Дигенис Акрит и дракон Фршмш поливной тарелки, найденный при раскопках афинской агоры XII в.

.174 Дигенис Акрит и дочь чмра Аплорравда (?) Поливное блюдо, найденное при раскопках в Коринфе XII в.

175 Серебряные... ковши, найденные в 19-19 в. бл. и л. Пенных Пермской обл. Византия. XI—XII вв. Ленинград, Эрмитаж

376 Серебряное блюдо, найденное в с. Укан Глазовского уезда Вятской губ. Болгария (?). IX—X вв. Ленинград, Эрмитаж

377 Серебряное блюдо, найденное в с. Укан Глазовского уезда Вятской губ. Болгария(?). IX—X вв. Ленинград, Эрмитаж

.178 Произведения византийского искусства XI—XII вв., обнаруженные в Восточной Европе и Зауралье

379 Византийские перегородчатые эмали X—XII вв., обнаруженные в Восточной Европе

380 Императрица Зоя Пластина короны Константина Мономаха Золото, персгородчатая эмаль Константинополь. Между 1042 и 1050 гг. Иран и Иранская империя

381 Колт из киевского клада 1876 г. Золото, персгородчатая эмаль Русская работа. XI—XII вв. Киев. Государственный исторический музей Украинской ССР

382 Серебряный колт Византия. XII—XIII вв. Балтимор, Галерея Уолтере

383 Серебряный колт Русская работа. XII—XIII вв. Ленинград, Государственный Русский музей

- 184 Богоматерь Серебряная подвеска Византия. XII в, Киев, І осу іірііііі.....ііі іішрнческнй музей Украинской ССР
- 185 Серебряный брадеі Византия. XII—XIII вв. Балтимора. Галерея Уолтере
- 186 Серебряный браслет с чернью Византия. XII XIII вв. Париж, Лувр
- 387 Серебряный браслет с чернью Византия. XII XIII вв. Париж, Лувр
- 388 Серебряный браслет с чернью Византия. XII—XIII вв. Париж, частое собрание
- 389 Серебряное украшение с чернью Византия. XII—XIII вв. Лондон, Музей Виктории и Альберта
- 390 Серебряный браслет с чернью (Тверской клад 1906 г.) Русская работа. XII—XIII вв. Ленинград, Государепіспій Русский музей
- 391 Воин Костяная накладка от ларца Византия. X—XI вв. . Іеннш рал, [Ір.Міі іаіж](#)
- 392 Розетки в кругах Костяная накладка от ларца Византия. XI—XII вв. Смоленск, музей
- 393 Танцующие путги Костяная накладка от ларца Византия. XI—XII вв.
- 394 Розетки в кругах Костяная накладка от ларца Византия. XI—XII вв. І Іовоі рудок, музей
- 395 Звериные мотивы Фрагменты костяного ларца Византия. XII в. Херсонес, музей
- 396 Произведения низан і іііскон резной кости XI—XII вв., обнаруженные в Восточной Европе
- 397 Геракл в борьбе со львом Шиферный рельеф Киев. XI в. Киево-Псчсрский монасіыр
- 398 Геракл в борьбе со львом Деталь гребня из слоновой кости Византия. XI о. Ленинград, Эрмитаж
- 399 Триумф Диониса Шиферный рельеф Киев. XI в. Кисво-Печерский монастырь
- 400 Триумф Диониса Фрагмент ларца из слоновой кости Византия. X—XI вв. Лондон. Музей Виктории и Альберта
- 401 Феодор Стратилат Фрагмент стеатитовой иконки Византия. XII в.
- 402 Святые воины Иконка, найденная в Аджарии (резьба по камню) Византия. XII в.
- 403 Св. Георгий Фрагмент стеатитовой иконки Византия. XII в. Хранилась в собрании Хаіепко (Киев)
- 404 Св. Георгий Камея Византия, XI—XII вв. Находилась в собрании Ханснко (Киев)
- 405 Феодор Стратилат Камея Византия. XI—XII вв. Находилась в собрании Ханснко (Киев]
- 406 Св. Георгий Камея Византия. XII—XIII вв. Находилась в собрании Хаіенко (Киев]
- 407 Апостол Андрей Иконка (резьба по камню) Византия. XI—XII вв. Находилась в собрании Хапенко (Киев)
- 408 Архангел Михаил Камея из Покровского монастыря в Суздале (жадеит) Византия. XI—XII вв. (оправа русской работы XVI в.) Суздаль, Історіко-художесгвенпій музей
- 409 Христос благословляющий Камея из халцедона Византия. XI—XII вв. (оправа русской работы XVI в.) Москва, музей "І Іонодевіппій монастырь»
- 410 Св. Георгий Камея из жадеита (?) Византия. XI в. (оправа XIX в.) Загорск, Государственный историко-художественный музей-заповедник
- 411 Архангел Михаил Камея из цейлонского сапфира Видппія. XI в. Загорск, Государственный историко-художсгсвенпій музей-заповедник
- 412 Христос Камея из сапфира Ііпчан і ня. XI в. Загорск, Государственный іегоріко-художественный музей-заповедник
- 413 Христос во гробе Иконка из сланца Византия, XII в. Москва, Государственный Исторический музей
- 414 Христос-Эммануил Фрагмент иконки (резьба по камню) Византия. XII п. Москва, Государственный Исторический музей
- 415 Христос Камея из халцедона на окладе иконы «Богоматерь Знамение» Византия. XI—XII вв. Новгород, Історіко-архитектурний музей-ззіюведник
- 416 Христос Камея из яшмы Византия XI XH вв (оправа русской работы XVI в) Новгород,

Историко-архитектурный музей-заповедник

417 Христос Эммануил Каменя и епифанис в оглавин панатии архиепископа Пимена (XVI в) Византия. XI—XII вв. I Новгород, Историко-архитектурный музей-заповедник

418 Св. Димитрий Каменя из стекла на серебряной иконке русской работы XV в. Византия (Венеция?). XII—XIII вв. I Амбург, музей

419 Прориски иконы иконы *Успения* иконы меиконы пласты иконы XI—XIII вв., обнаруженные в Восточной Европе

420 Произведения византийского художественного ремесла X—XIII вв., обнаруженные в Восточной Европе

Оглавление

Введение	5
I	
Византийские серебряные чаши XII века.....	13
Описание чаш.....	17
Форма и назначение чаш.....	127
Техника исполнения. Стил чеканки и гравировки.....	129
Мотивы и сюжеты:	
Дигенис и Евдокия.....	132
Поединки всадников.....	139
Георгий-воин	144
Поединки пеших воинов	150
Победитель льва	151
Полет Александра Македонского.....	154
Придворное празднество:	
Пир царицы.....	159
Музыканты.....	163
Исполнители па струнных инструментах;	
Музыканты с псалтирем.....	167
Лютнисты	167
Музыкант со смычковым инструментом . . .	169
Музыканты с лухопыми инструментами:	
с Продольными флейтами.....	171
Музыкант с поперечной флейтой.....	171
Трубач.....	172
Музыканты с ударными инструментами:	
Музыканты с тарелками.....	173
Барабанщик.....	173
Танцовщица.....	177
Танцоры	179
Акробаты	190
Мотивы звериного стилия.....	187
Львы.....	190
Грифоны.....	191
Сирены	194
Кентавры.....	196
Барсы (леопарды).....	200
Волки.....	200
Лисицы.....	201
Медведи.....	201
Зайцы	201

Птицы 202

Павлины.....	204
Охотничьи сцены (звериный гон).....	205
Маски.....	212
Орнамент Растительные мотивы.....	215
Орнаментальные обрамления:	
Ленточная плетенка	219
Аркадурио-колончатый фриз	222
Круговое плетение.....	222
Тематическое содержание	223
Первый пояс	225
Второй пояс.....	226
Третий пояс.....	226
Четвертый пояс.....	226
Пятый пояс.....	226
Шестой и седьмой пояса.....	227
Происхождение чаш.....	229
Датировка	233

II

Триумфальный императорский цикл. К истории светского искусства Византии.....	235
Тематика дворцового искусства.....	236
IV-VI века.....	243
Период иконоборчества (VIII — первая половина IX в.)	243
Македонская династия (867—1056).....	244
Эпоха Комнинов (1081 — 1185).....	249
Эпические мотивы в императорском искусстве	250
Дальнейшая ориентализация императорского искусства	255
Развитие светской исторической живописи.....	258
Палеологовский период (1261—1453).....	259

III

Произведения византийского прикладного искусства в музеях СССР.	
Время, пути и способы проникновения византийского художественного импорта в Восточную Европу.....	261
Изделия из серебра	262
Перегородчатые эмали на золоте.....	267
Херсонес.....	267
Киев.....	267
Старая Рязань	270
Москва.....	271
Новгород	272
Резьба по кости.....	275
Херсонес.....	275
Судак	275
Северный Кавказ	276
Саркел - Белая Вежа.....	276
Смоленск.....	276
Новоградуок.....	276
Произведения мелкой пластики.....	280
Херсонес.....	280
Черноморское побережье Кавказа	284

Киев.....	284
Княжья Гора.....	285
Суздаль.....	285
Владимир-на-Клязьме.....	286
Москва. Оружейная палата.....	286
Москва. Новодевичий монастырь.....	288
Загорск.....	289
Новгород.....	290
Первоначальное местонахождение неизвестно.....	291
Примечания.....	300
Summary.....	321
Список сокращений.....	326
Библиография.....	327
Список иллюстраций.....	338

