

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ IX-XII вв.

А. В. БАНК





Алиса Владимировна Банк родилась в 1906 г. в Петербурге. В 1928 г. окончила ЛГУ, а в 1937 г.— аспирантуру при истфаке ЛГУ. В 1947 г. защитила кандидатскую диссертацию, а в 1974 г.— докторскую на истфаке МГУ. С 1931 г. А. В. Банк работает в Государственном Эрмитаже. В настоящее время заведует там отделением Византии и Ближнего Востока, а также аспирантурой. Ведет курс по истории византийского искусства в ЛГУ.

А. В. Банк — специалист по культуре Византии, в частности по византийскому прикладному искусству, неоднократно принимала участие в международных конгрессах и симпозиумах, читала лекции на курсах в Равенне. Она автор альбома-каталога «Византийское искусство в собраниях Советского Союза», более 80 статей, опубликованных в советских и зарубежных изданиях, а также нескольких популярных работ.



АКАДЕМИЯ НАУК СССР. ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИИ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР

КУЛЬТУРА НАРОДОВ ВОСТОКА

Материалы и исследования



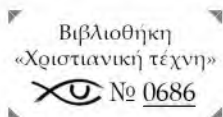
Издательство «Наука»

ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

А. В. БАНК

ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ IX-XII вв.

Очерки



Главная редакция восточной литературы
Москва 1978

Редакционная коллегия:

А. Н. Болдырев, И. С. Брагинский, Б. Г. Гафуров, А. Е. Глушкина, О. К. Дрейер, И. М. Дьяконов, А. Н. Кононов, А. Д. Литман, В. Г. Луконин, Ю. А. Петросян (председатель), Б. Б. Пиотровский, В. М. Солнцев, О. Л. Фишман (отв. секретарь), Е. П. Чельшев.

Ответственный редактор

В. Г. Луконин

Банк А. В.

Б 23 Прикладное искусство Византии IX—XII веков. Очерки. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1978.

312 с. с ил. («Культура народов Востока»).

В книге рассказывается о византийском художественном творчестве IX—XII вв., основных тенденциях его развития. Приведены интересные сведения об изделиях из серебра, драгоценных и полудрагоценных камней, слоновой кости и т. д.

80104-006
Б 013(02)-78 235-77

74 И

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1978.

Русское определение термина «прикладное искусство» не адекватно тем функциям и тому значению, которые имели малые формы искусства в средние века, в частности в Византии. Понятия *Kleinkunst* или *arts mineurs* в значительно большей мере соответствуют их отнюдь не только утилитарному значению. Когда же это определение все-таки встречается в настоящей книге, необходимо учитывать это предварительное замечание.

Значение византийского прикладного искусства в средневековом мире широко известно. На первом этапе развития искусство это не было единым — при наличии общих тенденций искусство отдельных провинций отличалось своеобразием. Многие народы Востока и варварской периферии внесли вклад в формировавшееся искусство Константинополя. В процессе сложения средневекового общества, в IV—VII вв., наблюдается противоречивый процесс становления новых художественных форм, отмирания старых и возникновения новых технических приемов и иконографических типов.

Иконоборческое движение (VIII—первая половина IX в.), сыгравшее столь большую роль в дальнейшем развитии всего византийского искусства, очевидно, наложило отпечаток на многие отрасли его малых форм [80; 267]¹. Сведения, почерпнутые из письменных источников, к сожалению, не восполняются дошедшими до нас памятниками. Можно лишь предполагать, что при возросшем значении светского искусства в это время расширились мастерские по изготовлению шелковых тканей, ювелирных изделий и пр. По-видимому, в эти столетия большое развитие получил орнамент.

Наибольшего расцвета прикладное искусство Византии достигает в IX—XII вв. Этому периоду и посвящена настоящая работа. IX—XI века — время правления Македонской династии — период относительной стабилизации границ и консолидации империи, сложения зрелых, специфических форм феодального строя. Поиски новой идеологии, которыми отмечены первые века существования империи, привели в середине IX в. к победе средневекового мировоззрения. Именно в рассматри-

¹ Здесь и далее при ссылках на литературу первая арабская цифра означает порядковый номер источника по списку литературы, помещенному в конце книги, вторая арабская — страницу.

В двух названных под номером «один» монографиях едва ли не исчерпывающим образом разобран весь материал, связанный с эпохой иконоборчества.

ваемую эпоху с наибольшей яркостью проявились особенности византийского искусства, как монументального, так и прикладного. Наступило время гармонического единства формы и идейного содержания, синтеза различных видов искусства. Спиритуалистический характер искусства был определяющим. Вместе с тем в конце IX и особенно в X в. оживляется интерес к античности, возрождается своеобразный неоклассицизм в сфере искусства в кругах прежде всего придворного общества.

Роль Константинополя была необычайно велика не только в самой империи, но и далеко за ее пределами. Огромные богатства стекались в столицу за счет истощения провинций. Императорский двор славился своей роскошью и служил недосыгаемым идеалом для многих правителей Европы и Азии. При дворе, так же как для христианского культа, создаются произведения наиболее высокого художественного качества — совершенные по исполнению иллюминированные рукописи, тончайшие образцы малых форм искусства. Именно в этот период многие из них приобретают специфические особенности, и произведения византийских мастеров получают широкое признание во многих странах. Они упоминаются в качестве подарков при дипломатических переговорах с иноземными правителями, перечисляются в составе добычи во время военных действий. Сами мастера в некоторых случаях принудительно переселяются завоевателями.

Со взятием Константинополя крестоносцами в 1204 г. начинается постепенный упадок некоторых видов прикладного искусства. Не исключено, что завоевание столицы способствовало развитию художественного творчества в местных центрах. В самой империи после ее восстановления в 1261 г. именно для прикладного искусства, за исключением отдельных таких его отраслей, как шитье и керамика, наступают тяжелые времена. Однако традиции византийского мастерства прослеживаются и после взятия Константинополя турками.

По сравнению с той огромной ролью, которую византийское прикладное искусство играло в средние века, состояние его изучения явно недостаточно. Если по истории византийской живописи и архитектуры в последние десятилетия появились солидные обобщающие труды, то в области малых форм искусства наблюдается иное положение. Велико количество монографических работ исследовательского характера, посвященных отдельным памятникам или группам предметов, иногда видам производства. Среди них заметное место занимают издания, связанные с изучением ранних серебряных изделий [117, 506—510; 108, 69—79; 313; 306, 292—301; 88, 139—158; 216; 217; т. XVIII, 239—248; т. XXII, 143—144]. В последние годы появились интересные, иногда великолепно оформленные публикации, в чи-

сле которых надо прежде всего назвать двухтомное издание сокровищницы Сан Марко в Венеции, осуществленное при участии крупнейших специалистов по прикладному искусству [387]. Помимо небольших разделов в сводных работах по истории византийского искусства большое значение имеют публикации такого рода материалов в каталогах крупнейших музеев, а также в каталогах международных выставок византийского искусства [220; 434; 398; 211; 355]. Среди последних следует выделить приуроченный к выставке в Афинах, в котором помимо каталожных данных содержатся вступительные статьи к каждому разделу, освещающие отдельные виды искусства [324; 244; 311; 238; 177].

Имеются немногие корпуса — сводные издания памятников из определенного материала, в частности слоновой кости разных периодов [227; 295; 259]. Подготовкой к корпусу можно считать серию статей и каталогов отдельных собраний средневековой глиптики, изданных Г. Вентцелем, в которых уделено большое внимание византийским камням [421, 45—98].

Тем не менее при общем обилии литературы поражает отсутствие книг, в которых бы рассматривалось византийское прикладное искусство в целом — и в определенную эпоху и на всем протяжении его существования. В сущности можно говорить лишь о двух таких изданиях. Одно из них — интересная книга Ж. Эберзольта [239], в которой рассматривается придворное искусство Византии, преимущественно предметы роскоши, выполненные в Константинополе. Дошедшие до нас памятники он пытается сопоставить с изобразительным материалом и с многочисленными письменными свидетельствами. Комплекс источников позволяет Ж. Эберзольту в известной мере воссоздать интерьеры дворцов и главных храмов столицы, представить произведения малых форм искусства в их естественной среде. В ряде глав автор воссоздает картину деятельности «константинопольской школы» и экспансии придворного искусства в разные страны в отдельные исторические периоды. В заключительных главах он особо останавливается на роли античной традиции и на вопросе о восточных влияниях.

Ценность книги Ж. Эберзольта бесспорна. Она, однако, снижается тем, что сохранившиеся вещественные памятники являются для автора скорее иллюстрациями, нежели полноценным источником, объектом собственного исследования. В некоторых случаях к тому же он пользуется для подтверждения своих мыслей разновременными данными.

Единственной работой, в которой малые формы искусства составляют вместе со скульптурой основной предмет изложения, является книга другого известного французского историка — Луи Брейе [202]. В соответствии с задачами серии, в которую

входит, она носит научно-популярный характер. После краткого введения, определяющего значение византийского прикладного искусства, Л. Брейе дает столь же краткие характеристики отдельных его видов: обработки драгоценных камней и стеатита, резьбы по слоновой кости и по дереву, изделий из бронзы, золотых и серебряных предметов, эмалей, монет, печатей, керамики и стекла, художественных тканей и питья — т. е. в сущности приводит все категории такого рода памятников. Значительное место в книге занимают и довольно обширные описания воспроизведенных, в большинстве широко известных, памятников, дополненные краткими каталожными и библиографическими данными.

Крупнейшие русские историки византийского искусства внесли немалый вклад и в изучение его малых форм [72; 70, 71; 73; 116; 3; 169; 306; 313]. Однако никаких сводных работ в этой области, если не считать альбомов-каталогов византийских собраний [18; 13; 101], не существует.

В настоящей книге сделана попытка подвести некоторые итоги проведенной нами работы, построенной на основе изучения прежде всего материалов, хранящихся в музеях Советского Союза, и широкого привлечения памятников из зарубежных коллекций. Сосредоточив все внимание на том периоде, который представляет как бы квинтэссенцию византийского художественного творчества, — на IX—XII вв., автор счел необходимым предпослать исследованию главу об основных тенденциях в развитии византийского прикладного искусства IV—VII вв. Без такой главы трудно определить специфику последующего времени, то общее и особенное, что отличает эпоху классического византийского прикладного искусства. Как упоминалось в начале введения, отсутствие конкретного материала препятствует возможности характеризовать малые формы искусства иконоборческого времени.

В то же время при изучении некоторых групп памятников, особенно в главах V и VI, автор порой был вынужден выходить за хронологические рамки основного содержания исследования.

Кроме вводной главы к книге приложена заключительная, в которой отмечаются новые черты византийского прикладного искусства в период после восстановления империи в 1261 г.

Центральное место в книге занимают разделы, посвященные художественным изделиям из металла и камня. Многие из этих произведений были опубликованы ранее (с разноречивыми датировками), но, за исключением памятников глиптики, они, в сущности, не являлись объектом исследования, причем наименее изучены стеатиты. Наряду с уникальными произведениями в книге рассматриваются и такие, которые занимают как бы промежуточное место между «высоким» и «массовым» искусством.

Не все виды предметов можно характеризовать, не ознакомившись с ними в оригиналах, и именно по этой причине в книгу не включены, например, характеристики сосудов, выточенных из камня, хранящихся в основном в сокровищнице Сан Марко в Венеции.

Автор хотел бы также отметить, что при работе над памятниками он рассматривал их как полноценные источники, которые должны не просто иллюстрировать, а объяснять некоторые стороны исторического процесса. Основная проблематика соответственно имеет не столько историко-художественную, сколько историческую направленность. В стороне оставлены лишь некоторые виды малых форм искусства, по преимуществу те, которые являлись объектом пристального изучения других исследователей. Так, корпус изделий из слоновой кости, составленный А. Гольдшмидтом и К. Вейцманом, а также ряд последующих работ второго автора [259; 408; 411; 412] почти исчерпывают изучение этого материала. В сжатой вводной статье рассмотрены все вопросы, связанные с этим видом искусства. В настоящее время возникли сомнения, касающиеся локализации отдельных памятников, нет уверенности в принадлежности некоторых из них к собственно Византии, предлагаются другие датировки тех или иных рельефов. Тем не менее основные заключения исследователей остаются в силе.

В настоящую книгу включен небольшой раздел об изделиях из кости по преимуществу археологического происхождения: большинство предметов обнаружено при раскопках на территории Советского Союза. Их анализ позволяет поставить некоторые исторические вопросы, не стоявшие перед авторами корпуса.

В книгу включена также небольшая глава о бронзовых вратах. Это отступление от принятого принципа объясняется их особым значением: имеющиеся на них надписи дают точные даты и указывают место изготовления².

Прославленные византийские перегородчатые эмали не нашли отражения в книге, поскольку им посвящена весьма обширная литература, начиная с капитального труда Н. П. Кондакова [68] и кончая недавно изданной, скорее популярной, чем научной книгой К. Весселя [430; 197, 31—58]. Имеются великолепные новые публикации и многочисленные статьи, которые помогают, в частности, уточнить локализацию отдельных групп эмалей [387; 225; 190; 309, 245—249; 224, 49—64; 283, 77—93; 172; 84, 98—112]. В настоящее время издан и полный

² Для изучения русских бронзовых врат представляют интерес обнаруженные итальянскими реставраторами новые факты, касающиеся состава металла, породы дерева (на котором укреплены металлические листы), приемов нанесения украшений.

свод всех известных древнерусских эмалей. Автор-составитель Т. И. Макарова [83] группирует памятники по их функциям, предполагаемым центрам производства, по иконографическим и стилистическим признакам. При этом она пользуется результатами технологического анализа состава эмалей.

Однако дать краткую характеристику этого важнейшего материала в данной работе все-таки нужно, поскольку он совершенно необходим как для общего осмысления византийского искусства, так и для сопоставления с некоторыми другими видами его малых форм. Прежде всего хотелось подчеркнуть, что искусство перегородчатой эмали было, как представляется автору данной работы, особенно созвучно мировоззрению господствующих слоев средневекового общества. Раннее проникновение черт, присущих спиритуалистическому стилю, здесь объясняется и особенностями материалов и техникой. Господство чистых, ярких тонов, блеск золотых перегородок и фона, впечатление бесплотности образов, отчасти вызванной невозможностью передать объем, моделировать лица и фигуры, как бы предваряют явления, характерные для живописи более позднего времени.

Перегородчатая эмаль применялась, как известно, не только для предметов церковного назначения — ею украшали, как сообщают письменные источники, ювелирные изделия и посуду, доспехи и одежды, даже конское снаряжение и саркофаги. Судя по единичным, дошедшим до нас образцам, светские произведения имеют много общих черт с церковными. Но вместе с тем их отличают и некоторые особенности. На светских памятниках порой заметно значительное воздействие восточных мотивов. Не случайны поэтому разногласия специалистов в оценке орнамента, например, поручей, найденных в Фессалониках. Мотивы, напоминающие сасанидские, служат аргументом при определении их как созданных в восточных областях империи. Медальоны с изображением «Вознесения Александра Македонского» и всадников, входящие в убранство Пала д'Оро, также воспринимаются как связанные с Востоком. Так же спорно и происхождение известной инсбрукской чаши, которую некоторые исследователи приписывают византийским мастерам [198, табл. XXI, ил. 295; 170, 164]. Техника перегородчатой эмали и, возможно, отдельные образы на этой чаше, действительно, заимствованы в Византии, но предмет в целом не имеет прямых аналогий среди византийских памятников.

О большом значении перегородчатых эмалей свидетельствует их влияние на другие виды искусства: особенно ярко оно отразилось на оформлении рукописей: инициалах, заставках, плюстрациях. Роспись золотом и эмалями по стеклу также родственна перегородчатой эмали. Родство с ними обнаруживают и некоторые своеобразные памятники скульптуры: изображения

на них выполнены на углубленном фоне, заполненном цветной пастой (в технике *châmp levé*). Подобные рельефы известны уже в VI в.; они продолжали существовать до XIV в. Близость к эмали налицо, но подобная техника, по-видимому, восходит к более раннему времени, чем древнейшие образцы перегородчатой эмали. В данном случае приходится говорить не столько о влиянии, сколько о созвучии двух видов искусства.

С другой стороны, в перегородчатых эмалях существовало и замещение золота более дешевыми материалами. Правда, число известных византийских эмалей на серебре весьма невелико; значительно чаще они встречаются на Руси. Здесь имелись в большом количестве и медные изделия, украшенные эмалью, судя по отдельным образцам, существовавшие и в Византии. Возможно, но без воздействия западноевропейских образцов к концу рассматриваемого периода начинают изготавливать изделия в смешанной технике — выемчатой и перегородчатой эмали. Из всего сказанного видно, какое большое значение имели эмали в средневековом искусстве. Об этом свидетельствуют и многочисленные византийские произведения этого рода, включенные в западноевропейские, русские, грузинские и другие памятники. Их продолжали почитать в течение многих столетий.

Аналогично значение в средневековом мире византийских шелковых тканей. Не случайно их находят в гробницах западноевропейских правителей, в сокровищницах наиболее почитаемых храмов, постоянно упоминаются они и в русских летописях.

Атрибуция шелка сопряжена со специфическими, главным образом технологическими методами изучения. В последнее время с их помощью выявлены новые образцы византийского шелкоделия, обнаруженные в захоронениях на Северном Кавказе [63, 40—50; 290, 11—39]. Датировке этих памятников (в большинстве более раннего времени) способствуют и археологические данные.

Как известно, среди византийских шелковых тканей имеются образцы с надписями, содержащими имена императоров и некоторых других лиц [245, 12, фиг. 239; 242, 22—26, ил. 176—184; 239, 77—82, фиг. 37—39; 303, табл. LXIV, LXV, LXVII—LXIX]. На основании этого определяется не только время, но и константинопольское происхождение тканей. Некоторый интерес может представить палеографическое сопоставление их с другими памятниками. Характерные для этих тканей образы грифонов, львов, слонов, орлов, как это, в частности, отметил А. Грабар [276, 265—275], указывают на их тесную связь с восточными прототипами. Можно проследить воздействие шелковых тканей на различные сферы византийского искусства и,

что особенно интересно, на искусство других народов. Широко известен факт переселения пленных шелководов из Фив и Коринфа норманнским королем Рожером II в Сицилию, где особенно ощутимо воздействие византийских образцов.

Отражение образов, почерпнутых из тканей, можно видеть и в декоративной скульптуре и живописи Древней Руси, балканских славян и т. д. Так возникает одна из проблем, отраженная в настоящем исследовании на основе других материалов,— проблема роли произведений малых форм в монументальной живописи или скульптуре. В связи с изучением некоторых произведений малых форм возникает и вопрос о взаимоотношении Византии и стран Ближнего Востока. Связи Византии с Ближним Востоком проявились не только на предметах роскоши, отражавших вкусы придворных кругов, но и на таком массовом материале, как поливная керамика. Но конкретное исследование керамики во всем его многообразии не входит в задачи нашей работы. Ее изучение требует специфических приемов, которые нашли отражение в работах многих ученых-археологов [384; 325; 142; 144; 371, 31—36; 316, 67—88]. Здесь мы касаемся лишь одного из историко-культурных аспектов — родственности византийской керамики ближневосточной.

Связи с Востоком в равной степени отражены и на изображениях, выполненных рельефом (с помощью штампов в IX—XI вв.), и на тех, более поздних, которые даны гравировкой по ангобу; они видны и на сосудах, украшенных росписью.

Встречаются здесь отдельные христианские символы или образы, герои популярного эпоса о Дигенисе Акрите, но наиболее часты фигуры птиц и животных, реальных и фантастических. Исполнение такого рода рельефных изображений указывает на связь с металлическими, скорее всего серебряными, изделиями. Недаром в литературе распространено мнение об отразившихся в этом материале сасанидских прототипах. Если прямые сопоставления с памятниками сасанидского искусства и не имеют реальной почвы, то переключка с Ближним Востоком ощущается то в декоративных элементах, то (для позднейшего периода) в форме некоторых сосудов. Ориентальный характер декорировки керамики заставляет задуматься над тем: справедливо ли в нем видеть лишь восточные влияния? Ведь Византия в течение долгих столетий включала в свои границы восточные области, и они играли определяющую роль в ее культуре. Византия была не только наследницей римской и эллинистической культуры, не только государством, в идеологической жизни которого огромную роль играла церковь, но она имела и свое восточное лицо. Поэтому интересно проследить его на материале прикладного искусства.

Восточные черты отразились на многих памятниках, в частности на оружии и доспехах, к сожалению известных не по оригиналам, а главным образом по изображениям. Наряду с проблемой восточных влияний большой интерес представляет более изученная проблема античных традиций в отдельных видах малых форм искусства и взаимоотношений Византии и стран Западной Европы. Однако некоторые стороны этих проблем требуют конкретизации, возможной лишь в результате скрупулезного изучения самих памятников. (Так, например, разграничение между византийскими произведениями и итальянскими сопряжено с большими трудностями.)

Датировка многих памятников малых форм византийского искусства требует углубленного и тщательного исследования, причем исходными являются предметы, имеющие объективные основания для определения времени их изготовления (принадлежность известным историческим лицам, точные стратиграфические условия находок, иконографические данные). С ними сопоставляются другие, «немые» памятники, сделанные из того же материала и сходные по тем или иным признакам. Они располагаются в определенной последовательности — образуется своего рода типологический ряд. Близость или эволюция отдельных деталей, утрата или переосмысление образа указывают не только на хронологические, но и на локальные взаимоотношения между памятниками. Характерные отступления от традиционной иконографии, специфические приемы в исполнении отдельных, казалось бы, незначительных деталей, своеобразии этнических типов дают основание для предположения о едином центре, где могли быть сделаны близкие между собой предметы. Чем больше совпадающих признаков, тем больше оснований для предположения о едином центре. Если же на отдельных памятниках детали резко отступают от нормы, можно с достаточной степенью уверенности заподозрить чуждое Византии в собственном смысле слова место создания предмета.

Так возникает вопрос о взаимоотношении Константинополя и провинциальных центров, а также о византийских образцах и местных копиях, о путях формирования местных мастерских, о возможной их организации.

Вместе с тем ограниченность материала всегда оставляет место для сомнений: действительно ли идет речь о видоизменениях, обусловленных хронологическим развитием, местными особенностями, или можно принять за таковые и случаи разного уровня мастерства исполнителей? Нужно помнить и о различиях в художественном качестве предметов, исполненных по заказу для определенного, обычно высокопоставленного лица, по сравнению с теми, которые предназначены для относительно массового распространения.

Широко известно значение канона для произведений, окрашенных религиозным мирозерцанием, особенно непосредственно предназначенных для целей христианского культа. Значительно менее разработан вопрос о нормативности средневекового мировоззрения в целом; для малых форм искусства характерна повторяемость определенных деталей, как сюжетных, так и орнаментальных. Идет здесь речь о традиционности средневекового мастерства или о специфике мышления? Этот вопрос пока лишь выдвигается. Его исследование должно быть продолжено.

Наука не располагает точными данными о том, как конкретно было организовано художественное производство в Византии. Исключением являются данные «Книги епарха» для шелкоделия. Существовало ли разделение труда при изготовлении отдельных предметов в других видах искусства? Производились ли они серийно в соответствующих мастерских? В какой мере мастера пользовались образцами и были копиистами, или в их работах был развит элемент творчества? Об этом сведений нет. На некоторые из этих вопросов могут ответить сами вещи. Они же свидетельствуют о переработке античных образов, о большей или меньшей точности следования древним нормам. Как уже говорилось, анализ конкретных памятников позволяет поставить вопрос о принадлежности византийскому искусству предметов, на которых отчетливо выражено сочетание восточных и византийских элементов.

Одним из центральных моментов при изучении малых форм искусства является анализ их взаимоотношений с «большими» формами. В какой мере законы развития последних отразились на первых? Всегда ли малые просто следовали за большими?

Среди задач менее принципиального характера, но имеющих большое значение для дальнейшего исследования, следует назвать наблюдения над палеографическими особенностями памятников, попытки наметить и здесь общее и особенное, присущее вещевой палеографии, специфику, обусловленную и техническими приемами и материалом.

В настоящей книге не исчерпаны все аспекты изучения малых форм византийского искусства. Ее задача — создать по возможности прочную базу для дальнейших исследований.

Вопрос об основных слагаемых в формировании византийской художественной культуры, так же как проблема соотношения Константинополя и так называемых провинциальных центров в процессе развития византийского искусства, уже в течение многих десятилетий привлекает внимание исследователей. Он ставился применительно и к архитектуре, и к живописи, и к некоторым видам прикладного искусства. Господствовавшее долгое время воззрение на роль античных, в частности римских традиций, как на решающую отражало ту общую «романистскую» точку зрения, согласно которой Византия представляет постепенное вырождение Римской империи. Как известно, на рубеже нашего века почти одновременно вышли две работы, по-новому ставившие проблему генезиса византийского искусства. Д. В. Айналов в книге «Эллинистические основы византийского искусства» [3; 169], привлекая наряду с миниатюрой большое число произведений прикладного искусства, убедительно обосновал роль эллинистического Востока в сложении нового художественного мировоззрения. И. Стриговский, полемическое название книги которого «Восток или Рим» [375] отражало ее содержание, решал эту проблему в пользу Востока. В более поздних работах И. Стриговского, как и у некоторых его последователей, эта точка зрения приобрела гипертрофированный характер и в известной мере, естественно, вызвала в литературе обратную реакцию [373; 374; 376]. В настоящее время отдельные исследователи вновь стали приписывать Риму решающую роль в сложении византийского искусства, а значение восточных центров ставить под сомнение [378; 436; 383, 312—319; 200, 196—211].

В наши дни в науке укрепляется еще одна точка зрения (в известной мере объяснимая только недавно сделанными открытиями), по которой Константинополь уже очень рано стал играть основополагающую роль в художественной жизни империи [297, 27—36; 194, 228—239; 19, 77—83; 251, 318—334; 249, 75—92; 250, 83—329].

Едва ли когда-нибудь будет абсолютно объективно разрешен этот интересующий многих ученых спор. Особенно большие трудности в этом смысле представляет материал прикладного искусства. Ведь именно здесь приходится иметь дело с памятниками, недатированными и не привязанными к определен-

ному месту. Лишь в очень немногих случаях их можно локализовать на основании точных признаков.

Счастливым исключением среди других произведений прикладного искусства являются изделия из серебра: часто встречающиеся на них клейма, определяющие качество серебра, а также портретные изображения на отдельных экземплярах позволяют по датированным образцам установить сложную картину развития художественных представлений.

Таково широко известное большое блюдо (рис. 1), на котором изображен император Феодосий I, сопровождаемый Аркадием и Валентинианом II. Оно изготовлено, как явствует из латинской надписи, по поводу десятилетия его царствования, отмечавшегося в Фессалониках в 388 г. (быть может, в 387 г.). Феодосий вручает кодициллы приближающемуся к нему чиновнику; по сторонам правителей попарно расположены телохранители [228, табл. 94—97; 396, 35, 36, табл. 53]. На фронтоне и около фигуры возлежащей женщины — олицетворения Земли — летящие гении. Казалось бы, изображение полностью античное, однако оно отличается условностью и некоторой схематизацией: размеры фигур различны в зависимости от их значимости; их расположение напоминает торжественные процессии в искусстве позднейшего времени; тщательно переданы детали одежды и украшения, но лица при этом лишены индивидуальной характеристики. Все эти черты родственны свойственным слагающемуся средневековому искусству.

Нам известно еще несколько так называемых миссориен (дарственных блюд, изготовлявшихся в ознаменование какого-либо важного события), выполненных в разных частях империи. Среди них есть такие, на которых изображены выходы из среды «варваров» — может быть, поэтому в манере их исполнения еще явственней проявляется отступление от античных художественных норм [396, 65, табл. 109; 227, табл. 35]. Особенно интересно, что такой отход выражен и в изображении императора Констанция II. Л. А. Мацулевич, посвятивший этому памятнику монографическое исследование, указал на родственность основной его композиции римским монетам с изображением императора-триумфатора; одновременно он отметил те характерные стилистические черты, которые как бы предвеляют сложение средневекового искусства [89, 59].

Заключение Л. А. Мацулевича сделано на основании наблюдений иконографического, стилистического и (в известной мере) технического порядка. Соседство богини победы Ники и хризмы на щите воина, сочетание восточных элементов в одеждах и особенности вооружения и украшений, характерные для варварского мира Причерноморья, представляются знаменательными для переломного исторического этапа. Плоскостная

трактовка изображаемых лиц, условный разворот фигуры Констанция и парящего в воздухе коня, несоответствие их пропорций, условность гористого пейзажа и ряд других средств выражения являются убедительным обоснованием для выводов Л. А. Мацулевича. Весьма важны, в частности, его соображения, касающиеся места изготовления изучаемого памятника, которое он приписывает не столице — Риму или Константинополю, а провинции и ищет его скорее всего на территории Боспорского царства, где чаша и была найдена.

Несмотря на убедительность аргументации Л. А. Мацулевича, некоторые современные исследователи вновь, хотя и под знаком вопроса [191, 10], склонны определять эту чашу как константинопольскую. Более того, в последнее время стало утверждаться представление о том, что стиль, присущий изображению на керченской чаше, условно обозначаемый как абстрагирующий, развился на почве Константинополя [297, 3—10].

Подобное воззрение представляется ошибочным: не подлежит сомнению, что в новой столице работали мастера, вышедшие из различных, в частности варваризованных, центров. Бесспорно, что даже в VI—VII вв. на памятниках византийской терракоты прослеживается течение, насыщенное античными традициями. Наряду с этими течениями существовали и другие. Однако художественная культура собственно Константинополя, под которой мы понимаем прежде всего искусство придворно-аристократическое, определяется не варваризующей линией. Даже блгое знакомство с памятниками скульптуры, с мозаиками полов и др. позволяет утверждать, что еще в довизантийский период, во всяком случае в III в., плоскостная манера исполнения, фронтальный разворот фигур и т. п. типичны прежде всего для искусства периферии, провинций, а не для крупных центров, придерживавшихся выработанных веками античных художественных норм. Это в равной степени ощутимо на памятниках Галлии или Херсонеса, даже некоторых провинциальных центров самой Италии. Лишь со временем, вместе с наплывом варваров в столицу, с проникновением варварских мод и обычаев, заметно усиливается «варваризация» в сфере искусства, особенно ярко проявившаяся в ювелирных изделиях (любовь к полихромии) и (в известной мере) в терракоте.

Воздействие нового художественного мировоззрения в различной степени заметно даже в той группе серебряных изделий, которую с момента выхода в свет книги Л. А. Мацулевича принято называть «византийским антиком». Среди них имеются образцы (как, например, блюдо с изображением Венеры и Анхиза [13, рис. 77]), датируемые более ранним временем, на которых ярче, чем на экземплярах, определяемых благодаря клеймам более поздним временем (например, блюдо с Мелеаг-

ром и Аталантой [13, рис. 94]), проявляется отступление от античных норм.

Можно предположить, что такие стилистические различия связаны с использованием мастерами разных образцов.

Не располагая точными данными, можно лишь мысленно реконструировать организацию работы в мастерских: скорее всего в руках у исполнителей могли быть образцы более ранней торевтики, которым они следовали с большей или меньшей степенью точности. При воспроизведении порой утрачивалось значение сюжета, переосмыслились отдельные детали, видоизменялся самый подход к изображению. При сравнении, например, трабовки водного пространства на блюде римской работы, на котором изображена нереида [119, № 25; 313, табл. 6], и на кувшине, выполненном в VII в. [13, № 95—98; 313, табл. 19—21], бросается в глаза усиление элементов условности: отсутствует изображение воды, но сохраняются населяющие ее раковины, рыбы и пр. Подобная условность — обозначение места действия посредством атрибутов — характерна для дальнейшего развития искусства.

Едва ли, однако, наблюдаемая эволюция всегда объясняется лишь новыми художественными требованиями; очевидно, во многих случаях происходила и простая утрата мастерства.

Интересно отметить, что порой религиозные сюжеты на некоторых серебряных сосудах стилистически ближе эллинистическим образцам, чем мифологические образы. Рассматривая под этим углом зрения блюда со сценами из истории Давида, Э. Китцингер [297, 4—8] справедливо относит их к придворной продукции. Более спорны его предположения о проявившемся здесь «феодосианском возрождении». Многие стилистические черты и приемы позволяют сопоставлять эти предметы с группой «византийского антика» — скорее всего черты их своеобразия зависят от специфики использованных образцов.

Вопрос о существовании библейских сюжетов в дохристианском искусстве ныне разрешен в положительном смысле. Вполне вероятно, что они могли встречаться и в торевтике того времени. Относительная традиционность сцен из истории Давида (рис. 2) [380, табл. 72—73; 396, табл. 250; 216, № 58—66], возможно, объясняется копированием старых образцов. Иначе обстоит дело с новозаветными сценами, которые в этом виде искусства пока известны в весьма ограниченном количестве. Имеется ряд памятников, на которых в медальонах изображены Христос, Богородица, апостолы и святые, обычно погрудно, редко в рост [13, № 80—82, 86, 87; 380, табл. 246; 216, табл. 47; 78]. Известны две патены со сценой «Причащения апостолов» [380, табл. 147; 355; стр. XI—XIII, № 10], небольшой дискос с изображением «Ангелов по сторонам креста» [13, № 84], не-

давно найденный исключительно богатый комплекс серебряных вещей культового назначения, в числе которых есть предметы высокого художественного качества. До настоящего времени опубликован лишь краткий отчет Н. Фиратли [246, 221—223] об этих находках и местности, в которой их обнаружили. Изданы же лишь отдельные памятники, вошедшие в собрание Думбаргон-Окса [285, № 63—70].

На одних из этих предметов пмеются пробирные знаки, на других они отсутствуют; дата — VI в.— определяется с помощью как клейм, так и имени епископа, упоминаемого в посвяительных надписях. Особенно привлекает внимание кадило (рис. 3), значительно отличающееся по стилю от патен из Стумы и Рихи (хотя и эти последние далеко не одинаковы) [170, 98]. Его украшает орнаментальная полоса, состоящая из чередующихся овалов и пальметт, объединенных волнистой линией. Тот же орнамент, но только как бы распавшийся на составные элементы и потерявший объединяющую волнистую линию, виден и на патене из Стумы и на потире из Русафы [203, табл. XXVIII, 2, XXIX, 2]. Повороты фигур на вновь обнаруженном памятнике обусловлены их действиями, лица моделированы, драпировки оправданны и в должной мере обобщены. На патенах при всей выразительности сцен наблюдается отступление от античных норм: мелкие раздробленные складки живут независимой от фигур жизнью, некоторые детали подчеркнута выделены без всяких на то оснований при общей плоскости рельефа.

Хотя все эти предметы, очевидно, выполнены в Константинополе (о чем свидетельствуют клейма на донцах), нет основания считать, что они одинаково характерны для искусства византийской столицы. Уже высказывалось предположение о том, что патены выполнены сирийскими мастерами и традиции их создания восходят к Сирии [19, 78—90, рис. 1—2]. Они отражают то направление, которое влилось в искусство Константинополя, но едва ли его определяло. Гораздо более строгим и аристократическим, сохраняющим античные традиции является мастерство торефта, украсившего кадило и некоторые другие предметы того же происхождения.

На двух фрагментированных серебряных окладах из того же обнаруженного в Турции комплекса, что и кадило, представлены почти одинаковые композиции [285, № 69]: под киворием (обрамленным фигурами павлинов) — Христос и апостолы Петр и Павел. При полном тождестве сцены в целом и близости деталей (например, овал лица правого апостола с несколько выдвинутым подбородком) они различаются по манере исполнения. Оклад лучшей сохранности представляет как бы схематизированную копию второго: упрощенно переданы складки

одежд, волнистые, повторяющиеся линии волос Христа приобретают характер узора и т. д. Возникает вопрос: следует ли в данном случае видеть в этих двух памятниках различие в художественном мировоззрении или, что более вероятно, различие в уровне мастерства их исполнителей?

В связи с некоторым различием в восприятии традиций, отразившихся на изображениях, нанесенных на памятники и представляющих новозаветные сцены или образы, нелишне вспомнить, что именно здесь не было выработанных веками прототипов. Каноническая иконография создавалась постепенно, и лишь значительно позднее сформировался относительно единый стиль, окрашенный воздействием столицы империи. Тут трудно согласиться с авторитетным мнением А. Грабара, полагающего, что образы знаменитых ампул из Монцы и Боббио созданы не в Палестине, на Востоке, а в Риме или скорее всего в Константинополе [261, 46—50].

При изучении ранневизантийской торевтики следует учитывать вклад в нее не только античного мира и Востока, но также и, причем значительный, варварского элемента. Те же компоненты в различных взаимоотношениях проявляются и в других видах прикладного искусства V—VII вв. И здесь мы в еще большей мере сталкиваемся с той же трудностью — недостатком точно датированных памятников, место изготовления которых чрезвычайно неясно. Одной из наиболее благополучных групп в этом отношении являются консульские диптихи из слоновой кости [227].

Обращаясь к тем из них, на которых изображения консулов сопровождаются цирковыми сценами, можно с уверенностью сказать, что и здесь иногда светские сюжеты исполнялись с большей степенью условности, чем некоторые религиозные. Это прежде всего выражается в соотношении размеров фигур консулов, обусловленном их общественным положением, в своеобразии перспективы [227, табл. 9—12, 17, 20, 21; 13, № 37—40], а также в известной типизации лиц, придающей сходство многим из изображенных. При всем том официальное назначение этих памятников — возвещать об избрании нового консула — обуславливает наличие в их изображениях античной традиции. Ярче всего это ощущается на немногих сохранившихся образцах императорских диптихов, определение которых вызывает споры. Так, фигуры летящих гениев, держащих медальоны, обычные для античных саркофагов, на диптихах, как, впрочем, и на некоторых раннехристианских саркофагах, вскоре получают христианское осмысление: на известном диптихе из собрания Барберини (рис. 4) [227, табл. 48; 260, 276, табл. 319] в медальон вписана полуфигура благословляющего Христа с крестом, столь не вяжущаяся с языческими образами, заполняю-

щипм другие части того же памятника. Конный император, коронуемый, подобно Констанцию II, изображенному на керченском блюде, богиней победы Никой, — это триумфатор, отождествляемый одними учеными с Анастасием, другими — с Юстинианом. У его ног женская фигура, олицетворяющая Землю (как на миссории Феодосия), слева — фигура варвара. Изображенные в нижней части диптиха представители покоренных народов преподносят консулу разного рода дань, в том числе и высоко ценившиеся бивни слонов. Консул на левой части створки держит фигурку Ники. Манера исполнения диптиха — великолепно моделированные фигуры, лишённые плоскостности и торжественной церемониальности некоторых консульских диптихов, — также заставляет отнести это произведение к числу характерных образцов придворного константинопольского искусства.

Любопытно проследить, как эти светские образцы трансформируются в церковных диптихах. При сохранении не только принципа пятичастного деления каждой створки, но и верхнего панно с летящими фигурами ангелов, держащих венки или медальон с крестом, центральное место императора на каждой створке занимает Христос (рис. 5) или Богоматерь (рис. 6), иногда сидящие на таких же консульских тронах с львиными ножками. Место олицетворения Рима и Константинополя занимают фланкирующие центральные фигуры апостолы или ангелы и т. д. и т. п. [396, табл. 222—225; 260, табл. 338—339; 395, табл. 42, 44, 47, 62]. По-видимому, и в этом виде художественного ремесла, как и в тореvтике, мастера пользовались древними образцами — от отца к сыну передавались не только приемы и навыки, но и определенные модели. Вместе с тем можно довольно уверенно считать, что одни и те же мастера делали предметы как светского, так и церковного назначения. Интересным примером этого может служить великолепное изображение архангела Михаила со скипетром и державой в руках [396, табл. 32, № 109; 380, табл. 48—49]. Архитектурный фон вплоть до мелочей напоминает изображенный на некоторых консульских диптихах; место таблички с указанием имени и эпитетов консула занимает греческая метрическая надпись, начинающаяся с изображения креста. Высокое качество исполнения — объемно трактованная фигура в легком повороте, мягко спадающие складки одежды, элементы перспективы в изображении лестницы — дает основания отнести и это выдающееся произведение искусства к столичным образцам.

С другой стороны, можно наблюдать, как на некоторых изделиях из слоновой кости тот же принцип членения поверхности, те же основные иконографические схемы передаются иными средствами [395, табл. 129—133, 142]: изменяются пропор-

ции, уплощается рельеф, появляется тенденция к ритмическому повторению в складках одежд, в передаче волос; фигуры приобретают некоторую угловатость. На ряде образцов привлекает внимание своеобразие этнических типов (часто восточных), повышенная одухотворенность, проявляющаяся прежде всего в широко раскрытых, преувеличенно больших глазах, а также во фронтальной постановке всех фигур.

Учитывая происхождение некоторых предметов, их исторические судьбы, близость к другим видам искусства (в частности, к миниатюрам), а также восточные этнические черты, В. Фольбах и некоторые другие исследователи выделяют среди изделий из слоновой кости александрийскую, сирийскую и, возможно, кавказскую группы [400, 29—38; 402, 81—88; 397, 44—53]. Отсутствие точных данных для локализации объясняет постоянные колебания ученых, переводящих одни и те же предметы из одной группы в другую. Так произошло, в частности, и с определением такого выдающегося памятника, как кафедра Максимиана в Равенне [396, табл. 226—235; 260, табл. 334—338]. Ее принадлежность равеннскому епископу и, следовательно, достаточно точная датировка не вызывают сомнений благодаря имеющейся на ней монограмме. Что касается места ее изготовления, то споры по этому поводу не прекращаются до сих пор. Возможно, что и здесь, как и в серебряном деле, отдельные мастера родом из той или иной провинции могли работать в столице.

Явления, характерные для переходной эпохи, отчетливо отразились и на произведениях ювелирного искусства: бляшки на ожерельях иногда представляют отпечатки с римских монет или медалей (рис. 7) [13, № 101; 260, фиг. 371, 373; 380, табл. 65]; оправленные монеты служат застежками или составляют звенья ожерелий. Так, на медальоне из Мерсинского клада (Киликия) изображен, как определил А. Грабар [278, 27—49], император Константин, коронуемый женскими фигурами, олицетворяющими Солнце и Луну. На других экземплярах можно нередко видеть цирковые сюжеты [355, 4—6, табл. VI, VII]. Самые образы императоров Юстиниана, Тибериуса и др. в основном изображаются по традиционной схеме, лишь постепенно приобретая новые черты. Как известно, такое явление характерно и для монет и моливдулов.

Однако в то же время появляются похожие оформленные золотые медальоны с евангельскими сюжетами [380, табл. 66; 355, 33—37, рис. 36, 37, табл. XXVIII—XXX]. На одном из них (найденном в Египте и, возможно, там и сделанном) представлена сцена «Благовещение», в непосредственном соседстве с которой, на ожерелье, находится целая серия монет VI—VII вв. и чисто античный медальон с традиционными изображениями

императоров [396, 93, табл. 255; 260, табл. 375]. По полю центрального медальона идет греческая христианская надпись.

Значительный интерес представляет другой медальон с евангельскими сюжетами, вызывающий разноречивые определения [396, 93, табл. 255; 260, табл. 375]. Нам приходилось уже высказывать свою точку зрения на то, что едва ли аргументы, приведенные в пользу его константинопольского происхождения, могут поколебать мнение о сирийских истоках не только иконографии, но и стиля этого памятника. Тем не менее отстаивается и противоположное мнение, выдвинутое Марвином Россом [19, 79, рис. 3; 355, 33—35, табл. XXVIII, XXIX, рис. 36]. Решить этот спор скорее всего будет возможно в случае новых находок.

Если применительно к приведенным памятникам можно говорить о привнесении восточных элементов в традиционные античные прототипы, то на примере другой, более обширной группы — о связях с так называемым варварским миром. Вместо вставок отдельных камней все большее распространение получает сплошное заполнение поверхности перегородчатой инкрустацией с широким употреблением не только камней (гранатов, алмандинов и др.), но и разноцветной стекловидной массы. Полихромия, которая типична для внутреннего убранства зданий в V—VI вв., проявляется таким образом и в сфере этого вида прикладного искусства. Важно, кроме того, отметить, что формы и принципы орнаментации различного рода пряжек, конских украшений, накладок на ремни, фибул и пр., а также парадного оружия (в частности, ножен и рукоятей мечей) близки тем, которыми широко пользовались в варварском мире — в Причерноморье и Средиземноморье.

Интересно, что в дальнейшем такого рода предметы оказываются образцом для тех, которые создаются в варварской среде, т. е. наблюдается как бы обратный процесс. Проф. И. Вернер, например, обратил внимание на воспроизведение в бронзе золотых ременных украшений, известных по находкам в Мерсине и некоторых других местах [428, 36—48, табл. 4—8; 427, 79; 429, 65—81], а Л. А. Мацулевич прослеживал воздействие варварских форм на пряжку, найденную в Перецепинском кладе на территории Украины, но скорее всего сделанную в Константинополе [87, 127—140].

Общее направление развития искусства рассматриваемого времени проявилось и в характерной прорезной технике, широко применявшейся в ювелирных изделиях [355, рис. 4, 6, 7, табл. VIII, XII, XV; 13, № 104 и др.]: она близка ажурной, как бы кружевной манере обработки декоративной скульптуры и отражает общую тенденцию к плоскостности, к контрастным живописным эффектам противопоставления черного и белого.

Сравнительно скромное место занимает в IV—VII вв. глиптика. В известной мере это, очевидно, объясняется постепенным вытеснением печатей-инталлий свинцовыми печатями (моллидовулами). Немногие известные портретные камеи преимущественно относятся к IV в.; и среди них камея из собрания Ротшильда, широко известная в литературе как камея с портретами Гонория и Марии, ныне определенными Э. Кош де ла Ферте как портреты Констанция II и его жены [213], а также камея Юлиана (в собрании Национальной библиотеки в Париже) [228, табл. 121] и некоторые другие. При несомненной стилистической эволюции по сравнению с более древними образцами в этих геммах все же в большей или меньшей мере продолжается римская традиция. Трудно сказать что-либо о довольно примитивных, главным образом символических, изображениях на раннехристианской, достаточно обширной группе камней [220, табл. I—II]. Среди обильного количества гностических гемм, по-видимому, немало египетских, а также происходящих из восточных провинций. Некоторые инталлии стилистически примыкают к определенным направлениям в сасанидской глиптике (с характерной штриховой манерой исполнения) [131, 36—39, рис. 12—15]. Не исключено, что они сирийского происхождения, однако пока такое предположение носит гипотетический характер.

Проблема удельного веса античных и восточных элементов в художественных тканях требует особого рассмотрения. Не случайно лучшие образцы шелковых тканей приписывают то Византии или Сирии, то Ирану. Это объясняется общностью образов, заимствованных с Востока и традиционно воспроизводившихся в Византии в течение многих веков: таковы конные и пешие охотники, сцены борьбы зверей (связанные с иранской символикой), сенмурвы и грифоны, даже изображение Бахрам-Гура. По шелковому пути распространялись и соответственные восточные сюжеты [245, табл. VIa, рис. 153; 380, табл. IV, рис. 79; 229, рис. 73; 63].

Одновременно в тканях использовались и некоторые античные сюжеты, а также такие характерные для жизни самого Константинополя, как широко известная сцена на ипподроме — возничий, ведущий колесницу, и мальчики, рассыпающие деньги. Этот сюжет перекликается с воспроизводимым на диптихах из слововой кости; встречается он и в других видах искусства [202, табл. LXXXIV; 380, табл. 7, 8].

На одном из фрагментов шелка воспроизведена монограмма императора Ираклия (610—641), буквально совпадающая с имеющейся на клеймах на серебряных сосудах [245, 9, рис. 53]. Наконец, на одной широко известной ткани можно видеть и евангельские сюжеты — «Благовещение» и «Рождество», по-

степенно приобретающие все большее значение [229, рис. 74; 245, табл. III; 380, табл. V].

В итоге можно сказать, что на декоре высокохудожественных образцов шелкоделия отразились общие, несколько противоречивые тенденции эпохи. Центрами шелкоделия были в первую очередь Константинополь (с его монополией на окраску пурпуром) и Александрия. Наряду с ними постепенно выявляются, преимущественно на территории Египта, и другие центры, в частности Антиноя, Ахмим, Оксиринх и т. д. [229, рис. 74; 245, табл. III; 380, табл. V].

В связи с художественными тканями необходимо прежде всего рассмотреть вопрос о так называемых коптских тканях [86; 337, 46—74]. Как известно, наука располагает чрезвычайно богатым, но очень трудным для твердых заключений (в частности, для определения дат и места изготовления) подбором этих тканей. Лишь единичные их образцы датируются с помощью совместно с ними найденных папирусов. Большинство атрибуировалось главным образом по стилистическим признакам.

По-видимому, основной процесс эволюции шел по пути схематизации и упрощения изображений, причем некоторые из них переосмыслились в христианском духе. Тонкие нюансы красок, стремление к точному воспроизведению формы постепенно вытеснялись резким и пестрым сочетанием красок. Однако и среди тканей VI в. встречаются отдельные, очень тонко исполненные образцы, как, например, недавно поступившая в Музей искусств в Кливленде завеса с изображением Богоматери и ангелов [366, 90, 115].

В богатый набор образов вошли и древнеегипетские и античные мотивы. При изготовлении тканей использовались разнообразнейшие технические приемы, широко применялся искусственный пурпур. Отдельные украшения по форме и окраске соответствуют имеющимся на изображениях усопших в живописи катакомб или рельефах и мозаиках восточного происхождения.

Богатство сохранившихся в климатических условиях Египта материалов позволяет говорить не только о времени и месте их изготовления, но и о социальной среде, в которой были распространены отдельные памятники.

Если у греков, да первоначально и римлян, разукрашенные одежды довольно редки, то на Востоке и у некоторых варварских народов всяческие украшения были широко распространены. На это обращали внимание античные авторы и художники, когда изображали «варваров» — фригийцев, персов и др. Уже в III в. восточные одеяния начали проникать в римский обиход, причем роль украшений в византийской практике по-

степенно возрастала. Соприкосновение с варварами, войны с ними обусловили многие заимствования. Варварские моды проникли в первую очередь в провинции, а затем и в столицу. «Что касается всякого рода наплечников, штанов и обуви, то большую часть их, и по имени, и по употреблению, они заимствовали у гуннов», — сообщает Прокопий, осуждая современные ему моды [346, VII, 14].

Так или иначе, но применительно к тканям и одеждам так же необходимо учитывать наряду с влиянием античных традиций и воздействие Востока и общий процесс варваризации.

Аналогичные явления можно наблюдать на изделиях из стекла. До нас дошло множество фрагментов сосудов IV в. с гравированными на золотом листке (заключенном внутри стекла) изображениями: наряду с портретами и мифологическими сюжетами здесь встречаются образы, почерпнутые из Библии. Характер их исполнения принципиально одинаков, так же как и передача аналогичных сюжетов. Резко отличается от них так называемая Подгорицкая чаша [13, ср. рис. 25—27] — в трактовке сюжетов, воспроизведенных на ней, отразилось воздействие варварского мира.

Приведенными примерами, конечно, не исчерпывается материал, подтверждающий сложность проблемы слагаемых в разных видах прикладного искусства в ранней Византии. Не претендуя ни на новизну постановки, ни на окончательное решение вопроса, мы хотели лишь обосновать свое убеждение в том, что в рассматриваемый период Константинополь скорее сам находился под воздействием входивших в состав империи провинций, а также окружающего его мира, недавно пережившего эпоху великого переселения народов, — в нем в большей мере лишь концентрировались идеи и традиции, и он не служил еще источником их распространения. В этой роли он отчетливо выступает, насколько позволяет судить материал письменных свидетельств, а также самих памятников, позднее, особенно ярко в период IX—XII вв., составляющий основное содержание настоящей работы.

Трудно сказать с уверенностью, какой вид малых форм искусства был ведущим в так называемый средневизантийский период. Едва ли не вся их совокупность, именно в целом, играла определяющую роль в художественном оформлении императорского двора и христианской церкви. Быть может, самым выразительным из них, наиболее соответствовавшим сущности эстетических взглядов эпохи было столь характерное для Византии искусство перегородчатой эмали. Обилие посвященной ему литературы побудило автора, как говорилось выше, оставить в стороне этот интереснейший материал и обращаться к нему лишь попутно, при изучении других памятников.

Теснейшим образом связаны с эмальями прежде всего произведения византийских ювелиров. Эмалью украшались серебряные и золотые предметы главным образом культового назначения. Эмалью, по-видимому, часто отделывались и золотые и серебряные украшения (браслеты, перстни), но до нашего времени дошли лишь немногочисленные предметы. Серебряные изделия X—XII вв. носят совсем иной характер по сравнению с дошедшими до нас от доиконоборческого времени. Разительно изменяются не только назначение предметов, содержание украшающих их изображений, но и самый принцип декоративного убранства. Конечно, и в этот период существовали светские памятники, постоянно упоминающиеся в письменных источниках, но почти не дошедшие до нашего времени. Об этом будет сказано во второй части настоящей главы.

Глава о серебряных изделиях подразделяется на две части: в первой рассмотрены предметы, не вызывавшие сомнения в своей принадлежности Византии; во второй — памятники, вопрос о происхождении которых до сих пор дебатруется в науке.

1. Памятники византийского происхождения

В нашем распоряжении почти исключительно предметы культового характера: различного рода реликварии, оклады, диски, патены, потиры и т. п. Они, как правило, отличаются не только от светских памятников, но и от большинства известных нам ранних (V—VII вв.) образцов церковного назначения. Резко изменяются по сравнению с бытовавшими в доиконоборческое время многие старые формы, декоративные приемы, видоизменяется характер орнамента.

К сожалению, отсутствие памятников, относящихся ко времени от середины VII до середины X в., не позволяет установить исходные моменты нового художественного течения. Можно лишь предполагать, что любовь к полихромии, богатство цветочного орнамента, значительное место, которое занимает в композициях крест (конечно, известный и ранее), получили большое распространение именно в этот период.

Для рассматриваемого времени (X—XII вв.) датированные экземпляры уникальны. Но тем не менее обращает на себя внимание близость некоторых из дошедших до нас экземпляров между собой, несмотря на то что обстоятельства для сохранения столь драгоценной отрасли искусства были исключительно неблагоприятны. В некоторых случаях оформление совпадает в целом, большей частью — в отдельных деталях. Такое сходство помогает установить возможные датировки памятников.

Исходным памятником для изучения ряда других является знаменитая Лимбургская ставроетка (рис. 8, 9, 10) [28, рис. 1—3; 349, 201—240; 380, табл. X, рис. 124—125]. Для ее датировки имеются объективные основания. На ней, как известно, сохранились надписи, в которых упоминается имя императора Константина Порфирородного и его сына Романа, а также имя Василия Проедра — побочного сына Романа Лекапина, крупного исторического деятеля, жившего, по данным письменных источников, в середине X в. [232, 105—110; 349, 205—218]. В оформлении Лимбургской ставроетки есть ряд характерных элементов: на ее лицевой стороне, на крышке, представлены выполненные в технике перегородчатой эмали фигуры Христа, Богоматери, архангелов и Иоанна Предтечи, т. е. в целом — одна из первых композиций Деисуса [349, прил.; 28, рис. 1] в прикладном искусстве [409, 222, 223; 77, 110—136; 411, 11—20; 44, 142—156]. На других пластинках попарно расположены апостолы. Эмали разделены характерными решеточками, состоящими из гнезд, заполненных стекловидной пастой. Вся остальная большая часть лицевой стороны ставроетки является как бы сложным обрамлением деисусной композиции. Видное место в нем занимают розетки, образованные оправленными камнями (кабошонами) и заключенные в уже знакомые нам решетчатые обрамления и продолговатые пластинки с такими же кабошонами и жемчужинами, украшенные филигранью. По краю тянется надпись, великолепно выполненные буквы которой играют и декоративную роль. Под выдвинутой крышкой, вокруг крестообразного углубления (предназначенного для помещения реликвии — части креста) расположены выполненные в той же технике перегородчатой эмали фигуры архангелов и ангелов в рост, херувимов и серафимов; эмалевые полосы около перекрестия и у нижнего конца креста заполнены розетками со стилизован-

ным цветочным орнаментом, как бы распавшимся на отдельные элементы, — черта, присущая как прикладному искусству, так и миниатюре [410, рис. 106—108, 112, 145; 252, 43—76] рассматриваемого времени. На боковых стенках Лимбургской ставротетки нанесен чеканный растительный орнамент в виде вертикально расположенных листьев винограда; листья сложного рисунка трактованы пластично. Орнамент — единый, но как бы состоящий из отдельных окаймляющих полупальметт с загнутыми навстречу друг другу концами. Живая виноградная лоза, столь характерная для памятников V—VI вв., здесь заметно видоизменилась.

На оборотной стороне ставротетки изображен шестиконечный процветший, так называемый голгофский крест на ступенях; на его концах — умеренно орнаментированные кружки и «слезки». Поверхность креста заполнена чередующимися овалами и четырехугольниками, заключающими крестообразно расположенные мелкие кружки; такие же кружки помещены по углам, между фигурами. На поле вверху две шестиконечные звезды как бы уравнивают листья аканфа. Крест стройных пропорций. Детально разработанные листья аканфа хотя и стилизованы, но сохраняют реальные черты.

Такое подробное описание убранства Лимбургской ставротетки приводится потому, что почти все составляющие его элементы находят аналогии (в большинстве случаев трансформированные) на других памятниках, не имеющих столь объективных данных для их датировки.

Порядок расположения эмалей на крышке совпадает с принятым в группе выделенных Д. П. Гордеевым эмалей, украшающих прославленный Хахульский складень [46, 147—165; 7, 25—33]; лишь центральная фигура Христа здесь заменена фигурой Богородицы, сидящей на троне, сходном по форме с тем, на котором восседает Христос; соответственно предстает ей один лишь архангелы. Эмали обрамлены в данном случае (быть может, не изначально) нитями жемчуга. Но зато решетчатые обрамления со стеклянной пастой или камнями, характерные для этой ставротетки, сохранились на целом ряде и других памятников. Этот видоизмененный прием перегородчатой инкрустации (восходящий к оформлению ювелирных изделий варварского мира) в более близком к его истокам виде использован в декоре Мартвильского триптиха, который грузинские исследователи относят к VIII—IX вв. [388, 81—87; 6, вклейка между стр. 256—257]. Мартвильский триптих, в свою очередь, сходен по размерам и форме, а также по решетчатому обрамлению со складнями из собрания Ставело (в настоящее время в галерее Пирпонта Моргана), сильно переделанными фламандскими мастерами, и со складнем из Сайднайского монастыря [12, 177—182;

13, рис. 191—194], хранящимся ныне в Государственном Эрмитаже.

Аналогичное обрамление в виде решеточек, заполненных пастой или камнями, окаймляет медальоны с эмалью, представляющими святых (погрудно) на реликварии из Лавры св. Афанасия на Афоне [271, рис. 15]. Предание связывает этот предмет наряду с некоторыми другими с именем императора Никифора Фоки (963—969). А. Грабар, недавно опубликовавший реликвиарий, склонен его датировать вместе с остальными изданными им вещами X в. По-видимому, к этому времени действительно относится первоначальное убранство памятника, и в частности отмеченные медальоны.

Подобные решеточки занимают очень большое место в украшении группы весьма близких друг другу реликвиариев, находящихся в Государственном Эрмитаже в Ленинграде (рис. 11), в сокровищнице Сан Джованни ин Латерано в Риме (рис. 12) и в монастыре Мариенштерн в Саксонии (рис. 13) [13, рис. 196—198; 11, 211—221, рис. 1—7; 401, табл. III, рис. 91, табл. XII, рис. 36]. Их роль здесь по сравнению с отведенной им в Лимбургской ставроотеке, да и в афонском реликвиарии, значительно возрастает: они не только окружают медальоны (внутри которых некогда были заключены эмали) на створках снаружи и внутри, на выдвинутой крышке и около вместилища с крестом, но и обрамляют все детали убранства всех частей этих памятников. Выработанный прием получает, таким образом, дальнейшее развитие, и им несколько злоупотребляют. Это и дает основание не только сопоставлять все перечисленные предметы с Лимбургской ставроотеккой, но и относить их к более позднему времени, а именно к XI в.

Любопытно, что в более позднее время и скорее всего в провинциальном центре была обработана задняя стенка реликвиария, хранящегося в Монополи, на которой решеточки, окаймляющие крест, попросту превратились в орнамент [401, табл. II, рис. 4].

Датировка XI в. трех сходных реликвиариев подтверждается, как нам представляется (в противоположность мнению А. А. Фролова, относившего их к XII в. [255, 429, 430]), эволюцией и других декоративных элементов. На оборотных сторонах реликвиариев, так же как и на Лимбургской ставроотеке, представлены процветшие кресты, но не шести-, а четырехконечные, менее стройные, лишь на одном (из Сан Джованни ин Латерано) из которых сохранился как бы рудимент ступеней. Листья аканфа претерпевают дальнейшую стилизацию, особенно заметную на том же римском экземпляре. Вместо звезд на поле даны круги с буквами IC XC, на перекрестии и по концам креста — розетки в медальонах (схожие с розеточным орнаментом

на ларцах и других изделиях из слоновой кости [259, № 33, 41, 60, 72, 78, 197 и др.]).

Процветший крест часто изображается на обороте серебряных окладов и реликвариев. На некоторых, как на упомянутом реликварии из Монополи или реликварии из Лувра [401, табл. II, рис. 4; 380, табл. 166], ступени переданы предельно условно, а листья — очень сухо (помимо прочих, на реликварии из собрания Жокур [401, табл. XI, рис. 33; 255, 376, № 435; 254, фиг. 56; 241, 87, табл. XXXI]). На складне из Шемокмеди аканф передан более живо, как на памятниках X—XI вв. [11, рис. 9; 401, табл. XIII, рис. 38].

По характеру исполнения аканфа, так же как и по другим деталям, дошедшие до нас образцы византийского художественного серебра можно расположить в определенном порядке без уверенности, однако, в том, что он будет указывать на эволюцию во времени или (в некоторых случаях) на разные центры производства. Такое сомнение не возникает применительно к тем предметам, для которых характерно решетчатое обрамление, тем более что они сходны и другими чертами. Так, вместо узенького скромного обрамления Лимбургской ставроетки на трех описанных выше реликвариях имеется широкая рамка, состоящая из двух рядов цветочного орнамента, весьма распространенного на византийских миниатюрах X—XII вв. [204, табл. XLIV, 3, табл. XLVI, 4; 410, табл. XIX, № 104, табл. XXVI, № 145]. Тот же орнамент покрывает поверхность крестов на реликвариях из Государственного Эрмитажа и из монастыря Мариенштерн; несколько иной, но также типичный для миниатюры и чеканки этого времени — на реликварии из Сан Джованни [11, рис. 4, 7]

Следует обратить внимание еще на один декоративный прием, свойственный всем трем реликвариям, но отсутствующий на Лимбургской ставроетке, — орнаментальную обработку фона, на котором выделяется крест (рис. 14). Наиболее тонкий и сложный рисунок прочеканен на эрмитажном экземпляре; резкие и, видимо, более глубокие контуры очерчивают сходный орнамент на реликварии из Сан Джованни (см. рис. 13). Как уже приходилось отмечать [11, 219, 220, рис. 11], близкой аналогией для орнамента фона является обработка четырехугольников на концах креста из Маастрихта, датированного на основании надписи, сделанной на нем, не позднее 1032 г. Более отдаленное сходство представляет орнамент на крышах купола реликвария сокровищницы собора в Аахене, относящегося к середине XI в. [202, табл. LVIII, 2; 273, т. I, 427-433; т. III, табл. 111a, 112a-b; 28, рис. 5].

Иной принцип заполнения фона виден на реликварии из монастыря Мариенштерн. Здесь фон украшен мелкими чешуй-

ками, находящими друг на друга. Аналогично украшен фон на реликвариях из Монополи и из собрания Жокур [401, табл. II, 4, табл. XI, 33; 305, табл. XXV, фиг. 2, табл. XXVIII, 5].

Как видим, помимо прямой связи между отдельными образцами серебряных изделий, подтверждаемой рядом общих элементов, существуют и перекрестные связи, в конечном счете объединяющие большое число памятников. Это можно проследить еще по некоторым элементам, в частности по украшению поверхности креста (рис. 15). Как говорилось выше, на Лимбургской ставроотеке (в отличие от трех родственных реликвариев) крест украшен чередующимися овалами и четырехугольниками, внутри которых крестообразно расположены точки. На окладе из Шемокмеди [11, рис. 9] точки соединяются линиями, а на ряде других памятников (как на реликварии из Монополи или на ставроотеке из собрания Государственного Эрмитажа [28, рис. 7; 11, рис. 5]) такие крестообразные фигуры утрачивают всякую связь с прототипом, явно перестают осознаваться как изображение гемм и жемчуга и осмысляются по-новому. Более поздняя дата этих памятников подтверждается таким перерождением не только одного, но и ряда других элементов. Иное дело убранство креста на обороте Луврского реликвария или реликвария из собрания Жокур: ромбы, четырехугольники и овалы здесь переданы как гвезда для камней [380, табл. 166].

Оформление боковых сторон Лимбургской ставроотеки имеет аналогии и в других памятниках. Сложный, детально разработанный рисунок орнамента, состоящего из вертикально расположенных листьев, правда, не повторяется ни на одном из известных нам предметов. Однако в тех или иных вариантах на боковых стенках складней помещается то более, то менее условно трактованный растительный орнамент (рис. 16—17). Свободно вьется, переплетаясь стеблями, богатый цветочный орнамент на ставроотеке Государственного Эрмитажа [11, рис. 3], на реликварии из собрания Жокур стебли, закругляясь, замыкаются [241, табл. XXXI], а на филофеевской ставроотеке они попросту превращаются в медальоны, внутри которых помещен сильно стилизованный цветок [11, рис. 7; 28, рис. 2—3, 6, 8]¹. Процесс распада орнамента получает, таким образом, завершение.

Помимо ряда предметов, родственных Лимбургской ставроотеке по отдельным элементам, имеется еще два памятника, связанных с нею принадлежностью тому же владельцу — Василию Проедру. В сокровищнице Сан Марко в Венеции хранятся (со-

¹ Весьма близкие орнаментальные элементы имеются в росписях церкви св. Софии в Охриде (XI—XII вв.).

ставляющие ныне единое целое и использованные в качестве реликвария) сделанные из зеленого камня потир и патена в серебряных оправках. На них имеются надписи, в которых упоминается имя того же проедра и паракимоена Василия. Марвин Росс, обративший специальное внимание на эти предметы [354, 271—275; 232, 105—110, фиг. 7], утверждает, что потир и патена, с одной стороны, и ставротека, с другой, изготовлены в различных дворцовых мастерских Константинополя. Хотя Марвин Росс и А. Грабар имели возможность изучить памятник в оригинале, мы позволим себе не во всем с ними согласиться. Нам представляется, что факт разного качества и материальной ценности ставротеки, потира и патены не дает оснований для сомнений в том, что все эти предметы исполнены по заказу одного лица. А. Грабар даже выдвигает гипотезу о копировании надписи Василия Паракимоена в XII в. [387, 71, 72, табл. LVII]. Такая датировка (хотя и со знаком вопроса), принятая на основании одной пальметки, аналогичной изображенной на одном предмете XII в., едва ли убедительна. Больше оснований для того, чтобы принять определение, существовавшее раньше и аргументированное Марвином Россом. Надпись, сделанная ямбическим триметром, хотя и отличается по начертанию от надписей ставротеки, но в еще большей мере не походит на надписи XII в. Включенные в нее медальоны прерывают надпись и слегка затрагивают буквы: в медальонах даны погрудные изображения в фас Христа, Богоматери и архангелов Михаила и Гавриила. Марвин Росс справедливо отметил особенность в передаче нимба Христа, перекрестие которого дано непосредственно на медальоне, без специального его выделения вокруг головы. Однако приведенные по этому признаку аналогии недостаточны и не вполне убедительны. Как известно, подобное осмысление медальона в качестве нимба для погрудных изображений Христа обычно для византийских монет и моливдовулов вплоть до времени Василия II и может служить достаточно надежным основанием для датировки [354, 274; 433, табл. XXXVIII, № 15, 16, 20, 21, 24 и др., табл. XLI, № 1—5, табл. XLIX, № 16—18, табл. L, № 10].

Интересно отметить, что эта особенность сближает изображение на патене с упоминавшимся выше изображением на кресте из Маастрихта: там также представлены помимо Христа и Богоматери архангелы Михаил и Гавриил, к которым присоединен еще св. Димитрий [28, рис. 10; 318, 43—63, табл. XXXI]. Они сходны в большей степени иконографически, в меньшей — стилистически, причем трактовка изображений на кресте скорее соответствует более позднему времени. Между тем упоминание императора Романа в надписи (также написанной ямбическим триметром) давало основания С. Мерка-

ти относить время изготовления креста ко времени Романа II (953—963) или Романа III Аргира (1028—1032); по палеографическим признакам он исключал возможность более поздней даты — правления Романа Диогена (1068—1071) [318, 63]. Сходство изображений на кресте и на патене, а также отсутствие нимба у Христа подтверждает мнение С. Меркати.

На обоих сравниваемых памятниках одинаково оформлены медальоны, выполненные как тонкая лента, образующая большие зигзаги и придающая медальонам фестончатую форму. Этот декоративный прием встречается и на других предметах, одновременных и более поздних, например на боковых гранях ставротекы из монастыря Квирика и Ивлиты в Сванетии, на окладе мозаичной иконы Николая из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (рис. 18) и т. д. В наиболее деформированном виде он предстает на фрагменте креста из Думбартон-Окса, датировка которого XIII в. определяется по ряду признаков [355, 27, 28, табл. XXII, № 24] ².

Несмотря на изображение тех же персонажей, что на патене и кресте из Маастрихта, и на кресте, недавно изданном А. Грабаром (хранящемся в Лавре св. Афанасия на Афоне; рис. 19 и 20) [271, фиг. 4—11], последний трудно отнести к той же группе. Иной характер многих элементов, в том числе и начертания букв, наличие нимба у Христа и т. д. дает основание для его рассмотрения в связи с памятниками другой группы, несмотря на то что А. Грабар датирует его примерно тем же временем. Впрочем, первая половина XI в., которую он не исключает, возможна и по нашему мнению.

К сожалению, даже одновременные надписи на вещах иногда имеют специфические особенности (как это видно хотя бы при сравнении начертания некоторых букв на ставротекке из Лимбурга и патене из Сан Марко) [354, 272, 273; 28, рис. 1, 9]. Быть может, это связано с техникой их исполнения — чеканкой или гравировкой. И все же, хотя вещевая палеография (как это отметил в свое время Н. П. Лихачев) очень плохо разработана, некоторые наблюдения в этой области помогают определению вещей.

Наличие еще одного достаточно точно, как казалось до недавнего времени, датированного памятника способствует определению времени изготовления других, аналогичных по тем или иным признакам предметов. Имеется в виду ковчег, хранящийся в Оружейной палате в Москве и вошедший в науку под именем первого его издателя — И. Срезневского [101, 16, № X, XI; 28, рис. 11]. Изображения на нем императорской четы

² Весьма распространен такой прием обрамления медальонов на изделиях из слоновой кости X—XI вв. [259, № 32 a, b, 38 b, 72, 77, 78 a, 82].

(рис. 21), коронуемой Христом, сопровождаются надписями, содержащими имена императора Константина X Дуки и императрицы Евдокии (1059—1067). Недавно итальянский исследователь Р. Колленбург усомнился в том, что на пластинке изображены именно эти лица, и предположил, что надписи нанесены на нее позднее (без уточнения времени) [358, 355, прим. 2]. Его скепсис базируется на отсутствии характерной детали одежды императрицы — торакиона. Несмотря на весьма тщательное изучение этого элемента облачения, проведенное Р. Колленбургом, мы не видим оснований отказываться от традиционного определения памятника, тем более что весь комплекс его декоративного убранства (включая принципиальную близость другим надписям на том же предмете) соответствует XI в.

Сопоставляя надписи на ковчеге Оружейной палаты (рис. 22) с надписями X в., можно заметить эволюцию в написании некоторых букв, в частности характерные горизонтальные черточки у «Д», «Л», «Д» и низко расположенную перекладину у «А»³.

На дверцах ковчеге представлены святые воины Нестор и Луп в рост (рис. 23) в характерных для того времени доспехах и вооружении. Помимо фигурных изображений (редко встречающихся на серебряных изделиях), весьма важных для сравнения со многими памятниками других видов прикладного искусства, он украшен двумя видами орнамента: на узких гранях — достаточно живо переданная лоза с пятилистниками и побегами, образующими как бы трубочки в промежутках. Вверху, в пространствах между арочками с потирами, удачно вписаны своего рода «крылатые» пальметки (рис. 24).

Первый мотив, весьма любимый в византийском искусстве рассматриваемого периода, уже был отмечен выше в схематичных вариантах, имеющих тенденцию к превращению в медальоны, изолированные друг от друга. «Крылатая» пальметка в уплощенном и геометризованном виде имеется в промежутках между медальонами с изображениями святых на эрмитажной ставропекте [28, рис. 11, 12; 13, № 199, 200]. Отдаленное воспоминание о ней сохраняется на боковых гранях ставропекты из церкви Квирика и Ивлиты [28, рис. 12, 4].

Ковчежец И. Срезневского, как установил А. Грабар, составляет единое целое с реликварием св. Димитрия, находящимся в Лавре св. Афанасия на Афоне [272, т. I, 435—453], и, таким образом, связывается с рядом других памятников, посвященных культу этого святого, игравшему столь значительную роль в

³ Эти палеографические особенности могут быть полезны для датировки других памятников

Фессалониках. Весьма вероятно, что он и изготовлен в этом городе и потому, быть может, имеет некоторые особенности в манере исполнения. Едва ли, однако, такое своеобразие проявилось в орнаментах, которые, как нам кажется, дают некий ключ для датировки предметов, поскольку на них прослеживается известная эволюция тех же мотивов. По ним и по другим элементам убранства реликварий из собрания Жокур, так же как филофеевская ставротека, может быть отнесен к концу XI — XII в. Достаточно указать, например, на грубо воспроизведенный орнамент фона на последней по сравнению с реликварием из Эрмитажа и Сан Джованни ин Латерано или на фигуры святых Кира и Пантелеимона, по укороченным пропорциям и плоскостной трактовке далеко отошедшие от хранящихся отзвуки неоклассицизма образов святых на патене из Сан Марко или крестах из Маастрихта и Лавры св. Афанасия. На XII в. указывает и характер начертания надписи по формам некоторых букв и общей тенденции к украшательству [13, № 195; 101, № XII, XIII]. Расположенная так же, как надпись на Лимбургской ставротеке, она обнаруживает принципиально иной подход «писца» к своей задаче. Благородная простота сменяется вычурностью.

Рассматривая датированные памятники — Лимбургскую ставротеку, патену и потир из Сан Марко, крест из Маастрихта, ковчежец И. Срезневского — как исходные, можно вывести некоторые заключения и для определения столь прославленных произведений, как Гальберштадтская патена (рис. 25 и 26) или задняя крышка оклада с эмалевым изображением архангела Михаила из сокровищницы Сан Марко (рис. 27).

Гальберштадтская патена несомненно требует монографического исследования, и высказываемые здесь соображения носят предварительный характер. До настоящего времени можно встретиться с противоречивыми воззрениями на время ее происхождения [330, 98, 216, табл. 67, 68; 380, 321, табл. 136; 6, 249—250 и мн. др.]. Имеются документы, по которым видно, что она находилась в соборе в Гальберштадте уже в XII в. Однако декоративное убранство памятника свидетельствует о его изготовлении скорее всего в начале XI в. Богатый растительный орнамент, занимающий столь большое место в его оформлении, относится к более раннему времени, чем ковчежец Оружейной палаты. Сложные, пластически трактованные цветы, свободно вьющиеся стебли и побеги (нигде не превращающиеся в медальоны) служат фоном, на котором выделяются великолепно выполненные погрудные изображения святых. Их лица индивидуальны, не лишены, если можно так выразиться, светотеневой моделировки; в этих образах заметны отзвуки «классицизма» времени Македонской династии, имеющие параллели в резьбе

по слоновой кости и в миниатюрах [259, № 33, 43—45, 49; 410, табл. XVI, № 83—86].

Не противоречит предлагаемой дате, как нам представляется, и иконография центральной сцены «Распятия» [259, табл. 161, 169, 201; 13, № 131, 132], так же как и отдельных святых. Хочется обратить внимание, в частности, на ранний мученический тип Георгия, Димитрия, Феодора и др., держащих в руках крестики. Строгое начертание надписи, лишенное не только укрощательства, но и горизонтальных черточек у букв Δ , Λ , Δ и др., служит дополнительным основанием для устанавливаемой датировки.

На задней крышке оклада из сокровищницы Сан Марко, прославленного своей лицевой стороной с погрудным изображением архангела Михаила [387, 25—27, табл. XX, № 17; 28, рис. 14]. представлены в медальонах 22 святых; в их числе пять расположены на концах и на перекрестии креста, а остальные на его обрамлении. На окладе, как и на патене, большое место занимает цветочный орнамент, заполняющий поверхность креста и фон, на котором выделяются медальоны. Крест напоминает те, которые украшают задние стенки реликвариев (хотя он и не процветший); только место розеток занимают святые. Цветочные мотивы, да и характер их исполнения, особенно близки украшающим латеранский экземпляр, и несколько уступают в живости передачи орнаментации на Гальберштадтской патене. Лица святых не утратили индивидуальной характеристики, однако они все же исполнены несколько схематичнее (что сказывается, например, при изображении волос и некоторых других деталей). Хочется отметить и появление здесь воинских образов, отсутствовавших на патене. Наиболее вероятной датой изготовления этого оклада, столичное происхождение которого, так же как и патены, не вызывает сомнений, представляется вторая половина XI в.

Недавно А. Грабар ввел в научный обиход еще три образца византийского серебряного дела рассматриваемого времени. Особенно интересен в связи с только что упомянутыми произведениями крест, о котором было сказано несколько слов выше [271, 99—104, 110—112, фиг. 18, 19]. На его концах и перекрестии с обеих сторон представлены святые, Христос, Богоматерь, архангелы и Иоанн Предтеча, заключенные в медальоны с не встречавшимся на других образцах сложным декоративным обрамлением. Известная индивидуализация образов, высокий рельеф, чуть заметная ритмика в трактовке драпировок, следующих скрытой ими фигуре, наконец палеография как будто подтверждают датировку X — началом XI в., предложенную А. Грабаром. Более типично для этого времени отсутствие выделенного нимба

у Христа; однако это не является моментом, опровергающим данную дату.

Великолепно исполненная фигура Христа в рост с открытой книгой в левой руке, расположенная под аркой, украшенной плетенкой, между витыми колоннами, на окладе евангелия из той же сокровищницы Лавры св. Афанасия [271, 110, фиг. 18, 19; 71, табл. XXVI] является одним из лучших произведений чеканного искусства рассматриваемого времени. Убедительным представляется проведенное А. Грабаром сближение головы Христа с аналогичным образом, вырезанным на слоновой кости, из Бодлеянской библиотеки: элементы «неоклассицизма» в моделировке лица и в трактовке одежд действительно ощутимы. Единственное сомнение для отнесения этого памятника к X в. вызывает надпись — наличие ударений и горизонтальные черточки у ряда букв более характерны (как отмечалось выше) для XI в. Сопоставление орнамента на эмальевом подножии со знаменитой иконой архангела Михаила в рост (из сокровищницы Сан Марко) скорее также свидетельствует в пользу более поздней даты, поскольку ряд характерных деталей этой последней не позволяет датировать ее X в.

Устная традиция, в известной мере лежащая в основе гипотезы А. Грабара об отождествлении группы изданных им предметов с вкладом Никифора Фоки в основанную им Лавру (963—969), весьма соблазнительна, но не бесспорна [271, 113—119].

Наконец, наибольшее сомнение относительно даты лицевых изображений, выполненных чеканкой, вызывает третий предмет, изданный А. Грабаром [271, фиг. 15—17]. Трудно судить без ознакомления с оригиналом — реликварием, украшенным перегородчатыми эмальями, — о том, одновременны ли все части его декоративного убранства. Очень тонкие жгутики, обрамляющие отдельные детали, в том числе и маленькие медальоны с заключенными в них жемчужинами, на лицевой и внутренней части ставрестеки, принципиально одинаковы. Что касается чеканных пластинок с изображениями святых, с орнаментом и — одной — с надписью на пунктирном фоне, то их трудно отнести к первоначальному убранству памятника.

В отношении одной из пластинок, на которой изображен св. Никита в рост, высказал сомнение А. Грабар [271, 106, 110], отметивший ее удлиненные пропорции, характерные для более позднего времени. Что касается других, представляющих Симеона Столпника и особенно Маркиана и Мартирия (на одной маленькой пластинке), то их сопоставление с изображениями на кресте совершенно неправомерно. Эту деталь, очень грубую по качеству, с весьма схематизированными полуфигурами, можно скорее отнести даже к XII в., так же как надпись на того же типа пунктирном фоне, который появляется едва ли ранее кон-

ца XI в. Изображения св. Каллиника и Симеона Столпника и св. Никиты, вероятно, исполнены одновременно (судя, в частности, по оформлению нимба пунктиром), скорее всего в XI в.

Если нам кажется невозможным сравнивать элементы оформления реликвария и креста из той же Лавры, то это никак не мешает датировать основу реликвария с эмальями второй половиной X в.

Большинство дошедших до нас произведений византийского чеканного искусства с лицевыми изображениями редко достигает того высокого художественного уровня, которым отмечены Гальберштадтская патена, икона архангела из Сан Марко или крест из Лавры св. Афанасия. Быть может, из-за худшего качества исполнения можно иной раз принять за памятник более позднего времени просто рядовой предмет.

Своеобразное место среди других занимает серебряный оклад с изображением деисусной композиции и святых в медальонах, который, по мнению А. Гольдшмидта и К. Вейцмана [259, 73, № 197], современен обрамляемой им пластинке из слоновой кости с «Рождеством Христовым». Памятник в целом претерпел некоторые переделки на почве Западной Европы и датируется XI в. Очевидно, при переделке были перепутаны места расположения медальонов, в частности с Деисусом. Манера выполнения цветочного орнамента, на фоне которого выделяются медальоны, соответствует предложенной дате: свободно переплетающиеся стебли и побеги стилистически близки, например, орнаментации Гальберштадтской патены. Погрудные изображения Христа, Богоматери, Иоанна и апостолов в фестончатых обрамлениях (о которых упоминалось выше) несколько помнят; их иконография и стиль также укладываются в XI в. Сравнивая эти изображения с наиболее старой частью так называемой Строгановской сборной иконы (с эмальями и чеканными разновременными изображениями, ныне в Эрмитаже) [13, № 186] или с медальонами на полях ставротехи из того же эрмитажного собрания (рис. 28) [13, № 199, 200], можно усмотреть некоторые черты сходства и вместе с тем различия.

В специальной статье, посвященной ставротехе [11, 234—242], была отмечена разновременность отдельных ее частей. Для медальонов и сцены «Распятия», а также изображений Константина и Елены была предложена дата — конец XI или начало XII в. Тенденция к орнаментализации в передаче причесок, ритмика складок одежд наряду с особенностями в трактовке орнаментов являются аргументами, подтверждающими эту дату. Не подлежит сомнению, что качество исполнения погрудных изображений святых здесь далеко уступает художественным достоинствам вышеописанных предметов. Они даны более обобщенно, отступая от норм византийского «неоклассициз-

ма». Помимо этого привлекают внимание пунктирный фон, на котором выделяется орнамент [11, рис. 1; 13, № 199], и стилизованные пальметки, о которых уже говорилось выше. Этот пунктирный фон, так же как орнаментированные нимбы в сцене «Распятие», едва ли можно найти (разве лишь в грузинской чеканке) ранее конца XI—XII в.⁴

Между тем уже упоминавшийся Р. Колленбург относит эрмитажную ставротеку наряду с урбинской [11, 235, 241; 358, 316, прим. 1] к произведениям особо высокого качества константинопольского производства (как он полагает, мастерской при дворе или при патриархате), тогда как другие памятники того же назначения представляются ему ремесленными работами (часто не византийскими), воспроизводящими старые образцы. Он безусловно несколько односторонен в своих суждениях, отчасти потому, что, тщательно разработав интересующую его тему, он, естественно, недостаточно знаком с вопросами развития серебряного дела в целом.

Следует, однако, оговориться, что оформление боковых сторон эрмитажной ставротеки, по данной выше классификации и датировке орнамента, могло бы относиться к XI в. Можно предположить, что и этот предмет, подобно реликвию из Лавры св. Афанасия, сборной иконе с эмальями, сочетает разновременные части и исполнен разными мастерами. Возвращаясь же к его сравнению с окладом «Рождество» из слоновой кости, можно предположить, что наша ставротека относится к более позднему времени.

Погрудные изображения святых в медальонах — один из наиболее характерных элементов убранства памятников рассматриваемого периода. Весьма вероятно, что образы такого рода, исполненные перегородчатой эмалью, воспроизводились на более дешевых чисто серебряных изделиях. Правда, медальоны, хотя и не имеющие особого обрамления, с изображениями, входящими к так называемым *imago clipeata*, т. е. медальонам с оплечными или погрудными изображениями, известны на византийских серебряных произведениях доконоборческого времени [13, 80, 81, 86; 380, табл. 44—45], тогда как на последнем этапе развития этого вида искусства они почти исчезают.

Не соглашаясь с датировкой ставротеки (ныне сильно пострадавшей) в монастыре Квирика и Ивлиты в Сванетии XIII в.,

⁴ Пунктирный фон служит для выделения орнамента на серебряной оправе камней св. Николая в Оружейной палате; его дата дискусионна — см. [13, № 162]. О пунктирном фоне см. также [21, 49—52]. Для грузинских памятников примеры аналогичного применения пунктира см. [134, № 127—128]. Иной тип фона описан там же [134, № 64, 65, 84 и др.]. О пунктирном фоне в грузинской чеканке см. [133, 556—558].

предложенной А. А. Фроловым [255, 484—485, № 662; 254, фиг. 47], мы склонны относить ее к концу рассматриваемого периода, т. е. к XII в. Правда, и здесь нет уверенности в одновременности всех частей. Более древними представляются цветочный орнамент, окружающий сцену «Сошествие во ад» на задней крышке, архангелы в медальонах над крестовидным углублением [127, рис. 23, табл. XXVII]. Изображения святых в необычно оформленных медальонах на боковых гранях, чередующиеся с крестами (двух видов), украшение последних и очень схематизированные «крылатые» пальметтки, служащие вместе с розетками заполнительным орнаментом между медальонами, как бы замыкают рассматриваемый ряд памятников. Относительно поздними можно считать и изображения Константина и Елены, одежды которых почти сплошь покрыты драгоценными камнями и жемчугом. Однако ни одного элемента, характерного для ювелирного искусства XIII в., усмотреть здесь нельзя.

Начиная с XI в., по данным письменных источников, постепенно возрастает роль серебряных окладов икон. Их обрамления, видимо, близки тем, которые представлены эрмитажной ставропекей. Одним из немногих известных нам образцов такого рода является оклад иконы св. Николая из монастыря св. Иоанна на острове Патмосе [348, 231; 177, № 162]. Здесь небольшое число медальонов выделяется на фоне столь характерного для XI—XII вв. цветочного орнамента. Трудно согласиться с издательницей этого предмета А. Марави-Хадзиниколау, относящей именно данную часть оклада к XIII—XIV вв. [437, 127—134, рис. 52]. Если она действительно права, что первоначальным является небольшой пижний кусок оклада (что, исходя из особенностей орнамента, также вызывает сомнения), то остается предположить, что интересующая нас часть перенесена с другого столь же раннего оклада.

Весьма схожа с этим памятником по манере исполнения орнамента ставропекя из Альба-Фучензе (Южная Италия) [199, 177, 178, табл. VI], на которой место медальонов занимают оправленные камни. Явно не итальянская, эта ставропекя если и исполнена в Константинополе, то едва ли в придворной среде. К сожалению, до настоящего времени не установлено, когда жили те вкладчики — монахиня Мария и Иоани, которые упомянуты в столь редкой для Византии посвятительной надписи.

Согласно намеченной выше линии развития орнамента (уже не свободно трактованного, но еще не омертвелого), чему не противоречит и начертание надписи (с характерными горизонтальными черточками у Δ и Δ), вероятнее всего отнести этот памятник к рубежу XI и XII вв.

По-видимому, к тому же времени относятся и части оклада иконы «Благовещение» в Охриде. Проф. Св. Радойчич [348, 231, 232; 70, 262—270, рис. 178—184, табл. XI—XII] безусловно прав, сравнивая его орнаментальные детали с рассмотренными выше орнаментами реликвариев и иконы из Патмоса. Медальоны с погрудными изображениями святых, окруженные жгутиками, так же как род киматиона, обрамляющего углубленное поле, свидетельствуют в пользу XI — начала XII в. Не исключено, что был прав Н. П. Кондаков [70, 269, 270], связывавший время изготовления оклада с именем Льва, архиепископа Охрида (имя которого, как предполагал Кондаков, значится на эмалевой пластинке, около изображения Богоматери). Лев, известный как строитель Охридской Софии, умер между 1054—1057 гг. Подкрепляя датировку, Св. Радойчич сопоставляет фигуры пророков с аналогичными изображениями на миниатюрах. Смущает лишь то, что фигуры в рост на полях других окладов этого времени нам неизвестны. Они, правда, имеются на памятниках русской работы [92, 96—102, рис. на стр. 83, 93, 97—99; 103, 84—86, табл. XI; 39, 33—34, ил. 23—24, вклейка между стр. 36 и 37] XII в. и постоянно встречаются на последнем этапе византийского серебрodelия.

В церкви Климента в том же Охриде можно видеть и использование этих типичных для XI—начала XII в. мотивов — цветочного орнамента, включающего погрудные изображения святых в медальонах, — для починки оклада более поздней иконы Богоматери с младенцем [70, 260, табл. X], возможно вышедшей из местной школы. Н. П. Кондаков так же ошибался при датировке этого фрагмента, как А. Марави-Хадзиниколау применительно к окладу мозаичной иконы из Патмоса, а А. Грабар — убранства боковых граней ставротекы с эмалевым изображением Распятия и процветшим крестом на оборотной стороне [387, 34, 35, табл. XXVII, № 24]. Трудно понять, почему последний шсел возможным датировать столь типичные для XI в. (с традициями неоклассицизма) изображения святых в медальонах и не менее характерный цветочный орнамент палеологовским временем. Ведь нет ни одного примера серебряных изделий позднего периода, в которых можно было бы видеть такие детали. Очень трудно также поверить неоднократным предположениям А. Грабара, как и в данном случае, о копировании старых образцов, тем более что стилистические характеристики этих элементов вполне соответствуют лучшим образцам средневизантийского серебрodelия.

Встречаясь с подобным орнаментом, можно предположить, что предметы, им украшенные, — изделия либо византийских мастеров XI—XII вв., либо серебрodelов других стран, находившихся под влиянием культуры Византии. Такова, например,

небольшая кружка (?), находящаяся в Историко-краеведческом музее в Березниках (рис. 29), украшенная орнаментальными полосами по верхнему краю и внизу, около поддона (предмет не издан). Это, по всей вероятности, предмет светского назначения, и потому наличие на нем подобного орнамента свидетельствует о его популярности. Им украшали (в двух основных вариантах) и изделия из бронзы, иногда выходящие за хронологические рамки XII в. Эти специфически византийские мотивы отчетливо воспроизводятся и в искусстве Грузии и в Древней Руси [46, 147—165; 7, табл. 25—33; 134, табл. 52, 55, 66 и др.; 133, ил. 132, 273, 352, 353 и др.], их можно найти на памятнике даже, по-видимому, венгерского происхождения.

Что касается фигур в рост, то для окладов X—XII вв. они не характерны, но на других серебряных предметах зафиксированы в достаточно большом количестве, например Косьма и Дамиан на филофеевской ставроотеке (рис. 30) или Константин и Елена на других памятниках [13, № 200; 127, табл. XXVII, 254, № 52, 55, 57 и т. д.]; фигуры изображены и на маленьких, посвященных св. Димитрию реликвариях X—XII вв., составляющих целую группу [272, фиг. 115, *a, b, c, 116 d, 119 b*]. Сочетание с орнаментом, трактованным определенным образом, какой мы встречаем на ковчежке из Оружейной палаты, помогает датировке ряда серебряных изделий. Дают (как говорилось выше) основания для датировки и изображения процветшего креста на реликвариях, относящихся к той же группе памятников, что и ковчег. На одном из них изображение креста близко по форме аналогичному изображению на больших уже описанных реликвариях [272, фиг. 115, *a, c, 116*]⁵. На втором — специфические особенности (концы, приобретающие форму, близкую к трехлопастной, вследствие слияния со слезками; двойные завитки с трехлепестковыми цветами) указывают на более позднее время происхождения, вероятно XII в.

Миниатюрные размеры этих памятников и имеющих на них изображений не позволяют провести стилистические наблюдения, по все же эволюция пропорций фигур (от удлинённых XI в. к приземистым XII в.), утрата пластической моделировки и усиление своего рода «графического» начала, присущего комниновскому времени, могут быть отмечены и здесь. В этом плане поздние реликварии, посвященные св. Димитрию [272, 115, *a, c*], можно соотнести с лицевыми изображениями на филофеевской ставроотеке, а также с фигурами святых на ставроотеке монастыря Квирика и Ивлиты, исполненными, однако, с большим мастерством.

⁵ В недавно вышедшей статье Г. Вентцеля [415] этот памятник [415, рис. 66] ошибочно отнесен примерно к 1000 (?) г. (см. стр. 60—61).

Из фигур наиболее совершенных по качеству исполнения можно отметить изображения Иоанна Златоуста и св. Николая на боковой стенке реликвария, выполненного в форме ларца и хранящегося в Христианском музее, в Ватикане (рис. 31) [208, 237]. Их головы объемны, одежды не перегружены складками и не скрывают линии тела, пропорции чуть удлинены. По этим признакам мы и датируем их скорее всего началом XI в.

Количество серебряных предметов, на которых были бы представлены относительно сложные композиции, невелико. В этом смысле вызывают интерес мелкие изображения на тех же реликвариях, посвященных св. Димитрию [272, фиг. 115d]. Фигура Димитрия, изображенная почти в профиль, пораженные им враги, осаждавшие город, переданный в виде стены с множеством куполов и большими, украшенными орнаментом воротами,— все это, вероятно, связано с не дошедшими до нас миниатюрами. По мнению исследовавших этот предмет А. Ксингопулоса и А. Грабара, его следует датировать XII в.

Из евангельских сцен чаще всего изображается «Распятие»: на Гальберштадтской патене, эрмитажной ставропекте и тонкой по исполнению из золота на фоне из ляпис-лазури иконе из сокровищницы Сан Марко [387, 28, 29, табл. XXIII, № 19]. Время изготовления этих памятников определяется их иконографическими и стилистическими особенностями.

Большой известностью пользуется постоянно воспроизводимый реликварий, хранящийся в Лувре: на одной его стороне изображен геммированный процветший крест, на другой — ангел и «Жены у гроба» (рис. 32) [380, 329, табл. 167]. Эта сцена полна экспрессии, исполнена с большим мастерством. Предельная же сухость в передаче аканфовых листьев процветшего креста позволила нам датировать эту сторону памятника XII в. Эта же дата принята Св. Радойчичем, сопоставившим сцену «Жены у гроба» на другой стороне реликвария с аналогичным изображением в росписи церкви в Курбиново, датируемой концом XII в. Учитывая провинциальность этих росписей, Св. Радойчич датирует реликварий чуть более ранним временем в пределах того же XII в. При этом он подчеркивает линейную манеру, присущую обоим памятникам, характерную для времени поздних Комнинов. Мы присоединяемся к этому определению Св. Радойчича — оно подтверждается, по нашему мнению, и начертанием надписи, окружающей сцену «Жены у гроба».

Тот же автор приписывает XII в. и мелкие сцены на полях окладов икон Иоанна Златоуста и Богоматери-Одигитрии монастыря в Хиландари на Афоне [348, 235—237]. Такая датировка представляется сомнительной. Надо сказать, что окружающий эти сценки орнамент не имеет аналогий в XI—XII вв. и скорее приближается (в отдельных элементах) ко времени не

ранее конца XIII в. Его органическая связь с лицевыми изображениями, по-видимому, бесспорна. Возникает вопрос: не имеем ли мы дело с архаизирующим произведением, возможно местного балканского производства?

По проведенным нами наблюдениям, появление мелких сцен на окладах — явление, характерное для палеологовского времени. Оно находится в связи с общим процессом развития искусства, утратой монументальности и измельчением форм.

Особняком стоит группа серебряных предметов с изображениями, выполненными гравировкой и украшенными позолотой и чернью [355, 73, 74, табл. LI, LII, № 97; 253, 39—50; 289, 235—249, фиг. 1—9]. К ним относится прежде всего крест, в посвячительной надписи которого упомянуты имена сопратителей Романа II и Василия II (960—963): на перекрестии расположены оплечные изображения Христа на одной стороне и Богоматери — на другой; на концах — розетки. Интересен и другой, сильно фрагментированный крест (укрепленный на деревянной основе), принадлежавший Михаилу Керулариию и датируемый, таким образом, серединой XI в. На нем изображены сцены: «Явление ангела Иисусу Навину», «Чудо в Хонах», фигуры Сильвестра и Константина (оба в Думбартон-Оксе). В литературе справедливо отмечено прямое воздействие на эти изображения книжной миниатюры. Можно было бы указать также и на известную связь этой группы памятников с бронзовыми изделиями, инкрустированными серебром и чернью (о которых будет речь в следующей главе). Быть может, не случайна отчетливо прослеживаемая на некоторых предметах такого рода восточная, скорее всего сирийская, традиция.

Рассмотренными памятниками, конечно, не исчерпывается число дошедших до нас образцов византийского серебрodelия. В частности, здесь оставлены в стороне некоторые виды мелких предметов относительно широкого распространения — памятники такого рода мало привлекают к себе внимание и изданы в ограниченном количестве. Поэтому делать о них какие-либо заключения пока преждевременно.

Работа по уточнению датировок и локализации всех видов серебряных изделий должна быть продолжена. Нашей задачей было лишь наметить некоторые возможные пути исследования этих весьма нелегких для определения материалов.

2. Принадлежность изделий

Вопрос о принадлежности тех или иных серебряных изделий Византии или другим, связанным с ней в культурном отношении странам далеко не всегда решается просто. До настоящего времени и здесь, как и применительно ко всему изобразитель-

ному искусству, можно встретиться с традиционной точкой зрения, рассматривавшей едва ли не все памятники «православного» характера как византийские.

Высокий уровень, которого достигла византийская художественная культура, особенно в X—XI вв., в значительной мере объясняет силу ее воздействия. Не только одинаковые образы, но и сходные технические приемы сближают памятники, вполне разные в различных странах. Порой, действительно, среди них нелегко выделить итальянские, болгарские и сербские, грузинские или древнерусские. Лишь изредка здесь приходят на помощь надписи, хотя, как известно, греческий язык для традиционных религиозных образов далеко не всегда определяет лишь чисто византийские памятники.

С другой стороны, в науке настолько утвердилось представление о христианском содержании византийского искусства, что из поля зрения большинства исследователей обычно ускользают произведения иного характера. Здесь скорее преобладает противоположная тенденция — определять непопятные предметы как восточные, может быть даже как русские, но только не как византийские. Значительный интерес в этом плане представляет группа вещей уже не раз привлекавших наше внимание ранее [182, 355—361]. Речь идет прежде всего о нескольких серебряных сосудах, обнаруженных в различных пунктах Советского Союза, а также на территории Болгарии (хранящихся в Государственном Эрмитаже).

Между всеми этими предметами обнаруживаются те или иные точки соприкосновения. Сопоставление их с другими произведениями позволяет предположить, что перед нами образцы византийского искусства светского характера⁶. Анализ деталей, как и на рассмотренных выше вещах культового назначения, дает основание расположить их в определенной последовательности и построить своего рода типологический ряд.

Во главе этой группы памятников стоит чешуйчатая, позолоченная снаружи и по маленькому медальону внутри, чаша-братина, найденная в районе г. Березова, около Тобольска (рис. 33). Длительные споры о месте ее изготовления нельзя считать окончательно решенными⁷. Однако ряд элементов дает основания для отнесения ее к византийскому кругу.

⁶ На той же точке зрения стоит В. П. Даркевич, изложивший результаты своего исследования в научно-популярной книжке [53], а также в новой книге «Светское искусство Византии» [54], которую нам уже не удалось учесть должным образом в настоящей работе.

Если автора книги интересует преимущественно образно-смысловой строй этих произведений, то наше внимание, как и в других разделах настоящей работы привлекли вопросы источниковедческие, связанные с развитием материальной культуры Византии.

⁷ Предположение о византийском происхождении памятника см.

Сосуд, получивший название братины по сходству с позднейшими заздравными русскими чашами, состоит как бы из двух вставленных одна в другую частей, спаянных по краю у венчика. Изображения выполнены чеканкой с лицевой стороны и доработаны гравировкой.

Едва ли не единственный на предметах рассматриваемой группы христианский образ — конный св. Георгий, изображенный на дне чаши, на внутреннем медальоне; он сопровождается хорошей греческой надписью [112, рис. 32]. Аналогии ей имеются, например, в стеатитовых иконках конца XI—XII вв., представляющих святых воинов, на эмалях и некоторых других памятниках ближе к XII в. [203, табл. XVIII; 22, 369, рис. 6; 361, 132].

В числе других деталей на изображении св. Георгия следует указать на так называемые мундштучные удила, никогда не встречающиеся, по заключениям специалистов, в русской практике [67, 13]. Характер доспехов воина и вооружения имеет многочисленные аналогии в прикладном искусстве Византии, в частности на стеатитах. Не является в этом отношении исключением, по-видимому, и удлиненная, а не круглая форма щита. Бытующее представление об исключительности круглых щитов опровергается большим количеством примеров, особенно в относительно массовых видах византийского искусства.

Сложнее обстоит дело с особенностями стиля. Пропорциональное соотношение коня и всадника и построение самой фигуры коня далеки от аристократизма, присущего большинству изображений всадников в Византии. Впрочем, в некоторых случаях близкие по типу, приземистые пропорции коней можно найти даже и в резьбе по слоновой кости [259, табл. XXI, № 42]. Еще более необычны изображения растений около всадника — полудеревья, полукусты, с характерными трехчленными окончаниями. Эти растения повторяются в украшении бортика сосуда, бесспорно исполненного тем же мастером. Они разделяют здесь бегущих животных: собаки гонятся за зайцами, барсы или пантеры — за оленем, грифоны — за конем. Животные, переданные в стремительном движении, с поднятыми передними лапами и ногами, — несколько вытянутых пропорций в соответствии с отведенным для них пространством венчика. В отличие от изображений на наружных стенках сосуда они даны линейной чеканкой, почти гравировкой, по пунктирному фону.

Широчайшее распространение подобного рода традиционных

[120, 270—273, табл. IX, рис. 79; 30, 255—260, табл. 43—46; ср. 53, 59—82]. О русском происхождении памятника см. [136, 33; 112, 74—77, табл. 31, 32 и нек. др.]. Не совсем понятна позиция П. Н. Воронина [см. 45, 486, рис. 233 а]. См. также работу В. Г. Пупко [345, 261—279].

сцен на Востоке едва ли подлежит сомнению. Впрочем, подобные сцены известны и в ранней Византии [266, 134—136; 276, 28; 116, № 10]. Можно предположить, что мастер воспроизвел эти образы с имевшегося в его распоряжении сосуда восточного происхождения. Интересно, что при этом единая композиция сцены охоты или звериного гона раздроблена. Каждые две фигуры разделены приземистыми деревьями. Сюжет утратил ясность, изображение приобрело черты декоративности. Именно эта особенность позволяет предполагать, что местом производства данного предмета является область, связанная со странами Востока, но не собственно Восток, т. е. скорее всего Византия. Те же заключения напрашиваются при рассмотрении основного декоративного убранства сосуда.

Тулово чаши обработано расположенными в семи рядах рельефными чешуйками, каждая из которых заполнена фигурками людей, животных или птиц, или цветком (по двадцать два в каждом ряду). Все изображения выполнены чеканкой с лицевой стороны и четко выделяются на пунктирном фоне.

В верхнем ряду чешуек центральное (хотя и никак не подчеркнутое, в частности, размерами) место занимает погрудное изображение пирующей царицы. Ее облачение — стемма и оплечье — обычно для византийских правителей, но сцена в целом по композиции скорее напоминает распространенные в странах Востока. По обеим сторонам царицы стоят слуги: один подносит опахало, другой — кубок [243, 45]. Около слуг — кубки и кувшины с высокими шейками, возможно заканчивающиеся птичьими головами. В следующих чешуйках помещены фигуры музыкантов, танцоров, акробатов [116, табл. XXXV, 64, табл. XXXVII, 66], увеселяющих царицу во время пира, традиционные для стран Востока начиная со времени Сасанидов. Среди первых имеются играющие на бубнах, на характерном восточном уде, на флейте. Все они сидят на тахтах, скрестив ноги, в типичной восточной позе; около некоторых также стоят кубки. Танцоры, как и акробаты, облачены в украшенные ромбическим узором одежды с длинными, закрывающими кисти рукавами.

Странно, что первый издатель этой братины, А. А. Спицын, не видел в фигурках на чешуйках верхнего ряда единой сцены. Правда, она, так же как и «звериный гон», распалась на составные элементы, но бесспорно воспроизводит (как об этом писал и А. Грабар) [377, № 1288, 1301, 1308; 13, № 102; 264, 332, 337] столь распространенные на Ближнем Востоке сцены пиршества.

В следующем ряду изображены животные и птицы с человеческими головами, встречающиеся в изображениях античного мира, — сфинксы и сирены (сирины средневековья). Нельзя

согласиться с мнением А. Л. Якобсона что эти образы не характерны для Византии [144, 209—213]⁸, поскольку они встречаются в декоративной скульптуре Греции, на византийских миниатюрах, в украшении костяных ларцов и на серебряных предметах, так же как и на наиболее массовой продукции — поливной керамике [229, 277, фиг. 157; 259, табл. XXXIV, № 53, XXXIX, № 60; 184, фиг. 43; 381, табл. XVb], которая отражала вкусы глубинных и достаточно широких слоев византийского общества.

В третьем ряду расположен пояс с фигурками животных — лисиц, зайцев, собак (или волков), барсов, представленных как бы остановившимися во время бега, часто (как и сирины и сфинксы) с головами, обращенными в обратную от направления гона сторону. В четвертом ряду, по определению А. А. Спицына, фазаны, а в пятом — юношеские лица, обращенные в разные стороны, и личины разных животных, среди которых выделяются выразительностью морды львов (напоминающие унаследованные от Рима и распространенные в византийском искусстве изображения на дверных ручках). В двух последних рядах — шестом и седьмом — на маленьких чешуйках представлены соответственно пяти- и трехлепестковые цветы⁹.

Последние изображения на этом сосуде украшают поддон: как бы в арочках, покоящихся на схематизированных колонках. И здесь также помещены сирины, зайцы, птицы, львы, быть может, лисицы. По-видимому, отведенное для каждой фигуры пространство обусловило положение животных и птиц, головы которых обычно обращены в противоположную их движению сторону.

Трудно сказать, можно ли объединить весь комплекс изображений неким единым сюжетом (за исключением верхнего ряда), о чем уже говорилось. Аналогичные предметы со столь сложным составом образов нам неизвестны. Едва ли, с другой стороны, все эти детали изображены рядом совершенно случайно. Распад сюжета на составные элементы — явление характерное для рассматриваемого периода на разных материалах. Особенно ярко это проявляется в наборе пластинок на ларцах из слоновой кости. Быть может, здесь этот процесс зашел еще дальше: так, например, соседство юношеских лиц (со столь характерной для византийского искусства прической, состоящей

⁸ А. Л. Якобсон, правда, указывает на некоторые византийские памятники с этим образом, но возводит изображения на керамике к закавказским прототипам.

⁹ В. П. Даркевич связывает изображения на чаше с циклом зимних празднеств византийского календаря и характерными для них пережитками архаических верований [52, 74; 54].

из трех рядов кружков, разделенных вертикальными черточками на пряди) с головами животных, возможно, намекает на охоту, а птицы, фантастические и реальные животные, растения и цветы могли бы обозначать некий сад, быть может рай. Не исключено, что здесь использовано несколько прототипов скорее всего восточного происхождения.

Назначение предмета как заздравной чаши определено его первым издателем, и этому не противоречит образ св. Георгия на дне, о чем мы уже говорили в работе, посвященной братине [30, 258—259]. Дату сосуда уточняет русская надпись, указывающая весовые единицы; палеографические признаки, по определению А. И. Соболевского (а также современных специалистов), характерны для XII в. [120, 273, рис. 81]. Таким образом, братина никак не может относиться к более позднему времени. Важно подчеркнуть, что обозначение веса в несколько раз превышает реальный вес данного предмета и явно относится к нескольким вещам¹⁰. По-видимому, надпись фиксирует общий вес серебряных изделий, находившихся в общем владении и вместе учтенных. Эта ее специфика лишней раз подтверждает, что надпись не связана органически с предметом и не служит основанием для его атрибуции России.

Скорее всего на XII в. указывают и стилистические черты и характерные технические приемы (в частности, пунктирный фон в варианте, не встречающемся в более раннее время). Примерно тому же времени соответствует и иконография конного св. Георгия. Труднее найти аналогии для других изображений, хотя некоторые из них встречаются в византийской миниатюре [302, табл. 244, 261; 256, табл. VI, 26, табл. IX, 53] (точнее, инициалах) и на многих памятниках прикладного искусства, в частности керамики.

Весь дух убранства сосуда, на котором столь ярко отразились черты восточного мира, преломленные на близких Востоку территориях и собственно неотъемлемых от него областях Византии, характерен для эпохи крестовых походов, тесно связавших, несмотря на всю враждебность, западный и восточный мир. Старая русская надпись является неоспоримым аргументом в пользу бытования предмета на Руси, притом вскоре после его создания. Утверждать же, что он здесь и был изготовлен [136, 33; 120, 74], нет прямых оснований. Это не подтверждают ни музыкальные инструменты, изображенные на чаше, ни иконография некоторых деталей, ни св. Георгий, ни технические приемы.

¹⁰ В. П. Даркевич толкует указанные в надписи цифровые обозначения как единицы стоимости, а не веса. Подобного рода понимание не имеет аналогий в средневековом мире и представляется неверным [53, 54, 81].

Несколько особняком рассматривается вопрос об очень своеобразной манере изображения деревьев. Она не типична для Византии, хотя некоторое отдаленное сходство можно усмотреть в растительных мотивах на отдельных эмалях, в частности на короне Константина Мономаха [380, табл. 134; 190]¹¹. С другой стороны, на них есть общие черты с деревьями, изображенными во владими́ро-суздальской скульптуре и, быть может, в русских миниатюрах [38, табл. 9, 13 и др.]. Но наиболее близкие, в сущности тождественные деревья включены в убранство двух других сосудов из того же круга предметов, отнесение которых к России еще более спорно, чем рассматриваемой братины.

Это прежде всего фрагментарно сохранившаяся серебряная чаша из собрания А. П. Базилевского (рис. 34), место находки которой неизвестно. Ее впервые сопоставил с братиной тот же А. А. Спицын [120, 73, табл. X, XI; 30, 258, табл. 46], отметивший сходство технических приемов в выполнении этих двойных, как бы вставленных одна в другую, чаш и одинаковое оформление венчика. Снаружи этот сосуд украшен выполненными чеканкой фигурками в рост; каждая из них расположена под двойными, украшенными жгутиками, арочками, покоящимися на сдвоенных каннелированных и перевязанных посередине колоннах. На дне, внутри медальона, помещены гравированные, обращенные друг к другу спинами два бородатых грифа — головы их повернуты в противоположные стороны; их крылья, переплетаясь, образуют сверху род растительного завитка, как бы верхушку традиционного древа жизни. На венчике по такому же, как на братине, пунктирному фону бегут собака за зайцем, грифон — за оленем, лев — за оленем. Пропорции фигур несколько более вытянуты, чем на братине. Между каждой парой — те же приземистые деревья с трехчленными ветвями.

Здесь нет центрального изображения, если не считать таковым двух конных воинов, обращенных друг к другу, в то время как движение их коней направлено в одну сторону. Голова одного из воинов, в шлеме, согласно восточной традиции повернута в противоположную сторону; он стреляет из лука в противника (рис. 35). Голова последнего обнажена, он вооружен копьем, за спиной его развеивается плащ. Можно думать, что представлен поединок между западным (византийским?) и восточным воинами. С ними едва ли сюжетно связаны другие,

¹¹ См. также украшение креста императрицы Ирины Дуки [387, табл. XXIX, № 25], в более сложном варианте — в орнаментации эмалевой иконы архангела Михаила в рост [387, табл. XVIII, № 16], в разделке деревьев на короне Стефана [430, табл. 37a].

пешие фигуры: в ближайшем соседстве справа находится танцовщица, а слева — музыкант со смычковым инструментом.

Далее дважды представлена сцена из «Александрии» Псевдокаллисфена [23, 181—194; 30, табл. II, рис. 2—3]: Александр Македонский верхом на птице, и он же, по-видимому, возносящийся на грифах на небо, с приманкой в руках. Имеются два изображения юноши (рис. 36), разрывающего пасть льву (с незначительными различиями между ними), — образ, который можно толковать по-разному: так изображаются Геракл, Давид и Самсон, но подобный сюжет имеется и в сказании о Дигенисе Акрите и в эпосе «Давид Сасунский». Представлены также единоборство двух воинов, вооруженных мечами и щитами, юноша с палкой на плече. Двенадцатая фигура полностью утрачена. Под каждой из сохранившихся фигур между теми же колоннами (уцелевшими, судя по положению перевязи, большей частью лишь наполовину) были еще фигуры: под всадником в шлеме видна голова орла, под танцовщицей — голова, похожая на голову Александра Македонского, справа от нее и далее (под одним из пеших воинов) — как будто женские головы. Связь между всеми этими персонажами не ясна; странно само включение в пространство между арками двух фигур, друг под другом, по-видимому сюжетно не объединенных. Вероятно, в убранстве чаши использованы мотивы из различных литературных, может быть и эпических, произведений — едва ли из одного. Нет уверенности в том, что мастер ясно представлял себе эти сюжеты: вернее, как и автор братины, он имел перед собой не вполне отчетливо осознаваемые образцы.

Фигуры выделяются в данном случае не на пунктирном фоне, а на фоне растительного орнамента — слабо прочерченных пальметок и полупальметок. Более тщательно выполнены пятилепестковые цветы в пространствах между арочками. Подобные цветы широко распространены в византийской миниатюре, а также встречаются на серебряных культовых предметах XI—XII вв. (см. стр. 31, 35 и др.). Их можно найти и в произведениях, несомненно возникших под византийским воздействием, например на шлеме Ярослава Всеволодовича, на что указывал А. А. Спицын (хотя и не «совершенно одинаковых», как писал данный автор).

Типичны для Византии перевязанные двойные колонны. Судя по известному нам материалу, они впервые изображены в «Минологии» Василия II, а широкое распространение получают в миниатюрах XI—XII вв., в декоративной скульптуре, на стеатитах [187, 338, табл. II]. Имеются они в близком варианте на серебряном реликварии XII в. с надписью, посвященной

трапезундским святым [387, 39, 40, табл. XXXI, № 33]¹². Эти колонки можно видеть и в грузинских, реже армянских, миниатюрах, а также в архитектурной декорировке стран Западной Европы и Галицкой Руси (позднее, чем в Византии), но на памятниках собственно древнерусского искусства они нам неизвестны.

Большое сходство с одной из фигур, борющейся со львом, обнаруживает имеющаяся на византийской шелковой ткани, датируемой несколько более ранним временем (ее фрагменты хранятся в различных музеях [380, 307, 308, табл. IV; 245, 54, 55, табл. 7]). Значительно меньше сходство изображений на рассматриваемой чаше и на пластинках слоновой кости, украшающих шкатулки, в частности известный ларец из Труа [259, табл. LXIX, № 122]. Вернее думать, что изображения на чаше восходят к восточным прототипам. То же можно сказать и о танцовщице, гораздо более реальной, чем на короне Константина Мономаха [380, табл. 134], и в известной мере родственной изображениям плясунов в украшении канонов или инициалов византийских миниатюр XII в. Среди последних можно встретить аналогии и для музыканта, играющего на смычковом инструменте [276, табл. 52; 302, табл. 261; 256, табл. VI, № 26, табл. IX, № 53] (не вполне тождественном тому, что представлен на фреске лестницы Св. Софии в Киеве).

Весьма популярный в средневековом искусстве мотив парных грифов имеет параллель, например, в изображении на одном из медальонов, украшающих Пала д'Оро в Венеции, или на инкрустированных серебром бронзовых воротах в Салерно, изготовленных в Константинополе [312, табл. 73; 387, табл. LVII, № 151]. Они близки по обобщенной манере графически выполненных фигур, однако на воротах грифы не имеют бородок и иначе расположены по сторонам фонтана (украшенного, кстати, личиной льва, напоминающего в схематизированной форме головы на серебряной братине). Известное сходство с декором обоих наших сосудов имеет и украшающий эти двери орнамент с трехчленными веточками, исходящими от центрального стебля [312, табл. 73]. Что касается бородатых грифов, то одной из ближайших аналогий для них является изображение на также спорной в отношении места ее производства, так называемой Вильгортской серебряной чаше, о которой речь будет идти ниже [112, табл. 27, 28; 98, № 51].

С описанными сосудами соприкасаются еще несколько других, отличающихся от них, однако, по технике исполнения и по приемам декоративного убранства. Речь идет прежде всего

¹² Предложенная в этом издании новая датировка А. Фролова и А. Грабара — XIV—XV вв. — недостаточно аргументирована. Представляется более правильной традиционная датировка XII в.

о двух сходных по форме и, вероятно, по назначению предметах. Один из них — чаша с крышкой (рис. 37, 38) — сохранился полностью (он найден близ современного Тарту, бывшего Юрьева, в составе археологического комплекса, датируемого XII в.) [13, № 213, 214; 32, 275—286]. От другого уцелела лишь крышка (найдена геологами на Крайнем Севере — в Ненецком национальном округе, на Тазовском полуострове) [13, № 208—212; 21, 49—52] (рис. 39, 40).

Чаша из Тарту, подобно двум уже известным, имеет внутри на дне медальон с гравированным изображением двух птиц, обращенных спинами друг к другу, с повернутыми в противоположном направлении головами, по сторонам предельно стилизованного растения. Ее стенки украшены снаружи изображениями, выполненными чернью; она сделана из одного, а не из двух листов серебра. Основное содержание декорировки выявлялось благодаря заполнению углубленного фона ныне почти утраченной чернью. Чернь, заключенная в очень узкие желобки, оконтуривала с двух сторон плетенку, образуемую одинарной лентой с двойным контуром, то загибающейся под тупым углом, то закругляющейся. В пространствах, ограниченных плетенкой, помещены фигурки воинов со щитами перед грудью и мечами, которые они занесли над головой. По венчику вьется непрерывная лоза — здесь, как и в некоторых других местах, сохранились следы позолоты. Лоза имеет некоторые элементы, сближающие ее с восточными образцами. Несколько загадочен тип лиц воинов, не имеющий прямых параллелей. Фигурки в характерном движении, с согнутыми в коленях ногами. Эта поза, быть может, восходит к коптским тканям и напоминает путти со щитами и занесенными за спину мечами на византийских костяных ларцах XI—XII вв. [259, табл. XIX, XXIV, XXVII, LIV].

При всем том своеобразии чаши из Тарту настолько велико, что можно было бы усомниться в возможности ее отнесения к византийскому кругу сосудов, если бы она не примыкала к другим по ряду элементов. В противоположность другим она «односюжетна» — однотипные фигурки воинов (может быть, охотников) помещены в плетении, заполненном растительным орнаментом. Вместе с тем она по форме буквально совпадает с крышкой, найденной в Ненецком национальном округе.

Исходя из перечисленных элементов, к которым нужно присоединить отдельные растительные мотивы, близкие к византийской орнаментике, нами была выдвинута гипотеза о возможном провинциально-византийском происхождении этого предмета. Никаких аргументов в пользу русского производства (как это предполагал Б. А. Шелковников [136, 35, 36]) найти не удается. Единственным исключением является мотив парных

птиц на дне внутри сосуда (рис. 38), который действительно встречается на произведениях русского искусства, равно как, впрочем, и на выполненных в самых различных точках земного шара в средние века.

Гораздо меньше сомнений вызывает найденная в Ненецком национальном округе крышка. Сделанная из одного листа серебра, без признаков украшения чернью и позолоты, она в некоторых отношениях является как бы удешевленным вариантом предшествующих сосудов. Сюжетно и по отдельным техническим приемам ее можно сблизить с братиной. В убранстве крышки приблизительно тот же подбор образов: музыканты, акробаты, плясуны включены каждый отдельно не в чешуйки, а в медальоны, образованные пересекающимися кругами. Сходны восточные позы музыкантов, сидящих на тахте, а также стоящих на руках акробатов; еще более выражен восточный вариант музыкального инструмента — *уда* с отогнутой ручкой. Аналогичны изображенным на братине одежды танцоров с длинными, покрывающими кисти, рукавами. В переплетающихся кругах второго ряда представлены примерно те же животные (собака, бегущая за оленем, пантера или барс — за оленем), но отсутствуют фантастические грифоны и добавлены излюбленные в византийском искусстве павлины [16, 333—339, рис. 1, 10—12]: один — в *фас*, с распущенным хвостом (как на гребне из Саркела — Белой Вежи, на котором имеется и сходная группа: собака, бегущая за зайцем), другой — в профиль (рис. 39—40; ср. рис. 67).

Сцена охоты, или звериного гона, здесь распалась в большей мере, чем на братине и на чаше из собрания А. П. Базилевского. В большей степени расчленена и сцена пира, не имеющая центральной, собственно пирующей, фигуры, которую увеселяют сопровождающие лица. Рядом с людьми и животными кое-где изображены очень похожие на описанные выше растения с тройными ветками на концах. Здесь они в еще большей степени утратили сходство с деревьями и превратились в кусты. В отдельных случаях растительные элементы приобрели форму обычных пятилепестковых цветов (или пальметток), близких тем, которые окружают ныне утраченную ручку крышки. Такие же цветы, чередуясь с изображениями птиц, расположены в пространствах между кругами. Этот элемент растительного орнамента помимо других видов византийского искусства типичен и для серебряных изделий.

Как и на братине, все изображения на крышке из Ненецкого национального округа выделяются на пунктирном фоне, имеющем в данном случае характер сплошных точечных линий.

Ненецкая крышка как бы замыкает по своим стилистическим, техническим и иконографическим особенностям рассмат-

ренный до сих пор ряд сосудов. Вместе с тем именно она находит наиболее близкие аналогии в бесспорно византийских памятниках преимущественно первой половины XII в. Так, на страницах рукописи гр. 540 в библиотеке Марциана в Венеции, в украшении канонов под базами колонн (а иногда над колоннами) изображены акробаты в совершенно аналогичных позах, лютнисты с таким же удом в руках, флейтист, танцоры в одеждах с длинными рукавами. Имеются и некоторые другие византийские и близкие им грузинские миниатюры, воспроизводящие подобные фигуры [302, табл. 244, 261; 256, табл. VI, 26, табл. IX, 53; 276, табл. 52; 302, табл. 261; 76, табл. 157, табл. 207; 256, табл. IV, № 26, табл. IX, № 53]. На миниатюре «Минология» Василия II (и на одной пластине слоновой кости с изображением «Рождества Христова») встречается также своеобразная форма кувшина с горлышком в виде птичьей головы, более типичная для стран Востока, в частности для Ирана [317, VIII; 259, табл. II; 377, 731, 742].

Известного рода аналогией может быть и византийский стеклянный сосуд, найденный в Армении, при раскопках в Двине [57, 31, 32; 280, фиг. 6], на котором изображен музыкант со смычковым инструментом (XII в.). Весьма типичен для Византии образ павлина, изображаемый в фас на образцах декоративной скульптуры, на тканях и миниатюрах, а также на серии моливдовулов провинциально-византийского происхождения [16, рис. 1, 10—12; 302, табл. 259; 269, 801, табл. 186, № III]. Он имеется и на известном Ортокидском блюде 40-х годов XII в. [198, рис. 295; 205, 195—198, фиг. 2; 170, 164] (рис. 41, 42). Этот последний памятник, принадлежавший сельджукскому владельцу, иногда приписывают византийским мастерам. На эту мысль наводит, в частности, техника перегородчатой эмали, в которой выполнены изображения. Сюжеты теснейшим образом связаны с рассматриваемой группой сосудов: вознесение Александра Македонского, акробат, музыканты, танцоры, фантастические животные.

Своеобразная особенность крышки из Ненецкого национального округа, для которой не удалось найти аналогий, — изображение всех действующих лиц босыми. Не являются в этом отношении исключением и русские памятники. Нельзя отрицать, что сходные образы встречаются в искусстве Древней Руси, начиная с росписей лестницы Св. Софии в Киеве, кончая серебряными браслетами. Однако установлено, что многие детали киевских росписей не отражали русскую действительность, а стилистически и по некоторым подробностям изображения на браслетах резко отличаются от присутствующих на сосудах интересующей нас группы.

1903 г. в местечке Изгерли близ Татар-Пасарджика в Болгарии и находящиеся ныне в Кабинете медалей в Национальной библиотеке в Париже [320, 144—146, табл. XXIX—XXX].

Первый издатель этих предметов, Г. Мижон, ошибочно воспринял их как восточные и датировал в рамках IX—XI вв. Эта неверная дата была несколько исправлена Н. Мавродиновым, который предположительно отнес сосуды к X—XI вв. и выдвинул гипотезу об их изготовлении в Болгарии [314, 70, фиг. 40, 41].

К сожалению, ознакомиться с этими вещами в оригинале не оказалось возможным. Судя по описанию, в их украшении не применена чернь. Кроме того, они, скорее всего, изготовлены из одного листа серебра, подобно крышке из Ненецкого национального округа. В средней части двух блюд изображены (в отличие от других памятников этой группы) четыре одинаковых грифона (рис. 43), расположенные в переплетенных медальонах [320, табл. 29]¹³, вполне аналогичных имеющимся на крышке из Ненецкого национального округа. Между ними помещены почти такие же, как на крышке, пятилепестковые цветы; медальон обрамляет лоза с полудальметками. Пунктирный фон, образуемый как бы сплошными линиями, по исполнению тождествен нанесенному на указанную крышку. Некоторые элементы декора братины и чаши из собрания Базилевского одинаковы с представленными в бордюрах этих блюд. Изображены бегущие животные — гончие собаки, преследующие зайцев, грифоны и пантеры, но разделены они не приземистыми деревьями, а попарно расположенными пятилепестковыми (с выделением трех центральных) цветами.

На третьем блюде [320, табл. XXX], происходящем из того же болгарского клада, в центральном медальоне — род шестилепестковой розетки (рис. 44), образованной плетением из одинарной ленты, внутри которой представлены рыбы и растительные завитки. По краю вьется узкая орнаментальная полоса, напоминающая имеющиеся на других блюдах: помимо грифонов, собак и зайцев здесь изображены сирий и лев. Животные расположены не на пунктирном фоне, а на фоне растительного орнамента, завитки которого образуют в пространствах между фигурами животных пятилепестковые цветы.

Таким образом, по компонентам изображения на блюдах совпадают с изображениями на братине и чаше Базилевского, тогда как по форме и характеру плетения они близки к представленным на чаше из Тарту. Находки из Татар-Пасарджика тесно переплетаются со всеми рассмотренными предметами,

¹³ Известную аналогию представляет изображение грифонов на миниатюре итало-византийской рукописи XIV в. [302, табл. 30].

и это с еще большим основанием позволяет объединить их в единый круг изделий, изготовленных скорее всего в пределах Византии.

Отдельные точки соприкосновения есть в декоре этих памятников и Вильгортской чаши (рис. 45), которая, однако, так же как и вполне аналогичная ей чаша, найденная на территории древнего Чернигова (рис. 46), едва ли может быть включена в ту же художественную среду.

Чаша, найденная в пруду близ села Вильгорт, в Приуралье, была определена покойным акад. И. А. Орбели как киликийская [97, 261—244, табл. 47, 48]. Б. А. Шелковников считает ее (как, впрочем, все вышеописанные сосуды, за исключением найденных в Болгарии) русской, присоединяясь к мнению Н. Холостенко (им издана Черниговская чаша в качестве русской [132, 62—65; 136, 35 прим. 3; 112, 66—69, табл. 27, 28]. Той же точки зрения придерживается и А. Н. Свирин [112, 70—73, табл. 29, 30].

На дне Черниговской чаши, как и на братине, процарапана русская надпись, но на чаше это имя «Наум» — очевидно, имя владельца. Несомненно, «отдельные темы и элементы» [132, 62] в какой-то мере перекликаются с владими́ро-суздальскими, черниговскими или рязанскими образцами декоративной скульптуры, но иконографически и стилистически они резко различаются. Совсем иное — славянское плетение на памятниках Чернигова и Рязани; не похожи изображения людей, животных, птиц также и на владими́ро-суздальских рельефах. Большая близость проявляется в элементах растительного орнамента [43; 42, ил. 8; 65а, 147].

Вильгортская и кажущаяся копией Черниговская чаши имеют характерную двенадцатилопастную форму (диам. 26 см). Они невысокие (12—14 см), но массивные (вес: 1359 и 1315 г.), сделаны из одного листа серебра, утолщенного по краю. Чеканные изображения на дне, внутри чаши и на шести лопастях снаружи исполнены в высоком рельефе; они отчетливо видны на обратной стороне. Другие шесть лопастей украшены гравированными изображениями (в плоской чеканке), выделяющимися на фоне растительного орнамента, и оттенены чернью. Также чернью заполнены треугольники между лопастями и лоточки с растительными мотивами и спиральками на поддоне. В остальных частях чаша почти сплошь покрыта позолотой, за исключением шести гладких полостей с внутренней стороны, оставленных серебряными.

Характер исполнения черни И. А. Орбели считал специфически восточным [97, 273]. Он же отметил характерный для многих стран Востока (прежде всего для изразцов, но встречающийся в резьбе по камню, в частности в Армении) мотив из

чередующихся шестилучевых звезд и крестовидных фигур; на трех лопастях в них вплетены всадники, животные и птицы (или трилистники). На трех других — аналогичные изображения (рис. 47) вписаны в плетение несколько иной формы (род фестончатых розеток), напоминающее убранство чаши из Тарту.

На шести выпуклых лопастях центральное место занимают рельефные изображения парных грифонов, сиринов и львов, обращенных спинами друг к другу и повернутых головами в противоположные стороны. Ниже помещены парные птицы (то спиной, то головами друг к другу) и парные животные (зайцы, пантеры и собаки?). Те же птицы и животные, к которым добавлен лев (рис. 48, 49), слушают игру царя Давида (по определению И. А. Орбели), представленного на дне сосуда в медальоне рядом с Вирсавией (по его же атрибуции) или Мелодией, как в Парижской Псалтыри № 139 [53, 38, 39; 302, табл. 107]. Изображения всадников чередуются: один — с непокрытой головой, округлым лицом, волнистыми волосами, вооруженный копьём, которое держит наперевес, другой — в шлеме, с продолговатым лицом, движется в том же направлении, но обращен лицом (на восточный лад) назад и стреляет из лука. Создается впечатление, быть может ошибочное, что мастер пытается передать разные этнические типы. Сочетание всадников аналогично приведенному на чаше из собрания Базилевского.

Ниже всадников изображены грифоны, барсы и орлы, как бы обращенные друг к другу на двух соседних лопастях; наконец, в третьем ряду под фестонами представлены птицы, а под звездами — излюбленные для убранства этих двух чаш трехлепестковые цветы. В частности, по венчику сосуда прерывистой линией, передающей ход резца, нанесен подобный растительный орнамент.

Убранство этих великолепных сосудов в целом отличается некоторой перегруженностью. Орнамент заполняет все пустые пространства вокруг фигурных изображений, не содействуя их выявлению. Полупальметточные элементы покрывают даже кое-где плетение, чередуясь с продольными и поперечными черточками в других местах (этот простой метод декорировки имеется и на русских серебряных браслетах [111, ил. 159, 160; 65a, 250]). Последний прием, так же как отмеченный И. А. Орбели прерывистый ход резца, опять-таки сближает Вильгортскую чашу с найденной в Тарту [13, № 213, 24; 32, табл. XXIX, XXX].

Исключительная близость к Вильгортской чаше другой, найденной в древнем пригороде Чернигова (по дороге в Любеч), поражает. Черниговская является повторением первой с совпадением почти всех деталей. Их диаметр почти одинаков (26 см);

высота черниговской больше (12—14, а не 9 см). Чрезвычайно интересен вопрос об условиях производства обоих сосудов: либо они изготовлены в одной мастерской, либо черниговская сделана по образцу Вильгортской. С такого рода чудом сохранившимися до наших дней парными памятниками изредка приходится встречаться: таковы, например, почти одинаковые серебряные реликварии XI в. [28, 134, 135, рис. 4; 11, рис. 1—7] (из собрания Эрмитажа, собора в Мариенштерн и сокровищницы Сан Джованни ин Латерано) или грузинские копии с византийской иконки Богоматери-Одигитрии [184, табл. 42].

Помимо удивительного сходства между собой два рассматриваемых сосуда имеют точки соприкосновения и с другими. Больше всего их декор походит на примененный на сосуде из Тарту: чернь, ход резца, характер плетения и его украшение, типы лиц всадников в шлемах. Они имеют иконографические параллели и с изображениями на чаше из собрания А. П. Базилевского: всадники с луком и копьем, в шлеме и с обнаженной головой, грифоны, крылья которых образуют стилизованные растительные завитки в центре. Общими с ними являются изображенные на обоих сосудах животные и сирины, колодочки на поддоне (но с иным наполнением и упрощенные по форме).

Вместе с тем, пожалуй, обе эти чаши выделяются среди других своей массивностью, богатством, изысканностью и тщательностью работы даже в мелких деталях. Надо сказать, что, хотя поверхность и других предметов из рассмотренной группы (за исключением найденных в Болгарии) заполнена изображениями, поверхность этих двух производит впечатление особой перегруженности, боязни пустого пространства. В этом плане они заключают ряд — хронологически или типологически, сказать трудно.

Если большинство описанных предметов по тем или иным признакам относится к византийскому кругу, то Вильгортская и Черниговская чаши вызывают наибольшее сомнение в их принадлежности ему¹⁴. Дата их изготовления, установленная И. А. Орбели, — вторая половина XII в. — представляется вполне убедительной [97, 262]. Бесспорны и указанные им восточные черты. Сюда же можно присоединить — по сходству выразительных фигурок барсов — и бронзовую прорезную курильницу, изображающую зверя копачей породы, из собрания Государственного Эрмитажа или — по сходству изображения зверей — каменный рельеф из села Кубачи в Дагестане [100, табл. 50, 53, 64] и киликийский дорожный ковшик. Все это не

¹⁴ В. П. Даркевич, с нашей точки зрения, ошибается, относя их к византийскому производству [53, 35—57; 54].

дает основания оспаривать авторитетное мнение покойного И. А. Орбели, относившего эти предметы к Киликии.

Напрашивается также сопоставление парных фигур, исполненных в высоком рельефе и включенных в растительный орнамент, с резьбой по камню: известными аналогиями являются капители с парными сиринами (XII—XIII вв.) из Армении, а также более ранние алебастровые рельефы из Диярбакыра с изображением животных, птиц, сиринов и пр. [198, рис. 305; 99; табл. XXVI; 123, табл. 99].

Уже упоминавшееся Ортокидское блюдо, украшенное эмалью, имеет сюжетное сходство не столько с двумя последними чашами, сколько с ранее рассматривавшимися сосудами данной группы. Стилистически, да, пожалуй, и иконографически, они в более сильной степени сохраняют восточную первооснову (рис. 41—42).

В известной мере ко всем этим предметам можно присоединить несколько серебряных браслетов из бывшего собрания Г. Шлюмберже и другой частной коллекции в Париже [320, табл. XXIX, XXX]. Первые были также ошибочно определены Г. Мижон как восточные IX—X вв. Марвин Росс справедливо отнес их к византийскому искусству (сопоставив с издаваемыми им аналогичными вещами) [357, 22—23; 355, 80—82, № 108; 237, 13, 14], не уточняя дату. Возможно, браслеты из коллекции Шлюмберже изготовлены несколько ранее, в XI в. или в начале XII в. Таков украшенный спиральками (подобными тем, что имеются на реликвариях) браслет (рис. 50) с изображением всадников и птиц, вплетенных в растительные побеги. На других браслетах, вероятно XII в., побеги превращаются в замкнутые, иногда переплетенные медальоны, в которые вплетены фигурки фантастических животных с процветшими в виде полупальметток хвостами. Наконец, один из воспроизведенных Марвин Россом экземпляров, с изображением сфинксов и сиринов, едва ли византийского происхождения.

Сопоставление этих скромных памятников светского назначения с рассмотренной ранее группой серебряных сосудов указывает на их известную общность. Некоторые элементы перекидывают мост и к предметам культового характера. Так, Марвин Росс указал на близость изображений животных с «процветшими хвостами» на браслетах и на известной курильнице [357, 387, 388, № 459—461] в форме пятичупольного здания из сокровищницы Сан Марко в Венеции. Правда, в данном случае мы имеем дело с вещью, возможно, первоначально светского назначения. Еще большее сходство имеют эти животные с теми, что представлены (в более плоскостной манере) на двух блюдах, найденных близ Татар-Пазарджика. Схожи и орнаментальные элементы. Существенно отметить, что на курильнице

применен знакомый нам прием выделения фигур на пунктирном фоне: олицетворение мужества в образе воина в племе (H A N Δ P I A) с копьем и миндалевидным щитом и мудрости (H Φ P O N E C I C) в виде женщины [387, 86—88, табл. LXXVIII—LXXX, № 109], поднявшей правую руку к голове, на дверцах этого сооружения также подчеркнуты в нижней их части пунктирным фоном (тогда как в верхней он отсутствует). Возникает предположение: не обозначалась ли таким образом почва?

Помимо грифонов по низу этого интересного предмета изображены: лев, человек, засунувший голову в корзину, мужчина и женщина, кентавр со щитом и палицей, лев с поднятой лапой и дерево, два грифа, два льва, монстр с музыкальным инструментом, монстр со змеей и др. Орнаментированные нимбы, окружающие головы аллегорических фигур мужества и мудрости, в сочетании со стилистическими особенностями их исполнения, характер орнамента указывают скорее на XII в., чем на XI, и уж никак не на X в.; в 1263 г. этот памятник уже значится в инвентаре сокровищницы.

Сложнее, как всегда, обстоит дело с локализацией: отнесение некоторыми исследователями курильницы к производству Закавказья (Грузии или Армении) не подтверждается аналогиями. Быть может, более правильно предположение А. Пазини о ее изготовлении в Венеции [335, 25, 26]. Тематика изображений на ней явно перекликается с имеющейся как на византийских ларцах из слоновой кости, так и (в известной мере) на рассматриваемых в этой главе серебряных изделиях. Одежды и доспехи фигур (в частности, миндалевидный щит, личина льва между олицетворениями на дверцах) свидетельствуют в пользу византийского круга. Этому едва ли противоречат пятикупольная форма здания, орнаментальные мотивы, приемы обработки фона (которые в это время типичны отнюдь не только для стран Востока, но и для Византии). Труднее найти аналогии для конической формы дополнительных куполов над башнями (?), для прорезного орнамента или, вернее, оформления отверстий на стенках и куполах.

И все же, исходя из указанных выше моментов, представляется возможным определить этот предмет как провинциально-византийский. Высказанная было А. Грабаром гипотеза [263, 282—284]¹⁵ о его столичном происхождении едва ли основа-

¹⁵ Следует напомнить, что о месте изготовления этого предмета А. Грабар изменил свою точку зрения, не оговорив этого в своей последней работе [387, 86—88]. Придерживаясь прежде мнения, что этот памятник — константинопольский, он ныне, как нам представляется — более убедительно, предполагает его итальянское происхождение. Об этом в свое время говорил А. Пазини, считавший, правда, что не исключено, что он сделан не в Южной Италии или Сицилии, как полагает А. Грабар, а в Венеции [335, 25, 26, табл. XXIV].

тельна: этому противоречат нарушенные пропорции фигур олицетворений, грубовато исполненные детали и др.

В качестве провинциально-византийских мы определяем и всю группу рассматривавшихся ранее сосудов. Если же их все же считать константинопольскими, то уж никак не сделанными в придворных мастерских.

* * *

К приведенным памятникам, очевидно, можно было бы присоединить не только такие, которые сделаны из благородных металлов и отличаются известной материальной ценностью [357, фиг. 4—6; 212, 31—78, табл. II—V], но и другие, более скромные, в сущности не опубликованные, а лишь кратко упоминаемые. Вся совокупность такого рода произведений, в число которых в первую очередь должна быть включена поливная керамика, свидетельствует о том, что наряду с определяющим «спиритуалистическим» направлением византийского искусства и сопутствующим ему «неоклассицизмом» существовало и некое третье течение, не просто светское, но и в известной мере более демократическое, порожденное, как нам представляется, городскими слоями византийского общества.

Вопрос о светском искусстве Византии в настоящее время привлекает к себе значительный интерес. Он явился одной из центральных тем на XIV Конгрессе византинистов в Бухаресте [264, 7—32; 399, 45—63; 102, 65—82]. В основном докладе и в содокладах здесь был привлечен по преимуществу уже давно известный «традиционный» византийский материал, в котором наиболее значительное место занимали памятники раннего периода. Группа предметов, рассмотренных в настоящей главе, занимает особое место среди других: вопрос о принадлежности некоторых из них Византии остается дискуссионным. Мы пытались выдвинуть ряд аргументов в пользу их византийской атрибуции, вполне сознавая, что многое требует дополнительной проверки.

Еще на XXV Международном конгрессе востоковедов [182, 559—560] нам пришлось говорить о том, что установившиеся представления о византийском искусстве в известной мере препятствуют включению в его историю произведений, не окрашенных христианской тематикой. Думается, что дальнейшие исследования и находки, в частности археологические, позволят внести в эти представления известные коррективы.

Медные и бронзовые художественные изделия должны были, естественно, быть более распространены, чем серебряные. Их назначение весьма многообразно: начиная от величественных дверей, украшенных серебряной насечкой или инкрустацией, и кончая мелкими поделками — крестами, образками и т. п. При современном состоянии науки едва ли возможно охватить все многообразие изделий из этого материала. Далее нами будут освещены по преимуществу две категории предметов: подлинно художественные произведения, родственные аналогичным изделиям из драгоценных материалов, и группа датированных дверей, представляющая особый интерес благодаря точным историческим данным.

1. Художественная бронза

Связь бронзовых изделий с серебряными и золотыми может быть прослежена на целом ряде памятников, чаще чеканных или штампованных, иногда литых. Наряду с бронзовыми встречается множество и просто медных. Тем не менее во многих случаях и это произведения искусства.

Классическими, постоянно воспроизводимыми являются два памятника из Музея Виктории и Альберта в Лондоне: литой складень XII в. (рис. 51), на центральной створке которого представлена Богоматерь с младенцем, сидящая на троне с высокой спинкой, а на боковых — Григорий Богослов и Иоанн Златоуст [380, 327, табл. 158], и чеканная икона, изображающая Богоматерь с младенцем, типа Одигитрии [380, 327, табл. 159]. Связь здесь проявляется не столько с изделиями из драгоценных металлов, сколько с резьбой по слоновой кости: бросается в глаза, в частности, характерная разделка подножия мелкими, как бы прорезными арочками, многократно встречающимися на рельефах из кости [259, № 29, 34, 43—46, 48], а также несколько жестковатое, острое, специфическое для обработки кости исполнение складок. Не раз встречается в резьбе по кости украшение спинки трона, подобное приведенному на складне, — ромбами с жемчужинами [259, № 55, 66]. Впрочем, эта последняя деталь, быть может, отражала реальные черты, поскольку она имеется и в других видах искусства, начиная с мозаики св. Софии в Константинополе, представляющей Льва Мудрого перед Христом [431, табл. XIII; 380, табл. 107] (ко-

пец IX — начало X в.). Такое же украшение трона есть и на итальянской серебряной Пала из Торчелло (около 1200 г.) [435, табл. 213], несомненно воспроизводящей византийские оригиналы. Этот же орнаментальный мотив заполняет поля на медной иконе (штампованной и доработанной чеканом), изображающей Христа на троне и святых (рис. 52), найденной в верхнем слое при раскопках в Херсонесе [13, 202].

Чеканная икона из музея Виктории и Альберта может быть отнесена скорее к XI в., чем к XII в., судя по стилю и начертанию надписи. К сожалению, невозможно отождествить упомянутого в надписи епископа Филиппа с реальным историческим лицом. Определяется лишь социальное лицо заказчика. Вероятно, к той же среде относился также неотожествленный вкладчик на великолепной иконке, на которой изображен архангел Михаил, некогда найденной в Херсонесе (не издана). Как следует из надписи, на ней изображен Михаил из Хон в лоратных одеждах. На иконе видны гнезда, предназначенные для вставки камней. В руках у архангела, как обычно, лабарум и щиток с крестом. Вкладчик (несравнимо меньшей величины) представлен в позе моления. Можно предположить, что иконка была вложена в храм, посвященный Михаилу из Хон. Судя по иконографии, типу архангела и стилю изображения, этот памятник едва ли выходит за пределы XII в., вернее, XI в. [398, 25, № 2429a].

Сравнительно не так давно вошел в науку еще один рельеф — бронзовый. Двухъярусное изображение сделано на пластинке: в верхнем — Деисус (Христос, Богородица и Иоанн Предтеча в рост); внизу — святые воины: Нестор, Димитрий и Прокопий [215, 359, фиг. 30; 404, 181—193]. Это очень тонкое по исполнению произведение имеет аналогии скорее в слоновой кости, чем в бронзе. Время его создания вызывает некоторые сомнения. Фигурам присуща особая утонченность, изысканность, почти манерность. Вместе с тем иконографический тип воинов, начертание надписей, элементы классицизма в трактовке фигур заставляют присоединиться к высказанному мнению о его датировке XI веком [285, 359].

Раскопки в Херсонесе дали довольно значительное количество художественных изделий из бронзы; они были найдены преимущественно в верхнем слое городища, т. е. относились к последнему этапу жизни города; уточнить дату их изготовления, к сожалению, не легко.

Любопытна группа памятников, изготовленных в технике, известной в настоящее время лишь по херсонесским памятникам: на железной или бронзовой основе укрепляется бронзовый, серебряный или золотой листок, на котором вычеканены те или иные изображения. Таковы иконка «Богородица с мла-

денцем» [448, 94, рис. 20; 69, 247, 248, рис. 136], выполненная на золотом листке; четырехконечные кресты, хранящиеся в Государственном Эрмитаже и Херсонесском музее, — у них верх железной основы положены серебряные или бронзовые листки [450, 6, инв. № ГЭ-Х, 13; 451, 56]. На концах и перекрестии они украшены чеканными медальонами, заполненными орнаментальными розетками и лицевыми изображениями, а по краю — точечным орнаментом. Все эти элементы, так же как орнамент около перекрестия на одном из них, пояски жемчужин вокруг медальонов, заимствованы из серебряных образцов. Специфика техники заставляет выдвинуть предположение о том, что они сделаны в самом Херсонесе.

Несколько других произведений — преимущественно икон, а быть может, и книжных окладов — предназначалось для прикрепления на деревянную основу (судя по загнутым концам и отверстиям). Имеющиеся на иконах изображения нанесены штампом и доработаны чеканом. Среди них круглая иконка (рис. 53) с погрудным изображением Христа Пантократора [35, 249, рис. 78], икона «Христос на троне» (рис. 54) [13, № 201] и уже упоминавшаяся более сложная по сюжету икона: в центре — Христос на троне, на полях — погрудные изображения святых и фигуры в рост, обращенные к центру (сама композиция в целом указывает на время не ранее XIII в.). Имеются среди этих находок и изображения праздничных сцен, например сильно фрагментированное «Сошествие во ад» в сложном орнаментальном обрамлении, хранящееся в Государственном Эрмитаже [452, 168, 169].

Несколько особняком стоит бронзовая пластина, найденная на площади перед храмом во время раскопок в Херсонесе в 1969 г. [113, 5—52; рис. 14]. Она выделяется большими размерами: по верху помещена греческая надпись, к сожалению слишком фрагментарная, чтобы определить ее содержание, но написанная красивыми буквами едва ли позже первой половины XI в. На нижней, большей части пластины чеканкой (с доработкой гравировкой) выполнены погрудные изображения святых Кира и Лукилиана.

Отверстия в верхней части предмета указывают на то, что и подобные пластины, очевидно, укреплялись на деревянной основе, однако определить, что это было: икона или какой-нибудь другой культовый предмет, — трудно.

Выразительные, индивидуализированные лица несколько грубоваты по сравнению, например, с изображением Иоанна Богослова на медальоне, хранящемся в Государственном Берлинском музее и отличающемся тонкой моделировкой лица и разделкой бороды и волос. Тем не менее и херсонесский памятник уникален.

Специального изучения требует единственный в своем роде сосуд (сохранившийся фрагментарно) из листовой меди [449, 56], близкий по форме сиро-египетским стеклянным лампам, с которыми его роднит и украшение крупными медальонами — здесь пустыми, а на лампах обычно заполненными арабскими надписями. Большую часть украшения составляют различные варианты растительного орнамента, очень близкого нанесенным на серебряные изделия типа Гальберштадтской патены и др.

Среди находок в Херсонесе имеются и другие художественные изделия из бронзы, например кадило с погрудным изображением Христа на ручке и др.

Обилие такого рода материала, обнаруженного при раскопках отнюдь не столь крупного византийского города, указывает на широкое распространение этого вида прикладного искусства, раз оно развилось и в таком местном центре.

Нет оснований считать, как это делали прежние исследователи, что все эти произведения привозились в Херсонес. Можно предположить, что во многих случаях такого рода предметы создавались на месте по образцам. Об этом свидетельствуют находки матриц, служивших для отливки, или штампы типа обнаруженных во время раскопок в Преславе [165, 179, № 109]. Но, очевидно, они применялись не только там. Так, например, великолепные бронзовые литые иконки, найденные в большом количестве в поселении Раковцы в Югославии [163, 40—44, воспр. 11, 12, 16], косвенно свидетельствуют о возможности использования моделей. Эти небольшие (высотой от 4,8 до 8,8 см) четырехугольные и круглые иконки (рис. 55) с разного рода изображениями (Христа, Богородицы в разных иконографических вариантах, святых, в частности воинов) являются скорее всего воспроизведениями серебряных образцов. Некоторые из них сохранили следы посеребления; на других по скосу, около центрального изображения вертикально расположены листы аканфа или имитируется киматий. По краю бывает обычный жгутик. На некоторых, на обрамлении, — греческие надписи с текстом из гимнов Романа Сладкопевца.

Археологические обстоятельства находок этих предметов, исследование их палеографических особенностей и иконографии дали основания югославским ученым отнести их к XII в. [147, 213—215; 156]. Для нас представляет большой интерес высокое художественное качество памятников, их особая близость драгоценным образцам. Вместе с тем сама техника исполнения — литье — свидетельствует о возможности повторного изготовления произведений такого рода, свидетельствует о путях распространения византийской художественной культуры в связанные с ней страны.

С аналогичными фактами воспроизведения серебряных про-

готипов в бронзе или меди можно встретиться и на почве самой империи. Так, описанному выше великолепному кресту, украшенному драгоценными камнями из Лавры св. Афанасия на Афоне, аналогичен скромный медный выносной крест (рис. 56), сохранивший следы позолоты, вывезенный из захолустной сельской церкви в районе Новгорода и хранящийся в новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике [115]. Оба креста больших размеров (афонский: 102 и 73 см — вероятно, без рукояти [217, 99, фиг. 1, 2]; новгородский: 88 и 55 см), сходны по пропорциям, форме, убранству лицевой стороны. На новгородском кресте, так же как на афонском, имеются петельки для подвесок (последние сохранились, но они не первоначальные, а более позднего изготовления). Естественно наблюдать на медном кресте огрубение или упрощение некоторых деталей: «слезки» превратились в утолщения, сложные обрамления медальонов заменены распространенными в серебре жемчужными поясками; гнезда для драгоценных камней на тыльной стороне переданы имитацией вставок, выполненных в металле. Эти овалы на новгородском кресте расположены на обеих сторонах креста повторяющимися рядами — по три в каждом ряду, тогда как на афонском они чередуются с квадратами, группирующимися то по два, то по одному. Несмотря на эти и на некоторые другие различия в деталях, новгородский крест несравнимо более близок афонскому, чем все приводимые А. Грабаром [274, 99, 100, 112—114]¹. А. П. Смирнов высказал в свое время ныне оправдавшееся предположение о том, что первый «должен был имитировать все богатство последних и по возможности воспроизводить уже прославленные константинопольские образцы» [115, 40].

На перекрестии новгородского креста медальоны не сохранились, но нет сомнений в том, что они были и что в них, как и в медальонах афонского креста, на лицевой стороне было изображено изображение Христа, а на оборотной — Богоматери. По сторонам, лишь в обратном порядке, изображены в позе моления Богоматерь и Иоанн Предтеча; сверху и внизу на обоих памятниках — архангелы Михаил и Гавриил с жезлами; ладони их, расположенные перед грудью, обращены наружу. Крылья и атрибуты у них похожи, в одеждах имеются отличия: плащи, характерные для изображений на серебряном кресте, на медном заменены лором. На оборотных сторонах крестов изображения не совпадают: на афонском, серебряном, представлены апостолы Петр и Павел, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст, а на новгородском, медном, — Феодор и Георгий, Димитрий и Нико-

¹ А. Грабар, естественно, не мог знать о существовании этой неопубликованной вещи.

лай. Кроме того, на медном кресте отсутствует надпись. Сказывается и явная разновременность памятников: иконографические и стилистические черты, присущие новгородскому кресту, в частности выработанный тип святых воинов, придворные одежды архангелов и т. п. не оставляют сомнений в том, что он относится к более позднему времени, чем афонский. Если последний датируется концом X — началом XI в., то первый скорее всего — концом XI в., быть может началом XII в. [115, 39; см. также стр. 29, 44].

Сложнее, как обычно, обстоит дело с локализацией крестов. А. П. Смирнов склонялся к возможности изготовления новгородского креста в Константинополе, где в квартале медников, в ближайшем соседстве с «ювелирами по благородным металлам, — по выражению А. П. Смирнова, — могли производиться подобные вещи» [115, 40]. Возможно, он был прав, но нам в данном случае важнее отметить другое: медный крест с большой точностью имитирует образец из благородного металла. В рассматриваемом случае речь идет о мастере византийского, быть может столичного, происхождения, изготовлявшем предметы относительно массового происхождения.

Подобный факт можно привести и, по-видимому, для более позднего времени. В собрании Д. и Т. Тальбот-Райс имеется бронзовая пластинка с изображением архангела Михаила [183, табл. 4а; 311, № 174]. На полях этой иконки в фестончатых медальонах расположены погрудные изображения святых, вплетенные в цветочный орнамент. По скосу иконки вертикально расположены аканфовые листья. Все эти элементы буквально воспроизводят излюбленные, особенно в XI в. и в известной мере в XII в., мотивы декоративного убранства серебряных изделий. Однако трактовка лицевых изображений как архангела, так и святых в медальонах заставляет выдвинуть гипотезу о том, что медники более позднего времени (вероятно, конца XIII в.) продолжали пользоваться более древними образцами.

В жизни средневекового мира можно встретиться и с более исключительными случаями: до нас дошла икона — воспроизведение грузинским ювелиром в золоте византийского оригинала, выполненного из бронзы. Оба памятника, что особенно важно подчеркнуть, до недавнего времени находились в одном монастыре — в Мартвили. В настоящее время они хранятся в Музее искусства Грузинской ССР в Тбилиси. Это две небольшие, почти одинаковые (высотой около 21 см) иконки X, начала XI в., вошедшие в убранство грандиозных позднейших памятников: одна из них, долгое время считавшаяся золотой, оказалась бронзовой, позолоченной (рис. 57) [134, табл. 198], другая — действительно золотая (рис. 58) [133, фото 62]. Д. П. Гордеев и Г. Н. Чубияшвили отметили теснейшую связь между

этими двумя памятниками [133, 319—324, прим. 1]. В обоих случаях изображена Богоматерь в рост, типа Одигитрии. Обращает на себя внимание необычное положение рук младенца — он держит свиток не в левой, а в правой руке, в то время как левая вытянута и положена на грудь Богоматери. Совпадают не только размеры, общий абрис фигур, иконографический тип, но и детали (например, характерный орнаментированный плат в левой руке Богоматери, украшение ее мафория и др.). Не остается сомнения, что мы имеем перед собой редчайший случай дошедших до XX в. из глубокой древности оригинала и копии [184, 179, 180, табл. 42; 20, 190—191, рис. 1, 2].

Исключительно интересно, что на почве той же Грузии, в Земо-Крихи (ныне в музее в Кутаиси), сохранилась еще одна бронзовая копия, сделанная с того же оригинала [133, 324; 134, табл. 49а]. В некоторых деталях она ближе византийскому прототипу, чем золотая, в других — дальше от него.

Самый факт исполнения нескольких копий, к тому же в одном случае в драгоценном материале, указывает на высокое почитание византийского оригинала. Важно не столько отметить стилистическую трансформацию прототипа грузинским мастером, не столько полемизировать с Г. Н. Чубинашвили по вопросу о художественных преимуществах копии по сравнению с оригиналом (что, несомненно, субъективно [133, 320—323]), сколько остановиться на вопросе о методе работы исполнителей².

Приведенные факты показывают, что нет оснований предполагать наличие мастерской, возглавляемой греческим руководителем, как это реконструирует в ряде своих работ В. Н. Лазарев для артелей мозаичистов. Малые формы искусства, очевидно, не всегда, а вернее, даже довольно редко нуждались для этого в переселении мастеров. Скорее можно предположить, что это было непосредственное копирование привозного оригинала местным, более или менее квалифицированным мастером. Весьма вероятно, что грузинский мастер работал в том самом Мартвильском монастыре, где оба предмета испокон веков хранились. Не исключена возможность того, что такие образцы определенных иконографических типов специально заказывались в Константинополе. По этой причине, в расчете на размножение, копирование, он мог заведомо не быть драгоценным. Вместе с тем многочисленные другие памятники, особенно массового характера, как, например, бронзовые кресты, перстни и т. п., являются удешевленными копиями, близкими своим

² Однако еще большее изумление вызывает позиция Ш. Я. Амраншвили, который полагает, что грузинская иконка не является копией с византийской, поскольку они различаются стилистически [173, 64, 92, 94, рис 35, 46].

дорогим прототипам или сильно изменяющими их. Это касается и собственно византийских материалов, и ряда стран и культур, входящих в орбиту законодателя художественных вкусов средневековья — Византийской империи.

2. *Бронзовые врата*

Волей исторических судеб едва ли не наибольшая группа датированных произведений византийского прикладного искусства сохранилась за пределами империи, на территории Италии. Это бронзовые двери, украшенные рельефными и инкрустированными изображениями. Они были выполнены, как свидетельствуют имеющиеся на них надписи и некоторые другие письменные источники, в Константинополе с 1062 г. до начала XII в. по заказу ряда итальянских деятелей, связанных с византийской столицей. Двери эти украшают церкви в Амальфи (1062 или 1065 г.), Монтекасино (1066 г., с некоторыми позднейшими добавлениями), Сан Паоло fuori ле Мура в Риме (1070 г.; рис. 59), в Монте-Гаргано (1076 г.; рис. 60), в Атрани (1087 г.), в Салерно (1090 г.), в соборе Сан Марко в Венеции (две двери: одна, по-видимому относящаяся к концу XI в., происхождение другой по месту и времени изготовления вызывает много споров; рис. 61).

Таким образом, мы располагаем рядом однородных памятников несомненно константинопольской (за исключением, быть может, одного) работы, созданных за небольшой период. Интерес к ним проявился уже в XVI—XVII вв., и посвященная им литература достаточно велика [364, 228—285]. В последние десятилетия, после второй мировой войны, некоторые врата подверглись серьезной реставрации. Появились специальные статьи и маленькие монографии с существенными технологическими наблюдениями, сделанными реставраторами [168, табл. XIII—XX; 206, 69—87; 207, 83, 84, 293; 248]. Наряду с утратами, явившимися результатом военных действий, установлены и некоторые неизвестные детали.

Во время подготовки настоящей работы вышла в свет книга, посвященная всей этой группе памятников [312]. Тем не менее мы посчитали необходимым сохранить этот раздел не только потому, что рассматриваемый материал очень мало известен русским читателям³, но и по той причине, что автор итальянской книги оставляет в стороне некоторые интересные вопросы, например любопытные заключения, проистекающие

³ Как часто бывает, вне поля зрения осталась посвященная бронзовым дверям работа русского ученого [126, 58—66, табл. 69—93].

из анализа надписей на дверях [24, 275—278], или выводы, получаемые из сопоставления изображений на вратах и в других видах прикладного искусства.

Почти на всех этих памятниках имеются посвянительные надписи. Из них выясняется, что большинство заказчиков были родом из Амальфи, принадлежали к одной семье, в которой чередовались имена Мауро и Панталеоне. Эта семья играла немалую роль в политической жизни Италии и одновременно была прочно связана с Константинополем, где имела собственный дом в квартале (*scala*) амальфитян. Один из ее представителей не только основал собор св. Андрея в родном городе, но и возвел церковь в византийской столице. Имеются также данные о том, что другой член этой семьи основал около 1050 г. два странноприимных дома для купцов и паломников, направляющихся в Сирию (один в Антиохии, второй в Иерусалиме) [199, 404—406]. Интересно, что заказчик врат для Сан Паоло в Риме, Панталеоне, имеет византийский титул ипата, дававшийся дожам и другим высшим чинам [199, 406, 407], а изображение ломбарда Ландольфо Брутомило на вратах в Салерно сопровождается надписью, включающей звание протосеваста, а его жена названа севастой [199, 407, 408].

Заказчиком врат в Монтекасино был известный исторический деятель — аббат Децидерий, а в надписи на вратах Сан Паоло мы встречаемся с упоминанием еще более выдающегося лица — Гильдебранда, впоследствии папы Григория VII [286. 101—103; 199, 406].

Помимо сведений о времени и месте изготовления, а также имен, а иногда и званий вкладчиков некоторые надписи содержат и другие существенные данные. Для историков Италии представляет интерес перечисление приписанных к монастырю Монтекасино приходов, а для византиноведов имеют особую ценность имена мастеров, столь редкие на византийских памятниках [199, 408; 339, 20]. На дверях в Амальфи читалось (ныне утраченное) имя Симеона Сирийца, написанное по-латыни и по-гречески, а на вратах в Сан Паоло (также, к сожалению, не дошедшая до нашего времени, но зафиксированная на старых рисунках) была двуязычная надпись — греческая и сирийская: *εκατηθη χειρι εμοις Σταυρακιου τοῦ χυτουσι αναγιγνωσκοντες εὐχεσθε καὶ υπέρ εμου* + («Изготовлена моими руками, литейщика Ставракия; вы, которые читаете, помолитесь за меня») [293, 16, ил. 7; 312, 75]. В процессе недавней реставрации (завершенной в 1967 г.) была открыта новая надпись: АΓΙΕ ΠΕΤΡΕ ΚΕ ΠΑ ΛΕ ΒΟΗΘΕΙΤΕ ΤΟΝ ΔΟΥ ΛΟΝ ΣΑΣ ΘΕΟ ..ΡΟΝ' ΤΟ ΓΡΑΜΣΟΝΤΑ ΤΑΣ ΠΥΛΛΣ ΣΑΣ. («Святые Петр и Павел, благословите (помогите?) раба вашего Феодора, который нанес изображения на эти врата») [293, 21; 312, 73].

Таким образом, выявляется факт разделения труда при изготовлении рассматриваемого памятника: один мастер отливал двери, а другой украсил их изображениями.

Наконец, своего рода бытовой характер имеет уникальная надпись на дверях в Монте-Гаргано: «*Rogo et adiuro vos, rectores S. Angeli Michaelis, ut semel in anno detergere faciatis has portas, sicut nos ostendes fecimus, ut sint semper lucidae et clariae*» («Прошу и заклинаю вас, каноники св. архангела Михаила, раз в год чистить эти двери, подобно тому как мы это делаем, дабы они оставались всегда светлыми и блестящими») [199, 408, № 3; 312, 83]. Нет уверенности в том, что под этим подразумеваются какие-то особые секреты чистки дверей, привезенные из Константинополя, как это думают некоторые исследователи. Скорее мы просто имеем дело с назидательными указаниями.

Исторические сведения можно получить из тех надписей, которые, возможно, указывают на происхождение мастеров. Так, интересно, что два мастера, имена которых до нас дошли, связаны с Сирией. Возникает вопрос: нет ли в убранстве этих памятников, прежде всего в технике, чего-либо связанного с Сирией?

В недавно опубликованной статье, посвященной сирийской надписи на вратах в Сан Паоло в Риме, ставится вопрос о том, что имя литейщика (Хачик), возможно, армянского происхождения. В переводе оно, как и греческое имя «Ставракиос», означает «крестик». Если принять такое толкование А. Шаля [359, 232, 237], едва ли что-нибудь изменится по существу. Армянин по происхождению, очевидно, ощущал себя сирийцем, иначе он мог бы вырезать надпись и на армянском языке.

Все двери, различающиеся размерами, сходны прежде всего по принципам оформления: на деревянной основе (причем в двух случаях — вратах в Венеции — установлено, что дерево одинаковое, но при этом не западного происхождения) укреплены бронзовые или, вернее, латуинные листы. Каждая дверь состоит из двух створок, в свою очередь смонтированных из нескольких рядов пластин: минимальное их количество — 24, наибольшее — 54. Нередко на вратах укреплены ручки в виде традиционных (еще с античного времени) рельефных львиных масок с продетыми в них кольцами. Общими для большинства врат являются рельефные четырехконечные процветшие кресты, так называемые голгофские, стоящие на ступеньках. Их форма, завершение концов (кружки и слезки), растительные мотивы (незначительно отличающиеся друг от друга) могут служить известным критерием для определения других памятников прикладного искусства. Принципиально иное оформле-

ние крестов на некоторых дверях дает основание для предположения и об ином их происхождении. Известную близость по форме и типу представляет один из вариантов креста, встречающийся на созданных одновременно с дверями моливдовулах [300, табл. 27, № 204, 271, табл. 51, № 377; 376, табл. 69, № 512; 570, табл. 101, № 747].

Характерный элемент декоративного оформления — надписи (порой занимающие довольно большое место на поверхности дверей, но, как показал опыт реставрации врат в Монтекасино, не всегда относящиеся ко времени их изготовления) [206, 69—87]. Следует сразу отметить, что греческие надписи часто соседствуют с латинскими; латинские, как правило, ктиторские, посвятельные, но иногда они сопровождают и изображения, чередуясь с греческими. На некоторых дверях греческие надписи преобладают. На центральных дверях в Сан Марко (которые Г. Маттиа считает местными [248, табл. V—VIII; 312, 49—57, табл. 113—135]) имена святых обозначены по-латыни, а надписи на свитках пророков — по-гречески.

На вратах из Амальфи, Монтекасино, Атрани и Салерно лицевые изображения заполняют лишь небольшую часть пластин (от четырех до восьми), а на остальных расположены кресты или надписи, тогда как на дверях Сан Клементе в Сан Марко, в Сан Паоло фуори ле Мура и в Монте-Гаргано рельефные кресты отсутствуют и почти вся поверхность занята фигурными изображениями; на так называемых центральных вратах Сан Марко процветшие кресты расположены лишь в верхнем ряду пластин [312, табл. 1, 5, 67, 71, и 16, 49, 82, 113].

Среди лицевых изображений имеются фигуры Христа, Богоматери, апостолов и пророков, отдельных святых (в частности, тех, которым посвящен храм), а также вкладчиков, иногда преклоненных перед святыми. Лишь на двух из дошедших до нас врат имеются циклы сцен, иллюстрирующих двенадцать праздников и житие апостола Павла [293; 312, табл. 16] (на вратах в Сан Паоло в Риме) и различные сюжеты, связанные с ангелами [312, табл. 49] (Монте-Гаргано). Наконец, почти уникальны изображения птиц и животных, иногда геральдического характера, иногда фантастического [312, табл. 13, 98, 99; 248, табл. 8].

Все изображения (да и надписи) обычно исполнены инкрустацией: в углубленные желобки, которыми очерчены фигуры, складки их одежды и различные детали, вбиты тонкие пластинки серебра; иногда углубления заполнены чернью или киноварью, пастой голубого и красного цвета [312, 19—26; 248, табл. I, II—XII]. Лица, руки и ноги представляют сплошные листки серебра, на которых выгравированы детали. Именно эти листки, очевидно менее прочно укрепленные, во многих случаях отпали.

Техника инкрустации серебром по меди или бронзе известна в Византии в более раннее время по многочисленным экземплярам — гирькам. Она применена в убранстве дверей Св. Софии в Константинополе, где серебром отмечены сравнительно небольшие детали [202, XLVII—XLVIII; 380, табл. 81]⁴ — монограммы и кресты, указывающие на время их изготовления, т. е. в 840 г. при императорах Феофиле и Михаиле. Несколько иной принцип введения серебра в бронзовую основу известен и на отдельных пластинах [380, 296, табл. 37; 214, 100, 101, табл. 39, № 337; 355, 51—52, табл. XXXVII, № 58].

Вопрос об истоках широкого применения техники, обычно фигурирующей в западноевропейской литературе под названием дамаскинери, не вполне ясен. Существует мнение о ее восточных корнях. Сирийское происхождение мастеров в какой-то мере подтверждает такое предположение. Следует указать также на то, что к несколько более раннему времени относится группа бронзовых (или медных) крестов, техника украшения которых близко напоминает примененную при декорировке дверей. Эти кресты, инкрустированные серебром и, возможно, в некоторых случаях украшенные чернью, относятся к X — началу XI в. [60, 167—173]. В их иконографии и стиле в гораздо более чистом виде сохранилась сиро-палестинская традиция, в сущности утраченная на вратах. Стилистически ближе последним найденный в Киеве так называемый крест Марка Пещерника. Ошибки в греческих надписях и некоторые черты стиля дают основание считать, что он выполнен русским мастером [13, № 203, 204]. Дата его изготовления — около 1090 г. (основанная на предполагаемых датах жизни Марка) — весьма близка времени создания группы сохранившихся в Италии памятников. Если считать, что он исполнен в России, то мы имеем пример быстрого распространения в ней константинопольских образцов.

Сходные принципы декоративного оформления можно наблюдать на обильном материале бронзовых изделий, выполненных в разных странах «мусульманского» Востока начиная с X в. и в последующие века. Наряду с собственно инкрустацией здесь применяется и насечка, встречается и чернь. При всем том впечатление от этих предметов иное, чем от византийских.

Одним из немногих произведений с украшениями, выполненными в той же технике, является хранящийся в Государственном Эрмитаже предмет, назначение которого не вполне ясно. Предположительно, это фрагментированное церковное опахало (рипида) округлой формы, прорезное, с трапециевидными вы-

⁴ Техника исполнения украшений на более древних дверях храма св. Софии — иная [389, 210—213; 201, 229—250].

ступами [187, 240, табл. 7]. По бронзовой основе в технике инкрустации серебром в центральных медальонах на одной стороне изображены погрудно благословляющий Христос в фас с книгой и летящие архангелы (Рафаил, Уриил, Михаил?, Гавриил?) на выступах, на другой — Богоматерь-Оранта, над которой помещен летящий ангел, а внизу и по сторонам — четырех- и восьмилепестковые розетки. Около изображений находятся также инкрустированные греческие надписи (местами стертые). Вместе со штампованными розетками и жемчужинами все это создает богатое декоративное убранство памятника.

В отличие от принятых на дверях здесь все детали фигур, в частности и лица и руки, не покрыты сплошными серебряными листками, а очерчены серебряными контурами. Иконография и стилистические черты изображения позволяют датировать этот предмет концом XI в., быть может XII в. К сожалению, рипида, приобретенная в начале нашего века у антиквара, неизвестного происхождения. Полагаем, однако, что несомненная связь с памятниками, изготовленными в Константинополе, позволяет отнести и ее к столичному производству.

Известные точки соприкосновения с этими изделиями по характеру техники имеют и позднейшие произведения, например шлем, хранящийся в Оружейной палате в Москве [13, № 241—243] (датируемый XIII в.), или еще более поздние двери монастыря Ватопеди на Афоне [71, 238, 239; 312, фиг. 9].

Принимая во внимание чрезвычайно ограниченное количество дошедших до нас памятников, на основании приведенных более ранних и более поздних изделий можно предположить, что техника украшения дверей, сохранившихся в Италии, имела достаточно крепкие корни в Константинополе. Представляется правильным мнение, согласно которому приемы украшения рассматриваемых памятников особенно близки столь характерной для Византии технике перегородчатой эмали: тот же принцип очерчивания фигур, тот же метод выделения деталей, но лишь без специфической для эмали полихромии.

Как уже упоминалось, изображения на дверях представляют чаще всего отдельные фигуры, значительно реже целые сцены или декоративные элементы. Единичные фигуры обычно помещены под арками (чаще всего фронтально, лишь изредка в три четверти, в позе моления) между колоннами [312, табл. 2, 3, 34, 36, 38, 40, 41, 43, 45—48, 74—76, 79, 80, и др.; 248, табл. 2, 6, 9, 10]. Такое расположение похоже на принятое при изображении вкладчиков, Богоматери, архангелов или святых на Пала д'Оро. Но, очевидно, и на те и на другие изображения известное воздействие оказала архитектура с конструктивно под-

чиненной ей живописью. Членения изображений, подобные этим, встречаются, естественно, и в декоративной скульптуре, а в отдельных случаях в иконописи [387, табл. I, II, IV, XI—XVI, XXIII—XXVII; 298, рис. II, IV, табл. 1, 8, 11, 25—27; 13, № 227; 368, табл. 54, 55, 117—124]. Едва ли прав Г. Маттиа, видящий именно в этом элементе воздействие миниатюры [312, 34], хотя связи с ней в других особенностях украшения дверей бесспорны. Так, арки на дверях и на рипиде утрачивают архитектурную логику: их заполняют растительные орнаменты, они воспринимаются декоративно, и в этом действительно наблюдается известная переключка с книжной миниатюрой.

Сходство с эмальями проявляется в отдельных деталях: колонны на вратах часто перевязаны посередине, как и на Пала д'Оро, аналогично переданы каннелюры колонн (то косыми, то расположенными под углом линиями), близок прием украшения геммами колонн и арок [387, табл. II, IV, XI—XVI, XXIII; 312, табл. 34, 36, 62, 74—80; ср. рис. на стр. 33].

Даже и после выхода в свет работы Г. Маттиа нельзя считать исчерпанным исследование сложного комплекса сцен на вратах Сан Паоло fuori ле Мура [293, 9, 22; 312, 37—40, 74—82] и особенно Сан Микеле в Монте-Гаргано [270, 356—368; 312, 40, 41, 83—89]. Скорее всего здесь прототипами служили миниатюры или своего рода прорисы. Некоторые исследователи предполагают, что для изображения редких в византийском искусстве сюжетов из истории ангелов в Константинополь были направлены от заказчиков образцы из Италии. В манере исполнения этих врат имеются некоторые особенности, например густая сеть внутренней разделки фигур. В Монте-Гаргано она создает иллюзию применения техники золотой наводки.

Помимо общих черт с эмальями в технике исполнения врат обнаруживаются элементы, применяемые и в других видах прикладного искусства. Так, геральдические фигуры как бы распластанных орлов на вратах в Сан Паоло в Риме напоминают изображения на тканях настолько, что можно предполагать использование последних в качестве образцов, воспроизведенных в металле [312, табл. 35; 361, 597; 361, 460; 245, рис. 181, 184]. Мотив орлов в близких вариантах встречается не только в декоративной скульптуре, но и в росписи стеклянных сосудов [98, табл. 1]. Декор этого хрупкого материала имеет и другие точки соприкосновения с украшением бронзовых дверей. Быть может, наиболее близкой аналогией для крестиков с росписью золотом и цветными эмальями, как бы пересеченных горизонтальными черточками на концах крестиков, украшающих фрагменты стеклянных сосудов, является заполнительный орнамент на вратах Сан Клементе в Сан Марко в Венеции [98, табл. III; 312, табл. VII, IX, X].

Наряду с орнаментом большой интерес для сопоставления с изображениями в других видах прикладного искусства и в известной мере с декоративной скульптурой представляют немногочисленные птицы, животные, грифоны на вратах в Салерно и Венеции. Возможно, им придавался и некий символический смысл, однако особую ценность они имеют для выявления светского искусства, столь мало известного для Византии [312, табл. 73, 98, 99]. Точные даты бронзовых врат и здесь могут сыграть существенную роль.

Остается под вопросом, насколько приемы украшения дверей, сохранившихся в Италии, были распространены в самом Константинополе. Упоминания о бронзовых, серебряных дверях, так же как об украшенных слоновой костью, в общей, не конкретной форме имеются у Константина Порфирородного [36, кн. 1, 17, 49, 51, 90, 119—122 и др.; кн. III, 10, 16]. Однако больший интерес в этом отношении представляют довольно конкретные свидетельства письменных источников, восходящие ко времени царствования Алексея Комнина.

Анна Комнина, говоря о денежных затруднениях отца, связанных с необходимостью оплачивать войска, рассказывает о попытках императора секуляризировать церковную утварь и использовать серебро после переплавки; в частности, она упоминает о том, что с Халкопратийских ворот снимались золотые и серебряные украшения [175, 10—12]. Имеются в виду, как комментирует Я. Н. Любарский, врата церкви Богоматери в Халкопратии [8, 158, прим. к стр. 308].

Еще интереснее для нас рассказ о том же событии Никиты Хониата: «Не имея возможности расплатиться с войсками, Алексей изымал из церквей священные предметы и отдавал их в переплавку на монеты. Помимо других, он срывает и двери Халкопратийского храма, украшенные серебром, на которых были изображены двенадцать Господних праздников, и передает их плавильщикам, послав в хрисоплисий» [321; 36; 128; 198—200].

Вряд ли можно сомневаться в том, что для переплавки были отправлены не тонкие серебряные пластинки, подобные тем, которые врезаны в бронзу итальянских врат (в этом не было бы практического смысла), а более массивные, сплошные куски серебра. Менее уверенно можно судить о технике исполнения праздничных сцен: значение примененного здесь глагола *τολάω* неоднозначно: он может пониматься и в более общем смысле — «изображать», и в более узком, специальном — «чеканить». Едва ли в этом тексте упоминается слово «пластины», которое дважды приводит французский переводчик Е. Миллер [321, 37]. По-видимому, ближе к правильному пониманию Я. Н. Любарский, который считает, что «двери были обиты се-

ребром с вычеканенными на них изображениями (правильнее употребить множественное число) двенадцати праздников господних [8, 500, прим. 485]. Скорее всего эти изображения действительно были вычеканены на отдельных пластинках, в виде филенок, подобных тем, которые нам известны по дошедшим до нас вратам. Можно предполагать, что эти изображения были похожи на сохранившиеся на вратах в Сан Паоло фуори ле Мура, но, несомненно, они были сделаны в более раннее время и в иной технике. Интересно, что события, о которых идет речь в упомянутых отрывках, происходили лет на 12—15 позже момента изготовления первых экземпляров врат, сохранившихся в Италии, и были современны другим. Создается впечатление, что техника инкрустации с использованием незначительного количества серебра пришла в этот трудный момент на смену чеканным изображениям на массивных пластинах. Не исключено, однако, что эта техника существовала и ранее, параллельно последней, и ею пользовались для более дешевых экземпляров, в частности для отправлявшихся за границу.

Так или иначе, отрывок из сочинения Никиты Хониата представляет значительный интерес не только для нумизматов (в органе которых он был в свое время напечатан), но и для историков прикладного искусства Византии.

Подобно многим другим видам византийского искусства малых форм, двери — хотя они и не столь мелкие памятники — также бесспорно стали для местных мастеров образцами для воспроизведения. Начатые в этом направлении работы О. Берто, исследовавшего искусство Южной Италии [199, 414, 415], продолжил Г. Маттиа [312, 57—51]. Исследованию подверглись памятники, начиная с ближайших по времени и технике исполнения в Трое, отличающиеся от собственно византийских более схематичным и вялым изображением [312, табл. 136—139], сочетающимся с орнаментальными элементами, почерпнутыми, по мнению большинства авторов, из «мусульманского» искусства, и кончая такими, на которых ощущается воздействие не бронзовых изделий, а образцов резьбы по слоновой кости [199, 420—423, табл. XVIII, фиг. 176].

Сложнее обстоит дело с русскими вратами. Вопрос о русском или византийском происхождении так называемых Корсунских (ранее ошибочно считавшихся Ситгунскими) врат (рис. 62) в новгородском Софийском соборе, не является решенным. Г. Н. Бочаров определяет их как русские [39, 36], а его предшественники — как византийские [124, вып. 5, рис. на стр. 36; вып. 6, 112, 113, рис. 132; 66, 116—117]. И та и другая точка зрения имеют некоторые основания, и к окончательному заключению прийти пока трудно.

Новгородские врата имеют несомненные черты сходства с

сохранившимися в Италии⁵, но в некоторых отношениях значительно от них отличаются. Они меньше и дробятся на гораздо меньшее число филинок. Принципиально иным является распределение изображений на поверхности: шесть пластин выделяются на фоне широких полос, украшенных гравированным растительным орнаментом (подчеркнутым пунктирным фоном). Внутри каждой филинки шестиконечный процветший крест расположен под аркой, между витыми колоннами. Двойные завитки у подножия креста украшены угловатыми пятилепестковыми цветами.

На византийских образцах в качестве узорного обрамления, играя при этом подчиненную роль, встречается растительный орнамент совсем иного типа [312, табл. 98; 248, табл. 29]. Кресты и здесь и там рельефные, но на византийских памятниках они всегда четырехконечные с кружками и слезками на концах, располагаемые обычно на ступенях⁶. Помещаются они не в арочках [312, табл. 1, 2, 14, 67, 69, 71, 72]. Арочки же, как говорилось выше, нередко обрамляют отдельные фигуры. Пропорции колонн и их украшение иные. Другой характер носят растительные завитки на концах креста: в Византии они обычно похожи не на цветы, а скорее на листья. Лишь в Сан Паоло фюри ле Мура в Риме гравированные орнаментированные кресты, а не накладные заканчиваются внизу двойными завитками с трехлепестковыми цветами, напоминающими цветы новгородских врат.

Следует ли из сказанного, даже если принять во внимание некоторые черты сходства в орнаментальном оформлении крестов на саркофаге Ярослава (вопрос о происхождении которого также не вполне ясен), что «Корсунские врата» — русские? Г. Н. Бочаров прав, сопоставляя кресты на «Корсунских вратах» с печатами новгородских посадников XII в. [39, 36, прим. 94], точнее, с одной из печатей, где изображен шестиконечный крест с двойными завитками, нижний ряд которых завершается пятилепестковыми цветами. Но следовало бы указать на то, что эта разновидность крестов встречается также на византийских моливдовулах (более раннего времени). Не беремья объяснять почему, но на подавляющем большинстве византийских печатей изображены шестиконечные, а не четырехконечные (как на большинстве произведений прикладного искусства) процвет-

⁵ А. С. Уваров, ошибочно считавший эти двери Ситгунскимп, находит очень похожими «розетки и узоры промежуточных полос на подобные же украшения на дверях в Равелло» [126, 65, табл. LXXVII и LXXXII]. Действительно, это наиболее близкая аналогия в таком плане для «Корсунских врат».

⁶ Лишь в Сан Марко крест, выполненный насечкой, тоже шестиконечный, расположен он также под аркой между колоннами [248, табл. 7].

шие кресты на ступенях. Растительные завитки на них, как правило, близки тем, которые приведены на «итальянских» вратах, но на нескольких образцах имеются кресты вполне тождественные изображенному на печати новгородского посадника, только без косой перекладины (см. моливдовулы из собрания Государственного Эрмитажа — инв. № М.6092, М.8119, М.9138) [300, табл. 100, № 1108]). Некоторые аналогии цветочным элементам на крестах «Корсунских врат» можно найти и на других произведениях собственно византийского прикладного искусства [272, табл. 117с].

Аналогии с русским орнаментом, приводимые Г. Н. Бочаровым, не убедительны [39, 36, прим. 95], однако и в Византии нам неизвестны подобные мотивы — они, быть может, более близки ближневосточному кругу. До некоторой степени они перекликаются с рисунками сицилийских тканей [245, табл. 31, № 162]. Но нельзя, наконец, забывать и предание, по которому двери были привезены в Новгород то ли из Корсуни, то ли из другого византийского центра. По-видимому, ясно лишь, что они происходят не из тех же мастерских, что и двери, сохранившиеся в Италии, а относятся к более позднему времени. Атрибуция этого важного памятника остается пока еще делом будущего.

Не подлежит сомнению известная связь с Византией и более поздних русских врат, хотя связь эта еще отдаленная. При этом техника золотой наводки, зафиксированная письменными источниками уже для ранневизантийского периода, применительно к вратам, по-видимому, не использовалась [126, 58—71; 91, 111—114; 85, 41]. Сама идея подобных медных или бронзовых дверей, так же как и принцип дробления поверхности на отдельные пластины, восходит к византийским прототипам. Можно проводить и некоторые иконографические сопоставления, как это делает А. Грабар применительно к Суздальским вратам, сравниваемым их с вратами в Монте-Гаргано [270, 361—367; 96, 115—153; 40, 96—142; 41, 96—113], но художественные особенности этих русских произведений развиваются своими путями и создают свою, веками продолжающуюся традицию.

Почти исчерпывающий свод (корпус) изделий из резной слоновой кости был составлен более 40 лет назад А. Гольдшмидтом и К. Вейцманом. В настоящее время он дополняется последним [259, 44, 142—158, 411, 11—20].

Авторитет исследователей, глубоко владеющих материалом, не дает оснований сомневаться в правильности их заключений при распределении памятников по группам и их датировке. Возникающие в отдельных случаях вопросы требовали бы изучения оригиналов. В настоящей работе представляется возможным лишь высказать некоторые предварительные соображения, преимущественно относящиеся к материалу, не вошедшему в свод.

Как известно, первый том свода объединяет ларцы с орнаментацией так называемого розеточного типа (сюда же отнесены немногие примыкающие к ним по тематике экземпляры, лишенные этой орнаментации); во втором опубликованы рельефы, по преимуществу диптихи (или отдельные их створки), а также одночастные иконки, порой объединяющие несколько сцен. Если в первый том включены ларцы, украшенные не только слоновой костью, но и пластинками из кости домашних животных [259, 11, 12], то все рельефы (судя по отсутствию оговорок в каталожной части) выполнены из слоновой кости. Следует подчеркнуть, что в X—XII вв., насколько можно судить по дошедшему до нас материалу, массивные пластинки из слоновой кости применялись прежде всего для изделий церковного назначения. Лишь единичные памятники представляют изображения императоров. Все же остальные предметы светского содержания украшены очень тонкими пластинками, укрепляемыми на деревянной основе. Не подлежит сомнению, что подобное положение определялось дороговизной материала.

Авторы корпуса полагают, что используемый вид кости не дает оснований для определения места изготовления, и считают, что со временем, к XII в., в большей мере использовалась простая кость, а качество резьбы ухудшилось [259, 12]. Утверждать противоположное трудно, несмотря на некоторые новые археологические открытия, но предполагать наличие местных косторезных мастерских возможно.

В последние десятилетия пластинки с розеточным орнаментом были обнаружены помимо Коринфа [223, табл. 69] и многих других собственно византийских центров в различных пунктах Советского Союза [52, 411], в частности на Северном Кавказе (рис. 63), а также в Смоленске и Новогрудке (рис. 64)

при раскопках [186, фиг. 1; 75, 88]. Это подтверждает некогда высказанную точку зрения о большой популярности «розеточных» ларцов в средневековом мире [408, 89—103]. К сожалению, мы не располагаем данными о том, какие сюжеты или изображения были обрамлены этим орнаментом. Лишь в Херсонесе и Судаке [122, 21—25; 74, 56, рис. 29] были найдены немногие пластинки с антикизирующими изображениями. На подавляющем большинстве других пластинок представлены птицы и животные, реальные и фантастические, или орнаменты.

Особое место среди изделий из кости занимают крупные фрагменты ларца (рис. 65), открытые при раскопках в Херсонесе в 1964—1965 гг.: на крышке и боковой стенке изображены реальные животные, а также кентавры и сирины [51, рис. 7; 184, 182, табл. 43, фиг. 4—5]. Они составляют единую композицию и переданы в довольно стремительном движении. Изображения окружены розеточным орнаментом, включенным в общую композицию. Розетки несколько схематизированы, так же как и обычные треугольники, заполняющие пространства между розетками. Фигуры выделяются на углубленном фоне — рельеф довольно высокий, но без пластической моделировки. Здесь отсутствуют и распространенные набивные штабики, окружающие пластинки. Как отмечают авторы корпуса, среди многочисленных ларцов имеется поздняя группа, где пластинки врезаны в углубления дерева [259, 6, 11]. В данном случае мы имеем как бы переходную форму: рамка составляет единое целое с изображениями. При этом оконтуривающие линии неровны и сбивчивы. Общее впечатление от этих фрагментов таково, что кажется, будто они воспроизводят более совершенный по исполнению образец. Отступив от классической правильности и тщательности, они приобрели вместе с тем большую выразительность.

Весьма вероятно, что фрагменты херсонесского ларца, подобно некоторым наиболее близким им [259, № 60—62], исполнены не в Константинополе; возможно, ларец был сделан в самом Херсонесе. Судя по стилю, а также условиям находки, этот памятник относится к концу XI в. или к XII в.

Другой весьма интересный образец резьбы по кости — гребень из слоновой кости, найденный в Саркеле — Белой Веже [16, 333—339]. К сожалению, условия находки не дали ясных стратиграфических данных, но всестороннее изучение этого предмета позволило его датировать XI в.

На одной стороне гребня изображен человек, борющийся со львом, сопровождаемый воином с мечом и щитом (рис. 66). Его можно принять либо за Самсона (или Давида), либо за Геракла, разрывающего пасть льву. В. П. Даркевич [52, 413] склоняется к последнему толкованию, исходя из аналогии иных изображений на ларцах, а также из наличия второй фигуры,

которая, возможно, изображает спутника Геракла, Иолая. Не исключено, однако, и библейское толкование сюжета — смущает, в частности, характер одевания героя. В любом случае надо помнить, что и на ларцах мифологические сюжеты явно не понимались исполнителями — единый сюжет распался на составные элементы, отдельные персонажи осмыслились по-своему.

На другой стороне саркельского гребня представлен павлин в фас, распустивший хвост в виде колеса (рис. 67). Фигура птицы выделяется на фоне симметрично расходящихся в обе стороны ветвей с листьями в виде полупальметток усложненной формы. У ног павлина — бегущие влево животные; собака преследует зайца. При том, что каждый из элементов изображения встречается и в византийском искусстве X—XI вв., их сочетание представляется неоправданным, чисто декоративным.

И тип этого парадного гребня (более распространенного в западноевропейском средневековом мире, чем в Византии) и его форма имеют ряд аналогий. Так, гребни, найденные или бытовавшие в Германии, обрамлены, подобно саркельскому, плетенкой [16, рис. 4, 6, 7; 415, 77, табл. 78a—b]. Представленные на них пешие и конные воины, возникшие с квадригами, а также парные геральдические изображения грифонов и птиц имеют множество параллелей в византийском искусстве, в частности и в украшениях ларцов. Однако манера исполнения заставляет относить эти гребни скорее к византизирующим, чем собственно византийским произведениям. Нельзя сомневаться в византийском происхождении нескольких гребней, найденных в Коринфе: геральдические изображения львов и птиц [223, табл. 80; 16, рис. 8, 9]¹, иногда по сторонам стилизованного фонтана, украшающие их центральную часть, имеют давние традиции, восходящие еще к раннехристианскому искусству. По типу, как и по форме, эти экземпляры подобны найденному в Саркеле — Белой Веже.

Все элементы декоративного убранства беловежского гребня находят аналогии в византийском искусстве. Однако сопоставление этого убранства с приведенным на многочисленных ларцах, очевидно изготовленных в Константинополе (при всех имеющихся между ними различиях), приводит к заключению, что его трудно отнести к тому же художественному кругу. Полное отступление от классических норм (коротенькие ноги, большие ступни и т. п.), общее огрубение деталей, орнаментальная стилизация (например, в изображении льва) не находят параллелей в столичном искусстве.

Полностью соглашаясь с мнением авторов корпуса изделий из слоновой кости о наличии в Константинополе мастеров различ-

¹ Весьма близкий гребень имеется в Лувре [214, 127, фиг. 5]. Предложенная автором датировка — VI—VII вв. — явно ошибочна.

ного художественного уровня [259, 16], мы все же считали, что отнести этот памятник к изготовленным в Константинополе не представляется возможным. Производство гребня на месте находки, т. е. в Белой Веже, также исключается, если сопоставить его с большим количеством других костяных изделий, открытых при раскопках, в частности и гребней [16, рис. 3].

Не имея аргументов для точной локализации рассматриваемого памятника, мы склонны относить его к некоему провинциальному художественному центру Византийской империи.

Выдающийся интерес представляет также найденная во время раскопок в 1965 г. в Волковуске, в слое примерно XII в., часть костяного триптиха [62, 200, 201; 184, 183, фиг. 44, 7; 140, № 24; 20, 191, 192, рис. 45]. Пластинка, имеющая сверху и внизу, в толще кости, отверстия, очевидно, прикреплялась к центральной створке: на ее лицевой стороне расположены в три ряда погрудные изображения святых:верху — архангел, посередине — апостол со свитком в левой руке, внизу — юный святой, скорее всего Георгий или Прокопий. На оборотной стороне рельефом представлен четырехконечный крест удлинненных пропорций, с медальонами на перекрестии и на концах.

До нас дошла группа византийских триптихов из слоновой кости, на боковых створках которых изображения распределены совершенно тождественно (на некоторых по четыре, изредка по две, но чаще всего по три полуфигуры):верху — архангелы Гавриил и Михаил, посередине — апостолы Петр и Павел (иногда Иоанн Предтеча и Иоанн Богослов), внизу — Георгий и Прокопий (или Феодор), обычно в украшенных жемчугом одеждах [259, табл. XLIII, № 131, табл. LIV, № 155, табл. LXI, № 182]. На оборотной стороне створок, обрамляющих центральную пластину, на которой изображены Богоматерь, «Распятие» и др., обычно также изображаются кресты, иногда с медальонами на концах и перекрестии или с розетками, часто на ступенях [259, табл. LXIII, № 31*f*, 53*b*, 155*b*, 182*g*].

Не подлежит сомнению, что волковуская створка воспроизводит такого рода памятники. Сходство проявляется не только в общем распределении изображений, в повороте обращенных к центру полуфигур, в их основных иконографических типах, но и в отдельных деталях. Так, совпадают жесты всех фигур, характерно положение правого крыла архангела, закинутого за голову и образующего род нимба, на фоне которого и выделяется голова.

Вместе с тем волковуская створка резко отличается от всех опубликованных образцов по манере исполнения. Разделительные полоски, обычно украшенные как бы балясинами, здесь изображены почти гладкими: членения их едва заметны, причем эти полоски пересекаются нимбами, не уступающими в

отведенном для них пространстве. Фигуры иных, приземистых пропорций, с непомерно большими головами и руками, огрубленно выполненными лицами, одеждой, волосами. Обобщенно переданы складки одежд, упрощенно — глаза, носы, уши; отсутствуют украшения на одеждах юного святого.

Значительно ближе, даже в отдельных деталях, к представленным на аналогичных памятниках изображение креста на оборотной стороне. Не подлежит сомнению, что в целом перед нами провинциальное воспроизведение столичного образца, отличающееся большей выразительностью, но отступающее от классической законченности прототипов. Трудно сказать, где создана волковыская створка, но едва ли в самом Волковыске, несмотря на то что здесь, судя по множеству находок, очевидно существовала косторезная мастерская [62, 201].

Приведенные примеры показывают, что наряду со светскими и (реже) мифологическими сюжетами в провинциальных центрах воспроизводились и религиозные образы. Более того (и это мнение едва ли будет ошибкой), последние воспроизводились чаще. Не редки находки и небольших иконок, обычно изготовленных из простой кости в различных пунктах, культурно связанных с Византией [449, 54, рис. 32].

Вместе с тем в еще большем количестве открывают во время раскопок костяные пластинки с изображением птиц и животных [365, 44—47, фиг. 53; 223, табл. 68, № 945, 946; 153, рис. 69]. Число таких памятников, найденных в Херсонесе, непрерывно пополняется [33, 186—189; 186, 15, 16, фиг. 2, 3; 149, табл. XVII]. Их назначение различно: помимо ларцов резными пластинками, как показали раскопки 1932 г., украшали погребальные покровы (рис. 68) [35, 54, 55]. Имеются экземпляры, очевидно, служившие диптихами для записей по воску и др. [186, фиг. 3]. Форма этих пластинок многообразна — они бывают четырехугольными, трапециевидными и треугольными, круглыми и полукруглыми, в форме сегмента и сектора. Есть различия и в технике и в манере исполнения. Стилистически резко выделяются отдельные пластинки из слоновой кости: например, лев из собрания Государственного Эрмитажа (рис. 69). Судя по пластической моделировке фигуры, он выполнен в константинопольской мастерской.

На довольно большом количестве херсонесских пластинок узенькая рамка окружает вырезанное по углубленному фону изображение птицы или животного (рис. 70). Качество исполнения этих пластинок различно. При детальной и в общем реалистичной трактовке животных и птиц, они переданы плоскостно — в одноплановом рельефе. Некоторые из них — весьма тонкие по рисунку, переданные в сложном повороте — очень удачно вкомпонованы в круг или треугольник. Есть и более слабые,

явно подражательные экземпляры, схематически воспроизводящие прототипы. Очень характерен для пластинок этой группы заполнительный листок, обычно расположенный в углу, иногда — в середине пластинки [33, рис. 1, 2, 4, 5; 186, фиг. 2, 3].

Единичные пластинки такого рода найдены в Константинополе [33, рис. 3], Коринфе [223, табл. 69, № 948]. Происхождение пластинки, находящейся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, неизвестно [259, табл. LIV, № 109]. При обилии таких памятников, найденных в Херсонесе, может быть подвергнуто сомнению [33, 189] предположение, высказанное автором этих строк, о том, что местом их изготовления мог быть Константинополь. Вполне возможно, что они изготовлены на месте находки². Правда, створки маленького диптиха с изображением орла и грифона (или льва) имеют довольно близкие параллели в украшении ларца, который хранится в музее в Кёльне и местом изготовления которого авторы корпуса [259, табл. LXV, № 113] считают Южную Италию, а временем — XII в. Быть может, на основании херсонесских пластинок, среди которых имеются и довольно близкие орнаментальным полосам кельнского ларца, будет либо пересмотрена атрибуция, либо уточнены в качестве бесспорно византийских общие для них прототипы.

Другую группу образуют пластинки с гравированными, иногда очень тонкими по рисунку, изображениями [143, табл. XVII]. Техника их исполнения несколько проще, иконография и композиция настолько близки примененным на пластинках предшествующей группы, что можно предполагать изготовление их в тех же мастерских. Но возможно, что их делали по образцу рельефных другие мастера, однако едва ли в другом центре.

Имеются, наконец, и прорезные пластинки, чаще всего с крупными орнаментальными мотивами, подобными тем, которые были открыты и в Коринфе [223, табл. 69, № 947]. Не вполне ясно только, результатом утрат являются частично прорезанные изображения некоторых фигур или таков первоначальный замысел мастера.

Следует отметить, что круг изображенных птиц и животных довольно обширен (рис. 71), что количество изображений реальных животных сравнительно велико и, наоборот, относительно редко изображение фантастических. Это особенно отчетливо проявляется при сопоставлении пластинок с антикизирующими ларцами. Среди орнаментальных мотивов и тех и других излюблен мотив стилизованной виноградной лозы (рис. 72) [5, рис. 653; 453, 105, рис. 6].

В сущности, за пределы интересующего нас материала входят костяные пашки, черенки ножей, тонкие пластинки с

² К мысли о возможном воспроизведении столичных образцов на месте пришел и В. П. Даркевич [52, 419].

элементарными гравированными узорами типа розеток, concentрических кружков и т. п. Однако по некоторым элементам эти узоры сближаются со встречающимися в сюжетных пластинках и служат, таким образом, основанием для определения местного производства последних. С другой стороны, черенки, шашки, пластинки с как бы «пунсонным» узором и другие подобные предметы, найденные, например, в Херсонесе, аналогичны тем, которые открыты в Коринфе [223, табл. 123, 124]. Все это позволяет говорить уже о единстве «византийского мира». Об этом же свидетельствует и находка пластинки на территории Преслава в Болгарии: изображение животного типа газели весьма близко, хотя не тождественно, принятому на херсонесских памятниках [153, рис. 69]. В частности, фигура четко выделяется на иначе обработанном фоне. Сравнительно ранняя дата преславской находки — X в. — имеет значение для определения времени изготовления херсонесских пластинок. Ведь последние, как правило, были найдены в так называемом верхнем слое, протяженность которого во времени весьма велика — от XI до XIV в. Лишь для пластин, украшавших погребальный покров, дата определяется несколько точнее — не позднее первой половины XI в. [35, 233, 234, 240, рис. 54, 55].

Исходя из этих скромных данных, можно думать, что большинство пластин с изображением животных, во всяком случае группа более тонких по исполнению, относится скорее к X—XI вв., нежели к последующим.

Приведенные материалы — довольно существенное дополнение к корпусу изделий из кости. Почти все вошедшие ныне в научный оборот вещи этого рода происходят из церковных сокровищниц, частных коллекций, некоторые издавна находятся в музеях. Их история прослеживается на сравнительно недолгом отрезке времени. Считанные предметы связаны с именами императоров, но поскольку известно, что разные правители имели одинаковые имена, то даже такая связь не дает оснований для бесспорной атрибуции, и памятники перемещаются из века в век [259, 35, табл. XIV, № 34].

Костяные изделия, найденные при раскопках, особенно интересны: они не только способствуют датировке аналогичных беспаспортных предметов и важны для определения границ их распространения, но и позволяют поставить ряд других исторических вопросов: о степени популярности тех или иных образов в провинциальных центрах, а также в пунктах, находившихся в сношениях с Византией, о возможном наличии местных мастеровских, о некоторых чертах организации производства и т. п. Можно почти с уверенностью считать, что пластинки из кости содействовали распространению византийских образов в связанные с империей страны [52; 162, 331—337].

Среди различных отраслей византийского прикладного искусства едва ли не наибольшие трудности для изучения представляют изделия из камня. Если для некоторых других материалов мы располагаем, хотя и немногими, датированными экземплярами, вокруг которых можем группировать аналогичные, то среди стеатитовых и других произведений мелкой пластики из камня почти отсутствуют образцы, имеющие более или менее точные основания для атрибуции.

Принято думать, что камень, изделия из которого были широко распространены в так называемый средний византийский период, восполнил недостаток в слоновой кости, служа своего рода ее заменителем. Хронологически появление памятников из камня склонны относить к концу этого периода. Однако вряд ли дело обстоит именно так, тем более что, как говорилось выше, для изготовления костяных предметов применялись не только бивни слонов, но и кости других, в частности домашних, животных. Тем не менее относительная массовость изготовления и, следовательно, дешевизна каменных иконок не подлежит сомнению, несмотря на то что на многих из них (как, впрочем, и на бронзовых иконках) сохранились следы позолоты.

Найти объективные основания для определения этой категории памятников чрезвычайно трудно. Тем не менее следует попытаться наметить принципы их классификации исходя из различного рода признаков. В этом отношении большое методическое значение имеют работы Н. Г. Порфиридова [104; 105].

Месторождения стеатитов, различаемых по цвету (преимущественно серо-голубых и зеленых оттенков), известны на коренных территориях Византии: в Малой Азии и в Греции [393, 317 и сл.]. Естественно, однако, что как сам камень, так и мелкие поделки из него могли перевозиться. Разновидность камня, из которого сделан предмет, не обязательно указывает на место его обработки. Тем не менее весьма желательно при любой публикации отмечать цвет камня и по мере возможности уточнять его породу.

Некоторое значение имеет и место, откуда происходит та или иная вещь, — естественно, большее, если она обнаружена при археологических раскопках и известны условия, при которых она найдена, и меньшее, если она долгое время была, например, в церковной сокровищнице. Само собой разумеется, что место приобретения не дает прямых указаний для локализации стеатитов. Все же и эти обстоятельства должны фиксироваться.

Большое количество образцов различного художественного качества приобретено и скорее всего произведено в Константинополе (они обычно зеленого цвета); среди них лишь один, насколько нам известно, найден во время раскопок (рис. 73)¹. Отдельные экземпляры происходят из второго по историческому значению города — Фессалоник, многие находятся в Греции: один из лучших по исполнению обнаружен на некоторой глубине в земле, в церкви св. Андрея монастыря св. Филофея в Афинах [432, 199—204], другой — в развалинах города Фесписа, в Беотии [361, 569], третий — при раскопках на острове Фасоса [230, 372—374]. Ряд памятников разного времени, как местных, так и привозных, хранится в музеях Греции [177, рис. 104, 105, 107, 110] (в их числе и поствизантийские). Есть иконки, найденные в Эфесе, есть обнаруженные или приобретенные в Сирии и Ливане [196, рис. 107, 108; 220, рис. 111], многие находятся в Италии. Немало интересных экземпляров выявлено в Болгарии [149, 44—54], один — в Югославии [386, 65—86]. Ряд ценных образцов происходит из раскопок в Херсонесе [186, рис. 5], единичные найденные в пределах Древней Руси (в частности, близ Киева) [59, табл. XXXVIII], в Новгороде [185, рис. 5], в некоторых пунктах Белоруссии [49, 30], а также в Грузии [446, 39, 40, табл. XVIб], один — в Регенсбурге [398, 122, табл. 3]. Стеатитовая иконка, обнаруженная в гробнице Карла Великого в Аахене, в действительности относится к более позднему времени [281, 48—53, табл. XLIV—XLV].

Можно согласиться с представлением Г. Шлюмберже о том, что едва ли существует такой центр, входивший в состав Византийской империи (или, добавим, культурно и религиозно с нею связанный), в котором не было бы стеатитов [360, 229]. Не подлежит сомнению, что далеко не все они зафиксированы, в том числе те, которые происходят из Константинополя и даже хранятся в его музеях. Между тем эти последние могли бы послужить исходными точками для исследования.

Переходя к рассмотрению конкретного материала, в первую очередь следует назвать уникальную по форме и назначению артосную панагию (рис. 74), сделанную из светло-бирюзового стеатита в виде двенадцатилепестковой чашечки (хранящуюся в монастыре Пантелеймона на Афоне). Н. П. Кондаков установил, что на рельефной надписи, вырезанной по краям чашечки и в центральной части, упомянуто имя императора Алексея Комнина Ангела (1195—1203) [71, 222—225, табл. XXXI]. В медальоне посередине помещена полуфигура Богоматери с младенцем, вокруг которой расположены поясные изображения

¹ За предоставленную фотографию этого образца автор данной работы выражает искреннюю благодарность Л. Попович.

двенадцати пророков с развернутыми свитками (на них написаны краткие изречения) в руках. В характере исполнения надписи, указывающей на относительно позднее время изготовления памятника, имеются и отдельные палеографические элементы (в форме букв и в лигатурах), которые, будучи характерными для конца XII в., еще не приобрели усложненного характера, свойственного палеологовскому периоду. Вместе с тем иконографический тип Богоматери, держащей на руках полулежащего младенца с голыми ножками, относительная живость поворотов и индивидуальные черты, приданные пророкам на столь миниатюрном предмете (дм. 9 см), как бы предвзвешивают элемент, присущий последнему этапу развития византийского искусства. Указание имени императора скорее всего свидетельствует об изготовлении панагии в Константинополе, что соответствует и высокому качеству ее исполнения.

Таким образом, единственный памятник, содержащий объективные основания для датировки, относится к заключительному этапу развития византийского камнерезного искусства, и для сопоставления с этим памятником (преимущественно по стилистическим признакам) возможно привлечь немногие поздние образцы, хотя они и не отличаются таким же высоким уровнем исполнения.

Происхождение подавляющего большинства стеатитовых (как и других каменных) изделий неизвестно, хотя следует вновь оговориться, что само по себе место обнаружения не устанавливает центра производства. Очень немного дают пока археологические находки и для датировок. Кроме того, в настоящее время еще не стали достоянием науки обстоятельства, при которых найден фрагмент изделия с изображением Богоматери, обнаруженный в Константинополе. Между тем по характеру колонны и ее базы, по положению фигуры и трактовке складок ее одежды, по передаче трона и его орнаментации этот фрагмент можно сопоставить с рядом памятников, в частности с найденными в Херсонесе. Условия находки константинопольского фрагмента в известной мере помогают уточнить датировку херсонесских памятников, поскольку их стратиграфическое членение оставляет нас в широком хронологическом интервале, от XI до XIII в. (если не позднее). То же можно сказать и о находках в Болгарии, в частности в Великом Тырнове, датированных в пределах XII—XIV вв.

Одно из немногих исключений — сравнительно не так давно найденная в Новгороде, в слое XII в., иконка с изображением Христа во гробе (рис. 75) [185, 93, фиг. 5]. Подозревать ее более раннее происхождение не приходится, поскольку представленный на ней иконографический тип получил преимущественное распространение в XIII—XIV вв. и в более ранние периоды

неизвестен. При раскопках в Новогрудке в 1971 г., также в слое XII в., был найден фрагмент сланцевого образка (рис. 76), на котором изображена Богоматерь с младенцем [49, 30]. Несмотря на миниатюрные размеры, памятник может представить значительный интерес для определения аналогичных произведений.

Относительно точные данные имеются и для иконок, найденных в последние годы в других пунктах Белоруссии [140, 11, 19, 37, 43], однако они скорее всего русского происхождения и могут лишь косвенно способствовать датировке, возможно, их византийских прототипов.

Есть основания согласиться с М. Татич-Джурич, опубликовавшей иконку с изображением Богоматери, найденную в церкви в Куршумлие, и считающей, что этот памятник современен моменту построения храма, т. е. относится к XI в. [386, 85].

Сложнее обстоит дело с найденной в церкви св. Андрея в Афинах иконкой, представляющей часть фигуры Богоматери. Как указывает А. Орландос, она покоилась на глубине приблизительно 20 см вместе с венецианскими монетами XIII в. [432, 199]. Сам памятник, по-видимому, более ранний и едва ли выходит за рамки XII, вернее даже XI в.

Скупые данные о других находках, например в субструкциях церкви св. Димитрия в Фессалониках [282, 74, № 394] или в поздних постройках на юго-восточной стое на Фасосе [230, 372], в сущности ничего не дают для датировок.

Таким образом, находки каменных предметов, если принимать во внимание возможность их длительного существования, несомненно интересные для определения сферы распространения, для их атрибуции дают сравнительно мало материала.

Мало помогают в этом отношении и те лаконичные надписи, которые вырезаны на некоторых памятниках: они обычно содержат лишь обозначения сцен или имена изображенных лиц. Не считая надписи на упомянутой выше артосной панагии, самая длинная надпись та, которая помещена между двумя рядами изображений на не раз изданной пластинке из собрания Бёрн (рис. 77) [360, табл. XX, 211, 58, 113, № 60]. Эта надпись, относящаяся к святым вопнам, представленным в нижнем поясе, интересна с идейной точки зрения, но не заключает в себе исторических свидетельств. Ее палеография едва ли выходит за пределы XI в.

Выше уже говорилось о слабой изученности вещевой палеографии, которая для рассматриваемого матерпала (как, впрочем, и некоторых других) усугубляется тем, что надписи на памятниках могли быть сделаны позднее изготовления последних. Выразительным примером такого положения является ико-

на из собрания Государственного Эрмитажа [13, 304, № 153], на которой изображены «Распятие» и «Положение во гроб»: слабо различимые греческие надписи здесь соседствуют со сменившими их латинскими. Нет единства взглядов и на определение даты грузинской надписи, нанесенной на иконку, найденную при раскопках церкви в Аджарии и хранящуюся в Музее искусств Грузинской ССР в Тбилиси [446, 39, 40, табл. XVI]. Одни исследователи относят ее к XIV в., а другие — к XII в. Сама вещь выполнена скорее всего не грузинским мастером, да и надпись вырезана на ней позднее.

Надо полагать, что подобные вторичные надписи наносились на предметы, обычно долгое время хранившиеся в церковных сокровищницах или частных собраниях. Естественно, надписи на вещах археологического происхождения значительно надежнее (хотя и здесь нельзя исключать возможность позднейшего их начертания). Из сказанного следует, что и надписи можно привлекать лишь в качестве дополнительного аргумента. Это не исключает, однако, необходимости накапливать эпиграфический материал (иногда сближающийся с палеографическим), прослеживая в написании эволюцию отдельных букв.

Как видим, имеющиеся ограниченные данные вызывают необходимость особенно тщательно учитывать все особенности иконографии и стиля, причем следует обращать внимание на отдельные, иногда мельчайшие детали. Порой именно эти детали повторяются на ряде стеатитов, объединяя их в определенные группы.

За единичными исключениями, дошедшие до нас стеатитовые изделия — иконки — обычно небольших размеров. Часто это нагрудные образки (порой с ушком для подвешивания). Судя по тому, что некоторые иконки найдены в церквях, они были приношениями, вкладами верующих и, быть может, служили для культовых целей. Серия одинаково оформленных пластинок с изображениями святых в рост, совпадающих по размерам [336, 5, 6, табл. 9; 310. № 794, 795; 361. 41, 57], дает основание для предположения об их принадлежности одному объединявшему их предмету (рис. 78). Едва ли, однако, эти миниатюрные предметы могли входить в состав иконостаса, подобного тому, который реконструировал К. Вейцман на материале пластинок из слоновой кости [44, 142—156; 411, 11].

Единственной в своем роде является пластинка, найденная при раскопках в Херсонесе (ныне в Государственном Эрмитаже) [187, 238]. Она украшена орнаментом и скорее всего была частью небольшого ларца. Загадочен небольшой фрагмент пластинки (размером 5×5 см), хранящийся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. Он также, несмотря на свою фигурную форму, считается частью ларца [195, 23, 27, фиг. 27]. Нет пол-

ной уверенности в том, что этот уникальный предмет можно действительно отнести к концу X — началу XI в., но, если согласиться с датировкой Дж. Бекуита, это единственный образец камнерезного искусства светского содержания. Как правило же, изображения на стеатитах представлены довольно разнообразными религиозными сюжетами.

На нескольких дошедших до нас экземплярах изображен цикл евангельских сцен, состоящий из двенадцати или меньшего числа композиций. Имеются пластинки, сохранившиеся фрагментарно (поэтому нет уверенности в первоначальном количестве сцен), но некоторые и в свое время объединяли всего два праздничных изображения. На ряде памятников — одна композиция, а на большинстве — отдельные фигуры (в рост, погрудно, в медальонах).

Бросается в глаза особая популярность образов святых воинов. Это, возможно, косвенное указание на среду, в которой стеатиты были значительно распространены. Любопытно при этом отметить, что мученические образы этих святых, столь часто встречающиеся на изделиях из слоновой кости (в некоторых случаях рядом с воинскими), не типичны для каменных иконок. Изображения, встречающиеся на произведениях прикладного искусства, подтверждаемые и данными сфрагистики, свидетельствуют о смене типов скорее всего во второй половине XI в. [300, № 167, 287, 350, 449, 453, 454, 766, 853; 15, 47]. Очевидно, большинство известных нам стеатитов относится к более позднему времени. Лишь на двух многофигурных иконках (из собрания Бёрн и Государственного Эрмитажа: рис. 79) святые Георгий, Димитрий и Феодор (а на первой еще и Прокопий) изображены с крестиками в руках, в образе мучеников [211, № 60; 13, № 152]. Несколько иной облик св. Феодора на иконке, найденной на Фасосе: здесь он обращен к Христу в позе моления [230, 372, 373]. Необходимо отметить и парижский экземпляр особенно высокого художественного качества. Очевидно, он изготовлен в Константинополе, на что косвенно указывает факт его первоначального появления на антикварном рынке этого города. Связь этого памятника с несколько более поздним эрмитажным не подлежит сомнению. По-видимому, оба они восходят к традиции изделий из слоновой кости, и их следует поставить в ряд наиболее ранних произведений этого вида камнерезного искусства.

На всех остальных известных нам образцах те же святые изображены в воинских одеждах и доспехах (рис. 80), с оружием в руках (впрочем, на некоторых, как, например, на известной иконке из темного сланца (рис. 81), найденной в Херсонесе, сочетаются так называемые патрицианские и воинские одежды [13, № 157]). У Георгия обычно круглый овал лица, шапка

густых вьющихся волос, отмеченных двумя или тремя рядами разграфленных на пряди кружков. При изображении в рост он чаще всего опирается правой рукой на копьё, а левой — на щит. Овал лица Димитрия, как правило, несколько удлинён; нередко его отличают характерные большие уши; причёска, аналогичная принятой для изображений Георгия [13, № 155, 156], но на некоторых памятниках в виде гладких или волнистых прядей волос. Не исключено, что эта последняя традиция связана с Фессалониками, где такой тип Димитрия встречается уже на ранних мозаиках [442, стр. 60, 61, 63, 65 и др.; 302, табл. 43, 45, 48]. В нескольких случаях Димитрий представлен извлекающим меч из ножен, со щитом за спиной [17, 265, 268, табл. 1—3]. Найдена только одна иконка, на которой Димитрий изображён вооружённым не только копьём, но и луком со стрелами [311, 53, № 140, фиг. 13; 202, 68, табл. XIX, 1]. Не исключено, что она выполнена в более поздний период.

Обычный иконографический тип Феодора (рис. 82), отличающегося от иных воинов наличием бороды, встречается на стегатых иконках несколько реже. Его причёска и вооружение аналогичны принятым для изображения Георгия [177, 203, № 123; 230, 373; 13, рис. 156 и др].

На значительном числе каменных иконок с образами воинов привлекает внимание деталь, считающаяся нехарактерной для византийского мира, — миндалевидные, удлинённой формы щиты [13, № 156, 157; 71, рис. 81; 234, 160 161; 361, 569 и др.]. Действительно, в византийской монументальной и станковой живописи изображения щитов иной формы, кроме круглых, очень редки и встречаются лишь начиная с конца XIII в. и в XIV в. Изредка изображения воинов на византийских миниатюрах [204, табл. LXII, 1; 332, табл. 25, 80, 152], а также на серебре и эмали [225, табл. LIV, № 142, табл. LXV, № 170; 221, 232; 13, № 187] сопровождают щиты так называемого норманнского типа. Но щиты этой формы более типичны для стран Западной Европы. Так, они представлены, например, на известном ковре из Байе, относящемся к XI в. Создается впечатление, что «аристократические» устремления византийского искусства и в этой детали остаются в рамках классической традиции. Относительно массовые изображения (если исключить немногие эмали) отражают форму щита, очевидно реально существовавшую в византийском мире, возможно воспринятую с Запада. Во всяком случае, она зафиксирована на моливдовулах греческих церковных деятелей XII в. [15, рис. 2, 3; 300, № 778, 779]. Иоанн Киннам свидетельствует о замене круглых щитов продолговатыми и о применении длинных копий вместо луков и стрел в правление императора Мануила Комнина [292, 125]. Возможно, что этой официальной реформе середины XII в. предшествовало появле-

ние щитов новой формы в жизненной практике. Миниатюры и эмали бесспорно датируются XI в. Большинство стеатитов с этими щитами — не ранее конца XI в., скорее даже XII в.

К такой же дате приводят и некоторые другие наблюдения. Так, на нескольких памятниках фигуры расположены под арками, между двойными, как бы перевязанными посередине колоннами (рис. 83) [234, 160, 161; 71, рис. 81; 187, 238, табл. 2]. Подобные колонки известны на миниатюрах XI в. (наиболее ранний пример — «Минологий» Василия II) [317, табл. 285, 3; 204, табл. VI, 1, 2, табл. VII 1, 2, табл. XXVII, 1; 76, 144, 145; 240, табл. XVII; 263, табл. 121 и т. д.], но особенно распространены в XII в. [37, табл. 31; 76, табл. 156, 207, 208; 302, табл. 240], причем постепенно приобретают все более декоративный характер. Этот мотив встречается и на точно датированных бронзовых воротах XI — начала XII в. [293, ил. 21, 23—27; 312, 33, табл. 3, 34, 38, 40, 41 и др.], а также на отдельных серебряных изделиях XI—XII вв. [30, табл. 46; 263, т. III, табл. 81; 387, табл. XXI, № 33]².

Известным основанием для датировки являются и представленные на некоторых стеатитах капители колонн с парными птицами³, обращенными спинами друг к другу (рис. 84) [13, № 156; 380, табл. 162]. Аналогичные мраморные капители константинопольского происхождения (а также в Венеции и некоторые другие) [398, 33, № 6816, 34, № 3199, 3202; 336, табл. 7a] датируются XI—XII вв.

Труднее делать какие-либо заключения для определения времени изготовления стеатитовых иконок на основании так называемого киматона, которым часто украшаются арки [336, табл. 9; 13 № 154, 156; 380, табл. 162]. Этот мотив передается в формах то более, то менее близких античным образцам (рис. 85). Его трансформация иногда свидетельствует о том, что исполнители не понимали исходных прототипов [398, 120, табл. 3, № 582; 188, фиг. 3; 353, 382, табл. 5. № 6]. Но в этом, очевидно, проявлялось не столько время, сколько место изготовления предмета.

² Новая датировка так называемого Трапезундского ларца (XIV—XV вв.), предложенная А. Фроловым и А. Грабаром [387, II, 39, 40], не представляется убедительной по ряду деталей, в частности и по рассматриваемой в настоящем контексте. Перевязанные колонны привлекли внимание Г. Н. Чубинашвили в связи с их изображением на так называемом Рачинском триптихе из слоновой кости. Посвященная ему статья была впервые опубликована на немецком языке в 1935 г. В настоящее время она переиздана: «Рачинский триптих из слоновой кости» [135, 206—235, табл. 80—93]. Распространены эти колонны и в декоративной резьбе по камню [441, 185, рис. 58 a].

³ Изображение таких капителей встречается на миниатюрах XI в. [336 a, табл. 7].

Более определенными для установления времени изготовления иконок элементами являются характерные для многих стеатитов орнаментированные нимбы. Только на памятниках грузинской чеканки их относят к более раннему времени [133, 556—559]. На византийских же миниатюрах они впервые изображаются в XII в. [204, табл. XXV, 2; 37, табл. 31]. По-видимому, к тому же времени относятся и некоторые серебряные изделия и отдельные эмали [13, рис. 190, 199; 387, табл. LXXX, № 109, табл. XVI—XVII, № 16]. Характерно, что в резьбе по слоновой кости нимбы с орнаментом, насколько нам известно, не встречаются вообще.

При внимательном рассмотрении орнамента на стеатитовых изделиях можно заметить, что на одних из них он состоит из отчетливо переданных растительных элементов (цветов, пальметток, подпальметток), на других — из тех же, но схематизированных элементов и, наконец, на множестве памятников распадается на дужки с поперечными черточками, уже не воспринимаемыми как растительные (см., например, икону богоматери в Художественно-историческом музее в Вене; рис. 86) [188, фиг. 1].

Возникает вопрос: нельзя ли эту эволюцию орнамента положить в основу хронологического расположения памятников? По-видимому, это возможно, тем более что на таких образцах (как, например, архангел Гавриил из Фьезоле (рис. 87) или святые воины и «Благовещение», найденные и хранящиеся в Херсонесе) четко читаемый рисунок на нимбах сопутствует столь же ясно расчлененному киматию на арках, покоящихся не на сдвоенных, перевязанных колонках, а на одинарных [380, табл. 162; 13, № 154, 156]. Конечно, нельзя полностью исключить и другое объяснение — уровень мастерства исполнителей или различные центры изготовления. Но пока представляется возможным выдвинуть такую гипотезу, тем более что на некоторых стеатитах высокого художественного качества (как, например, иконка с изображением св. Ферапонта (рис. 88), найденная в Регенсбурге) орнаментация нимба имеет ту же тенденцию к ритмике и отступлению от реальных форм, как и передача складок или трактовка волос.

Таким образом, приведенные признаки дают какой-то материал для обоснования датировки памятников, в частности тех, на которых изображены воины. По другим же признакам памятники объединяются в группы, по-видимому свидетельствующие об общих иконографических типах, восходящих к неким школам или центрам.

Так, например, уже несколько десятилетий назад М. В. Алпатов сопоставил три иконки, представляющие конных воинов — св. Георгия (одна хранилась в Анжере, другая — во Флоренции;

рис. 89) и св. Димитрия (рис. 90; из собрания Государственной Оружейной палаты Московского Кремля). Все памятники он датирует XI в. [171, 25—56; 4, 52, 55, ил. 28, 29]. Особенно схожи, вплоть до мелких подробностей, две первые: достаточно сравнить передачу плаща, ноги всадников, головы лошадей и т. п. По-видимому, совпадало и начертание надписи. Все это заставляет предполагать не только каноническую основу образа, но и единство центра, из которого происходят обе иконки. Сопоставляя изображения на всех трех иконках и говоря, что при наличии многих общих иконографических черт икона с изображением Димитрия выделяется среди других художественным исполнением, М. В. Алпатов был, несомненно, прав. Особая легкость поступи коня, грациозность всадника отличают его от твердо стоящих на земле, довольно грузных фигур Георгия. Фигура св. Димитрия свободно расположена в пространстве, которое как будто подчеркнуто развевающимся концом плаща.

Стилистически отличается от этих иконок изображение св. Евстафия (хранящееся ныне в Вологодском музее), отнесенное М. В. Алпатовым также к XI в., а В. Г. Пуцко в недавно опубликованной им заметке [345, 77—79, фиг. 1] — к концу XIV в. Переданный в стремительном движении конь, бурно развевающийся конец плаща св. Евстафия, да и напряженность фигуры всадника дают основание отнести это произведение скорее к палеологовскому периоду (XIV—XV вв.). Но может быть, эта вещь сделана и не в Византии.

Нам известно еще несколько памятников, на которых Георгий представлен поражающим дракона, но они, по всей вероятности, также выходят за пределы рассматриваемого периода, а некоторые из них скорее всего возникли не в византийской, а в итальянской или русской среде.

Очень интересны две иконки, найденные одна в Херсонесе в 1956 г. (хранится в Херсонесском историко-археологическом музее; рис. 82), другая — в Великом Тырнове (по-видимому, находится в местном музее; рис. 91). На обеих изображено «Коронование Христом святых воинов-мученическими венцами». Нам известны и другие иконки с изображением на этот сюжет, но по исполнению они далеки от этих двух. Между херсонесской иконкой с тремя воинами и меньшей по размеру тырновской наблюдается необычайная иконографическая близость [13, № 156; 188, фиг. 3]. Однако при полном совпадении центральной композиции в расположении фигур и их атрибутов имеются и некоторые стилистические различия — исполнение миниатюрной тырновской иконки выше херсонесской. Что касается грубого начертания надписи, то можно предполагать, что она нанесена на уже готовый памятник на месте. На тырновской

иконке фигуры не обрамлены аркой, отсутствуют и колонки, нимбы не орнаментированы, а киматион обрамляет всю пластинку. Напрашивается предположение, что иконки восходят к одному образцу, по-разному воспроизведенному различными мастерами. Дата их создания, возможно, и совпадает.

На рассматриваемой иконке из Херсонеса бросается в глаза, особенно у Георгия, своеобразие типа лица — резко суживающаяся нижняя часть овала и острый подбородок. Подобное же лицо у св. Пантелеймона на известной иконе из Христианского музея в Ватикане [324, ориг. 85; 352, табл. XII, 1; 353, табл. XXI, 1], на которой полуфигура святого заключена в арку, аналогичную изображенной на херсонесской иконке, а нимб его также украшен орнаментом и жемчужинами. По типу лица, а также по вооружению и орнаментации нимба, близок к херсонесской и фрагмент иконки, по-видимому найденный в Киеве. Этому последнему в свою очередь тождествен обломок с изображением воина, хранящийся в музее Принстонского университета. На обоих фрагментах представлены воины в трехчетвертном повороте, обращенные в позу моления к Христу (занимающему верхнюю часть иконы), благословляющему их оружие [187, табл. I].

Несмотря на различие в иконографической схеме, все четыре памятника, возможно, происходят из одного центра. Если же принять во внимание сходство происходящей также из раскопок в Херсонесе иконы «Благовещение», парной иконке с «тремья воинами», и сходство с фрагментом, на котором изображена Богоматерь, сидящая на троне (из старых раскопок в Херсонесе) [13, № 154; 449, 51, рис. 32⁴], то число близких памятников возрастает до шести. Если принять во внимание и недавно найденный в Константинополе фрагмент сцены «Благовещение», возможно также примыкающей к этой группе, то возникает вопрос; не в столице ли Византии следует искать происхождение всей группы?

Иконографическая схема фрагментов, найденных в Киеве и хранящихся в Принстонском университете, устанавливается с помощью некоторых других памятников: если на киевском сохранился лишь щит от второй, утраченной ныне фигуры, а на принстонском нет даже и этого, то на фрагменте из собрания Думбартон-Окс (рис. 92) видны части двух обращенных к центру фигур [285, 85, № 296], очевидно святых Георгия и Феодора, и неполная полуфигура Христа с венцами, в небе. Изображение св. Феодора на этой последней иконке и на великолепной иконке из Христианского музея в Ватикане [177, 203, № 124; 394, табл. XIII, № 17, 296, табл. XI, 7] очень близки. На вати-

⁴ Здесь, по-видимому, считается, что изображен Христос.

канской иконке изящная фигура св. Феодора, обрамленная знаковой нам аркой на сдвоенных перевязанных колонках, сохранилась ныне одна. Не подлежит сомнению, что парный воин, обращенный вправо в той же позе моления, находился ранее с левой стороны; между ними вверху был представлен Христос, а внизу — воткнутые в землю щиты, за которыми стояли копия. Подобные сцены известны нам на нескольких моливдовулах, бесспорно относящихся к XII в. [15, 46—51, рис. 2, 3], и, кроме того, на более поздних иконах. К этому времени мы относим по ряду соображений и группу рассматриваемых памятников (к которым, может быть, следует отнести и совсем маленький фрагмент иконы из Херсонеса — голову св. Феодора с мученическим венцом [287, 39—48]).

Любопытно отметить, что один из вариантов этой композиции, представляющий двух венчаемых Христом Феодоров, показанных с копьями и щитами, изображен на моливдовулах, принадлежавших епископам города Серры. Есть основания считать, что данная композиция зародилась именно в этом месте. Отсюда возникает гипотеза: нельзя ли связать и изображения на стeatитах с этим греко-македонским центром?

Известные нам изображения святых воинов на каменных изделиях не ограничиваются рассмотренными примерами. В числе наиболее интересных памятников следует назвать весьма близкие друг к другу изображения св. Димитрия на сланцевой иконе из Херсонеса (см. рис. 84) и на дне сосуда⁵ из сокровищницы Сан Марко в Венеции (рис. 93) [17, 265—268, рис. 1—3; 387, 74, табл. XII. № 74] (оба памятника датируются концом XI — началом XII в.). На этих памятниках совпадает не только иконографический тип, но и ряд мелких деталей и характерных приемов, например в передаче волос или одежды. Изготовление обоих памятников по ряду признаков было отнесено их издателями к такому центру, как Фессалоники. Тем самым было дано основание для характеристики камнерезного искусства этого города.

Бесспорно константинопольским можно считать изображение Димитрия на иконке, хранящейся в Лувре (см. рис. 78) [336, табл. 9], входящей в серию аналогично оформленных (как уже упоминалось) произведений классического византийского стиля. Возможно, вместе с образами святителей Николая и Иоанна Златоуста они в свое время составляли единое целое. Фигуры расположены под арочками с тонко переданным киматием, покоящимся на колонках с базами в виде шишек, и с растительными

⁵ А. Грабар, не приводя никаких аргументов, опровергающих Марвина Роса, и не учитывая нашей статьи, произвольно датирует этот предмет XIII (?) в., а местом изготовления его считает Константинополь.

завитками, заполняющими углы. Чуть заметная тенденция к орнаментации проявляется в трактовке волос. Скорее всего эти памятники можно отнести к раннекомниновскому периоду.

Некоторые высказанные положения дают относительную возможность не только для датировки, но и для (пока еще весьма гипотетических) предположений, касающихся локализации стегатитов. Во многих случаях можно в общей форме предполагать провинциальное происхождение стегатитов. Основаниями для такого определения являются своеобразие отдельных памятников, часто схематизация, а иногда и деформация фигур, предельная плоскостность, непонимание и переосмысление отдельных деталей, в некоторых случаях грубые ошибки в надписях. Конечно, и здесь не исключается возможность изготовления произведений невысокого художественного уровня и в крупных центрах. Тем не менее место находки или длительное существование тех или иных экземпляров делает более вероятным их местное происхождение.

Интересным образцом, скорее всего болгарского происхождения, является привлекающая наше внимание в Археологическом музее Болгарской Академии наук в Софии иконка св. Димитрия, найденная в 30 км от города Видина, в селе Черномасница⁶. Изображение Димитрия с мечом на правом плече и ножнами в левой руке не раз встречается на собственно византийских памятниках. Однако достаточно сравнить рассматриваемый образец с другим, хранящимся в Лувре [336; табл. 9], чтобы заметить трансформацию образа. Помимо прочего привлекают внимание и необычная приземистость и схематизм изображения на иконке: вместо тонких колонок с тщательно переданными капителями и базами — массивные столбы с едва намеченными завершающими деталями; схематизируются киматий и растительные завитки по углам. Орнаментированный щит, похоже, возник из переосмысленного конца плаща. Необычно исполнена прическа воина и его доспехи, в частности своеобразен прием углубления точек (около пояса и в других местах) с помощью буравящего инструмента.

Судя по всему, перед нами одно из тех местных произведений, которое с большой точностью передавало византийский, быть может столичный, образец. С такими примерами приходится встречаться на разных связанных с Византией территориях и в разных видах материала [184; 20].

⁶ В настоящее время эта иконка издана [149, 44—51]. Едва ли можно согласиться с датой, принятой издательницей. Против конца XI — начала XII в. свидетельствуют пластическая передача фигуры и некоторые палеографические черты, например начертание буквы «М». По-видимому, этот памятник мог возникнуть не ранее конца XII в., скорее даже в XIII в.

Принципиально аналогичный случай можно наблюдать в изображении Георгия из собрания художественно-исторического музея в Вене [242, 96, табл. 21, № 131]: здесь киматий носит еще более деформированный характер, овал лица святого, манера передачи его прически и доспехов, форма щита (вероятно, срезанного сверху в виде треугольника), прикрывающего рукоятку меча с зигзаговидным навершием, — все это дает основания предполагать, что, несмотря на наличие греческой надписи, мы имеем воспроизведение византийского оригинала в одной из стран Западной Европы, скорее всего в Италии.

Не исключена возможность итальянского происхождения и небольшой иконки с изображением св. Георгия в рост из Национального музея в Регио, изданной А. Липинским [304, 21—28]. Плоскостно исполненная фигура приземистых пропорций кажется монументальной. Непомерно тяжеловесное копые, крест на круглом щите — все это выпадает из традиционной византийской иконографии святого воина. Возможно, что прав А. Липинский, предположительно датирующий ее XII—XIII вв. и считающий, что она изготовлена в Калабрии, где и в других видах искусства большую роль играли византийские традиции.

При дальнейшем повторении образцов сохраняются основная схема, общее оформление, нередко округлый верх, в большей или меньшей мере напоминающий арку, иногда ряды горизонтальных черточек, восходящих к киматию; фигуры предельно схематичны; на одной из болгарских икон (она не издана) рука как бы перерастает в щит, на грузинской иконе (Музей искусств Грузинской ССР в Тбилиси) размеры щита неправдоподобно малы (памятник также не издан), необычными приемами передается прическа; на русском образке (из краеведческого музея в Полоцке) [140, № 19] корона императора Константина в сочетании с пропендулиями переосмыслиется как шлем и т. п.

Не всегда можно быть уверенным, идет ли речь о памятнике, изготовленном вне границ Византийской империи, или о предмете массового производства, созданном в ее пределах. Так, например, икона, найденная в Коринфе [223, 261, табл. 113, № 2108], на которой изображение полуфигуры Христа чрезвычайно схематично и грубовато, а надпись свидетельствует о ее принадлежности монаху Матею (Матвею?), очевидно, местного происхождения и принципиально недалека от подобных изделий широкого распространения, созданных иноземными мастерами. Уточнить локализацию памятников позволит лишь дальнейшее накопление материала. Дополнительные изыскания необходимы как для отдельных реалий (например, эмблемы на щитах, специфический тип доспехов или обуви и т. п.), так и

для приемов исполнения деталей (например, трактовка глаз, окаймление одежд).

Отмеченное выше богатство дошедших до нас в мелкой пластике образов святых воинов позволяет распространить намеченные заключения или наблюдения на другие памятники. Единый комплекс объединяет наряду с образом Димитрия изображения святителей Николая и Иоанна Златоуста (см. рис. 78) [336, 5, 6, табл. 9; 310, № 794, 795; 361, 41, 57]. Стилистически близка последним иконка Ферапонта (см. рис. 88), найденная в Регенсбурге [398, 122, табл. 3, № 583], выполненная, судя по большой графичности в трактовке складок одежд и характеру орнаментации нимба, в несколько более позднее время, но, очевидно, в том же кругу столичных мастеров. Сходство орнаментальных деталей при ряде общих приемов исполнения позволяет сопоставлять те же памятники с уже упоминавшейся парижской иконкой (см. рис. 77), на которой изображены два ряда святых [360, табл. XX; 211, 58, 113, № 60]. Связь этой последней с эрмитажной из собраний М. П. Боткина (см. рис. 79) [13, № 152], с одной стороны, и пластинкой от ларца, найденной в Херсонесе [449, 56; 188, фиг. 1], с другой, расширяет исходные данные для атрибуции скорее всего константинопольских произведений.

К кругу столичных памятников, вероятно XI в., следует отнести и уже упоминавшийся фрагмент с изображением Богоматери, найденный в Афинах. Он сделан из зеленого стеатита, хранит следы позолоты и отличается особой изысканностью силуэта, тонкостью черт лица, строгой сдержанностью в передаче складок драпировок [432, 199—204]. При достаточно большом числе дошедших до нас памятников, представляющих Христа или Богоматерь (и некотором разнообразии иконографических типов последней), объективные данные для их классификации довольно ограничены. Порой и здесь известную помощь в их атрибуции могут оказать детали, сопутствующие изображениям святых воинов. Так, например, полуфигура Христа, венчающего воинов, очевидно, встретит параллели в его одиночных иконках. Богоматерь с младенцем из собрания Британского музея (рис. 94) [220, 17—18, табл. III, № 112; 69, 248, 131] имеет общие черты с Георгием из музея Вены: арочка, обрамляющая полуфигуру, украшена столь же деформированным киматием, а специфические капители в виде протом львов позволяют предполагать общий центр изготовления обоих памятников. Сюда же следует присоединить и погрудное изображение св. Василия из собрания Христианского музея в Ватикане [353, 333, табл. 5, № 10]; в оформлении этой иконки и описанных выше совпадают не только капители и орнаментация арки, но и заполнение углов растительными завитками.

В верхних углах иконки Британского музея представлены пророки с развернутыми свитками, напоминающие изображенных на артосной панагии с Афона [71, табл. XXI]. Это обстоятельство дает лишнее основание для отнесения памятника к «поздней эпохе», в соответствии с мнением О. Далтона, но едва ли к XIV в., как полагал Н. П. Кондаков: черт зрелого палеологовского стиля, как и палеографии этого времени, в рассматриваемой группе не наблюдается, тогда как детали раннего XIII в. в ней присутствуют.

Сложнее, как обычно, обстоит дело с локализацией этих иконок. Наиболее выражены западные, возможно итальянские, черты в иконке с изображением Георгия. На двух других иконках усматривать их нет оснований. Исключение представляет лишь капители в виде голов животных. Один из уникальных случаев передачи таких капителей нам известен на миниатюре с изображением св. воина Феодора в «Минологии» Василия. Имеются они и в армянских, в частности киликийских, рукописях начиная с XII в. (302, табл. 127; 327, 55—56, табл. XXI, XXIX). Гораздо чаще, но в несколько иных вариантах они распространены в декоративной скульптуре романского мира, особенно на юге Италии [319, табл. 125, 126, № 84 с, d; 277, т. II, 365—394; т. III, табл. 90, 61]⁷. Быть может, здесь и следует искать центр изготовления и наших стелтитов?

Все выдвинутые предположения достаточно гипотетичны, объективно обоснована лишь группировка памятников. Возможно, в процессе дальнейшего исследования материала появятся основания для более точных заключений.

С еще большим трудом поддаются определению памятники, на которых изображены не отдельные фигуры, а евангельские сцены или циклы сцен. В ряде случаев мы располагаем одним или двумя образцами, с изображениями на один и тот же сюжет. С известной приближенностью их можно датировать преимущественно по иконографическим, реже по стилистическим признакам.

Единственной в своем роде является пластинка с изображением «Успения» из Художественно-исторического музея в Вене [403, 51, табл. 39]. Ее близость к изделиям из слоновой кости настолько велика, что в некоторых изданиях она фигурирует как костяная. Трудно сомневаться в том, что этот памятник восходит к такому прототипу, от которого идет и характерный прорезной балдахин [259, № 1, 3, 4, 6, 7 и т. п.], опирающийся на колонны, и тонкие частые линии складок одежд. Лишь очень

⁷ Генезисом таких мотивов, их трансформацией и специфическими разновидностями в разных странах занимается Г. К. Вагнер в связи с исследованием владимиро-суздальской скульптуры [43, 101—103, рис. 63—66].

немногие детали, как, например, углубленные точки на ромбиках покрова или кружки на балдахине и капителях, исполненные буравящим инструментом, более характерны для камня, чем для кости. Судя по манере исполнения, тонкой моделировке лиц, известной их индивидуализации и другим чертам, этот памятник, вероятно, относится к концу XI в. и исполнен скорее всего в Константинополе.

Напротив, фрагмент с изображением той же сцены, находящийся в Археологическом музее на Хиосе [334, табл. 7], вероятно, местного производства. Не вполне пропорциональные фигуры, угловатый изгиб их рук, подпирающих головы, неоправданный рисунок складок одежд (не следующих положению тела), схематизированный киматий, окружающий пластинку со всех сторон, выдают провинциальное происхождение памятника, возможно, XII в.

Можно предполагать, что хранящаяся в музее Бенаки в Афинах иконка «Успение» (не пздана) выходит за рамки рассматриваемого периода. Прежде всего здесь из обычных иконографических норм выпадает решение композиции — ложе Богоматери отнесено на второй план, так же как и фигура Христа, держащего спеленатую фигурку, а на переднем доминируют относительно крупные фигуры апостолов. Характерны трижды перевязанные колонки, т. е. тот мотив, который указывает на поздний период, по-видимому палеологовский, а также объемная трактовка фигур, переданных почти в профиль. Такой date не противоречат и некоторые элементы надписи.

Из трех известных нам изображений «Благовещения» одно не имеет аналогий ни на стеатитах, ни на других произведениях прикладного искусства (хранится в музее Бенаки) [209, 21; 177, № 104]. Спокойно стоящий Гавриил и сидящая на троне с высокой спинкой Богоматерь (почему-то обращающая левую, а не правую руку ладонью наружу) расположены, как иногда в монументальной живописи, под отдельными арочками, разделенными колонной⁸. Схематизированный киматий, обычно орнаментированное подножие Богоматери, характер украшения трона имеют точки соприкосновения с аналогичными изображениями на металлических изделиях. При общей архаичности иконографии манера исполнения лиц и начертание надписи (буква H и сложные угловатые титла) свидетельствуют скорее о том, что памятник этот греческого происхождения и создан не ранее конца XII в.

⁸ Подобная двухчастная композиция встречается в декоративной скульптуре Италии XII—XIII вв. [435, 37, 38, № 45; 199, 520, 521, фиг. 230]. О. Берто видит в этом рельефе прямое воздействие византийской резьбы по слоновой кости.

Поразительно близки между собой две иконки: одна — найденная в Херсонесе [13, № 154; 188, фиг. 4], другая — хранящаяся в музее Бенаки, на которой помимо «Благовещения» изображено «Рождество Христово» [177, 194, 195, № 105; 188, фиг. 5]. Совпадают не только иконографическая схема (правда, отсутствует арочное обрамление) и, может быть, дерево на афинской иконке, но и технические приемы и стилистические черты: форма кивория, трон Богоматери и даже украшающие его орнаментальные элементы, расположение складок одежд, трактовка волнистых волос Гавриила и т. п. Отличия незначительны: на афинском экземпляре нимб не имеет орнамента, отсутствует (быть может, утраченное) дерево; херсонесский несколько тоньше по исполнению, но это может быть объяснено и его большими размерами. Скорее всего оба экземпляра выполнены в XII в., т. е. тогда же, когда и рассмотренная выше группа памятников, включающая и херсонесское «Благовещение».

Едва ли можно сомневаться и в том, что оба эти предмета изготовлены в одном месте, по-видимому, там же, где и недавно найденный фрагмент «Благовещения», т. е. в Константинополе. Необычайная близость фигуры Богоматери с пряжей в руке к изображенной на херсонесской иконке, а также к некогда найденному там же обломку с изображением части фигуры, сидящей на троне [449, 51, рис. 32], бросается в глаза: одинаково трактован трон, его точеные ножки, подушка, даже пятилепестковый, заостренный на конце цветок (украшающий в одном случае базу колонн, в другом — престол). Таким образом, очерчивается небольшая группа памятников, один из которых связан с Константинополем. Однако уверенности в столичном происхождении памятников этой группы пока нет.

Сцена «Рождество», сопровождающая на афинском памятнике «Благовещение», имеет значительные отличия от аналогичных изображений в резьбе по слоновой кости, в большинстве своем происходящих из столицы и датировемых X в., иногда XI в. В резьбе она обычно дается в ином, развернутом варианте [259, № 7, 15, 17], с большим числом действующих лиц, а исполнение ее отражает черты классицизма, отсутствующие на стеатитах. Лишь на отдельных костяных пластинах, датированных XI в. [259, № 197, 207], имеются немногие точки соприкосновения с изображениями на названных памятниках. Однако и по сравнению с ними на стеатитовых иконках сцена «Рождество» дается в ином иконографическом варианте, строже и лаконичнее.

Характерно, что основные элементы иконографии на этих последних независимо от их качества весьма устойчивы и повторяются на памятниках более и менее сложного состава, различающихся размерами, и, как правило, на этих памятниках

дается сидящая, обращенная вправо от зрителя Богоматерь на фоне пещеры, обозначенной геометризованной линией горок, за которой на заднем плане слева расположены три фигуры волхвов, справа — благовествующий ангел, внизу — пастух, опирающийся на посох; слева сидит Иосиф, обращенный спиной к сцене купания [188, фиг. 5, 7; 398, 123, табл. 3, № 2427; 219, фиг. 149; 443, табл. 154, 1]. При общем сходстве изображения наблюдаются различия в отдельных деталях, например в соотношении фигур волхвов (обращенных друг к другу — или расположенных один за другим — в одинаковых позах), в более или менее вертикальном или наклонном положении женщины, держащей кувшин, в передаче яслей — они показаны либо гладкими, либо в каменной кладке. Возможно, лондонский экземпляр [299, табл. 41, № 12], на котором изображена сцена «Рождество» вместе с Деисусом, относится к наиболее раннему времени — к концу XI в., тогда как пластинка с двенадцатью праздниками, хранящаяся в Толедо, выходит за пределы рассматриваемого времени [219, фиг. 149].

Изображение почти на всех стеатитах одного иконографического варианта заставляет предполагать наличие определенных образцов, которым следовали мастера в этом виде искусства, хотя, конечно, и здесь такая гипотеза не может быть подтверждена документальными данными.

Единственный памятник, на котором передан другой иконографический тип, более распространенный в византийском искусстве, был найден в Херсонесе [186, фиг. 7], к сожалению, во фрагментированном состоянии: Богоматерь изображена лежащей, полуфигура ангела расположена почти в фас, вместо всех яслей передана лишь их верхняя поверхность. Вместе с тем, так же как и на других памятниках, передана сцена купания, одинаково изображена и фигура пастуха с посохом. Орнаментация нимбов, притом в схематизированной форме (дужки с поперечными черточками), дает основание отнести эту иконку к XII в. [188, 365, 366, фиг. 1].

Одновременно с пластинкой, представляющей «Рождество», при раскопках в Херсонесе, в верхнем же слое, примерно в том же пункте, был найден бесспорно парный ей образец с изображением «Вознесения» [188, фиг. 7]. Несмотря на его фрагментарность, заметно совпадение размера обоих памятников, приемов передачи орнаментации нимбов и начертания надписей, стилистическая общность. Привлекает внимание довольно свободное расположение групп апостолов, известная индивидуализация лиц, элементы пластической моделировки фигур.

Единственная аналогичная по сюжету иконка на стеатите из собрания Государственного Исторического музея в Москве (не издана) выполнена в более сухой графической манере и от-

носятся к иной стилистической группе. Некоторые общие черты обнаруживаются при сопоставлении с херсонесским «Вознесением», и миниатюрных сценочек из цикла двенадцати праздников, изображенных на толедской пластинке. Эти последние по ряду стилистических и иконографических черт, по нашему мнению, не укладываются в допалеологический период [188, 377—380]. На пластинке из Толедо [219, фиг. 149], как и на херсонесской, даны вытянутые фигуры парящих ангелов, поддерживающих ореол (но на херсонесской пластинке их четыре, а на толедской два), близки по принципу расположения группы апостолов, головы которых сохранились полностью, а не фрагментарно, как, например, на берлинской стеатитовой пластинке с группой пророков из «Страшного суда» [398, 122, табл. 3, № 6384]. Сравнив берлинскую пластинку с рассматриваемой иконкой из Херсонеса, можно датировать их несколько более поздним временем, но более ранним, чем то, которому принадлежит толедский стеатит. Наиболее вероятным временем, если исходить из установленной нами закономерности в передаче орнамента на нимбах [188, 364—366, фиг. 1], нужно признать XII в. Возможно, в дальнейшем при исследовании вещей палеографии удастся найти датирующие признаки в характерном начертании буквы «Ψ», т. е. переданной в форме креста.

Другие сюжеты на стеатитах представлены либо единичными изображениями, либо в весьма далеких друг от друга вариантах. Такова, например, недавно приобретенная музеем Вирджинии в США (не издана) сильно обкатанная морем иконка, на которой изображено «Преображение». Частично этот сюжет представлен на пластинке из Музея Виктории и Альберта, датированной XII в. [299, табл. 41, № 12].

Единственное известное нам изображение на сюжет «Сретения», находящееся в музее Бенаки, исполнено под некоторым западным воздействием [177, 195, № 107; 435, 45, № 53]: очень удлиненные пропорции фигур, своеобразная трактовка одежд, типы лиц, коническое завершение кивория свидетельствуют о том, что этот памятник мог быть выполнен в период крестовых походов на территории Греции.

Из нескольких дошедших до нас изображений Деисуса к числу собственно византийских можно отнести лишь два: то, которое помещено в верхнем поясе эрмитажной иконы [13, № 102], и найденное на Фасосе [230, 372—374]. Последнее необычно тем, что в нем вместо Иоанна Предтечи изображен св. Феодор. Объяснение этому пытался, но безуспешно, найти издатель памятника Ш. Дельвуа. Иконка же с Деисусом из музея Бенаки (не издана) сделана, возможно, в провинции.

дарственном музее в Зап. Берлине [398, 120, табл. 3, № 582], то едва ли она чисто византийского происхождения: приземистые фигуры (в частности, непомерно непропорциональное изображение Христа), специфический тип полных округлых лиц с крупными чертами, трактовка волос и одежд, предельно трансформированный киматий свидетельствуют скорее всего о том, что иконка выполнена в Италии; возможный центр ее изготовления — Венеция (там, кстати, и была она куплена). Любопытно, что стилизованные растительные завитки в углах по сторонам арки очень близки тем, которые украшают две иконки из числа отнесенных нами выше к итальянским по другим признакам (см. стр. 102). Дата, некогда предложенная В. Фольбахом (X—XI вв.), представляется ныне слишком ранней.

Среди изображений «Распятия» привлекает внимание сравнительно недавно вошедшая в научный оборот стеатитовая пластинка из собрания Византийского музея в Афинах [177, 197, № 110]. На пластинке довольно больших размеров (14×13 см) представлен наиболее развернутый вариант этой сцены: слева — фигуры трех предстоящих (в том числе обращенные друг к другу жены); справа — Иоанн и сотник; сверху — солнце и луна, парящие ангелы (из которых сохранился лишь один); у подножия креста — фигуры трех воинов, делящих одежды. Необычна выделенная в особую рамку надпись. Весьма вероятно, что здесь, как и в венском «Успении», мы имеем дело с воспроизведением образца из слоновой кости. На это, в частности, указывают излюбленные в этом виде искусства нимбы с жемчужным обрамлением, орнамент из ромбов и точек у нижнего края пластинки, столь характерный для украшения ларцов, но встречающийся и на других предметах [259, № 49, 52, 53, 55 и т. д.]. На многих пластинках этот мотив применяется для украшения подножия, — видимо, резчик по камню воспроизвел его с некоторой утратой смысла. Рука кописта обнаруживается в несколько напряженно переданных позах фигур, особенно в правой группе, в положении рук, в пропорциях и т. п.

Возможно, рельеф, послуживший образцом, относился еще к XI в., но некоторые детали изображения на стеатитовой пластинке, и прежде всего передача группы воинов (в известной мере напоминающей группу из сцены «Жены у гроба» на фреске в Милешеве [284, табл. 88]), отчасти сильно изогнутой фигуры страдающего Христа, заставляют присоединиться к датировке XII—XIII вв., которую предлагает А. Марави-Хадзиниколау, автор этого раздела каталога (хотя и не на основании палеографических признаков, о которых она пишет).

На стеатитовой иконе из собрания Государственного Эрмитажа «Распяtie» сочетается со сценой «Оплакивание» [13, № 163]. Наличие на ней латинских надписей наряду с грече-

скими указывает (как уже говорилось выше) на бытование в западноевропейской среде. Это одно из самых тонких по исполнению произведений резьбы по стеатиту: следует прежде всего отметить элементы пластической моделировки фигур (достаточно взглянуть на тщательность проработки глаз), выразительность в известной мере индивидуализированных лиц, на которых передан отпечаток скорби, оживление групп и т. п. Основная иконографическая схема «Распятия», хорошо известная по произведениям живописи [302, табл. 164, 242, 243], имеет достаточно близкие аналогии и в других видах прикладного искусства — в резьбе по слоновой кости [259, № 22, 23, 208; 13, № 187] и на перегородчатых эмалях [430, 167, № 51; 387, табл. XLIV; 13, № 187] — преимущественно XI в. Здесь можно встретить и сходную по развороту фигуру сотника Лонгина, и голову Адама, и др. Сцена «Оплакивание» чаще встречается в произведениях живописи, в частности на миниатюрах, позднее в стенописях, но известны ее изображения и в резьбе по кости [259, № 203, 204, 208, 209]. Интересно, что в последнем случае речь идет о памятниках, носящих на себе отпечаток провинциальной работы.

Приемы исполнения отдельных деталей на выдающемся памятнике из собрания Государственного Эрмитажа можно сопоставить с встречающимися на некоторых других стеатитах, вероятно столичного происхождения. Такова, например, передача складок и оформление нижнего края одежды, а также причесок некоторых персонажей, например св. Ферапонта [398, 122, табл. 3, № 583; 336, табл. 9; 211, 61, 113, № 60 и т. д.], лика Богоматери [281, табл. XLIV—XLV]⁹. Вместе с тем выделяется своей необычностью тип лица Христа, манера исполнения его волос и бороды, орнаментация его нимба; отличается от других изображений и доспех сотника, в виде доходящей почти до колен пластинчатой рубашки¹⁰. Учитывая, что пластина сделана не из зеленого (что обычно для Константинополя), а из голубовато-серого стеатита, приходится пока воздержаться от определения этого выдающегося произведения камнерезного искусства как столичного и учесть возможность изготовления его в Италии. Что касается даты его изготовления, то едва ли ее можно отнести за пределы XII в., о чем на-

⁹ Более отдаленное сходство с ликом Богоматери из музея в Штутгарте, а также Богоматери, найденной в Афинах [188, фиг. 2].

¹⁰ Подобный панцирь в виде пластинчатой рубашки представлен на синайской иконе «Распятие», убедительно определенной Г. и М. Сотирю как византийско-венецианская конца XIII в. [368, т. I, № 194; т. II, № 177]. Надо сказать, что и в других случаях изображений воинов такой доспех встречается редко (см., например, фигуру Димитрия на херсонесской иконе [13, № 158]).

ряду с другими аргументами свидетельствует и начертание букв в сохранившихся греческих надписях.

На немногих других известных нам стеатитах сцена «Распятие» представлена в сжатом варианте, с двумя предстоящими по сторонам креста и двумя полуфигурами ангелов. На фрагменте иконы, хранящемся в музее в Никосии [384, 209], приземистые, грубовато исполненные фигуры не лишены романского воздействия; ее издатель, покойный Д. Тальбот-Райс, сопоставляет ее с кипрскими росписями и датирует XI—XII вв.

Вероятно, к более позднему времени относится фрагментированный стеатит из Исторического музея в Стокгольме: в облике страдающего Христа (тело его подчеркнуто изогнуто), да и в сцене в целом чувствуется большая экспрессия, возможно также отражающая западноевропейское воздействие.

Наше внимание привлекла еще одна группа стеатитов, состоящая из трех тесно связанных между собой экземпляров; речь идет о части иконки с тремя фигурами (юноша и два бородатых мужчины) из «Уолтерс арт галери» [238, 121, № 604] и фрагменте иконы из музея Бенаки [188, 376, фиг. 6], на котором представлена часть фигуры Христа с двумя фигурами по сторонам: юноша и человек в шлемовидном головном уборе, а также два старца в головных уборах на фоне здания, с протянутыми к Христу руками. К этим двум памятникам примыкает происходящий из старых раскопок в Херсонесе [361, 539] небольшой фрагмент из собрания Государственного Эрмитажа, на котором изображена обращенная вправо группа из трех человек.

Сюжет изображений на стеатитах определить не удалось, но бесспорна большая близость в типах лиц, в манере исполнения рук, черт лица, одежд. Кроме того, бородатые фигуры даны в тождественных одеждах и головных уборах, расположены на фоне одинаково трактованных зданий; фигуры юношей также весьма сходны на всех памятниках.

Применительно к этим трем фрагментам XI—XII вв. можно говорить не о простом единстве иконографического канона, а об общности приемов исполнения, совпадении деталей, что дает основания для предположения об изготовлении их в одном художественном центре. К сожалению, и здесь, как в ряде других случаев, определить этот пункт не представляется возможным; не исключено, что его можно искать на территории Греции.

Обращаясь в заключение к серии предметов, на которых изображено двенадцать или меньшее число праздничных сцен, можно высказать предположение, что значительная их часть выполнена в конце XIII—XIV вв., на закате византийского искусства, а некоторые, обычно приписываемые Византии, воз-

можно, изготовлены за ее пределами. Поскольку в литературе датировка этих памятников XI—XII вв. довольно распространена, следует остановиться и на их рассмотрении.

Та общая тенденция к миниатюрности, которая характерна для разных видов искусства времени Палеологов, прежде всего храмовых росписей, получила выражение и в камнерезном искусстве. Похоже, что в этот период входит в употребление наряду со стеатитом и так называемый литографский камень. Именно из него изготовлены две створки (из собрания Барберини, ныне в Государственных музеях Зап. Берлина [398, 122, 123, табл. 2, № 2721]); на каждой из них вокруг центральных фигур Христа и Богоматери расположено по десять сцен. Стилистически да и иконографически их невозможно отнести к XI—XII вв. Слишком подчеркнуты, особенно в сценах цикла страстей господних, драматические моменты. Представляется, что этот памятник возник не ранее XIV в. и скорее всего вне Византии, быть может (одновременно с оправой) в Италии.

Вызывает сомнение собственно византийское происхождение и иконки с четырьмя праздниками из собрания Государственной оружейной палаты Московского Кремля [101, № XLIV—XLV]; резко очерченные силуэты и складки одежды, орнаментальная трактовка гор и дерева, любовь к узорочью и некоторые другие детали не в духе византийского искусства.

К итало-византийскому кругу справедливо относит Р. Ригетти [353, 3—13, табл. VI] четырехчастную стеатитовую икону, хранящуюся в музее Ватикана. Специфические черты иконографии и стиля, подтверждающие его точку зрения, особенно ощутимы в сцене «Оплакивание». Возможно, этот памятник возник позднее, чем предполагает этот автор (вслед за А. Роэ) датирующий его второй половиной XII в.

Другого рода отступление от византийских норм паблюдаются на известной пластине с двенадцатью праздниками из Ватопеди на Афоне (рис. 95) [71, табл. 82; 202, 68, 69, табл. XX; 27, 50, рис. 2]. Повышенная экспрессия в сценах «Преображение», «Распятие», «Вознесение», как бы пляшущая фигура Христа в «Сошествии во ад», так же как палеография, склоняют нас к тому, чтобы отнести этот памятник к палеологовской эпохе. Специфическая манера исполнения фигур наводит на мысль, что мы имеем дело с балканским, быть может сербским, памятником (имеющим точки соприкосновения, например, с вырезанной из рога панагией из Дечан) [291, 151—157, фиг. 1, 8, 20 и т. д.].

Византийской, по отнюдь не обязательно константинопольской, представляется группа памятников, наиболее крупным образцом которой является икона с двенадцатью праздниками и Христом во славе из Толедо [219, фиг. 149]. В ней сочетают-

ся архаизирующие черты с элементами палеологовских стилия и иконографии.

Весьма близок к ней небольшой фрагмент с частью сцены «Вознесение» из музея в Думбартон-Оксе [285, 85, № 296]. Быть может, к более раннему времени относятся три иконки, имеющие с ним некоторые точки соприкосновения. Из них особенно тесно связаны фрагментированная иконка из музея Бенаки (с четырьмя праздниками [188, фиг. 7]) и иконка, изданная Г. Сотириу [443, табл. 154, 1] и ошибочно определенная им как сделанная из слоновой кости. Эта последняя, закругленная в верхней части, сохранилась полностью (находилась в собрании митрополита Китийского Никодима; рис. 96). На ней в обрамлении из очень вытянутых, витых колонок, на которых покоится арка, украшенная киматием (?), представлено шесть праздников, расположенных в три ряда.

Часть такого же оформления уцелела на афинской иконке, тождественной предыдущей по расположению и членению сцен, количеству действующих лиц и другим деталям. Так, например, одинаково исполнен алтарь и киворий в сцене «Сретение», похожи апостолы в «Преображении», действующие лица в «Воскрешении Лазаря». Имеются, правда, и некоторые различия, в частности в чуть более удлинённых пропорциях фигур на кипрской иконе, в контурах гор и Иордана и др. Тем не менее, вряд ли можно сомневаться в том, что обе иконки сделаны в одном месте, быть может, даже одним мастером.

По-видимому, к тому же центру можно отнести и небольшой фрагмент иконки из собрания Государственных музеев Зап. Берлина (рис. 97) [398, 123, табл. 3, № 2427; 188, фиг. 3], на котором сохранилась лишь сцена «Крещение» и части «Рождества» и «Сретения». Справа здесь видна такая же витая колонка с капителью и часть арки, украшенной киматием, как и на двух других иконках. Они близки и по иконографии, по в стиле исполнения заметны различия, которые, быть может, следует объяснить не временными причинами, а индивидуальными особенностями мастера: большеголовые, укороченные фигурки исполнены несколько грубовато.

* * *

В итоге проведенного исследования удастся наметить некоторые основания для датировки изделий из стеатита. Сходство отдельных экземпляров позволяет предполагать их одинаковое происхождение. Есть основания для выявления столичной константинопольской группы. Именно в ней можно видеть, в частности, зависимость от образцов из слоновой кости.

С большей осторожностью определяются памятники, созданные в византизированной областях Италии, с одной стороны, в Греции — с другой. Интересно трансформируются византийские образцы в Болгарии и в других местных центрах.

В какой-то степени определяются и те общественные круги, где были особенно распространены эти памятники.

Отдельные детали, выявленные на данном материале, могут содействовать определению и иных произведений искусства.

Дошедший до нас материал не ограничивается упомянутыми нами образцами. Из всего сказанного становится ясно, что изделия из стеатита и другие аналогичные предметы требуют дальнейшего внимательного исследования по разным (и не только намеченным здесь) линиям. Трудно сказать, удастся ли в будущем уточнить не только датировки памятников, но и локализацию их. Едва ли когда-нибудь будут обнаружены мастерские подобного производства. Немногое требовалось для работы мастера, скорее всего не имевшего даже и помощников. И все же следует продолжать поиски, обращая внимание на все обстоятельства обнаружения памятников, на сходство отдельных черт, на переработку отдельных образов, не гнушаясь учетом мельчайших деталей: манеры передачи глаз, характера прически, постановки ног, трактовки складок и обозначения краев одежды и т. д. и т. п.

Чем больше будет накапливаться материала, чем точнее будут описываться и воспроизводиться памятники, тем больше надежды на возможность установления относительно объективных не только историко-художественных, но и общеисторических заключений.

Искусство обработки полудрагоценных камней в Византии было распространено достаточно широко. До нас дошли потиры и вазы различных форм и размеров, иногда тонкостенные, просвечивающие, точеные из яшмы, халцедона, оникса, горного хрусталя и т. д. Как известно, большое количество памятников этого рода сохранилось в сокровищнице Сан Марко, один экземпляр находится в Государственном Эрмитаже [387, 55-80, № 45—52, 57, 58—62, 64, 67—71, 74—76 и т. д.; 13, № 158].

Их общая характеристика и каталожные описания даны А. Грабаром, но он преимущественное внимание уделял серебряным, позолоченным оправам, украшенным перегородчатыми эмалями. Среди этих предметов есть несколько датированных образцов, с помощью которых определяется хронология других аналогичных изделий. Помимо упомянутых выше потира и патены из желтой яшмы с надписью Василия Паракимомена (середина X в.) известны небольшой изящный халцедоновый кубок патрикия и логофета Сисиния (962-963 гг.), фигурный сосуд из сардоникса одного из императоров, носивших имя Романа (середина X в.), и ваза, ручки которой также сделаны из камня, принадлежавшая императору, носящему то же имя.

Выше упоминалась более поздняя ложчатая чаша (XII в.) из серпентина с изображением св. Димитрия. Еще больший интерес представляет сделанная из того же материала большая ваза (выс. 16 см, диам. 15 см), на которой помимо фигурных ручек в форме крылатых гепардов высечены рельефные изображения Христа, Богородицы, четырех архангелов, святителей Николая, Василия и Иоанна Златоуста (рис. 98). По верху сосуда вьется гравированная греческая надпись евхаристического содержания. Судя по всем признакам, ваза датируется концом XI—XII вв. Изображения на ней близки имеющимся на камнях, тогда как исполнение ручек роднит ее скорее с памятниками ближневосточного происхождения.

Уникальна небольшая агатовая ваза, хранящаяся в Государственном Эрмитаже [13, табл. 158]. Приемы ее украшения инкрустированными золотом розетками, греческими буквами и и нитями неизвестны по другим памятникам и находят отклик лишь в позднейшем искусстве Турции.

В письменных источниках предметы этого рода многократно упоминаются в качестве императорских подарков или возвращенных трофеев. Так, например, чашу из сардоникса и кубок из горного хрусталя отправляет Алексей Комнин I в дар германскому королю Генриху IV [174, 177], а «прекраснейший и не-

обыкновенный крест, который был высечен из драгоценного святищагося камня [горного хрусталя(?) — А. Б.] и на котором искусство живо изобразило божественный лик несравненной красоты» [329, 40—41], описывает Никита Хониат, рассказывая о выкупе осужденных в городе Сезер при Иоанне Комнине. Вазы из хрусталя постоянно упоминаются в составе добычи крестоносцев после взятия Константинополя в 1204 г.

Наряду с точечными сосудами в Византии в значительно большей степени, чем в Западной Европе того же времени, изготовлялись и камни. Правда, следует тут же оговориться, что одной из наиболее трудных областей искусства для локализации является именно глиптика; речь идет в данном случае не об определении центра в пределах империи, а о том, являются ли некоторые экземпляры (или иногда целые группы) образцами византийского или западноевропейского — чаще всего, очевидно, итальянского — камнерезного искусства.

Заслуга исследования средневековой глиптики принадлежит недавно умершему немецкому ученому Гансу Вентцелю [411—426]. Им выдвинут ряд критериев для определения времени и места изготовления отдельных памятников; однако при подобном определении он во многих случаях оставляет знаки вопроса. На большинстве камней вырезаны греческие надписи, но, поскольку речь идет о наименовании изображенных святых, греческие обозначения являются традиционными и не могут служить безусловным указанием на среду, где изготовлены геммы, а лишний раз свидетельствуют о ведущем значении для некоторых стран византийских оригиналов.

Едва ли не большее развитие по сравнению с Византией получила глиптика в странах Востока, и прежде всего в сасанидском мире. Портретные и различного рода символические изображения сменяются в мусульманский период по преимуществу надписями. Господствующее значение здесь имели перстни (иногда ложные) с врезанными изображениями, так называемые инталии, служившие печатями, как и в древнем мире. Если для раннехристианского периода известно довольно большое количество камней с врезанными монограммами и христианскими символами, то в зрелом средневековье в Византии они встречаются редко. Судя по всему, каменные печати почти не применялись, поскольку их вытеснили хрисовулы и моливдовулы — золотые (в императорском обиходе) и свинцовые (которыми пользовались довольно широкие общественные круги) подвесные печати, оттискивавшиеся специальными буллотирями. Ими скреплялись документы и опечатывались товары. На Востоке аналогичную роль играли глиняные буллы.

Вопрос о функциях камней, пожалуй, не такой уж ясный. Восприятие их декоративной роли, как предмета украшения не

противоречит их прокламативному значению. В сущности христианские образы на камнях приходят на смену языческим и в известной степени также культовым, портретным изображениям императоров.

Византийские камеи, по-видимому, использовались и как части более крупных памятников. Первоначальные оправы до нас не дошли, так же как и просверленные камни. Весьма вероятно, что позднейшие русские панагии делились по образцу аналогичных византийских. Некоторые указания на оформление и функции камей есть у Антония Новгородского в XII в.: «На блюде же Олжиге камень драгий, на том камени написан Христос, и от того Христа емлют печати людие на все добро; у того же блюда все по верхови жемчугом учинено» [109, 69]. Судя по этим словам, в блюдо была вставлена пиналия. Византизирующая камея, представляющая Христа на троне, украшает серебряную (на деревянной основе) фигуру дьякона французской работы, датируемую XII в. [79, 56]. Можно предполагать, таким образом, что византийские геммы включались в убранство предметов различного назначения.

В музеях Советского Союза хранится относительно большое число византийских камей, хотя и несравненно меньше, чем античных, да и восточных. Собрание Государственного Эрмитажа, основанное на базе коллекции Екатерины II, не является столь типичным для истории России, как другие [43, 6]. Исторически интереснее рассеянные в настоящее время по многим музеям, начиная с Оружейной палаты в Москве [101, табл. XXVI, XXIX, XXXVII — XXXIX, XLI, XLXI], единичные памятники, издавна находившиеся в нашей стране. Помимо коллекций Новгорода, Пскова, Загорска, Суздаля, Владимира и других городов [110, 113—137; 343, 164—169] византийские камеи продолжают обнаруживаться до последних лет в частных коллекциях. К сожалению, столь важные для историков исходные данные об их происхождении очень редко удается установить.

Размеры и формы византийских гемм довольно различны: единичны крупные экземпляры, превышающие 5 см; большинство диаметром или высотой от 3 до 5 см, но имеются и меньшие. Наиболее распространены геммы круглые и овальные, встречаются также удлинённые с закругленным верхом или краями, более редки четырехугольные. Из камней в зрелый византийский период особенно были распространены кровавая яшма (а также и другие яшмы), сапфир, аметист, халцедон, нефрит и др. Что касается применения сардоникса, то здесь дело обстоит сложнее: трудно представить, что Византия, прямая наследница Рима, отказалась от этого столь характерного для него камня [416, 89]. К тому же анализ некоторых, преимущественно

но ранних, памятников не дает оснований сомневаться в их византийском происхождении (в частности, и потому, что на них имеются довольно пространные греческие надписи) [418, табл. I, 2, II, 6]. Возможно, прав Г. Вентцель, полагающий, что византийские мастера пользовались своего рода «пятнистым» методом резьбы по сардопиксу [416, 89], тогда как их итальянские копиисты применяли метод выделения изображений темным силуэтом на светлом фоне. Сердолики, рубины, гранаты применялись для украшения различных предметов, но для византийских камней они не характерны.

Исходными для исследования византийской глиптики являются два бесспорно датированных памятника: это широко известная (ныне находящаяся в Музее Виктории и Альберта) необычно большая камея из зеленой яшмы, на которой погрудно изображена Богоматерь (рис. 99); по краю (диам. 17,5 см) [417, 12, табл. 1; 380, фиг. 150] камеи вырезана надпись императора Никифора Вотанната. Дата ее, таким образом, определяется в пределах трех лет, между 1078 и 1081 гг. Вторая, хранящаяся в том же музее, двусторонняя камея также из зеленой яшмы (рис. 100 и 101). На ней изображены Христос в рост и крест на сфере; на кресте греческая надпись, обращенная к деспоту (императору) Льву VI. Как убедительно установлено рядом ученых (нами ошибочно было высказано по этому поводу сомнение), это обращение и определяет время изготовления камеи между 886 и 912 гг. [417, 12, табл. 4, 5; 193, фиг. 164; 22, рис. 4].

С достаточной уверенностью можно датировать и третью камею, из кровавой яшмы (ныне в собрании Чини в Венеции). На одной ее стороне — поясное изображение Иоанна Крестителя, на другой — святого Георгия в рост (рис. 102, 103); у ног святого воина представлена преклоненная фигура, сопровождаемая греческой надписью ΑΛΕΞΙΟΣ Ο ΔΟΥΚΑΣ (Алексей Дука), [417, 10, табл. 2, 3]. Предполагается, что это изображение императора Алексея Дуки, свергнутого при взятии Константинополя крестоносцами в 1204 г. Время изготовления камеи, таким образом, определяется рубежом XII—XIII вв.

Г. Вентцель присоединяет к этим трем экземплярам ряд камней, которые датирует в одном случае с помощью надписи, аналогичной имеющейся на камее Льва VI (на гемме с погрудным изображением Богоматери-Оранты, известной ныне лишь по старой репродукции [417, 12, 13, табл. 6, 7]), в других — хронологией предметов, в убранство которых они включены. Среди них имеются камни в оттоновских оправках, датированные, таким образом, временем до 1000 г., а также ряд других, относящихся к последующим столетиям [416, 91].

118 Такова не очень широкая база, которая может быть положена в основу датировки многочисленных византийских камней. Из

прочих данных при установлении даты памятника, конечно, прежде всего следует учитывать специфику материала, однако не до такой степени, как об этом говорит Г. Вентцель [416, 417], т. е. будто своеобразие глиптики настолько велико, что никакие сопоставления невозможны. Законы развития византийской художественной культуры, эволюция иконографии и стиля, естественно, проявлялись и в глиптике. Кроме того, при установлении иконографии не только допустимо, но и необходимо обращение к нумизматике и сфрагистике [15, 46—52]. Как известно, монеты постоянно привлекаются исследователями античной глиптики. Относительная узость тематики изображений на византийских камнях, в частности отсутствие бесспорно в свое время существовавших портретных изображений императоров, затрудняет исследование. Вместе с тем повторяемость христианских образов дает материал для поисков аналогий и установления некоторых стилистических особенностей, присущих отдельным экземплярам. Г. Вентцель прав, говоря, что не исключено одновременное существование различных художественных тенденций и различного уровня мастерства [416, 91], но подобное положение присуще всем видам византийского прикладного искусства. Поэтому предлагаемые попытки на отдельных примерах показать возможное хронологическое соотношение камней несомненно гипотетичны. Тем не менее группировка материала может служить основой для дальнейших исследований.

На наибольшем числе дошедших до нас камней изображены Христос и Богоматерь. Чаще всего они представлены погрудно или в рост, изредка сидящими на троне. Как уже говорилось выше, единственные датированные экземпляры сохранили именно данные образы; в одном случае это Христос в рост, на подножии; в другом — Богоматерь, изображенная погрудно, со сложенными на груди руками, обращенными ладонями наружу.

У изображения Христа, приписываемого времени Льва VI (886—912), есть довольно близкие аналогии на трех камнях, хранящихся в музеях Советского Союза. Все они, разные по размерам (выс. от 4,5 до 11,5 см), имеют одинаковую форму — они четырехугольные с закругленным верхом. На двух камнях совпадает положение правой руки, принципиально одинаково трактованы драпировки. Особенно близка лондонская гемма из собрания Государственного Эрмитажа (почти одинаковых с ней размеров [13, № 170; 25, 207—210, табл. 1, № 2]) — такая же грузная, массивная фигура, крупные грубоватые руки и ноги, так же исполнены хитон и гиматий со спускающимся с левой руки концом; овал лица несколько более удлинён, схематичнее подножие и книга, отсутствует украшение нимба, резче очертания складок, в известной мере утрачена монументальность. По-

видимому, эрмитажная гемма сделана позже лондонской, но предложенная нами ранее дата должна быть несколько изменена, и гемму следует отнести, исходя из особенностей ее стиля, к рубежу X и XI вв.

На обороте великолепной камеи из яшмы-лазури (рис. 104; Государственная Оружейная палата Московского Кремля), так же как на лондонской, вырезан крест, но другой формы — с трехлопастными концами [13, № 163, 164]. Между ними надпись ИСХСНКА. Имеющаяся в надписи лигатура, как и утонченность пропорций фигуры, некоторая дробность в складках драпировок, тенденция к ритмическому повторению дают основания для ее отнесения к раннекомниновской эпохе, скорее всего к XI в.

Камяя из Оружейной палаты, выполненная из кровавой яшмы с крупными красными вкраплениями (рис. 105), отличается положением руки Христа, сложенной в жесте благословения на груди [13, № 159]. По сравнению с другими в ней обнаруживаются черты некоторой схематизации деталей, например в передаче глаз, рук и др. Хронологически она занимает промежуточное место между описанными выше и, возможно, относится к началу XI в.

Трудно сопоставить рассмотренную группу с другой, к которой относится ряд гемм малых размеров (примерно около 2 см в высоту). Сюда относятся геммы, хранящиеся ныне в Новгородском музее [110, 117—121, рис. 4], в Новодевичьем монастыре [95, 26, инв. № ГИМ 74034] (обе из халцедона), в Государственном Историческом музее в Москве (рис. 106) (синий агат), в Кабинете медалей в Париже (аметист) [179, 178, 179, табл. XXXIX, фиг. 332], в Историческом музее в Стокгольме (оникс) [423, 64, табл. 23] и в Государственном Эрмитаже (оникс) [146, 6, рис. 1]. По иконографическому типу все они близки скорее камее из кровавой яшмы, находящейся в Оружейной палате: то же положение благословляющей правой руки — па груди, аналогичное расположение драпировок. Однако различается общий силуэт, пропорции более приземисты.

На первое место среди этих памятников по качеству исполнения следует поставить новгородскую гемму: фигура сохраняет пластическую моделировку и общую анатомическую правильность. Стилистически ей можно найти аналогии в XI в. К ней примаются геммы из Государственного Исторического музея в Москве (на которой у ног Христа можно различить линии, напоминающие схему подножия) и парижская. Значительно грубее хранящаяся в Новодевичьем монастыре: фигура несколько деформирована, слишком высоко расположены руки, не оправдано положение ног, рельеф очень плоский, схематичны детали (например, книга), своеобразно начертание тит-

лов. Все указанные черты дают основание отнести ее ко времени не ранее XII в.

Что касается эрмитажного экземпляра и в известной степени аналогичной ему геммы из стокгольмского музея, то они скорее всего сделаны позднее. Кроме того, тип лица Христа, мягкость его выражения, характер прически и контрастное выделение фигуры на темном фоне делают сомнительным ее собственно византийское происхождение. Возможно, это геммы итальянской работы по византийским образцам, распространенным, по данным Г. Вентцеля [416, 92, 425, 44—48], в период взятия Константинополя крестоносцами, т. е. в первой половине XIII в.¹

При атрибуции камей с изображением Христа некоторую помощь оказывают сопоставления их с монетами и моливдовулами. Конечно, это относится прежде всего к иконографическим типам и некоторым деталям. Поскольку камей всегда были произведениями индивидуального характера, а монеты (в меньшей степени моливдовулы) относительно массового, стилистические аналогии здесь весьма приблизительны. Так или иначе немаловажен тот факт, что тип Христа, изображенного в рост, стоящим на подножии, весьма редко встречается на монетах, а также, что этот образ в варианте, очень близком, например, имеющемуся на камее из ляпис-лазури (Государственная Оружейная палата Московского Кремля), выбит на монетах Феодоры (1055—1056), а в более отдаленном — Константина X (1059—1067) [433, табл. LX, 3, XI, 7].

Чаще всего на византийских камнях Христос изображен погрудно. Наиболее распространен этот вариант и в нумизматике и в сфрагистике. Отличительная черта ранней иконографии, в последний раз отмечаемой при Василии II (976—1025), — отсутствие выделенного контуром нимба [433, табл. XXXVII, 5, XXXVIII, 15, 16, XLIX, 16, 18, L, 10; 82, рис. 77, 78, 82]². Перекрестие обозначается прямо на фоне круга монеты или печати. Эта характерная деталь имеется и на перстне Василия Паракимомена, датированном третьей четвертью IX в. [417, 13, 14, табл. 8].

На всех других известных нам образцах глиптики (исполненных чаще всего из яшмы, обычно кровавой, реже из других камней — сапфира, горного хрусталя, аметиста) представлен обычный крещатый нимб, перекрестие которого обозначено

¹ В данную классификацию не включена сравнительно недавно изданная инталия из Национального музея в Афинах [414, 370, табл. 14]. Возможно, сама техника обуславливает специфику этого памятника, датированного его издателем IX—X вв.

² Вариант такого изображения имеется на монетах Михаила II [433, табл. LXIII, 1—3].

прямыми или дуговидными вогнутыми линиями; довольно часто нимбы украшаются группами из пяти или меньше углубленных точек. Подобные точки-жемчужины, типичные и для убранства книг, которые держит Христос, постоянно изображаются и на монетах и на печатях начиная со времени Василия II [433, табл. LIII, 7, 12, 14, LIV, 4, 5, LV, 2, 5, LVI, 1—8, 12, LVII, 2—3, LVIII, 1—10, LXII, 8—9]. Следует отметить, что они отсутствуют на изображениях Христа в первой группе гемм, за исключением геммы из ляпис-лазури, которая была отнесена и по другим признакам к зрелому XI в.

Довольно близка к этой последней группе по продолговатому типу лица, характеристике драпировок и некоторым другим деталям великолепная камея больших размеров (диам. 8,5 см), ныне находящаяся в музее Пенсильванского университета (рис. 107) [341, 29—33, № 3; 238, XXVI, № 554], а также более рядовая из Исторического музея в Касселе. В свою очередь, нам приходилось сопоставлять пенсильванскую камею (приходящую из коллекции А. Зоммервиль) с несколько более поздней, но датируемой также XI в. геммой, недавно приобретенной Государственным Эрмитажем [26, 44—45].

Высоким качеством исполнения отличается другая камея из старой части собрания Государственного Эрмитажа (рис. 108) [13, № 107, 108]: лицо моделировано, отдельные детали тщательно проработаны, рельеф довольно высок. Необычно положение руки Христа — ладонью наружу, а также сопроводительная надпись, обозначающая Христа Элеимона (Милостивого). На обороте помещена одна из наиболее длинных известных надписей: «Христе Боже, уповающий на тебя да не обманется». В специальной публикации нам приходилось останавливаться на вопросе о довольно редком эпитете Христа, а также на содержании надписи [25, 210—213, табл. 1, 3, 4].

Количество приведенных в свое время аналогичных памятников можно ныне увеличить, хотя степень их близости довольно приблизительна, да и касается лишь изображения Христа. К тому же эти памятники, как, например, гемма из Ватиканского собрания [421, 271, табл. В, 1, № 806] или из Кабинета медалей в Париже [179, табл. XXXIX, № 334; 262, 33], датируются также относительно — X—XI вв. (раннее определение второй, данное А. Грабаром, представляется стилистически не оправданным). Оснований для их датировки меньше, чем для эрмитажной камей. Полагаю, что предложенная нами ранее датировка, в пределах начала XI в., может быть несколько удревнена, примерно до конца X в. Ряд других известных нам образцов камнерезного искусства представляет погрудное изображение Христа в гораздо более схематизированной, порой огрубленной форме. Таковы, например, геммы

из оникса (Оружейная палата) [101, № XXVII], яшмы из Новгородского историко-архитектурного музея (рис. 109) [110, 121—123 рис. 5, 6] или Британского музея в Лондоне [220, табл. III, № 106]. Жемчужины на новгородском памятнике превращаются в точки, глаз передан в форме буквы «Є». Изображение на памятнике английского собрания (с его необычной для иконографии данного образа открытой книгой) производит впечатление плоскостного. Этому способствуют и вписанные друг в друга треугольнички и дужки складок, очертание бороны и т. п.

Предположительно можно отнести подобные геммы к более позднему времени, скорее всего к XII в. Однако, по справедливому замечанию Г. Вентцеля [416, 91], всегда остается возможность истолковать такие случаи, как изготовление их мастерами более слабой подготовки или в мастерских, далеких от столичных центров производства. Такое истолкование возникает, в частности, и потому, что некоторые геммы, исполненные из более редких камней, например ляпис-лазури (в Оружейной палате) [101, 23, 24, табл. X], гелиотропа (в Венском музее) [242, 95, табл. 20, № 128], аметиста (в частной коллекции в Париже) [355, табл. VIII, № 120, 238, табл. CXIX], горного хрусталя (в музее Бенаки в Афинах) [177, 199, № 1147], представляют как будто также довольно схематизированные образы. Однако в таких случаях нужно учитывать их малые размеры (репродукции в сильном увеличении дают искаженное представление), состояние сохранности (так, например, у ляпис-лазури из Оружейной палаты несколько стерта поверхность изображения) и специфические трудности в обработке отдельных видов камня. Во всяком случае, пока нельзя решиться отвергнуть предлагаемые их издателями даты в пределах X—XI вв.

Наиболее обоснованной из всех нужно считать датировку Марвином Россом камня из сапфира (рис. 110), находящейся в собрании Думбартон-Окса, X в. При сравнении ее с перечисленными выше памятниками эволюция стиля не вызывает сомнения.

Наконец, менее всего было распространено в византийской глиптике изображение Христа, сидящего на троне. Столь широко представленное в других видах искусства, как монументального, так и прикладного, оно, по-видимому, было довольно популярно в камнерезном искусстве некоторых западноевропейских стран. Но в Византии, где так часто на различных хронологических этапах Христос на троне изображался на монетах, значительно реже на моливдовулах, этот образ можно зафиксировать лишь на единичных камнях. Возможно, в этом есть элемент случайности — или памятники не дошли, или


более сложная композиция труднее давалась мастерам. Так или иначе, но круг известных нам бесспорно византийских памятников ограничивается двумя камнями: небольшой из кровавой яшмы, не так давно приобретенной Государственным Эрмитажем [10, 39—42], и довольно большой четырехугольной плакеткой, представляющей Христа на троне в сочетании с полуфигурами архангелов Гавриила и Михаила по углам, хранящейся в музее Ватикана (хризопраз, 6,7×5,2 см) [398, 271, табл. В, 3]. К этим двум памятникам можно еще присоединить упомянутый выше сосуд из серпентина, на котором наряду с другими фигурами вырезан и Христос, сидящий на троне [387, табл. LIII, № 61]. Стилистические черты, присущие всем этим памятникам, а также иконографические аналогии из сферы нумизматики, дают основание относить их ко второй половине XI—XII вв. Заметим попутно, что весьма близко эрмитажной камее погрудное изображение Христа на кровавой яшме из Исторического музея в Москве (инв. № 53151/72): сходны тип лица, передача драпировок и надписи с резными поперечными штрихами на концах букв. Сходство настолько велико, что может возникнуть предположение о работе одного и того же мастера.

Изображение Христа на троне, подобно другим иконографическим образам, воспроизводилось в странах Западной Европы. Чрезвычайно близка византийским оригиналам камья из кровавой яшмы, вставленная в реликварий французской работы в виде фигуры дьякона Стефана [79, № 56]. Лишь совпадение тщательного стилистического анализа, произведенного Г. Вентцелем [417, 17, 18], и непосредственного впечатления, полученного автором настоящей работы от памятника (см., например, постановку ног, своеобразие передачи трона, более мягкое выражение лица Христа и др.), заставило отойти от традиционного определения его как византийского.

Более отчетливо отступление от византийских образцов видно в изображении на небольшом розовато-белом агатониксе из собрания Государственного Эрмитажа [10, 42]: перспективная передача трона, тип лица Христа и его выражение, характер прически и драпировок, контрастное выделение светлой фигуры на более темном фоне заставляют предполагать скорее всего его итальянское происхождение.

Исходя из анализа дошедших до нас произведений, можно считать, что второе место после изображений Христа в византийской глиптике занимает образ Богоматери. Определению неясных памятников в известной мере способствует наличие датированной камей из зеленой яшмы с именем императора Никифора Вотианиата (см. рис. 101) [380, фиг. 150]. На ней погрудное изображение Богоматери строго в фас: руки перед

грудью, обращенные ладонями наружу. Такое изображение неоднократно встречается в камнерезном искусстве. Однако они в большинстве случаев резко отличаются стилистически и не только вследствие несравнимости размеров (17,5 вместо 2,2—3,5 мм) от изображений на этом хронологически определенном образце. Ближе других к нему каменя, на которой изображена Богоматерь из собрания в Кливленде (из Готы). Здесь представлен тот же иконографический тип, лишь несколько более удлинен овал лица [416, табл. 94].

Есть сходство изображений и на четырех камнях из нефрита (собрание Леммлейна в Государственном Эрмитаже; рис. III) [146, 6, 8, рис. 2], на двух из яшмы (Псковский и Ростовский музеи; рис. 112) [343, табл. II, 3—5; 110, рис. 10—11], на камне из Государственной Третьяковской галереи. Все изображения отличаются довольно резко очерченными, схематизированными чертами лица, причем нос как бы вырастает из лба, столь же резкими, ритмически повторяющимися и не отвечающими скрытой под ними фигуре складками одежд, а также относительно поздним характером лигатур с характерным начертанием буквы «» в имени Богоматери. Это и заставляет предположительно отнести эти памятники к концу XII в., быть может к XIII в., и усомниться в их константинопольском происхождении. Недавно Г. Вентцель опубликовал интересную камею французского происхождения [424], сделанную по византийскому образцу этой группы. В иконографическом типе Богоматери есть некоторые мелкие черты своеобразия. Стилистически она входит в круг французских памятников начала XIII в.

В то же время геммы, иконографически отличные от камеи Никифора Вотаниата, имеют с ней черты стилистической общности. Фигура Богоматери-Оранты в рост в легком повороте из собрания Государственного Эрмитажа [13, № 169], парная рассмотренному выше изображению Христа, выполнена на зеленой яшме — четырехугольной пластинке, закругленной сверху, и по времени, по-видимому, предшествует лондонской камее. В свое время [25, 207—210, табл. I, 1] нам приходилось ее сравнивать с монетами середины XI в. Однако, исходя из стилистических черт, присущих обоим парным камням, возможна и более ранняя датировка. Значительно ближе камее Никифора и камея собрания Думбартон-Окса [355, 100, табл. VIII, № 121]. Последняя — очень тонкая по исполнению. Кроме того, интересно изображение складок: в нижней части одежд они переданы довольно лаконично, в верхней — более густо, но при этом они всегда следуют формам скрытого ими тела. Эта камея как бы занимает промежуточное место между эрмитажной и датированной лондонской. Начертание букв на


всех трех памятниках одинаковое, но особенно близко «V» на двух более поздних.

К этой же иконографической группе следует причислить и Богоматерь-Оранту в рост из Британского музея [220, табл. III, № 109]. Несколькo удлинeнная фигура и частые, ритмически повторяющиеся складки (особенно на рукавах) напоминают памятники комниновского периода. Скорее всего эта камея датируется концом XI в. По-видимому, к этой группе можно отнести изображение Богоматери на троне, вырезанное на уже упоминавшемся сосуде из яшмы [387, табл. LIV, № 61]. Для всех этих изображений, скорее всего константинопольского круга, характерны, в частности, в большей или меньшей степени округлые юные лица, пухлые щеки, овальные глаза, а также некоторые сходные между собой детали одежды.


Надо сказать, что многократно встречающийся в глиптике тип Богоматери, руки которой изображены перед грудью, не имеет аналогии на монетах. Зато достаточно часто, хотя и значительно реже других, он встречается в сфрагистике. На печатях преимущественно XI и XII вв. Богоматерь изображается погрудно, обычно с таким же круглым лицом, как на геммах, причисляемых нами к столичному кругу [81, 30, 31, табл. VII, № 22—30]. Совпадает и начертание букв: на миниатюрных экземплярах порой надпись укорочена до первых букв. Увидеть же форму буквы «H», характерную для более поздней, возможно провинциальной группы камей, нигде не пришлось.


В искусстве глиптики отразился и тип Богоматери-Агиосоритиссы (святой раки), известный и на моливдовулах. Он встречается в двух вариантах: Богоматерь в рост, обращенная в три четверти вправо, в жесте моления, причем руки ее подняты к полуфигуре Христа, расположенной в сегменте неба (представлена яшмой из собрания Абега в Берне; рис. 113) [370, табл. 14; 425, 51], и погрудные изображения, в большем или меньшем повороте, обращенные вверх, к деснице Христа (две геммы из собрания Думбартон-Окса) [355, 101—102, табл. LVIII, № 122, 123; 328, 77, 78, фиг. 2.]. К ямше из собрания Абега примыкает камея из гематита (рис. 114) из собрания «Уолтерс арт галери» (на которой отсутствует полуфигура Христа) [435, 325, 326, № 336; 391, 101, 102]. Обе они, судя по аналогиям на моливдовулах и чертам стиля, могут быть отнесены к концу XI—XII в. Иконографически и стилистически близка им и золотая икона-реликварий из Археологического музея в Софии, датированная ее последней издательницей второй половиной XI—XII в. [81, табл. VIII, № 8—10; 148, 13—19, № 3].


Возможно, позднее этого времени обе геммы из музея в Думбартон-Оксе (из кровавой яшмы и зеленого кварца?). Марвин

Росс в довольно подробной аннотации датирует одну из них XII в., другую — концом XII в. Смелый поворот полуфигуры с как бы запрокинутой головой (№ 122) и уже знакомая нам разновидность буквы «» заставляют предположить, что мы имеем дело с памятником раннепалеологовского времени.

Известные аналогии геммам представляют пасты из коллекции Барджелло во Флоренции (более грузная фигура Богоматери в той же позе) и из Венского музея [242, 97, табл. 20, № 134], а также камея из кровавой яшмы из Неаполя [421, 262, табл. В, 6, № 1489]. Здесь, по-видимому, мы вновь встречаемся с итальянскими воспроизведениями византийских образцов.

По сравнению со всеми другими видами прикладного искусства образу Богоматери с младенцем посвящено в глиптике немало образцов. Вполне вероятно, что это вызвано случайным стечением исторических обстоятельств. Почти все сохранившиеся экземпляры датируются относительно поздним периодом. Не является в этом смысле исключением и халцедоновая гемма из Государственной Оружейной палаты Московского Кремля (инв. № 4019): несмотря на довольно высокий рельеф головы Богоматери, лик Христа схематичен, ритмичны складки одежд, в надписи поздняя форма буквы «».

На выполненных из кровавой яшмы камнях из Кабинета медалей в Париже и Британского музея Богоматерь представлена погрудно (или по пояс) [220, 18, табл. III, № 113; 179, № 339], слегка или в три четверти обращенной к младенцу, сидящему у нее на левой руке. Парижской гемме свойственны ритмически повторяющиеся складки одежд, некоторая грубоватость, а лондонской — и характерное начертание буквы «». Эти черты сближают геммы с выделенной выше «второй группой». На лондонской камее младенцу приданы жизненные черты.

Стилистическую близость можно усмотреть и на камее № 2737 из Государственного Берлинского музея [398, 125, табл. 4, № 2737]. На камее, выполненной из кровавой яшмы, Богоматерь представлена сидящей на троне фронтально и держащей младенца за плечо и за ножки. В надписи вновь проявляется характерная форма буквы «».

Едва ли мы ошибемся, если отнесем все эти памятники к XII в., оставив в стороне вопрос о центре их производства. Во главе ряда можно поставить тогда парижскую камею. Среди них выделяется камея из Государственного Берлинского музея [398, 125, 126, табл. 4, № 763]. На ней изображена Богоматерь-Одигитирия в рост. Она стоит на подножии, голова ее, обращенная к младенцу, чуть склонена. Манера исполнения отличается особой свободой в характеристике драпировок с мягкими, стру-

ящимися складками. В. Фольбах справедливо полагает, что она относится к довольно позднему времени, но останавливается на XII в. Любопытно, что здесь отсутствует характерная поздняя форма буквы « П ». Весьма вероятно, что камея выполнена в византийской столице. В известной мере с ней можно сопоставить двустороннюю камею из музея Ватикана [352, табл. VI, 9]; суживающийся книзу овал лица, острые линии складок одежд, некоторая живость, приданная фигурке младенца, отличают ее от берлинского экземпляра. Тем не менее это изображение, как и вырезанная на другой стороне фигура Иоанна Предтечи, может быть причислено к выдающимся образцам византийской глиптики скорее всего XII в.

Единственной в своем роде является большая камея из яшмы-лазури в Государственной Оружейной палате Московского Кремля (7×5,5 см), происходящая из Благовещенского собора Московского Кремля, в русской оправе XV в. с именем новгородского епископа Евфимия (рис. 115) [13, 305—306, № 160]. Своеобразна ее форма с трехлопастным верхом, необычны вкрапления серебра. Предположение Л. В. Писарской о том, что для украшения трона были использованы драгоценные камни [101, 22], ошибочно. Богоматерь изображена сидящей на троне с высокой спинкой, на левой руке ее — младенец (типа отрока). Округлое очертание лица сочетается с прямыми ритмически повторяющимися складками одежд. Форма трона, тип Христа, трехлопастная арка и манера передачи драпировок склоняют нас к тому, чтобы отнести эту камею к XII в. Ее константинопольское происхождение вряд ли может вызвать сомнение.

После центральных персонажей христианского пантеона едва ли не наибольшее количество сохранившихся камей представлено образами святых воинов [426, 11—24; 420, 50—67; 419, 103—112; 110, 131—135 и др.]. Привлекает внимание группа весьма близких друг другу изображений архангела Михаила в облике воина. На всех известных нам экземплярах (по Г. Вентцелю — четырнадцать), выполненных из разных материалов (сапфира, кровавой яшмы, нефрита, сардоникса, халцедона), повторяется тот же основной иконографический образ: Михаил представлен в рост, в образе воина, с мечом, зажатым в правой руке, на плече и с ножнами в левой руке. Отклонения между отдельными памятниками проявляются в, казалось, незначительных деталях и в манере исполнения.

В известной степени особняком стоит камея из Кабинета медалей в Париже (рис. 116) [425, фиг. 4]. Она вырезана из кровавой яшмы (выс. 4,8 см). Архангел представлен в фас, стоящим на облаке. В согнутой в локте правой руке он держит меч на плече, в левой, также согнутой, — ножны, композиционно

уравновешивающие меч. Фигура как бы выделяется на фоне крыльев (левое передано лишь в верхней части — оставлено место для ножен и надписи) и откинутого назад плаща, застегнутого на шее. Характер доспехов близок римским. Волнистые волосы обрамляют лицо с довольно крупными чертами. Изображение исполнено в относительно высоком рельефе, выявлена структура тела (особенно заметно в обнаженной части ног).

По сторонам фигуры надпись: ΜΑ Ο ΦΝΛΛΞ^{× ×} = ΜΙΧΑΝΛ ΑΡ-
ΧΑΓΓΕΛΟΣ Ο ΦΝΛΛΞ [НС] («Михаил архангел, хранитель»).

Использование камня (кровавая яшма), наиболее распространенного в византийской глиптике, классические reminiscenции в иконографии и стиле, довольно просторная, композиционно связанная с фигурой, явно первоначальная надпись дают основание для уверенного определения этого памятника в качестве византийского, скорее всего периода так называемого Македонского возрождения, X— начала XI в. Этому не противоречат фонетическая ошибка (проявление иотацизма в слове $\phi\acute{\upsilon}\lambda\alpha\acute{\xi}\eta\varsigma$) и характер начертания букв с горизонтальными черточками на концах.

Происходящая из Троицкого собора, выполненная из сапфира камья, ныне находящаяся в Загорском музее, была отнесена П. Юргенсоном [295, 50, рис. 1; 94, 92, № 2; 65, 53, 38], а за ним и другими учеными к XI в. Архангел здесь также изображен в фяс, стоящим на облаке, с мечом на плече, но иначе расположены ножны, более средневековый характер придан доспехам, несколько сжата вся композиция. Крылья в отличие от изображения на парижской камее симметричны, но трактованы похоже. Образ в целом отстывает от классических традиций, но сохраняет элементы пластической моделировки. Очевидно, камья относится к более позднему времени, чем предыдущая, но нет оснований пересматривать всесторонне аргументированную П. Юргенсоном датировку в пределах XI в.

Сложнее обстоит дело с камьями из нефрита (экземпляры Государственной Оружейной палаты в Москве, музеев Владимира [101, 24, табл. X; 110, 134, 135, рис. 14, 15] и Суздаля), сардоникса (камья Государственного монетного собрания в Мюнхене и Кассельского музея, Государственного Эрмитажа) [423, 43, 53, табл. 11а; 416, 88, 92, 93, табл. 83; 146, 7, 10, 11, рис. 71], халцедона (на кресте в соборной сокровищнице в Праге и в потире русской работы, ныне в частном собрании в США). На одних из них Михаил изображен фронтально, на других — в большем или меньшем повороте вправо; на суздальской камее фигура передана в легком наклоне. Изображение в большинстве случаев плоскостное (менее других камья из Касселя), меняется тип лица и его трактовка, едва ли не всюду


исчезает подушкообразное облако. Быть может, известную переработку образа можно видеть на владимирской камее [110, рис. 14]. Непзмемно сохраняются атрибуты — меч на плече и ножны, но последние то сливаются с фигурой, едва выступая на ее фоне, то переданы как бы под углом к ней [как на суздальском экземпляре]. Варьируются положение плаща и некоторые детали доспехов.

Несомненно, все эти памятники связаны с византийскими образцами. Но неясно, являются они произведениями собственно византийских мастеров или подражающих им западных, итальянских. Довольно близок загорской камее тот, что украшает крест, хранящийся в Пражском соборе [340, 39, фиг. 31а]. Можно думать, что он относится примерно к тому же времени и изготовлен в Византии. Иное дело мюнхенская, касельская и ряд других камей, на которых повторяется все тот же иконографический тип святого, но меняется этнический характер лица, иногда схематично передаются доспехи. Камей вырезаны из сардоникса в манере контрастного противопоставления — светлая фигура на темном фоне или наоборот. Можно подозревать, что эти камей изготовлены в XIII в. в Италии, причем наиболее поздней из них является эрмитажная.

Наконец, на суздальской камее изображение отстывает от обычной фронтальности — фигура Михаила со слегка наклоненной головой передана в повороте вправо, ножны расположены наискось, частично выступая из-за фигуры. По-видимому, это наиболее поздний вариант того же иконографического прообраза. Обычно ее датируют XIV в., что, возможно, близко к действительности.

Как видно, в атрибуции камей много приблизительного. В известной мере это объясняется спорностью положения, высказанного некоторыми исследователями, утверждающими, что образ архангела Михаила-воина наиболее характерен для Византии. Количество таких изображений как раз не столь велико. С ними конкурирует и их вытесняет придворный тип ангела в лоратных одеждах, с жезлом или лабарумом и со сферой. В сущности этот образ господствует в монументальной живописи и в иконописи, как и в сфрагистике, где изображения Мпхапла-воина немногочисленны, но весьма интересны.

Из известных нам моливдовулов наиболее ранний принадлежал Никифору Вотаниату (в соответствии с надписью, в бытность его севастом и дуком Эллады), т. е. относится ко второй половине XI в. Архангел Михаил представлен здесь также в одеждах воина, с мечом на левом плече и с ножнами, расположенными наискось на фоне плаща: он стоит, очевидно, на облаке, обозначенном дужками (собр. Государственного Эрмитажа, инв. № М.8090) [145, табл. LXIII, 2].

Несколько печатей, сохраняющих тот же иконографический вариант образа Михаила с незначительными отклонениями, относятся к XII и XIII вв.; в частности, одна принадлежит Михаилу Дуке, деспоту Эпира (около 1204), другая — Алексею Манассии (см., например, моливдовул в собр. Государственного Эрмитажа, инв. № М 8067 [145, табл. LXIII, 9, LXXXIII, 9; 301, 198, 199, табл. XXVI, № 186]); на последнем появляется отмеченная выше на ряде камней буква «», т. е. поздняя форма ее написания. Таким образом, и в данном случае, как и в других, сфрагистические данные могут служить важным подспорьем при датировке памятников глиптики.

Архангел Михаил в образе воина (наряду с придворным — лоратным) в виде исключения встречается на монетах Исаака II (1186—1195), но здесь он сопровождает изображение императора и держит меч в ножнах [433, т. II, 590, табл. LXXI, 17, 18, LXXII, 1].

Едва ли не наиболее ранние примеры изображения архангела Михаила в образе воина отражены в книжной миниатюре. Образ Михаила, аналогичный встречающемуся в глиптике, имеется, в частности, в рукописи № 510 парижской Национальной библиотеки [333, табл. X] «Беседы Григория Назианзина» (конец IX в.), в «Свитке Иисуса Навина» [76, табл. 69a] и др. Встречается он и на эмалях XI—XII вв. — на Сиенском окладе (рядом с лоратным — придворным, трижды повторенным образом) [221, 227—240, ил.; 387, 23—25, XVI—XVII, № 16] и на известной иконе из сокровищницы Сан Марко, на которой Михаил представлен с мечом, но со сферой [430, 92; 438, 18].

Наконец, важно отметить цикл сцен из истории ангелов, и в частности изображение св. Михаила на вратах в Монте-Гаргано [202, табл. LXXVIII; 248, табл. 5]. На этом, бесспорно константинопольском, памятнике 1076 г. в сцене с Иисусом Навином он изображен с атрибутами и в доспехах, весьма близких к имеющимся на большинстве камней.

Не исключена возможность того, что некоторые изображения в миниатюре и малых форм искусства были вдохновлены образом, на описание которого впервые обратил внимание Д. В. Айналов [2, 24]. Рассказывая о мятеже кесариссы Марии в царствование Алексея, сына Мануила Комнина, Никита Хониат описывает момент, когда: «Защитники Кесариссы... теснимые со всех сторон, оставляют Августеонскую площадь и входят в преддверие храма св. Софии, где искусною мозаичною работою изображен во весь рост первейший и славнейший из предстоящих Богу архангелов Михаил, с обнаженным мечом, как бы приставленный страж святилища» [329, 308]. В следующей главе, продолжая рассказ, он вновь говорит о

преддверии храма: «...где, как я сказал, стоит с обнаженным мечом начальник вышних и божественных чинов Михаил...» [329, 308].

К сожалению, этот образ не дошел до нас, но популярность константинопольских образцов, трансформированных или детально повторяющихся в различных материалах, во многих центрах, в том числе и не входивших в состав империи, достаточно широко известна. Что касается итальянизированных памятников, то можно предполагать, что некоторые из них могли быть связаны с Монте-Гаргано, центром, где был столь развит культ архангела Михаила [432, 16—19 и сл.; 58].

При всей гипотетичности отдельных соображений, высказанных в связи с этой серией аналогичных произведений, которые возможно расположить в некий типологический ряд, следует подчеркнуть уже не раз отмечавшуюся нами в других сферах прикладного искусства важную черту повторяемости, каноничности отдельных образов [28, 131—140; 11, 211—221; 188, 376, 377, 379—386, фиг. 6, 7, 8]; серийность памятников во многих случаях, возможно, указывает на общие центры производства. Некоторые особенности, присущие тем или другим экземплярам, позволяют проследить отличия западных копий от оригиналов и т. д. Любопытно, что тот же канон действует и для параллельных образов; интересно сопоставление Г. Вентцелем камеи (из флорентинского собрания Барджелло) с изображением св. Георгия с только что рассмотренной группой гемм [421, 255, 256, табл. 24, 26; 416, 93, табл. 83]. Ее отличает от остальных лишь то, что у изображенной фигуры отсутствуют крылья. Принцип выделения темной фигуры на светлом фоне, изображение одежд и доспехов, расположение меча и ножен, пропорции и характер рельефа, сближают камею с мюнхенской и, по-видимому, с той, что украшает корону Наполеона, но особенно с кассельской. Надпись и здесь греческая, но, возможно, нанесенная позднее. Однако эту камею Г. Вентцель более уверенно, хотя и под знаком вопроса, считает итальянской и датирует XIII в.

Утонченная фигура святого Георгия на камее из флорентинского собрания, его мягкое юношеское лицо, слегка обращенное вправо, стилистически резко контрастирует, например, с упоминавшимся ранее изображением на гемме из собрания Чини [416 фиг. 91]. Несколько приземистая, большеголовая, строго фронтальная фигура на последней соприкасается с изображением архангелов; лишь вместо ножен — сходный с ними по форме овальный, удлинённый щит, украшенный крестом.

В отличие от единственного иконографического типа архангела Михаила иконография образов Георгия и других вои-

нов в глиптике довольно разнообразна. Вопрос об отражении образа Георгия в византийской глиптике в достаточной мере разработан П. Юргенсоном при публикации камней из Загорска и Г. Вентцелем в работе, посвященной литике с изображением конного Георгия из дворца в Виндзоре. Некоторые дополнительные суждения высказаны В. Пуцко, в частности при описании камней из нефрита, находящейся в музее во Владимире [426, 11—24; 420, 50—67; 419, 103—112; 110, 131—135].

Тонкие стилистические характеристики позволяют Г. Вентцелю с достаточной убедительностью выделить западноевропейские, в частности итальянские, экземпляры, находившиеся под несомненным византийским воздействием. В. Пуцко пытается проследить момент возникновения камнерезного искусства в Древней Руси, но не приходит к окончательным выводам.

Поскольку вопрос о воинских образах в глиптике достаточно изучен, необходимо остановиться лишь на двух моментах. Среди известных нам византийских камней с изображением Георгия и Димитрия только две представляют их как мучеников, в хитонах и застегнутых на плече плащах, с небольшими крестиками в правой руке. Это геммы X в. из халцедона, хранящиеся в Государственном Эрмитаже (рис. 117) и Музее города Лондона [25, 214, 215, табл. II, 2, 3; 419, 104, табл. 2]. При полном иконографическом совпадении (если не считать, что в одном случае Георгий расположен справа, а Димитрий — слева, а в другом наоборот) оба памятника весьма близки и стилистически: изображения даны в высоком рельефе, головы почти отделены от фона, складки драпировок соответствуют положению тела и пр. Почти тождественны и палеографические особенности. В известной степени к этим изображениям близок образ св. Георгия на гемме из Суздаля и Димитрия в Историческом музее в Касселе [110, 131—134, рис. 13; табл. 87]. Сходство последних настолько велико, что можно предположить их изготовление в одной мастерской.

Изображения Георгия, Димитрия, Феодора, реже Прокопия и других как мучеников характерны для византийского прикладного искусства, и прежде всего для резьбы по слоновой кости X—XI вв. На отдельных триптихах одни из этих святых представлены как мученики, другие — как воины. Возможно, здесь происходило постепенное вытеснение одного иконографического варианта другим. Эта смена иконографии отражается и в сфрагистике [15, 46, 47]. Количество моливдовулов с изображениями мучеников сравнительно невелико. Следует при этом подчеркнуть, что почти все известные нам печати этого рода датируются IX в., чаще всего X в., немногие — началом XI в. Напротив, из опубликованных моливдовулов, представляющих тех же архангелов в воинских одеждах с соответствующими

атрибутами, подавляющее большинство датируется XI—XII вв. Сопоставляя стилистические черты изображений на суздальской и кассельской геммах с иконографией образа, мы считаем, что они были изготовлены не позднее начала XI в. Это подтверждают принятые рядом исследователей датировки для камей иного содержания, но близких рассматриваемым экземплярам по стилю, например изображения Василия из собрания Государственного Эрмитажа, Христа на сапфире из собрания Думбартон-Окса (см. рис. 110), Христа (на панагии Пимена) «типа иерея» (по определению В. Пуцко) из Новгородского исторического музея и др. [25, 213, 214, табл. II, 1, 3а; 355, 99, 100, № 120; 110, 117—119, рис. 2].

Определяя таким образом хронологию данных гемм, необходимо отметить и, возможно, противоречащие устанавливаемой дате моменты, прежде всего особенности палеографии, в частности написание лигатур и форму буквы «Н», характерную, как указывалось выше, для более позднего времени, т. е. не ранее конца XII в. Конечно, не исключена возможность нанесения надписей позднее времени изготовления геммы, что однако, не подтверждается основными тенденциями византийской глиптики. Нельзя не указать и на высказанное в осторожной форме мнение Г. Вентцеля о возможности отнесения рассматриваемой группы памятников по стилистическим признакам к палеологовскому времени. Однако его аналогии из сферы живописи едва ли убедительны [416, 90].

В собрании Государственного Эрмитажа находится еще одна камья (инв. № ω 365; не издана), явно не столь раннего времени. На ней, судя по обрывочным надписям, изображены как мученики, с крестиками в руках, Георгий, Дмитрий и третий святой, окончательно не определенный (Алексей?). Она выполнена из сардоникса и, судя по типу лица, особенно по необычной прическе Георгия, а также по манере передавать драпировки, по характеру рельефа и по палеографии, не является произведением византийского мастера, а представляет еще один пример западноевропейского, вероятно итальянского, подражания.

Интересен другой встречающийся на камнях сюжет, представленный более широко на стеатитовых рельефах, — благословение (или венчание) Христом святых воинов, Великолепный образец камнерезного искусства этого типа есть в собрании Кабинета медалей в Париже (рис. 118) [197, 184, 185, табл. XI, № 342; 416, табл. 3]: на сардониксе, при использовании разноцветности его слоев, изображены в фас Георгий с мечом на правом плече и щитом в опущенной левой руке и Дмитрий, опирающийся на копьё и щит. Вверху оплечное изоб-

ражение благословляющего (или венчающего) их Христа. Сильно суживающиеся книзу, в форме вытянутого треугольника небольшие щиты вошли в употребление не ранее конца XI в. и распространились в XII в. Отсюда невозможность датировать этот памятник, как это делают некоторые ученые, X в. Более позднее время изготовления подтверждается и начертанием надписи, в частности усложненным характером титулов. Изысканность исполнения изображения на гемме в известной мере напоминает аналогичные образы на триптихах, резанных по слоновой кости; лишь легкий изгиб тел отличает их от обычно прямолинейных фигур на последних.

Те же святые представлены на агатовой камее из собрания Оружейной палаты в Москве. Но они показаны в обратном порядке и в ином иконографическом варианте — почти в профиль в позе моления, обращенными к центру [101, 24, табл. XLI]. В противоположность предшествующему это произведение лишено изящества и тонкости — фигуры приземистые и грузные. Судя по весьма усложненной палеографии, оно выходит за рамки интересующего нас периода и, возможно, происходит из провинциальной мастерской.

Существует еще одна, к сожалению, недоступная нам камей подобного содержания. Ее описал Н. П. Кондаков, не дав соответствующего воспроизведения [74, 220]. Она из «цветной яшмы с темным фоном и светло-молочным рельефом» Христа, благословляющего святых Феодора Тирона и Феодора Стратилата. Никаких подробностей, касающихся положения фигур и т. п., Н. П. Кондаков не дает, ограничившись определением ее в качестве памятника X—XII вв. Весьма интересно другое его указание: гемма вставлена в медальон, который, в свою очередь, составляет часть энколпиона, принадлежавшего митрополиту Геннадию из города Серры, строителю Лавры св. Афанасия на Афоне в середине XV в.

Привлекая материал византийских моливдовулов, представляющих рассматриваемый сюжет — «Благословение (или венчание) святых воинов», мы находим две печати, на одной из которых изображены святые Георгий и Димитрий, а на другой — те же два Феодора, между которыми помещены их щиты и копьё. Имеющиеся на обратной стороне надписи свидетельствуют о принадлежности обоих моливдовулов епископам Серр, жившим в XII в.: одного — Феодору, другого — Иоанну [15, 47—51, рис. 2, 3]. Возникает предположение, что интересующий нас образ в течение нескольких веков был особенно чтим в этом городе. Действительно, соборная церковь в Серрах была посвящена двум Феодорам — Тирону и Стратилату. Вполне допустимо, что в ней существовала престольная икона с изображением, воспроизводившимся на печатях епископа.

В данном случае более рельефна, нежели в других, связь образов на геммах и печатях, а самый факт отражения на них особо чтимых в определенном центре образов, возможно, облегчит локализацию и других памятников.

Большинство других изображений (как отдельных святых, так и композиций, обычно евангельских сцен) представлено в глиптике весьма немногочисленными образцами. Их датировка затруднена в еще большей мере, поскольку мы не только не располагаем объективными данными для этого, но и лишены возможности стилистического сопоставления. Заслуживает поэтому всеяческого внимания попытка Г. Вентцеля датировать некоторые экземпляры на основании времени изготовления тех предметов, в убранство которых они включены. В противоположность русским памятникам, где оправы (едва ли не всегда), значительно моложе гемм, в странах Западной Европы они в некоторых случаях почти синхронны.

Таким счастливым исключением являются три камеи. Первая — кровавая яшма с изображением Иоанна Богослова (рис. 119), хранящаяся в Бамберге. Г. Вентцель, издатель камеи, датирует ее X в. по окладу Оттона III, в который она включена. Вторая — гемма из яшмы с изображением апостола Петра, которую Г. Вентцель определяет временем около 1000 г. Она вставлена в крестовидный реликварий Генриха II (сокровищница в Мюнхене), принадлежавший аббатисе Матильде. Третья — редкая для Византии камешка светского содержания, представляющая фигуру лежащего льва [417, 19, 20, табл. 9, 10].

Проанализировав эти памятники, мы получили возможность привлечь еще некоторые другие, близкие им иконографически и особенно стилистически. Так, например, для Иоанна Богослова Г. Вентцель находит действительно достаточно близкую аналогию в изображении на камее того же евангелиста из собрания Исторического музея в Касселе (мы бы сказали, несколько огрубленную) [416; 90, табл. 85]. При рассмотрении того же образа на гемме Историко-художественного музея в Вене, нетрудно обнаружить иной подход мастера к изображению при сохранении иконографического типа: святой представлен как бы погруженным в чтение приоткрытой книги, но голова его повернута почти в профиль, а фигура дана в довольно сложном повороте. Есть основания отнести (по мнению издателя) это произведение к искусству поздней Византии [242, 98, табл. 21, № 138]. Стилистически же близкими изданным Г. Вентцелем камешкам являются камеи, на которых изображен св. Николай (из Покровского монастыря в Суздале) [410; 129, 130, рис. 12], а также в известной мере хранящаяся ныне в Оружейной палате, но происходящая из Костромы (рис. 120) [43, 123, № 61].

По странному стечению исторических обстоятельств этот столь почитаемый в Византии святой, изображение которого в бесконечном множестве сохранилось на моливдовулах, занимал, по подсчетам Г. Шлюмберже, второе место после изображений Богоматери [362, 19]; В. Пуцко заблуждается, утверждая, что по сравнению с Русью значение его на «Востоке» второстепенно [110; 130]) — он представлен лишь считанными образцами камнерезного искусства.

Справедливость хронологического определения Г. Вентцелем группы камей, выполненных в высоком рельефе с особо подчеркнутыми объемными головами, почти отделенными от фона, подтверждается при сравнении не только с резьбой по слоновой кости, но и в известной степени с аналогичными изображениями на лучших образцах искусства чеканки, в частности на многочисленных медальонах патены из Гальберштадта, споры о времени изготовления которого продолжаются и в наши дни [28, 138, 139, рис. 13].

К тому же X в. нами отнесена и каменная с изображением св. Василия из собрания Государственного Эрмитажа, имеющая общие черты с рассматриваемой группой памятников [25, 213, 214, табл. II, 1].

Известную точку опоры для хронологического определения памятника имеет образ Иоанна Крестителя³. Как уже упоминалось, его погрудное изображение вырезано на двусторонней камее (ныне в собрании Чини в Венеции), на лицевой стороне которой представлен Алексей Дука, преклоненный перед св. Георгием [416, табл. 92]. Иоанн представлен в поясном варианте образа строго в фас; с высоким крестом на посохе в левой руке; правая прижата к груди. Правое плечо и часть груди обнажены; плащ окутывает левую часть тела, перекинут через руку, опускается ниже пояса. Обозначение имени, вернее, эпитета «Продром», передано довольно сложной лигатурой. Относительно близок этому образу уже упоминавшийся выше, приведенный также на двусторонней камее из собрания Ватикана [412, 271, табл. В, 12, № 811]. На этой последней Иоанн представлен в том же иконографическом варианте, но в рост; похоже трактованы одежды, волосы, борода, лишь несколько более округлы формы, проще лигатура в надписи. Независимо от того, что изображение Богоматери на лицевой стороне отнесено нами к концу XII в., образ Иоанна на ватиканской камее можно датировать временем несколько более ранним, чем на венецианской, т. е. скорее всего концом XII в.

Очевидно моложе и потому выпадает из рассматриваемых

³ Некоторые соображения о камеех с изображением Иоанна Крестителя приводит В. Пуцко [342, 107—114].

хронологических рамок камня из яшмы, находящаяся в «Уолтерс арт галери», которую в каталоге Балтиморской выставки раннехристианского и византийского искусства Марвин Росс датирует XI—XII вв. [238, 114, табл. XXVIII, № 557]. Здесь в основном передан тот же иконографический тип, лишь вместо гиматия дана милоть (шкура). Однако Иоанн передан в легком повороте вправо, выражение его лица приобретает мягкость, тело моделируется менее резко. В пользу скорее всего палеологовского периода (конец XIII — начало XIV в.) изготовления камня свидетельствует и сложная монограмма. Вероятно, к этому времени относится и чуть отличающийся в деталях, утонченный образ Иоанна на камее из оникса (Венский музей), определенный издателями в качестве североитальянского [242, табл. 21, № 146], до некоторой степени близкий изображению на маленьком камешке из собрания Государственного Эрмитажа (рис. 121) [189, 11—14, рис. 1].

Можно присоединиться к мнению Г. Вентцеля о том, что изображение на овальной кровавой яшме из Гааги отражает более древний, традиционный и широко распространенный тип Предтечи — с развернутым свитком в правой руке, в застегнутом на груди плаще [416, 93, табл. 89]. Однако, насколько можно судить по репродукции, характер рельефа и пластической моделировки свидетельствует о том, что камень изготовлен скорее в XI в., чем, по предположению Г. Вентцеля, в X в. Этому времени в большей мере соответствует и палеография, особенно на свитке.

Как бы промежуточное место по иконографии занимает вторая каменная из Венского музея, также из кровавой яшмы: Иоанн здесь одет в хитон и гиматий, но держит не свиток, а крест [242, 94, 95, табл. 20, № 127; 342, фиг. 4]. Надпись напоминает имеющуюся на ватиканской гемме. Несколько смущает изысканность исполнения волнистых волос, заканчивающихся локонами; такого же рода передача бороды и бровей, слишком тщательное исполнение деталей, включая ногти. Невольно возникает вопрос: с собственно византийским ли памятником имеем мы дело?

И уже совсем нельзя отнести не только к рассмотренным иконографическим вариантам образа, но и вообще к Византии камю из сардоникса, хранящуюся в музее в Касселе [416, 92, 93, табл. 90]. Этот образец камнерезного искусства отстоит от всех известных византийских аналогичных памятников еще дальше, чем, например, литик из коллекции Барджелло во Флоренции [421, 256, табл. А, 12, № 1238].

На подавляющем большинстве свинцовых печатей Иоанн Предтеча обычно изображается погрудно, значительно реже — в рост, в хитоне и более коротком или, наоборот, более длинном

плаще, часто застегнутом на груди, как на камее из Гааги (собр. Государственного Эрмитажа, инв. № М. 8069 [145, табл. LXII, 13, LXIV, 13, LXVI, 10]). Наряду с длинным профессиональным крестом у него бывает в той же левой руке развернутый свиток. Изображения Крестителя с обнаженным правым плечом и частью торса единичны. В иконописи этот иконографический тип Иоанна Предтечи можно видеть на одной из синайских житийных икон, датированных Г. и М. Сотирiu концом XII — началом XIII в. [368, т. I, № 168; т. II, 152—154]. Отдельные образцы моливдовулов с подобным изображением датируются Н. П. Лихачевым (не отметившим в своем описании эту иконографическую деталь) концом XI — первой половиной XII в. (собр. Государственного Эрмитажа, инв. № М. 8069 [145, табл. XIII, 10]). Сложные монограммы — типа вырезанной на камее из «Уолтерс арт галери» не встречаются ранее XIII в. (собр. Государственного Эрмитажа, инв. № М. 8071, [145 табл. III, 14]).

Таким образом, и при датировке гемм, на которых изображен Иоанн Предтеча, данные сфрагистики могут оказать некоторую помощь.

Несколько иначе обстоит дело с довольно часто встречающимся в византийской глиптике образом пророка Даниила. К сожалению, в данном случае мы не располагаем ни одним прямо или косвенно датированным экземпляром, а диапазон иконографических типов изображений на моливдовулах более чем ограничен и несколько отличается от встречающегося на камнях. На немногих геммах (которые Г. Вентцель наиболее уверенно считает собственно византийскими) имеются погрудные изображения пророка в так называемом фригийском колпачке, в хитоне и плаще, застегнутом на груди [416, 91, 92; 423, 92]. Такого рода иконографический тип в сфрагистике нам неизвестен. Что касается профильного изображения Даниила на камее из Загорского музея, то, очевидно, П. Юргенсон с достаточными основаниями отнес его к периоду Палеологов [294, 271—278; 65, 52, рис. 35, 36; 94, 93—94]. Чаще всего пророк изображается в рост в позе оранта, с двумя львами по сторонам.

Этот образ, как известно, был широко распространен уже в глубокой древности, но если на Западе, в частности в живописи катакомб, Даниил чаще представлен обнаженным, то на Востоке, например на памятниках Армении и Грузии, он обычно одет в характерную фестончатую тунику и штаны, иногда похожие на высокие сапоги [9, 115, рис. 9, 10; 99, 102, табл. 23; 137, 152—157, табл. 57]. Интересно, что такое изображение имеется и на Подгорицкой стеклянной чаше IV в. отнюдь не восточного происхождения [13, 281, табл. 29] и на равненском

саркофаге более позднего времени [226, табл. 183]. На пиксиде из слоновой кости VI в. (из Британского музея) можно видеть характерный головной убор, определяемый как фригийский колпачок, и примерно ту же одежду; львы изображены в профиль, с обращенными назад головами [395, 12, 78, табл. 54, № 167].

Не раз встречается изображение Даниила в рельефах саркофагов. Есть оно и на двух каменных плитах, хранящихся в Археологическом музее в Стамбуле. Одну из них, найденную в Константинополе [275, 47, табл. XII, 4], на которой изображение сохранилось фрагментарно (лишь в верхней части), А. Грабар датирует (вероятно, слишком рано) примерно 400 г.; другую, обнаруженную на Фасосе, он относит к VI в. [275, 48, табл. XVII, 1). На первой сохранились: верхняя часть фигуры оранта, расположенной под аркой, внутри которой как бы повешена завеса; Даниил во фригийском колпачке; драпировки, переданные густыми, ритмически повторяющимися, сходящимися под углом складками. На другой плите, уцелевшей почти полностью, помимо Даниила в традиционных одеждах (фестончатом снизу подпоясанном хитоне, застегнутом на груди плаще, на фоне которого дана фигура оранта во фригийском колпачке), изображен Аввакум, которого держит за волосы ангел. Львица лижет Даниилу ноги, справа — лев, голова которого повернута в фас.

К ранневизантийскому периоду относят и александрийскую ткань (из Берлинского музея прикладного искусства), на которой львы изображены, как на пиксиде из Британского музея, с обращенными назад головами [233, 85, фиг. 28].

Я. И. Смирнов посвятил рассматриваемому сюжету экскурс в связи с публикацией так называемого сирийского блюда, на котором также есть изображение Даниила, но очень своеобразное. В связи с этим важны приведенные автором материалы по ранней глиптике, очевидно, восточного происхождения — там образ пророка тесно перекликается с иллюстрациями к эпическому сказанию о Гильгамеше [131, 38, 39—47; 13, 298, № 122]. На воспроизведениях геммах Даниил изображен нагим и лишь в одном случае — в одеждах. Львы расположены вертикально, как бы стоящими на задних лапах (поза, в дальнейшем встречающаяся в изображениях на тканях и в западноевропейской скульптуре).

Трудно провести линию связей между этими геммами и теми, которые относятся к рассматриваемому периоду. Правда, ранние резные камни отличаются и от почти современных им моливдовулов VI—VII вв.; очень схематичные изображения на последних (см. моливдовулы Государственного Эрмитажа, инв. № М. 4722, М. 6337) [300, табл. 135, № 1033; 362, 26, 389],

в частности львов с обращенными назад головами, имеют общие черты с приведенными на пиксиде и ткани, упомянутых выше. Такая традиция в изображении львов сохраняется и на позднейших византийских памятниках, например на известной миниатюре рукописи Космы Индикоплова X в. (Ватиканская библиотека) и др. [233, 241, фиг. 115, 145, табл. LXII, 1; 219, 479, фиг. 296]. Стоящие львы представлены сбоку (в профиль) и расположенные по диагонали в соответствии с формой предметов, изображены на единичных моливдовулах XI—XII и XIII—XIV вв. (см. печати из собрания Государственного Эрмитажа, инв. № М. 8190, М. 8191 [145, табл. XVI, 7, 8; 13, 308, № 177]).

Даниил-орант — в обычной короткой тунике, в штанах, в плаще, застегнутом на груди фибулой и откинута на спину. Неясно, имеется ли на более раннем экземпляре фригийский колпачок, отчетливо переданный на поздней печати. Изображения на моливдовулах, бесспорно, связаны с другими, несомненно византийскими памятниками.

Обращаясь к дошедшим до нас образцам глиптики, на которых изображен Даниил, можно констатировать, что они тесно соприкасаются друг с другом, составляя некую единую группу. Даниил изображается в рост, в короткой, иногда фестончатой тунике, в штанах, в застегнутом на груди плаще, откинута за спину, во фригийском колпачке (обычно очень маленьком, возвышающемся над прической). Различаются изображения по пропорциям: более приземистые на мюнхенской и неаполитанской [423, 43, 52, табл. 6.; 424, 268, табл. В, 7, № 1497] двусторонних камнях утонченные на одной из принадлежащих Государственному Эрмитажу (инв. № ω 368 [146, 7, 12, 13, рис. 5]) и особенно на Туринской [421, 273, табл. 26, № 109]. Эта последняя, которую Г. Вентцель определяет наиболее уверенно как итальянскую по роду признаков, занимает последнее место в ряду названных памятников. Во главе ряда можно поставить мюнхенскую камею, по стилистическим признакам стоящую ближе всех к византийским образцам: ясно выраженная фестончатость туники, переданные в профиль лежащие львы, хотя и иных пропорций и иной трактовки, чем византийские, но все-таки напоминающие византийский вариант.

За мюнхенской камеей следует неаполитанская, на которой Даниил как бы стоит на львах, также представленных в профиль. На маленькой камее из Государственного Эрмитажа очень своеобразно трактована одежда Даниила, а толстые маленькие фигурки львов представляют дальнейший отход от византийского понимания этих животных (собр. Государственного Эрмитажа, инв. № ω 360 [146, 7, 12, рис. 4]). Вторая эрмитажная камя из сардоникса довольно близка туринской: тот же принцип контрастного выделения в

слоистом камне — в темном слое темные фигуры на светлом фоне; сходная трактовка одежд; намечающаяся тенденция к утонченным пропорциям; очень условное фронтальное изображение львов с непомерно длинными хвостами (почти равными туловищам), представленных как бы сверху. На туринской камее фигура передана в легком изящном повороте, а животные как бы свернулись в клубок — хвостов не видно. Стилистически она довольно близка камее с изображением Георгия из собрания Барджелло во Флоренции [421, табл. 24].

Если принять мнение Г. Вентцеля об итальянском происхождении камей из сардоникса, на которых темные фигуры выделяются на светлом фоне, то придется отнести и эту эрмитажную камю с изображением Даниила со львами к числу итальянских воспроизведений византийских образцов [416, 92]. Любопытно при этом отметить, что постоянно эволюционирующий, прибрежный все более символическое значение тип львов в основе своей одинаков на всех памятниках (за исключением, пожалуй, изображенных на неаполитанской гемме); в противоположность византийским поджарым львам они скорее плотные, с короткими туловищами и большими округлыми мордами. Таким образом, если вспомнить о том, что в отличие от других встречающихся в глиптике изображений у только что описанных нет параллелей в сфрагистике, мы вправе поставить вопрос: являются ли собственно византийскими камее этого содержания? Вопрос этот требует внимательного анализа, и ответить на него пока не представляется возможным.

Рассмотренными примерами не ограничивается тематика византийской глиптики; в частности, наряду с единичными изображениями или более редкими парными встречаются и камей, на которых вырезаны евангельские сцены: на группе камей из сардоникса, хранящихся в собраниях Государственного Эрмитажа в Ленинграде и Кабинете медалей в Париже, представлены весьма близкие друг другу изображения «Благовещения» [418, табл. I, 1—4; 179, 180—183, табл. XXXIX, № 336—338]. Сопровождающие их достаточно длинные греческие надписи и характер их иконографии дают основание считать камей произведениями византийского искусства. Однако те же данные в сочетании со стилистическими чертами являются аргументами в пользу их датировки довольно ранним временем. Сложнее обстоит дело с композицией Деисуса, находящейся на оборотной стороне одной из парижских инталий [418, 1—8, табл. I, 2, II, 1], но с прямой, а не обратной греческой надписью, в которой есть имя некоей рабы божьей Анны. Большинство исследователей связывало это имя с Анной Комниной. Однако Г. Вентцель был склонен приписать принадлежность имени дочери Льва Исавра, т. е. датировать надпись на-

чалом IX в. Но если негативная часть исследования Г. Вентцеля имеет некоторое основание, то его позитивные предложения более уязвимы. В сущности мы не знаем столь ранних изображений Дейсуса в каком бы то ни было виде искусства [406, 311—366; 405, 161—206]. При всех трудностях анализа надписей нельзя не отметить необычность написания имени «Анна», сокращений имени Иоанн и некоторых других. Аналогии в характере написания скорее ведут к более новому времени. Словом, вопрос еще нельзя считать решенным, что создает, судя по заключительным строкам статьи, и сам Г. Вентцель. Возможно, что некоторые особенности этого памятника можно будет объяснить не столько временем, сколько местом его изготовления.

Если от доиконоборческого времени до нас дошло относительно много камней с изображением «Благовещения», то в более позднее время чаще всего приходится встречаться со сценой «Распятия». Именно применительно к последней возникают те же трудности в отношении локализации, которые характерны для многих других образцов глиптики. Не вызывает сомнения византийское происхождение относительно большой четырехугольной пластинки из яшмы (Музей Виктории и Альберта в Лондоне; 6,5×6 см) с нанесенным на нее строгим изображением «Распятия» [193, табл. 165]; тело Христа слегка выгнуто, голова склонена на плечо, руки чуть изогнуты, Богоматерь и Иоанн — в легком повороте, почти в фас, довольно крупные луна и солнце по сторонам головы Христа, обычные надписи на верхней перекладине креста и под центральной, топкая проработка складок одежд (последние, может быть, несколько перегружены складками) — все это укладывается в иконографию и стиль византийского искусства X в. (по мнению большинства исследователей). Примерно к тому же времени или чуть более позднему можно отнести и сделанную из того же материала крестообразную, с закругленными концами камеею, находящуюся в Сан Марко в Венеции [356, 44, 45, табл. 6, фиг. 3, № 1], овальную камеею из сапфира из Венского музея [242, 96, табл. 21, № 133] и крестообразную камеею (из сапфира) в виде «Распятия» с полуфигурами Богоматери и Иоанна на боковых и архангела на верхней части креста, вставленную в так называемую Богемскую корону (в соборе св. Вита в Праге) [356, 45, табл. 8]. Эти маленькие камни обработаны грубее, чем пластинка из яшмы, что, возможно, объясняется и большими трудностями обработки материала и миниатюрностью памятников.

Едва ли византийского происхождения агат-«Распятие», вставленный в панацию, пожалованную, как свидетельствует надпись, царем Феодором Иоанновичем патриарху Иову (ныне в Оружейной палате в Москве [101, 22—23])⁴. Несмотря на на-

личные греческих надписей (с не вполне обычным расположением букв имени Иисуса на кресте), типы лиц, почти профильное расположение фигур предстоящих, трактовка драпировок (в частности, препоясания Христа) и Голгофы позволяют предположить, что перед нами итальянское воспроизведение византийского образца. Скорее всего такого же происхождения и овальный оникс со сценой «Распятие» на кресте в соборе св. Вита в Праге [340, фиг. 31b, 421 табл. 47; 90, 45, 54].

Другие праздничные сцены, насколько нам известно, представлены в глиптике единичными экземплярами. Такова, например, композиция «Преображение» на кровавой яшме из Художественно-исторического музея в Вене, датируемая в каталоге XII — XIII вв. [242, 97, табл. 20, № 135]. Интересно отметить, что имеющаяся на ней надпись похожа по манере исполнения — характерным горизонтальным штрихам на концах букв — на подписи около Деисуса на уже упоминавшейся парижской камее с «Благовещением» на лицевой стороне. Вместе с тем здесь дважды повторена очень типичная для поздней вещевой палеографии форма буквы «**Π**» (не ранее XII в., точнее, XIII в.), о которой уже не раз говорилось выше. Этот момент дает материал для поздней датировки обоих памятников.

По начертанию надписи (с характерными штрихами на концах букв) к этой камее примыкает камей из кровавой яшмы с изображением «Сшествия во ад», хранящаяся в Историческом музее в Москве (инв. № 5351/73). Судя по положению тела Христа (изогнутое), его склоненной голове, по обращенным друг к другу библейским царям, по отдельным элементам изображения этот памятник может быть отнесен примерно к тому же времени, что и «Преображение» Венского музея.

Сжатый вариант «Преображения» представлен на агатонике, вставленном в панагию русской работы из собрания Государственного Эрмитажа (инв. № ω 1212); повороты сжавшихся фигур павших лиц апостолов, профильное положение пророков, типы лиц и, наконец, уже знакомое нам использование контрастных тонов слоистого камня заставляют усомниться в византийском происхождении и этой камее.

Наконец, единственной в своем роде является многофигурная сцена «Успение» на четырехугольном с закругленными концами хризопразе, украшающем панагию, хранящуюся в Оружейной палате в Москве [101, 23, № XXXVIII — XXXIX]. Если принять во внимание, что здесь на ничтожно малой поверхности (4,6 × 3,5 см) сгруппировано вокруг ложа Богоматери

⁴ В специальной работе, посвященной этой камее, И. А. Мишакова приходит к заключению о возможности ее изготовления в Сицилии [90, 45—54].

более полутора десятков фигур, то тогда только и можно оценить всю тонкость работы византийских камнерезов XII в.

Весьма близки камням литики из стекловидной пасты различного состава (прозрачные и непрозрачные, коричневые, иногда красноватые [420, 50—67]). Наряду с такими, западное происхождение которых не вызывает сомнений (как по иконографии, так и по стилю и по латинским надписям), имеются многочисленные экземпляры, весьма близкие византийским образцам искусства глиптики. Некоторые исследователи, и прежде всего Марвин Росс, считают, что они изготовлены в Константинополе [355, 87—91, табл. VII, № 104—109]. Однако Г. Вентцель в специальных статьях приводит доказательства, которые заставляют нас склониться к определению их скорее в качестве венецианских. Между тем на них постоянно встречаются греческие надписи. Если считать, как предлагает Г. Вентцель, что предметы такого типа производились в центре стеклоделия — Венеции во время взятия Константинополя крестоносцами, то можно предположить, что они предназначались для грекоязычного населения.

В последние годы такие литики обнаружены во время раскопок в Болгарии (Калиакра) [152, 51—54] и Западной Белоруссии (Новогрудок), — один с изображением св. Софии, другой — сцены «Рождество Христово» [50, 384]. Оба памятника принадлежат к уже известным группам и выполнены в тех же формах, что и экземпляры, издавна хранящиеся в музейных собраниях. К сожалению, обстоятельства находки в Калиакре указаны в весьма общей форме. В Новогрудке литик был обнаружен в позднем слое (XV—XVI вв.) Тем не менее они представляют особый интерес — свидетельствуют о широком распространении литиков далеко за пределами предполагаемого места производства. находка в Новогрудке указывает на относительно длительную жизнь литиков и, очевидно, бережное к ним отношение. Уточнение стратиграфических обстоятельств представляет интерес для датировки подобных памятников.

Наличие таких удешевленных подражаний камням дает основание для еще одного заключения: эти предметы могли использоваться для своего рода пропаганды, как литики в позднем Риме. Только здесь речь шла о распространении идей христианства, а не культ императоров. Не исключено, что некоторые иконографические варианты, например представляющие святых воинов, связаны с определенным посвященным им храмом.

Рассмотрение доступных материалов византийской глиптики позволяет сделать некоторые предварительные, к сожалению довольно ограниченные, заключения.

При сопоставлении однородных изображений, чаще всего воспроизводившихся в Византии (как Христос, Богородица),

удается выявить разные стилистические группы: одну — отражающую веяния «неоклассицизма», другую — представляющие известные сиро-палестинские воздействия. Эта последняя, выполненная в низком рельефе, в более условной манере, приобретает большое значение накануне взятия Константинополя крестоносцами и, очевидно, сохраняется в дальнейшем.

Скептическое отношение к надписям, вырезанным на геммах, должно быть пересмотрено. Нельзя отрицать, что надписи можно было нанести в позднейшее время. Так, например, с помощью надписей античные образы переосмыслились в христианские. Вместе с тем некоторые характерные элементы позднейшей палеографии прослеживаются на экземплярах, которые по иконографическим и стилистическим признакам должны быть отнесены ко времени не ранее конца XII в. или, возможно, к XIII в. Интересно, что подобное начертание букв тождественно на аналогичных и в других отношениях камнях.

Из сказанного следует, что необходимо внимательно относиться и к этим деталям на византийских камнях.

Особый вопрос представляет соотношение византийской и западноевропейской, прежде всего итальянской, глиптики. Исследования Г. Вентцеля дают достаточно твердое основание для выделения последних: его наблюдения, касающиеся специфического использования сардоникса на памятниках Италии, подтверждаются и рассмотренными в настоящей работе материалами. Техничко-стилистические характеристики, даваемые тем же автором, также служат весьма важным критерием для разграничения памятников.

Неясен и вопрос о степени использования греческих надписей в глиптике Италии. Как говорилось в начале настоящей главы, греческие обозначения традиционны для таких центральных лиц христианского пантеона, как Христос или Богородица. Об этом свидетельствуют данные других видов искусства, вышедших с территории Южной Италии и Сицилии, т. е. той области, которой Г. Вентцель приписывает многие камни. Однако на мозаике, иконах и миниатюре мы наблюдаем постепенное вытеснение греческих надписей латинскими уже с конца XII — начала XIII в. Иногда это явление можно наблюдать в пределах одного памятника (мозаики Чефалу или Палатинской капеллы). В венецианском круге памятников греческие надписи удерживаются несколько дольше.

Проблема локализации произведений камнерезного искусства едва ли когда-нибудь будет окончательно решена. Лишь накопление материала может приблизить к разрешению этой проблемы. Настоящая классификация поэтому, естественно, носит лишь предварительный характер.

НОВЫЕ ЧЕРТЫ
В ВИЗАНТИЙСКОМ
ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ
КОНЦА XIII—XV в.

Как отмечалось во введении, политические и экономические условия жизни империи в период после крестовых походов не способствовали расцвету большинства отраслей малых форм искусства. Так, мы в сущности почти не знаем образцов перегородчатых эмалей этого времени, значение которых было столь велико в предшествующую эпоху.

Единственным в своем роде, дошедшим до нас памятником резьбы по кости середины XIV в. является крохотная пиксида, послужившая предметом специального исследования А. Грабара (279, 121—146]. Интересен и в известной мере знаменателен светский (а не мифологический или религиозный) сюжет изображения на нем: портреты членов императорской фамилии, которые окружены музыкантами и танцорами. Традиционная для византийского искусства тематика (рассмотренная выше в связи с анализом группы серебряных предметов) при всех малых размерах памятника исполнена в характерном для эпохи стиле. Если торжественная репрезентативность сохраняется за фронтальными фигурами членов императорской семьи, то сопутствующим им персонажам приданы удлинённые пропорции, живость поворотов и движения.

Невелико и число камней (если исключить группу итальянизированных гемм XIII в., о которых довольно подробно говорилось выше), которые с большей или меньшей степенью точности можно отнести к заключительному этапу истории Византии. Так, по некоторым стилистическим чертам возможно датировать XIII в. камеею из Государственной Оружейной палаты Московского Кремля с изображением воинов, венчаемых Христом, а также камеею из собрания Государственного Эрмитажа, на которой представлены обращенные друг к другу полуфигуры апостолов Петра и Павла [401, 21; 27, 50, рис. 1]. Отступление от фронтальности является одним из основных, но, конечно, не окончательных аргументов в пользу поздней датировки этих и некоторых других памятников. Таков, например, Иоанн Богослов с книгой, переданной в перспективе, на камее из Венского музея [242, 98, табл. 21, № 138] или св. Ипатий и пророк Даниил [94, 93, 94; 294, 271—278, табл. IV], выполненные в высоком рельефе на двусторонней гемме из Загорского музея. Если Да-

нил передан почти в профиль, а его развернутый свиток дан как бы в перспективе, то полуфигура Ипатия фронтальна и более традиционна. П. Юргенсон, посвятивший монографические исследования камням б. Троице-Сергиевской лавры, отнес к палеологовскому времени и две камни из жадеита [94, 94—97; 141, 535—541, табл. П, рис. 2, 3]. Поясное изображение Христа Пантократора он склонен был датировать XIII в. и видел в нем (хотя едва ли справедливо) романские влияния, а образок с фигурами Гурия и Авивы — XIV — началом XV в., предполагаемая и здесь западные, готические воздействия. Мягкость выражения лица Христа, известная графичность в трактовке его одежды, так же как и некоторая манерность в постановке фигуры Гурия, присущи многим произведениям собственно византийского искусства палеологовского времени. Видимо, в этот период получает распространение и камень, из которого сделаны обе геммы. Тем не менее, как уже говорилось выше, в датировке византийской глиптики не все ясно, в частности смущает начертание надписей, в которых отсутствуют характерные для поздней палеографии буквы.

С большей уверенностью можно выделить позднюю группу стеатитов (см. стр. 111—113). Была отмечена также тенденция к измельчению сцен, к миниатюрности, характерной и для других видов искусства. На, возможно, позднюю дату указывают и новые иконографические типы, появляющиеся на стеатитах, как, например, Георгий, поражающий дракона [398, 123, 124, № 584; 238, 120, № 588].

Окончательно не расшифрована монограмма на обороте иконки с изображением Иоанна Предтечи (из Государственной Оружейной палаты Московского Кремля) [101, 25, 26, № XLVI—XLVII], но характер ее начертания, так же как и надписей около фигуры и на свитке, не оставляет сомнения в том, что она относится к XIV в., скорее даже к XV в. Подчеркнуто аскетический тип Иоанна, сухость в трактовке фигуры, штриховая манера в передаче одежд свидетельствуют о принадлежности этого памятника к тому направлению в развитии искусства, которое подводит к поствизантийскому периоду. По-видимому, в последние века существования Византии выполнены некоторые артосные панагии. Свидетельство тому — их сходство, основанное на стилистических особенностях, с единственной упомянутой выше датированной панагией с надписью Алексея Комнина Ангела [71, 222—226; 291, 156—157]. Все приведенные примеры, к сожалению, не дают твердых исходных данных для определения черт, характерных для последнего этапа развития византийского искусства.

На значительно более твердых позициях стоят исследователи шитья: в сущности как раз шитье позднего времени известно

по-настоящему. Именно здесь прослеживаются черты, характерные прежде всего для палеологовской живописи.

Наиболее ярким, повсеместно приводимым примером шитья является так называемая далматика (рис. 122), или саккос, Карла Великого (хранится в соборе св. Петра в Риме), ныне датируемая XIV в., а некоторыми исследователями даже XV в. [380, 338, № 195; 202, 102, табл. ХСIII]. Изображениям, вышитым на далматике, присуща та повествовательность, которая развивалась в эти века в стенописи. Об этом убедительно свидетельствует новый сюжет: Христос в ореоле, поддерживаемый символами евангелистов (Ιησους Χριστος η̅ Αναστασις και η̅ Ζωη̅ и окруженный 54 фигурами (в числе которых Богоматерь и Иоанн Предтеча, сонм ангелов, процессия святых, патриархов, царей, епископов, и пр. [322]). Сложность композиции, расположение фигур в нескольких планах, в различных поворотах, порывистое движение, столь выраженное в сцене «Преображение», не оставляют сомнения в справедливости современной датировки далматика XIV в. Следует отметить еще одно качество шитья, украшающего далматику: органичность композиции, отсутствие перегруженности поверхности облачения изображением.

В дополнение к основным сюжетам лишь на плечах вышита разделенная на две части сцена «Причащение апостолов», а по подолу — свободно расположенные в кругах, образуемых завитками лозы, кресты с расширяющимися концами, между которыми помещены лестки.

Композиционное соответствие форме одеяния утрачивается на других саккосах, очевидно относящихся к более позднему времени. Любопытно, что при сопоставлении двух саккосов Фотия, хранящихся в Государственной Оружейной палате Московского Кремля, видно, как нарастает процесс раздробленности пространства. На «Малом саккосе» [13, № 282, 284; 101, № LXII—LXVII], датируемом по ряду соображений более ранним временем, членение на множество сцен и фигур, разрыв с основным силуэтом одеяния не столь ощутимы, как на «Большом саккосе», относящемся к началу XV в. [13, № 285—288; 101, № LVI—LXI]. Этот последний производит впечатление перегруженности, усугубляемое еще позднейшей обнизкой жемчугом, — на нем буквально нет незаполненных мест. Но, помимо того, стремление включить максимальное количество сцен, отдельных фигур и надписей (играющих немалую роль в оформлении облачения) приводит к полной потере целостности пространства. К тому же в некоторых случаях фигуры на «Большом саккосе» даны не в полный рост, сцены неоправданно сжимаются.

Заметное место в шитье на «Большом саккосе» занимают портретные изображения, значение которых, как известно, уве-

личивается в это время в живописи. Изображения московского великого князя Василия Дмитриевича и княгини Софьи Витовтовны и византийского императора Иоанна Палеолога и его жены Анны Васильевны занимают видное место на подоле саккоса.

На отдельных сценах, например «Распятии» [13, табл. 284], «Малого саккоса» черты палеологовского стиля бросаются в глаза: сильно изогнутое тело страдающего Христа, утонченные пропорции скорбно склонившихся предстоящих близки применяемым в современной саккосу живописи. Еще более удлинённые пропорции на епитрахили того же митрополита Фотия, вверху которой представлены Богоматерь и Иоанн Предтеча [13, табл. 280].

Московские саккосы требуют монографического исследования и детальной публикации. При этом уточнится их место среди других произведений шитья, будет установлено время возникновения включений, неслучайно сопровождаемых русскими надписями, и пр.

Художественному шитью посвящено множество работ, среди которых, вероятно, в первую очередь следует назвать исследование Г. Милле (к сожалению, оставшееся мне недоступным), а также работы И. Стефанеску, М. А. Музическу, Л. Мирковича, Д. Стоянович, А. Василич и др. [369, 303–309; 326, 61–82; 379; 154; 164; 150, 351–381]. Не располагая необходимой документацией и некоторыми специфическими приемами исследования, можно допустить ошибки в определении памятников и в их художественной оценке. Между тем редкое для византийского прикладного искусства обилие датированных экземпляров позволяет поставить ряд интересных вопросов, в частности о параллельном существовании разных художественных направлений, а быть может, и об индивидуальных особенностях работы тех или иных мастеров.

Привлекает внимание, например, своеобразие плащаницы из Музея Виктории и Альберта, датируемой 1407 г. [380, № 194; 299, № 50]. Необычна иконографическая деталь: замена обычных символов евангелистов их «историческими» образами. Не похожи на традиционный тип лицо Христа, цвет его волос и некоторые другие детали изображений. Независимо от того, с каким городом — Константинополем или Серрами — связывают происхождение этого памятника, как это делают различные исследователи, особенности его бросаются в глаза. Они выражены яснее, чем, например, в известных плащаницах: одной из Фессалоник (ныне в Византийском музее в Афинах) [229, табл. 217–220; 177, 472, 473, № 582] и другой, связанной с именами сербских цариц Евфимии и Евпраксии [154, табл. V, 2; 164, рис. 3, № 7].

Плащаницу из Фессалоник по художественному качеству можно поставить в ряд с далматикой Карла Великого. Черты палеологовского искусства проявляются и в оживленных группах и индивидуальных лицах апостолов в разделенной на две части сцене «Причащение апостолов», и в необычайно тонких по исполнению лицах, и в величественно переданных драпировках одежд ангелов центральной части композиции, и, по-видимому, в градации цвета. Между прочим характерная для саккосов деталь — кресты с расширяющимися концами в кругах и лестницами между концами — есть и здесь. Однако круги из завитков лозы заменены замкнутыми кругами. Интересно, что полюбившаяся деталь повторяется и на сербской плащанице, но здесь, как и на «Малом саккосе» Фотия, кресты заключены в восьмилестники, напоминающие те, что обрамляют фигуры птиц и животных на поясе Бранко Младеновича [158, табл. 1—3]. Как приходилось не раз замечать, именно в деталях иногда обнаруживается место изготовления отдельных предметов.

В различных видах малых форм искусства, таким образом, новые черты палеологовского времени проявлялись по-разному, хотя общее оживление художественного творчества в какой-то мере свойственно всем им. Особенно ярко эти новые черты выражены в живописи, а вслед за ней отражены в шитье. В других видах наряду с этими типичными для всего процесса развития чертами проявляются и элементы своеобразия.

Наиболее интересна в этом плане эволюция в оформлении художественного серебра. В этом виде прикладного искусства получило отражение традиционное членение в истории Византии на три основных этапа. Характеристика среброделия на первом и втором этапах была дана в предшествующих главах. Обращаясь к последнему этапу, мы встречаемся с новыми приемами и принципами, резко отличающимися памятники этого периода от предшествующего. Следует оговориться, что число датированных предметов конца XIII—XV в. едва ли не более ограничено, чем IX—XII вв. Сохранившиеся датированные образцы хотя и дают некоторые исходные данные для сопоставления с недатированными, тем не менее с их помощью нельзя построить эволюционные ряды, подобные тем, которые намечаются для серебряных изделий более ранней эпохи.

Чрезвычайно интересна для выявления новых черт в искусстве оформления серебряных изделий сборная икона, известная своими эмальями, из б. собрания Строгановых, хранящаяся в Государственном Эрмитаже [13, № 186]. Уже первый издатель этого памятника, некогда приобретенного на юге Италии, Д. В. Айпалов, указал на разновременность украшающих ее чеканных изображений. Святители, включенные в традиционные медальоны, строго фронтальны; лица их выполнены плос-

костно, так же как и драпировки, волосы почти орнаментальны. В противоположность этим изображениям, относящимся скорее всего к XI в., на полях той же иконы — погрудные и поколенные изображения святых в трехчетвертном повороте, причем лица их объемно моделированы, волосы и бороды переданы в более свободной манере и более реалистично; на нимбах — орнаментация, появившаяся в XII в. Д. В. Айналов недооценил художественные качества этих поздних изображений; он считал их грубыми и датировал XIII в. Кроме того, в соответствии со своей ошибочной концепцией он предполагал и здесь (как в дальнейших своих работах в отношении живописи XIV в. [1, 287—297, табл. IV] итальянские воздействия.

Концом XIII в. датирует В. Н. Лазарев эрмитажную золотую иконку, на которой изображена Богоматерь с младенцем типа «Умиление» [78, 284, 287; 13, № 247, 248; 34, 156, 157]. Он указывает на специфическое положение младенца, стоящего на слегка согнутых ножках на коленях Богоматери и прижимающегося щечкой к ее лицу, отмечая при этом его порывистое движение. Действительно, эмоциональная трактовка фигур, объемная в известной мере их передача, своеобразное расположение трона, поставленного под углом как бы для того, чтобы углубить пространство, подтверждают дату, предложенную В. Н. Лазаревым.

Проф. С. Радойчич, посвятивший специальную работу преимущественно поздним серебряным изделиям [348, 237—242; табл. 59, 60], в результате тонкого стилистического, а также иконографического анализа определяет в качестве константинопольских произведений конца XIII — начала XIV в. оклады Богоматери-Душеспасительницы и Христа-Душеспасителя из Охрида (рис. 123) [347, № 17; 70, 251—253, табл. V; 274, 38, 39, табл. XIX—XXII]. Многообразие характеров, индивидуализация изображенных лиц, моделировка с применением светотеневых контрастов, разнообразие жестов и поворотов, оживленность фигур, тонкая передача драпировок, как справедливо находит С. Радойчич, полностью отражают палеологовский стиль в живописи.

Быть может, несколько слабее по художественному качеству два оклада из Библиотеки Марциана в Венеции, в центральной части которых изображены «Распятие» и «Сопествие во ад». На полях одного из них — евангельские сцены, выполненные чеканкой, и медальоны с погрудными изображениями святых в технике перегородчатой эмали на фоне растительного орнамента в технике выемчатой эмали [387, 50—52, табл. 38, № 38]. Органическая связь всех деталей указывает на их одновременность. Сочетание двух видов эмали характерно для относительно позднего периода (начиная с конца XII в.). В изображениях

же святых черты нового стиля проявляются лишь в потере фронтальности изображений и, быть может, в индивидуализации и выразительности лиц, отмечаемой К. Весселем [430, 196—200, табл. 66, *a—e*]. Несравнимо отчетливее элементы искусства XIV в. сказались в изображениях евангельских сцен. При малых размерах пластинок здесь можно видеть развернутые архитектурные фоны (перспективно переданный трон в «Благовещении»), усложнение иконографии («Воскрешение Лазаря» или «Рождество Христово»), драматизацию действия (особенно заметная в «Преображении» и «Снятии со креста»).

Иначе оформлены поля второго оклада из Библиотеки Марчиана (рис. 124), [387, 52—54, табл. 39, № 39]. Здесь на четырехугольных пластинках (без медальонов), как бы вырастая из них, расположены погрудные изображения святых (апостолов, пророков, святителей), большинство которых передано почти в профиль, т. е. в положении, немыслимом в чеканном искусстве до XII в. Однако отнести оклад к XV в. нельзя по ряду моментов. Так, для XIV в. характерны, например, колончатые надписи [348, 241], встречающиеся, в частности, на миниатюрных мозаиках [302, табл. 470, 492], а также заполнительный орнамент с мотивами сложного плетения, имеющий ряд близких аналогий на памятниках, начиная с конца XIII в.

Близок к этому окладу другой, украшающий икону Богоматери, хранящуюся ныне в Государственной Третьяковской галерее (происходящую из б. Троице-Сергиевской лавры) [13, 244; 331, 252, табл. 1, 2; 390, 93—148, фиг. 54—56]. Он особенно интересен тем, что наряду с погрудными изображениями святых (большой частью также обращенных к центру, но в трехчетвертном повороте) и сценой «Уготованный престол» здесь имеются на нижнем поле портретные изображения вкладчиков — Константина Акрополита и его жены Марии Комнины Торникины Акрополитиссы, время жизни которых относится к концу XIII — началу XIV в.

Самый факт распространения портретов донаторов с их тщательно переданными в деталях одеждами становится, как известно, характерным для живописи и прикладного искусства палеологовского времени. Но в этом окладе есть некоторые элементы, указывающие на то, что он выполнен в более раннее время, чем оклад из Библиотеки Марчиана; иное соотношение изображения и фона, разница в положении фигур, может быть, отсутствие колончатых надписей. Цветочный орнамент на центральной части оклада унаследован от предшествующего периода, однако манера его передачи и приемы исполнения изменились — отдельные элементы напоминают филигрань, в которую влетены пятилистники. Плетеная цепочка украшает снос (так называемую лузгу) иконы. Но особенно существенно

отметить наличие в ее убранстве прорезных выпуклых медальонов (иногда называемых кабошонами), которые становятся излюбленным декоративным элементом многих памятников византийского среброделия на заключительном этапе его развития и, по-видимому, отсюда распространяются в некоторые другие области искусства, в частности в резьбу по дереву.

Ряд общих черт с окладом иконы, вложенной Акрополитами, имеют еще два известных нам оклада. Один из них украшает икону — оплечное изображение Богоматери с архангелами по сторонам, находящуюся в соборе города Фермо в Италии (рис. 125) [181, фиг. 3; 27, рис. 10; 274, 44, 45, табл. XXVI]. Центральная его часть, окружающая силуэт Богоматери, а также нимб заполнены цветочным орнаментом иного типа, но характерным и для искусства XI—XII вв. Одновременно нимб и поля украшены выпуклыми дисками и четырехугольными пластинками со сложным плетением. На полях они чередуются с праздничными сценами, стилистически более архаичными, чем оклады из Охрида и Библиотеки Марциана.

Другой близкий по системе украшения оклад на иконе Богоматери с младенцем (рис. 126) [101, № XVIII; 274, 46, 47, табл. XXIX] находится в Государственной Оружейной палате Московского Кремля. Здесь цветочный орнамент на нимбе и центральном поле почти совпадает с тем, который мы видели на иконе Акрополитов. Маленькие сценки из богородичного цикла в известной мере отражают черты палеологовского стиля, но в несколько провинциальном варианте (отдельные пластинки, очевидно позднейшего, скорее всего, русского происхождения).

Следует подчеркнуть, что на подавляющем большинстве других памятников (как, впрочем, и на полях рассмотренной группы) растительные мотивы утрачивают свою ясность; спиралевидные линии не находят прямых аналогий в других видах византийского искусства, скорее напоминая оформление металлических изделий некоторых стран Ближнего Востока. Тем не менее с относительно точно датированной иконой из Государственной Третьяковской галереи соприкасаются, но уже по другим элементам ее убранства еще некоторые оклады. Таков, в частности, тот, который окружает мозаичную иконку «Анна с младенцем Марией» из монастыря Ватопеди на Афоне (рис. 127) [302, табл. 426; 274, 53, табл. XXXV]. Здесь сходны общая система распределения изображений и особенности оформления пластинок с выпуклыми дисками на орнаментальном фоне. Сама иконка датируется концом XIII — началом XIV в. Колончатые надписи (по мнению С. Радойчица) — лишний аргумент в пользу такой даты. Несколько отличается оформление боковых полей, в центральной части которых помещены

фигуры святых в рост. Такая система оформления отличает и другие памятники, в частности так называемую ставротеку из Грана (ныне в Эстергоме; рис. 128) [202, табл. LXVIII; 176]. Характер плетений на этой последней сложнее и имеет более выраженный геометрический характер; выпуклые диски здесь крупнее — они занимают всю ширину полей.

По принципу оформления ставротека из Эстергома в свою очередь соприкасается с более слабым в художественном отношении окладом стеатитовой иконы Димитрия в Государственной Оружейной палате [13, № 150]. Характер оформления оклада в верхней части необычен, отсутствуют и «кабошоны», столь характерные для поздних серебряных изделий.

Все перечисленные памятники имеют сходное обрамление скосов иконы — род цепочки, иногда состоящей из растительных элементов, иногда приближающихся к плетению.

Таким образом, все же устанавливается определенный типологический ряд. Те оклады, в оформлении которых использован традиционный цветочный орнамент, связанный с искусством XI—XII вв., очевидно, должны относиться к числу наиболее ранних. Для изображенных на них евангельских сцен характерны и черты раннего палеологовского стиля. Те же памятники, на которых выпуклые диски используются без всякой меры, на которых вокруг центрального большого медальона располагаются четыре меньших (рис. 129) [27, рис. 14; 71, табл. XXXVI, рис. 63, 274, 54, 55, табл. XXXVI], очевидно, завершают ряд и относятся к наиболее позднему времени, вероятно к XV в. Правда, как и во многих других случаях, помимо времени изготовления мог играть определенную роль и центр их производства.

Пожалуй, новый исторический этап ни в одном виде прикладного искусства не отразился в такой степени, как в серебрodelии. Причем в сюжетных изображениях общая линия развития палеологовского искусства сказалась в полной мере, а в орнаментальных частях ряд элементов как бы привнесен со стороны и чужд предыдущему периоду.

Наряду с цветочным орнаментом некоторая традиционность присуща и филигрании, или скани. В более раннее время она выполнялась из золота, а в столетия общего обеднения империи золотые предметы были немногочисленны и филигранные, иногда очень тонкие узоры как бы воспроизводятся в серебре. В отдельных случаях орнаментальные элементы, примерно одинаково скомпонованные, повторяются в обоих материалах. Иногда они оттеняются особой разновидностью эмали или пасты.

По типу филигранных орнаментов также можно объединить несколько предметов в определенную группу. Так, характер-

ные кружки, расположенные на полях в два или три ряда, сближают иконы Спаса Нерукотворного из Генуи [235; 236, 223—230; 27, рис. 5, 274, 63, 64, табл. XLIV—XLV], Богоматери с младенцем собора св. Павла в Льеже [27, рис. 6; 181, рис. 6, фиг. 4; 274, 65, табл. XLVI], икону Иоанна Богослова в Лавре св. Афанасия на Афоне [210, 73—82; об окладе 79—82, табл. 2, 4—7]. Почти тождественно заполнение этих кружков сердцевидными фигурами (подобными тем, что на генуэзской иконе заполняют и центральное поле), в свою очередь заключающими в себе трилистники и пятилистники. К ним по убранству примыкает напрестольный крест в алтаре Протатского собора и, по-видимому, некоторые другие предметы, хранящиеся в афонских монастырях [71, 216, табл. XXIX; 274, 66, 68, табл. XLVI—L], а также оклад мозаичной иконы Христа из Галатины [302, табл. 422; 305, табл. XXXII].

Последние исследования, в частности связанные с реставрацией мозаичных икон, показали, что оклады необходимо датировать тем же временем, что и обрамляемые ими памятники. Это было недавно установлено на примере мозаичной иконы св. Николая из Музея западного и восточного искусства в Киеве [129, 220—238; рис. 1, 2; 130, 76—87]. Украшение ее оклада своеобразно: здесь филигрань (иного рисунка) заполняет и поля и выделяющиеся на них ромбы. В промежутках расположены выпуклые ажурные диски, украшенные плетением.

Таким образом, рассмотренная группа филигранных изделий относится к концу XIII — началу XIV в. Это подтвердили и исторические свидетельства и анализ иконы Спаса из Генуи, произведенный К. Дюфур-Боццо.

В оформлении предметов этого круга есть и некоторые точки соприкосновения с убранством креста, заключенного в реликварий кардинала Виссариона [387, табл. I; 305, табл. XXXVIII; 247, 139—154]. В надписи на этом последнем упоминается имя Ирины, дочери Димитрия, брата императора Михаила Палеолога, и жены Матвея Кантакузина, воцарившегося в 1355 г. Трех- и четырехчастные плетеные элементы, включенные в состав его украшения, имеются и на иконе из Льежа и в убранстве окладов из монастырей Афона. Их можно видеть и на в известной мере загадочном серебряном ларце XIII в., хранящемся в Трире (рис. 130) [121, 182—184, рис. 72—74, 274, табл. LIX] (дальнейшие исследования покажут, справедливо ли он определяется как сирийский). В то же время аналогичные мотивы как бы в увеличенных размерах повторяются на золотом окладе иконы Владимирской Богоматери, датированном началом XV в. и убедительно отнесенном М. М. Постниковой-Лосевой к числу византийских (в части лицевых изображений, возможно, провинциальных произведений) [107, 164—170; 274,

70—72, табл. LII—LIV]. Рубчатая поверхность некоторых деталей на этом последнем и их рисунок также близки имеющимся на кресте Виссариона.

В коллекции Государственного Эрмитажа есть маленький серебряный крест, некогда приобретенный на Армянском базаре в Тифлисе [31, 60, 61].

На его концах и перекрестии имитируется скань, которая напоминает украшающую оклад Владимирской Богоматери. Особенно близко заполнение центрального медальона на одной из сторон: трехчастная плетенка окружена рубчатыми завитками, как бы повторяющимися в убранстве владимирского оклада.

Вопрос об истоках многих мотивов, встречающихся на памятниках рассмотренной группы, требует дополнительных изысканий. В частности, едва ли случайно данный крестик был первоначально определен в качестве древнеармянского, ларец из Трира (см. рис. 12) — как сирийский, а некоторые элементы украшения оклада Владимирской Богоматери вызывают ассоциации с искусством Ближнего Востока. Не окончательно решен вопрос и о происхождении «Шапки Мономаха». Несомненно, произведения византийских мастеров палеологовского времени связаны с новой волной воздействия искусства стран Ближнего Востока. Еще нагляднее это воздействие прослеживается в излюбленном мотиве декора византийских памятников — «кабошонах».

Уже Н. П. Кондаков, обративший внимание на эти детали убранства серебряных окладов, указывал на их восточное происхождение [71, 113]. Вслед за ним это стали повторять и другие ученые [231, 141, 142; 28, 29 и др.]. Однако, насколько нам известно, никто не пытался конкретизировать, в каких именно странах Востока были распространены подобные декоративные элементы, когда они возникли и какими путями могли достигнуть Византии. Определить эти линии истоков и связей нам помогли наши коллеги востоковеды Государственного Эрмитажа, за что мы выражаем им большую благодарность.

Наиболее ранние примеры орнаментации в форме медальонов, заполненных плетением (состоящим преимущественно из дужек или настолько деформированных растительных мотивов, что трудно выявить их основу), встречаются в Средней Азии и Иране [351, табл. VIII]. Большинство образцов XII в. локализуется Хорасаном, где в это время процветает техника инкрустации металлом в металле. Как на пример применения этой техники можно указать на хранящуюся в Государственном Эрмитаже чернильницу XII в. [27, рис. 11—12], элементы украшения которой весьма близки имеющимся на группе византийских памятников типа оклада Акрополитов.

Возможно, что эффект противопоставления серебряных деталей бронзовой основе оказал воздействие на порой встречающиеся на византийских серебряных предметах контрастное сопоставление черни или цветной эмали. Естественно возникает вопрос: какими путями такие декоративные мотивы могли попасть в Византию?

Мы не располагаем прямыми письменными свидетельствами о переселении в Византию мастеров с Востока в годы нашествий кочевников — сельджуков [350, 77], а затем монголов. Тем не менее следует подчеркнуть, что появление чужеземных мастеров в Константинополе в годы, следующие за восстановлением империи, весьма вероятно. По-видимому, прерывались и традиции, а это, в свою очередь, влекло за собой возможность обогащения художественных приемов и заимствования деталей. Подтверждением такой возможности является факт, приводимый в «Истории» Пахимера, о существовании в византийской столице сосудов ближневосточного происхождения, даже с надписью, прославляющей имя Мухаммеда [14, 199, 200; 257, 453—459].

Вместе с тем не исключено, что интересующие нас мотивы могли проникнуть в Византию и иными путями. К сожалению, до нас дошло весьма ограниченное число армянских серебряных предметов, однако в орнаментации рукописей, в частности в украшении заставок, принадлежащих руке мастера Игнатия, пастируемых 1214—1256 гг. и происходящих из Центральной Армении и ее столицы Анп, имеются весьма близкие элементы мотива «кабошинов» [327, 29—38, 47, табл. XI, № 23, табл. XV, № 37 288, табл. XIX]. Любовь к включению подобных медальонов в убранство хачкаров можно подтвердить примерами начиная с начала XIII в. [447, табл. V, рис. 10, табл. VI, рис. 13 и др., 178, № 27—33, 44—48].

Прорезные выпуклые диски характерны для декоративной резьбы и Грузии [180, табл. XX, № 35, табл. XXVII, XXVIII; 114, табл. 39, 40, 43, 44]. В иной, чем на интересующей нас группе памятников, форме они применены в убранстве Хахульского триптиха XII в. [7, табл. 99—103]. Можно гипотетически предположить проникновение таких декоративных деталей в Византию через Трапезунд, тем более что, как известно, скульптурную декорировку фасадов св. Софии в этом городе издавна связывали с армянскими прототипами, а порой в них усматривают сельджукские корни [385, фиг. 13—18; 382, фиг. 33—38, 41—43]. Вместе с тем надо сказать, что сами сельджуки, вероятно, придавали несколько более угловатую форму мотивам, ранее выработанным народами Средней Азии и Ирана.

Исследователи византийского и югославянского искусства неоднократно указывали на появление прорезных выпуклых

дисков не только в серебряных изделиях, но и в резьбе по камню и дереву. О. Демус отметил их в оформлении некоторых порталов собора Сан Марко в Венеции [231, 141, 142, табл. 89, 96], датированных 30-ми годами XIII в., Г. Сотирю — среди памятников Греции [367, 173]. Они встречаются в Мистре и Кахриэ-Джами [323, табл. 49, 1, 7, табл. 51, 1, 5, 7, табл. 52, 2, табл. 58, 1, 3; 138, табл. XXXVIII, 5], в убранстве саркофага Стефана Душана [161, 54—56], зафиксированы на вратах Рыльского монастыря, которые Б. Радойкович убедительно сопоставила с серебряными предметами [161, 32—34; 167, табл. XI—XII]. О сродстве декоративной скульптуры с произведениями серебреллия писали и другие исследователи [309, 33, 34]. В позднейший период мотив прорезных дисков проник и в русскую деревянную резьбу.

Надо признать, однако, что эти прорезные диски далеко не однородны: в одних случаях плетение образуется только четко выраженными растительными элементами, в других — в него включаются изображения животных и даже человеческих лиц. Формальная классификация по таким деталям рассматриваемого мотива, вероятно, позволит более определенно выявить разные группы художественных произведений и установить их различные корни. Возможно, таким путем удастся определить центры производства серебряных изделий.

Хочется подчеркнуть, что наиболее родственны ирано-среднеазиатским образцам те византийские произведения, которые, по-видимому, сделаны в Константинополе. С другой стороны, по некоторым особенностям использования орнаментальных элементов можно предположить, что отдельные памятники югославянского происхождения, особенно в тех случаях, когда эти орнаментальные элементы, как на одном из охридских окладов, сочетаются со своеобразным художественным толкованием и лицевых изображений [258, 139—142, рис. 1—6; 34, 161, 162].

Так, на заключительном этапе развития византийского серебряного дела можно наблюдать совмещение образов, насыщенных стилистическими чертами, характерными для палеологовского стиля, и орнаментальные детали, вероятнее всего, восточного происхождения. Этот третий поток восточных воздействий, значительно менее мощный, чем в период формирования византийского искусства, и, быть может, более слабый, чем на втором этапе его развития, тем не менее интересен и требует дальнейшего внимательного изучения.

Связи со странами Западной Европы, в частности с Италией, несомненно, также отразились на художественной обработке серебра. Наиболее характерна в этом отношении оправа чаши, выточенной из агата с монограммой Мануила Кантакузина [71, 220—222, табл. XXXVII] (прежде считавшейся вазой Мануила

Палеолога). На ней отмечается проявление готических черт, в частности в деталях убранства ручек. Известную связь с Италией можно заметить в оформлении креста Елены, дочери Мануила V Палеолога [348, 241, 242, табл. 61b] (конец XIV—начало XV в.).

С другой стороны, на бесспорно западноевропейских памятниках, прежде всего итальянских, в то же самое время отражается значительное византийское влияние. Примером такого взаимовлияния в иконографических деталях и некоторых приемах оформления может служить крест из собрания М. П. Боткина в Государственном Эрмитаже [118, табл. 29]. На его убранстве, правда, отразились черты воздействия мотивов и более раннего времени (помимо прочего в элементах украшения, имитирующих гнезда для вставки камней или пасты, сходны с примененными в реликвариях XI—XII вв.) и современной ему иконографии.

Не будучи достаточно компетентными в истории западного серебрodelия, мы не решаемся идти дальше этих отдельных наблюдений. По-видимому, западные воздействия сказывались на последнем этапе развития византийского искусства (в сфере малых его форм, в частности обработки серебра) не столько на почве Константинополя, сколько скорее всего Греции, в частности Мистры.

Как приходилось уже неоднократно говорить, незначительные порой детали, отразившиеся на произведениях прикладного искусства, позволяют ставить вопросы общеисторического значения. Если наличие палеологовских черт и иконографии дает материал для подтверждения в целом уже принятых выводов, то связи с ближневосточным миром, специфические для убранства серебряных предметов, заставляют искать неизвестные нам линии связей, проверяя их по разным источникам.

В настоящей главе ни в коей мере не исчерпывается множество вопросов, возникающих при изучении малых форм искусства палеологовского времени. Достаточно сказать, что к настоящему времени еще далеко не учтен, а тем более не классифицирован материал. Некоторые виды прикладного искусства, как, например, получившая большое развитие в последующие века, после падения Византии, резьба по дереву, по-видимому, имела распространение и ранее. Тем не менее датировка, а тем более локализация сохранившихся образцов пока еще не уточнены [13, № 270, 271].

Все сказанное заставляет считать, что нами проделана лишь предварительная, к тому же наравноценная в отдельных частях работа, требующая многих дополнений.

Изучение малых форм искусства Византии на всем протяжении жизни империи, особенно в IX—XII вв., позволяет сделать некоторые общие заключения, поставить и в известной мере разрешить ряд историко-культурных вопросов.

Одним из основных результатов работы является попытка установить критерии для датировки определенных групп памятников. При этом приходилось обращаться как к миниатюрной живописи и изредка к письменным источникам, так и к данным нумизматики и сфрагистики. Некоторую роль в исследовании играют и наблюдения в области вещевой палеографии. При несомненных трудностях работы в этом направлении известную вспомогательную роль они, очевидно, могут играть.

Анализ конкретного материала не только позволил выявить некоторые признаки хронологического определения, но и одновременно дал возможность установить факты большой близости дошедших до нас произведений. В некоторых случаях совпадали как общие принципы оформления предметов, так и более или менее второстепенные детали: можно наблюдать своего рода серии очень схожих произведений не только среди заведомо изготовленных в одно время и в одном месте (как бронзовые двери), но и среди изделий различных групп, например серебряных, на образцах камней и стеатитов, для изучения которых мы не располагаем письменными данными.

Такая серийность дает основания для предположения о едином центре производства, а иногда и о некоей общей мастерской. Пусть на настоящем уровне знаний лишь в очень редких случаях удастся более или менее определенно установить эти центры, однако самый факт выявления серийности имеет известное историческое значение. Он косвенно способствует определению некоторых сторон организации художественного производства, одновременно выявляя роль образцов и своего рода канона в сфере прикладного искусства.

Изучение конкретных памятников указывает на органическую связь таких, которые выполнены в более дорогом и более дешевом материале (бронза или медь воспроизводят серебро и золото, кость домашних животных имитирует слоновую, иногда ее имитируют и стеатиты; литики из стекла или пасты восходят к прототипам из полудрагоценных камней и т. д.). Однако художественная практика могла быть и иной: предмет из более дешевого материала воспроизводился в дорогом. По-видимому, иногда такие памятники специально заказывались в качестве

образцов, быть может, для размножения и распространения определенных иконографических типов.

Значение канона хорошо известно и достаточно изучено применительно к живописи. Когда речь идет о малых формах искусства, можно наблюдать повторяемость отдельных персонажей (не только христианских, но и мифологических и светских), элементов орнамента, фигур птиц или животных и других деталей; повторяются излюбленные элементы декоративного оформления и т. д. Имеем ли мы в таких случаях дело с традиционностью ремесла в условиях феодального общества, с навыками, переходящими по наследству от отца к сыну, или с проявлением нормативности средневекового мышления, приближающейся и здесь к каноничности, — уверенно сказать мы пока не можем, однако интересна уже сама по себе и простая констатация многочисленных фактов.

Для уяснения вопросов организации ремесла и рынка имеет значение и изготовление художественных произведений как на конкретного заказчика, так и на относительно широкий сбыт. Такое заключение можно сделать, например, при рассмотрении большой группы ларцов, украшенных резными по слоновой кости пластинками. Характер составных элементов, соответствующих по форме и размеру украшенному предмету, свидетельствует о заготовке их «впрок».

Интересно и то, что для заготовления диптихов или триптихов, принадлежавших императорам или церкви, использовались массивные пластины из слоновой кости, а для ларцов более широкого распространения — тонкие, закрепленные на деревянную основу.

Фрагменты таких предметов найдены во время раскопок не только в пределах империи, но и за ее границами (в частности на территории Древней Руси). Некоторые из них, быть может, изготовлялись на месте, воспроизводя византийские образцы. Подобные воспроизведения известны в странах Западной Европы, где розеточный орнамент применялся как для декоративного убранства рельефов, резанных по кости, так и при изготовлении чеканных металлических предметов или в резьбе по камню.

Факты копирования представляют большой интерес: они указывают на достаточно широкое распространение византийских памятников в политически и культурно связанных с Византией странах и на их популярность, созвучие вкусам определенных слоев местной среды.

Быть может, не случайны отмеченные выше факты бытования на Руси очень близких друг другу камей, возможно одновременно привезенных или выполненных даже теми же мастерами.

Такие наблюдения представляют интерес для рассмотрения

вопроса о роли произведений византийского прикладного искусства в распространении художественных образов, с одной стороны, и для проблемы возникновения местных мастерских — с другой. Для этого последнего приходится вновь вспомнить о случаях несомненных воспроизведений византийских образцов в художественном металле, кости или камне; эти примеры дают основание для уверенного предположения о том, что мастерские, где изготовлялись произведения тех или иных видов малых форм искусства, не нуждались (подобно артелям мозаичистов или фрескистов) в руководстве византийским мастером. Работа по образцу могла совершаться без этого. Трудно рассчитывать на возможность обнаружения самих мастерских по изготовлению предметов этого рода. Поэтому отдельные наблюдения над конкретными вещами могут представить интерес и для этой стороны организации производства уже за пределами империи.

Наряду с непосредственными копиями, пожалуй, чаще можно встретиться с памятниками местных (древнерусских, грузинских, болгарских, итальянских и др.) мастеров, в которые включены отдельные более или менее значительные византийские компоненты. Это отчетливо видно на образцах серебряных изделий как Грузии, так и Древней Руси. Орнаментальные мотивы часто буквально воспроизводятся на памятниках, хронологически почти совпадающих с византийскими прототипами. Но бывает, что византийские принципы оформления нарушаются (например, совмещаются разные цветы и листья, произрастающие из одного стебля). Нередко наблюдается переосмысление деталей, проявляющееся в декоративном оформлении предметов или в понимании реалий. На западноевропейских подражаниях особенно заметно иконографическое своеобразие памятников.

Изучение конкретных деталей иногда приводит и к заключениям иного рода: некоторые реалии (как, например, миндалевидные щиты), представленные на значительном числе произведений прикладного искусства, опровергают ходячие представления об отсутствии такого рода предметов в обиходе. Очевидно, для познания жизни дают больше скромные произведения малых форм искусства и провинциальные образцы монументальной живописи, нежели произведения высокого искусства. Классические традиции, присущие последним, заставляли обращаться не столько к окружающей действительности, сколько к копированию предметов, изображенных на прототипах и уже отживших в это время.

Историческая ценность памятников, таким образом, в некоторых случаях вступает в противоречие с их художественной значимостью.

В общем потоке памятников, которые вывозились за пределы империи, число предметов «классицистического» направ-

ления не столь велико, а среди археологических находок они единичны.

Весьма вероятно, что сюжеты, понятные в узких кругах византийского придворного общества, были чужды городскому населению провинций и тем более других стран, в частности Древней Руси. Некоторые из них, как уже говорилось, могли восприниматься по-своему, приобретая иной смысл. В противоположность мифологическим образам христианские постоянно встречаются на предметах из самых разнообразных материалов, в том числе и на костяных и керамических изделиях. Можно спорить, насколько эти образы были доступны широким кругам византийского общества, а также другим народам, но нельзя сомневаться в том, что они пропагандировались, внедрялись в сознание масс. Этому способствовали не только стенные росписи в храмах и драгоценные произведения искусства, но и производство и распространение дешевых предметов художественного ремесла. Не исключено, что иногда через посредство таких памятников становились известными и новые иконографические типы.

В ходе исследования стали ясны некоторые особенности, присущие всем видам прикладного искусства в рассматриваемую эпоху, их отличие от произведений, выполненных в тех же материалах как в период формирования византийского искусства, так и на последнем этапе его существования. При общих тенденциях, свойственных византийскому искусству в целом, несомненном отражении образов и форм, выработанных в монументальной живописи, в мелкой пластике и некоторых других видах прикладного искусства можно заметить связь с миниатюрой, а также ряд свойственных им специфических черт.

Если обращение к классицизму в живописи получило выражение прежде всего в художественной форме, то аналогичные явления в области глиптики, резьбе по кости, в художественном стекле и т. д. иногда сопровождалось (как в миниатюре) воспроизведением и античных образов.

С другой стороны, неизменно существовавшие связи со странами Ближнего Востока особенно заметны на всех этапах истории Византии именно в малых формах искусства; оно и естественно, поскольку на памятниках этого рода встречаются образы не только религиозного, но и светского содержания и в их оформлении большую роль играет орнамент. В этом отношении они также могут быть сближены с книжной миниатюрой, в заставках и инициалах которой изображаются аналогичные мотивы. Однако можно предполагать, что в серебрodelии не только в период формирования византийского искусства, но и в последние века его существования заметно прямое участие восточных мастеров.

Создается впечатление, что следование античным образцам присуще в большей мере аристократическим отраслям малых форм искусства, тогда как обращение к Востоку проявилось не только в придворном искусстве времени Македонской династии (как это считает А. Грабар), но и в относительно массовых видах прикладного искусства. Таким образом выявляется восточное лицо самой Византии.

Можно выдвинуть гипотезу о том, что наряду с господствующим спиритуалистическим стилем и «неоклассицизмом», игравшими известную роль преимущественно в придворных кругах, по-видимому, существовал и третий стиль, отражавший вкусы довольно широких кругов византийского общества, возможно городских его слоев.

Каким было художественное творчество широких кругов византийского общества, мы в сущности почти не знаем. Единственный вид искусства, который дает об этом достаточно ясное представление, — это поливная керамика. Интерес относительно массовых произведений художественной культуры Византии, конечно, не ограничивается отмеченной выше связью с искусством Ближнего Востока. Неправоммерно, с другой стороны, порой встречающееся противопоставление религиозного и светского искусства, — определенные стилистические особенности присущи и тем и другим памятникам определенной эпохи. Линия размежевания должна быть намечена по другим признакам.

Если монументальная и в известной мере станковая живопись Византии сохраняет непреходящую ценность как высочайшее художественное достижение своей эпохи; если при их посредстве, так же как и при посредстве некоторых произведений прикладного искусства, Византия донесла до нового времени традиции искусства античного мира, то скромные образцы более широкого распространения являются своего рода «койнэ» (народным языком) — единственным в своем роде свидетельством художественных запросов более широких слоев населения империи.

- ВВ — «Византийский временник», М.
 ВЦИНИЖР — Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория консервации и реставрации.
 ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения», СПб.
 ЗРАО — «Записки Русского археологического общества», СПб.
 ИАК — Известия Археологической комиссии», СПб.
 КСИА — «Краткие сообщения Института археологии», М., Л.
 КСИИМК — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», Л.
 МАК — «Материалы по археологии Кавказа», М.
 МАР — «Материалы по археологии России», СПб.
 МИА — «Материалы и исследования по археологии России», М., Л.
 ОАК — «Отчет Археологической комиссии», СПб.
 ПС — «Палестинский сборник», Л.
 РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук.
 СА — «Советская археология», М.
 СГЭ — «Сообщения Государственного Эрмитажа», Л.
 ТГЭ — «Труды Государственного Эрмитажа», Л.
 ТОВЭ — «Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа», Л.
 АВ — «The Art Bulletin», New York.
 АН — «Archeologia Hungarica», Budapest.
 АИ — «Ars Islamica»
 АЖА — «American Journal of Archaeology», New York.
 АКВ — «Aachener Kunstblätter», Aachen.
 ВСН — «Bulletin de correspondance hellénique», Paris.
 ВМ — «Burlington Magazine», London.
 ВМФ — «Bulletin des musées de France», Paris.
 ВЗ — «Byzantinische Zeitschrift», München.
 СА — «Cahiers archéologiques», Paris.
 ДОР — «Dumbarton Oaks Papers», Washington.
 ГВА — «Gazette des beaux arts», Paris.
 JOB — Jahrbuch der Osterreichische Byzantinistik, Wien.
 МЕФР — «Mélanges de l'école française de Rome», Roma.
 РЕВ — «Revue des études byzantines», Paris.
 RLMF — «La Revue du Louvre et des musées de France», Paris.
 RN — «Revue numismatique» (Nouvelle série), Paris.
 RQ — «Römische Quartalschrift», Roma.
 SPA — «Survey of Persian Art», London — New York.
 ZBK — «Zeitschrift für bildende Kunst», Berlin.
 ZDVК — «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstgeschichte», Berlin.
 ZK — «Zeitschrift für Kunstgeschichte», Berlin.

1. Айналов Д. В. Икона из собрания графа Г. С. Строганова,— «Археологические известия и заметки», М., 1893, т. I, № 9—10.
2. Айналов Д. В. Примечания к тексту книги «Паломник» Антония Новгородского,— ЖМНП, н. сер., 1906, ч. III, май — июнь.
3. Айналов Д. В. Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1900.
4. Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, т. I, М., 1967.
5. Альбом рисунков, помещенных в ОАК за 1892—1898 гг., СПб., 1906.
6. Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства, М., 1963.
7. Амиранашвили Ш. Я. Хахульский триптих, Тбилиси, 1972.
8. Анна Компина Алексиада, вступит. ст., пер. и коммент. Я. Н. Любарского, М., 1965.
9. Аракелян Б. Н. Сюжетные рельефы Армении IV—VII вв., Ереван, 1949.
10. Банк А. В. Византийская камея с изображением Христа на троне,— «Зборник радова Византолошког института», кн. VIII, 1. («Mélanges G. Ostrogorsky»), Београд, 1963.
11. Банк А. В. Византийские серебряные изделия XI—XII вв. из собрания Эрмитажа,— ВВ, т. XIII, XIV, 1958.
12. Банк А. В. Византийский складень с перегородчатыми эмалями из Сайднайского монастыря,— ПС, вып. 19, 1969.
13. Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Альбом, Л.— М., 1966.
14. Банк А. В. Восточный сосуд с греческой надписью,— ВВ, т. V, 1952.
15. Банк А. В. Геммы — стеатиты — молибдовулы (о роли сфрагистики для изучения византийского прикладного искусства),— ПС, вып. 23, 1971.
16. Банк А. В. Гребень из Саркела — Белой Вежи,— МИА, т. 75, 1959.
17. Банк А. В. Два памятника мелкой пластики из Фессалоник,— ВВ, т. XXIX, 1968.
18. Банк А. В. Искусство Византии в собрании Государственного Эрмитажа, Л., 1960.
19. Банк А. В. К вопросу о роли Сирии в формировании византийского искусства,— сб. «Эллинистический Ближний Восток, Византия и Иран», М., 1967.
20. Банк А. В. Константинопольские образцы и местные копии,— ВВ, т. XXXIV, 1973.
21. Банк А. В. Крышка серебряного сосуда из Ненецкого округа,— СГ, XV, 1959.
22. Банк А. В. Международная выставка византийского искусства в Эдинбурге — Лондоне,— ВВ, т. XVII, 1960.
23. Банк А. В. Молибдовул с изображением полета Александра Македонского на небо,— ТОВЭ, т. III, 1940.
24. Банк А. В. Некоторые письменные свидетельства о художественной обработке металла в Византии,— сб. «Античная древность и средние века», сб. 10, Свердловск, 1973.
25. Банк А. В. Несколько византийских камей из собрания Государственного Эрмитажа,— ВВ, т. XVI, 1959.
26. Банк А. В. Новая византийская камея с изображением Христа,— СГЭ, XXXI, 1970.

27. Банк А. В. Новые черты в византийском прикладном искусстве XIV—XV вв.,— сб. «Моравска школа и њено доѡа», Београд, 1972.
28. Банк А. В. Опыт классификации византийских серебряных изделий X—XII вв.,— ВВ, т. XXXII, 1971.
29. Банк А. В. Послесловие к статье А. П. Смирнова — сб. «Древнерусское искусство. Зарубежные связи», М., 1975.
30. Банк А. В. Серебряная братина XII—XIII вв.,— «Памятники эпохи Руставели», Л., 1938.
31. Банк А. В. Серебряный крест из Музея Штиглица,— СГЭ, XXXVIII, 1974.
32. Банк А. В. Серебряный сосуд из так называемого Тартуского клада,— «Древние могильники и клады» («Археологический сборник», II), Таллин, 1962.
33. Банк А. В. Старые находки в Херсонесе в свете некоторых новых данных,— ВВ, т. IX, 1956.
34. Банк А. В. Черты палеологовского стиля в художественном металле,— «Византия. южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева», М., 1973.
35. Белов Г. Д. Раскопки в северной части городища Херсонеса в 1931—1933 гг.,— МИА, т. 4, 1941.
36. Беляев Ф. Д. Byzantina, кн. I (Обзор главных частей Большого дворца византийских царей), кн. II (Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX—X вв.), СПб., 1891—1893.
37. Бенешевич В. Н. Памятники Синая — археологические и палеографические, вып. I, Л., 1925.
38. Бобринский А. Резной камень в России, М., 1916.
39. Бочаров Г. Н. Прикладное искусство Новгорода Великого, М., 1969.
40. Вагнер Г. К. Белокаменная резьба древнего Суздаля. Рождественский собор. XIII в. М., 1975.
41. Вагнер Г. К. Декоративная система «Золотых дверей» Суздальского собора и вопрос об их датировке,— СА, 1973, № 1.
42. Вагнер Г. К. Рязань, М., 1971.
43. Вагнер Г. К. Скульптура древней Руси. Владимир — Боголюбиво. XII в. М., 1969.
44. Вейцман К. Диптих слоновой кости из Эрмитажа, относящийся к кругу императора Романа,— ВВ, т. XXXII, 1971.
45. Воронин Н. Н. Зодчество северо-восточной Руси XII—XV вв., М., 1961.
46. Гордеев Д. П. К вопросу о разгруппировании эмалей Хахульского кладня,— «Мистецтвознавство. Зборник 1-й», Харків, 1928.
47. Грабар А. Светское изобразительное искусство в домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве»,— «Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ», т. XVIII, М.— Л., 1962.
48. Гуревич Ф. Д., Джанполадян Р. М., Малевская М. В. Восточное стекло в древней Руси, Л., 1968.
49. Гуревич В. Ф., Назаренко В. А., Плоткин К. М., Пономарев П. С. Раскопки Новоградского городища,— сб. «Археологические открытия 1971 года», М., 1972.
50. Гуревич Ф. Д., Ковальская К. Т., Николаева Н. В., Пономарева Т. С. Новоградская экспедиция,— сб. «Археологические открытия 1974 года», М., 1975.
51. Даниленко Н. Некоторые итоги раскопок в Херсонесе Таврическом (1958—1964), «Ученые записки Пермского гос. университета», вып. 143, Пермь, 1966.
52. Даркевич В. П. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре,— сб. «Славяне и Русь», М., 1963.

53. Даркевич В. П. Путиями средневековых мастеров, М., 1972.
54. Даркевич В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X—XIII века, М., 1975.
55. Даркевич В. П., Маршак Б. И. О так называемом сирийском блюде из Пермской области,— СА, 1974, № 2.
56. Джанполадян Р. М. Средневековое стекло Двина. IX—XIII вв., Ереван, 1974.
57. Джанполадян Р. М. Стекланный сосуд из Двина,— КСИИМК, т. 60, 1955.
58. Добиаш-Рождественская О. А. Култ св. Михаила в латинском средневековье V—VIII вв., Пг., 1917.
59. Древности Приднепровья, вып. VI, Киев, 1907.
60. Залесская В. П. Часть бронзового креста-кладня из Херсонеса,— ВВ, т. XXV, 1964.
61. Зверуго Я. Г. Древний Волковыск. X—XIV вв. Минск, 1975.
62. Зверуго Я. Г. Костяная иконка из Волковыска,— «Тезисы докладов к конференции по археологии Белоруссии», Минск, 1969.
63. Иерусалимская А. А. «Великий шелковый путь» и Кавказ,— «К выставке „Сокровища искусства древнего Ирана, Кавказа и Средней Азии“», Л., 1972.
64. Иерусалимская А. А. Ткань с Бахрамом Гуром из могильника Моцева Балка,— ТГЭ, т. 6, 1961.
65. Ильин М. А. Загорск. Троице-Сергиев монастырь, Л., 1971.
- 65а. История русского искусства, т. 1, М., 1953.
66. Каргер М. К. Новгород Великий, Л.— М., 1961.
67. Кирпичников А. Н. Снаряжение всадника и верхового коня на Руси IX—XIII вв., Л., 1973.
68. Кондаков Н. П. Византийские эмали. История и памятники, СПб., 1892.
69. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери, т. I—II, Пг., 1915.
70. Кондаков Н. П. Македония. Археологическое путешествие, СПб., 1909.
71. Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне, СПб., 1902.
72. Кондаков Н. П. Русские клады, СПб., 1896.
73. Кондаков Н. П., Бакрадзе Д. Опись памятников в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890.
74. Косцюшко-Валюжинич К. К. Отчет о раскопках в Херсонесе Таврическом в 1904 г.— ИАК, вып. 20, 1906.
75. Кузнецов В. А. Археологические исследования в верховьях Кубани,— КСИА, вып. 96, 1963.
76. Лазарев В. П. История византийской живописи, т. I—II, М., 1947—1948.
77. Лазарев В. Н. Три фрагмента расписных эписстилий и византийский темплон,— «Византийская живопись», М., 1971.
78. Лазарев В. Н. Этюды по иконографии Богоматери,— «Византийская живопись», М., 1971.
79. Лапковская Э. А. Прикладное искусство средних веков в Государственном Эрмитаже. Изделия из металла, М., 1971.
80. Липшиц Е. Э. Очерки истории византийского общества и государства VIII — первой половины IX века, М.— Л., 1961.
81. Лихачев Н. П. Историческое значение итало-греческой иконописи, СПб., 1911.
82. Лихачев Н. П. Некоторые старейшие типы печати византийских императоров, М., 1911.
83. Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси, М., 1975.

84. Макарова Т. И., Шлетнева С. А. О центрах эмальерного дела в древней Руси,— сб. «Славяне и Русь», М., 1968.
85. Манускрипт Иракия об искусствах и красках римлян VIII—IX вв., пер. А. В. Винера и Н. Е. Елпсеевой,— «Сообщения ВЦНИЛКР», вып. 4, М., 1961.
86. Матье М. Э., Ляпунова К. С. Художественные ткани коптского Египта, Л., 1951.
87. Мацулевич Л. А. Большая пряжка Перецепинского клада и псевдопряжки,— «Seminarium Kondakovianum», t. I, Prague, 1927.
88. Мацулевич Л. А. Византийский антик и Прикамье,— МИА, т. I, 1940.
89. Мацулевич Л. А. Серебряная чаша из Керчи, Л., 1926.
90. Мишакова И. А. Гемма из папации патриарха Иова,— сб. «Древнерусское искусство. Зарубежные связи», М., 1975.
91. Мишуков М. Я. К вопросу о технике золотой и серебряной наводки в Древней Руси,— КСИИМК, вып. XI, 1943.
92. Мневва Н. Е., Филатов В. В. Икона Петра и Павла Новгородского Софийского собора,— сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства», М., 1960.
93. Николаева Т. В. Каменная иконка, найденная в Новгороде,— «Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1974 г.», М., 1975.
94. Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея. Каталог, Загорск, 1960.
95. Овсянников Н. Ново-Девичий монастырь, М., 1968.
96. Овчинников А. Н. Суздальские Златые врата,— сб. «Сокровища Суздаля», М., 1970.
97. Орбели И. А. Киликийская серебряная чаша конца XII в.,— сб. «Памятники эпохи Руставели», Л., 1938.
98. Орбели И. А. Киликийская серебряная чаша,— «Эрмитаж», Л., 1964.
99. Орбели И. А. Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар,— «Избранные труды», т. 1, М., 1968.
100. Памятники эпохи Руставели, Л., 1938.
101. Писарская Л. В. Памятники византийского искусства V—XV веков в Государственной Оружейной палате, Л.— М., 1964.
102. Подобедова О. И. Отражение византийских иллюстрированных хроник в тверском (Троицком) списке хроники Георгия Амартола,— «Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines. Bucarest. 1971», vol. I, Bucarest, 1974.
103. Покровский Н. В. Древняя Софийская ризница в Новгороде, т. I, М., 1912.
104. Порфиридов Н. Г. Древнерусская мелкая каменная пластика и ее сюжеты,— СА, 1972, № 3.
105. Порфиридов Н. Г. О мастерах, материалах и технике древнерусской мелкой каменной пластики,— СА, 1975, № 3.
106. Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. XVI—XIX вв., М., 1974.
107. Постникова-Лосева М. М., Протасьева Т. Н. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства XV века.— сб. «Древнерусское искусство». М., 1963.
108. Протасов Н. Д. К изучению клейм на византийской серебряной посуде,— «Труды отделения археологии Института археологии и искусствознания», т. I, М., 1926.
109. Путешествие Новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия, с предисл. и прим. П. Савваитова, СПб., 1871.

110. Пудко В. Несколько византийских камней из древнерусских городов,— «Зборник радова Византолошког института», Београд, кн. XII, 1970.
111. Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство, Л., 1971.
112. Свирин А. Н. Ювелирное искусство древней Руси XI—XVII веков, М., 1972.
113. Сводный отчет о раскопках в Херсонесе объединенной экспедиции 1963—64 гг.,— сб. «Античная древность и средние века», т. 7, Свердловск, 1971.
114. Северов Н. П. Памятники грузинского зодчества, М., 1947.
115. Смирнов А. П. Выносной чеканный крест греческой работы XI—XII вв.,— сб. «Древнерусское искусство», М., 1975.
116. Смирнов Я. И. Восточное серебро. Альбом древней серебряной и золотой посуды восточного происхождения, СПб., 1909.
117. Смирнов Я. И. О некоторых христианских золотых и серебряных предметах кипрского происхождения,— ЗРАО, 1901, т. XII, вып. 3—4.
118. Собрание М. П. Боткина, СПб., 1911.
119. Сокровища Эрмитажа, Л., 1969.
120. Спицын А. А. Из коллекций императорского Эрмитажа,— «Записки отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества», СПб., 1906, т. VIII, вып. 1.
121. Спицын А. А. К вопросу о Мономаховой шапке,— «Записки отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества». СПб., 1907, т. VIII, вып. 1.
122. Тиханова-Клименко М. А. Резная костяная пластинка из Судака,— Сообщения ГАИМК, вып. 3, 1931.
123. Токарский Н. М. Архитектура Армении IV—XVII вв., Ереван, 1961.
124. Толстой И., Кондаков Н. Русские древности в памятниках искусства, вып. 5—6, СПб., 1897—1899.
125. Тотев Т. Археологический музей — Преслав, София, 1969.
126. Уваров А. С. Двери бронзовые — византийские и русские,— А. С. Уваров, Сборник мелких трудов, т. I, под ред. П. С. Уваровой, М., 1910.
127. Уварова П. С. Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию,— МАК, вып. X, 1904.
128. Успенский Ф. И. Очерки по истории византийской образованности, СПб., 1892.
129. Филатов В. В. Портативная икона «Св. Николай» Киевского музея,— ВВ, т. XXX, 1968.
130. Филатов В. В. Реставрация портативной иконы «Св. Николая»,— «Сообщения ВЦНИЛГР», вып. 21, М., 1969.
131. Хвольсон Д. А., Покровский Н. В., Смирнов Я. И. Серебряное сирийское блюдо, найденное в Пермском крае,— МАР. № 22, 1898.
132. Холостенко Н. Новый памятник древнерусского прикладного искусства,— «Искусство», 1958, № 9.
133. Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство. Исследование по истории грузинского средневекового искусства. Текст. Иллюстрации, Тбилиси, 1958.
134. Чубинашвили Г. Н. Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII вв. Альбом, исторический очерк и аннотации, Тбилиси, 1957.
135. Чубинашвили Г. Н. Рачинский триптих из слоновой кости,— Г. Н. Чубинашвили, Вопросы истории искусства. Исследования и заметки, т. I, Тбилиси, 1970.
136. Шелковников Б. А. Русское художественное стекло, М., 1968.

137. Ш мерлинг Р. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1968.
138. Ш мит Ф. И. Кахриз-Джами. Альбом, Мюнхен, 1906.
139. Ш ты х о в Г. В., Древний Полоцк (V—XIII вв.), Минск, 1975.
140. Ш ты х о в Г. В., За х а р е н к о П. П. Древние сокровища Белоруссии, Минск, 1971.
141. Ю р г е н с о н П. Б. О франкском влиянии в византийской пластике XIII вв.—«Труды секции археологии РАНИОН», вып. IV, 1928.
142. Я к о б с о н А. Л. Раннесредневековый Херсонес,— МИА, т. 63, 1959.
143. Я к о б с о н А. Л. Средневековый Крым. Очерки истории материальной культуры, М.—Л., 1964.
144. Я к о б с о н А. Л. Средневековый Херсонес (XII—XIV вв.),— МИА, т. 17, 1950.

Рукописи

145. Л и х а ч е в Н. П. Молпидовулы греческого Востока (сфрагистический альбом),— Архив АН СССР, ф. 246, оп. 1, № 19.

Литература на болгарском и сербском языке

146. Б а н к А. В. Пкушај класификације споменика византијске глиптике,— «Музеј примењене уметности. Зборник 15», Београд, 1971.
147. Б а р и ш и ћ Г. Грчки надписи на иконома оставе у Раковцу,— «Зборник филозофског факултета Београдског универзитета», књ. X, 1, Београд, 1968.
148. В а к л и н о в а М. Византијска златна икона-реликвиар,— «Археологија», Софија, 1972, № 3.
149. В а к л и н о в а М. Паметник на средновековната дребна пластика,— «Археологија», Софија, 1970, № 2.
150. В а с и л и ћ А. Један прилог класификације епитрахилја XIV—XIX вв.,— «Зборник народног музеја», № 5, Београд, 1967.
151. Д о н ч е в а - П е т к о в а Ј. Бронзов крст от Враца,— «Археологија», Софија, 1975, № 2.
152. К у з м а н о в Г. Византијска пконка-медалион с рјадк образ на св. Софија, «Археологија», Софија, 1975, № 3.
153. М а в р о д и н о в Н. Старобългарското изкуство, Софија, 1959.
154. М и р к о в и ћ Ј. Црквени уметнички вез, Београд, 1940.
155. М и х а й л о в С. За златнета иконка-енколпион от Археологическия музеј в Софија,— «Изкуство», Софија, 1973, № 6.
156. Н а ћ Ш. Резултати истраживанна на градини у Раковцу 1963—1966,— «Рад Војвођанских музеја», № 20, Нови-Сад, 1971.
157. Н и к о л о в а Я. Произведения на дребната пластика,— «Царевград Търнов. Дворецът на български царе пред Второто Българска държава», т. 2, Софија, 1974.
158. П а в л о в и ћ Ј. Прилог изучавану српског средњовековног дворско веза,— П а в л о в и ћ Ј. Неки споменици културе, т. II, Смедерево, 1963.
159. Р а д о ј к о в и ћ Б. Камеја са Христом Пантократором,— «Зборник Светозара Радојчића», Београд, 1969.
160. Р а д о ј к о в и ћ Б. Накит код Србији из XII до кра а XVII века, Београд, 1969.
161. Р а д о ј к о в и ћ Б. Србско златарство XVI—XVII века, Нови-Сад, 1966.
162. Р а д о ј ч и ћ С. Кијевски релјефи Диониса, Херакла и светих ратника,— «Старинар», књ. XX, Београд, 1970.
163. Средњевековна уметност у Србији. Народни музеј Београд. Каталог изложба, Београд, 1969.

164. Стојановић Д. Уметнички вез у Србији из XIV до XIX века. Београд, 1959.
- 164а. Татић-Ђурић М. Врата слова калигу и значењу Влахернитисе,— «Зборник за ликоване уметности. 8», Нови-Сад, 1972.
165. Тотев Т. Археологически музей. Преслав, Софија, 1969.
166. Јанц З. Орнаменти фреска из Србије и Македоније от XII до средине XV в., Београд, 1961.
167. Ђоровић-Љубинковић М. Средневековни дуборез, Београд, 1965.

Литература

на западноевропејских јзыка

168. Agincourt H. Histoire de l'art par les monuments. Paris, 1823.
169. Ainalov D. V. The Hellenistic Origins of Byzantine. Art, New Brunswick — New Jersey, 1961.
170. Akurgal E., Mango C., Ettinghausen R. The Treasures of Turkey, Geneve, 1966.
171. Alpatoff M. V. Eine byzantinische Relief-ikone des Hl. Demetrios in Moskau,— «Belvedere», 1929, Bd 14.
172. Amiranachvili Ch. Les émaux de Georgie, Paris, 1962.
173. Amiranachvili Sch. Kunstschatze Georgiens, Prag, 1971.
174. Anna Comnena e Alexiadis libri, ed. L. Schopenus, Bonnac, 1839.
175. Anne Comnene. Alexiade. Text établi et traduit par B. Leib, Paris, 1948.
176. Arpad S. Az Estzergomi byzanci sztaurotheka, Budapest, 1959.
177. L'art byzantin — art Européen. Neuvième exposition sous l'égide du Conseil de l'Europe. Catalogue, Athènes, 1964.
178. Azarian R., Manukian A. Khatchkar, Milano, 1969.
179. Babelon E. Catalogue des camées antiques et modernes, Paris, 1897.
180. Baltrušaitis J. Etudes sur l'art médiéval en Georgie et en Arménie, Paris, 1929.
181. Bank A. Argenterie byzantine des X^e—XV^e siècles, Classification des monuments et méthodes de recherches,— «XVII Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1970», Ravenna, 1970.
182. Bank A. Byzance et l'Orient d'après quelques données de l'art appliqué du XI^e et du XII^e siècles.— «Труды XXV Международного конгресса востоковедов». т. I, М., 1962.
183. Bank A. A Copper-Gilt Plaque of the Archangel Gabriel,— «Studies in Memory of David Talbot Rice», Edinburgh, 1975.
184. Bank A. Les modèles de Constantinople et les copies locales (d'après les objets d'arts mineurs du X^e—XII^e siècles),— «Actes du XXII^e Congrès International d'histoire de l'art, Budapest, 1969», t. I—III, Budapest, 1972.
185. Bank A. Les monuments de la peinture byzantine du XIII^e siècle dans les collections de l'URSS,— «L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopočani, 1965», Beograd, 1967.
186. Bank A. Quelques monuments de l'art appliqué byzantin des IX^e—XII^e siècles, provenant des fouilles sur le territoire de l'URSS durant les dernières dizaines d'années,— «Actes du XII^e Congrès International des études byzantines», vol. III, Beograd, 1964.
187. Bank A. Quelques problèmes des arts mineurs byzantins au XI^e siècle,— «The Proceedings of the XIII International Congress of Byzantine Studies», Oxford, 1966, London, 1967.
188. Bank A. Les stéatites. Essai de classification, méthodes de recherches,— «XVII Corsi di cultura sull'arte revcnate e bizantina, Ravenna, 1970», Ravenna, 1970.

189. Bank A. Vier byzantinisierende Kameen aus der Ermitage,— «Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag», Berlin, 1975.
190. Barany-Oberschall M. The Crown of the Emperor Constantine Monomachos,— AH, 1937, vol. XXII.
191. Beckwith J. The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art, London, 1961.
192. Beckwith J. Byzantine Tissues,— «Actes du XIV^e Congres International des études byzantines. Bucarest, 1971», Bucarest, 1974.
193. Beckwith J. Early Christian and Byzantine Art, London, 1970.
194. Beckwith J. Early Christian Art of the Eastern Provinces of the Empire and Byzantium,— «Atti del Convegno Internazionale sul tema Tardo antico e alte medioaevio», Roma, 1968 («Accademia Nazionale dei Lincei, an. CCCLXV, No. 105»).
195. Beckwith J. The Veroli Casket. Victoria and Albert Museum, London, 1962.
196. Bedeutende Kunstwerke aus dem Nachlass Dr. Jacob Hirsch, Luzern, 1957.
197. Belli Barsali I. Gli smalti della capitale d'oriente,— «XV Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna. 1968», Ravenna, 1968.
198. Berchem M., Strzygowsky J. Amida, Heidelberg, 1910.
199. Bertaux E. L'art byzantin dans l'Italie méridionale, Paris, 1904.
200. Bettini S. Di San Marco e di altre cose,— «Arte Veneta», 1952, vol. VI.
201. Bouras Ch. The Byzantine Bronze Doors of the Great Laura Monastery on Mount Athos,— JÖB, 1975, Bd 24.
202. Bréhier L. La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris, 1936.
203. Bréhier L. Un trésor d'argenterie ancienne au Musée de Cleveland,— «Syria», 1951, vol. XXVII, fasc. 3—4.
204. Buberl P., Gerstinger H. Die byzantinischen Handschriften, Bd 2, Leipzig, 1938 («Die Handschriften des X—VIII. Jahrhunderts»).
205. Buchthal H. A Note on Islamic Enameled Metalwork and its Influence in the Latin West.— AI, 1946, vol. XI—XII.
206. Cagiano di Azevedo M. La porta bronzea della basilica di Montecassino,— «Felix Ravennae», 1967, fasc. 44 (XCV).
207. Cagiano di Azevedo M. La porta di Desiderio a Montecassino,— «XIV Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna. 1967», Ravenna, 1967.
208. Cecchelli C. Il tesoro del Laterano. II. Oreficerio, argente, smalti,— «Dedal» (Anno VII), 1926, fasc. IV.
209. Chatzidakis M. Benaki Museum. A Short Guide, 2ed., Athens, 1960.
210. Chatzidakis M. Une icone en mosaïque de Lavra,— JÖB, 1972, Bd 21 (Festschrift für Otto Demus).
211. Coche de la Ferté E. L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre, Paris, 1958.
212. Coche de la Ferté E. Bijoux byzantins de Chio, de Crète, de Salonique. Collection Hélène Stathatos. Les objets byzantins et postbyzantins, Limoge, 1957.
213. Coche de la Ferté E. Camée Rothschild, un chef d'oeuvre du IV^e siècle ap J. C., Paris, 1957.
214. Coche de la Ferté E. Section des antiquités chrétiennes la donation Cote au musée du Louvre,— RLMF, 1961, vol. XI, No. 3.
215. Coe J. de. L'ancienne collection Micheli au Musée Mayer van der Bergh,— GBA, 1965, t. 65, 66.

216. Cruikschank-Dodd E. Byzantine Silver Stamps Washington, 1961.
217. Cruikschank-Dodd E. Byzantine Silver Stamps, suppl. — I, New Stamps from the Reigns of Justin II and Constans II,— DOP, 1964, vol. XVIII; suppl. II, More Treasure from Syria,— DOP, 1968, vol. XXII.
218. Cruikschank-Dodd E. Byzantine Silver Treasures, Bern, 1973.
219. Dalton O. M. Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911.
220. Dalton O. M. Catalogue of Early Christian Antiquities and Objects from the Christian East in the British Museum, London, 1901.
221. Dami A. L'evangelario greco della Biblioteca di Siena,— «Dedalo» (anno III), 1922.
222. Davidson G. K. Mediaeval Glass Factory at Corinth,— AJA, 1950, vol. 44.
223. Davidson G. K. The Minor Objects,— «Corinth», Harvard (Princeton — New-Jersey), 1952, vol. XII.
224. Deér J. Die byzantinisierenden Zellenschmelze der Linköping-Mitra und ihr Denkmalkreis,— «Tortulae. Festschrift J. Kallwitz», Rom e. a. 1966 (RQ, 30. Supplementheft).
225. Deér J. Die Heilige Krone Ungarns, Wien, 1966.
226. Deichmann F. W. Ravenna. Geschichte und Monumente, Wiesbaden, 1969.
227. Delbrueck R. Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Berlin — Leipzig, 1927—1929.
228. Delbrueck R. Spätantike Kaiserporträts, Berlin — Leipzig, 1933.
229. Delvoye Ch. L'art byzantin, Paris, 1967.
230. Delvoye Ch. Plaqueette byzantine,— BCH, 1955, vol. LXXIX.
231. Demus O. The Church of San Marco in Venice, Washington, 1960.
232. Diehl Ch. De la signification du titre de Proedre a Byzance,— «Mélanges offerts a M. Gustave Schlumberger», vol. I, Paris, 1924.
233. Diehl Ch. Manuel d'art byzantin, t. I, Paris, 1925.
234. Dölger F. Mönchsland Athos, München, 1943.
235. Dufour-Bozzo C. Le cornice del Αγρον Μανδηλιον dei Genova, Genova, 1967.
236. Dufour-Bozzo C. La cornice del Volto Sante di Genova,— CA, 1969, vol. XLX.
237. Duthuit G. Les legs de Gustave Schlumberger au Musée de France. Objets d'art du moyen âge,— BMF, 1931.
238. Early Christian and Byzantine Art. An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art, Baltimore, 1947.
239. Ebersolt J. Les arts somptuaires de Byzance, Paris, 1923.
240. Ebersolt J. La miniature byzantine, Paris — Bruxelles, 1926.
241. Ebersolt J. Orient et Occident, Paris, 1934.
242. Eichler F., Kris E. Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Wien, 1927.
243. Ettinghausen R. Abar Painting, Geneva, 1962.
244. Exposition Internationale d'art byzantin. Musée des arts decoratifs. Palais du Louvre, Paris, 1931.
245. Falke O. Kunstgeschichte der Seidenweberei, Bd I—II, Berlin, 1913; Berlin, 1921.
246. Firatli N. Un trésor du VI^e siècle trouvé a Kumluca en Licie,— «Akten des VII. Internationalen Kongresses für christliche Archäologie, Trier, 1965». Citta del Vaticano — Berlin, 1963.
247. Fogolari G. La teca del Bessarione e la croce di San Teodoro di Venezia,— «Dedalo» (Anno III), 1922.
248. Forlati B. F., Federici V. Le porta bizantina di San Marco, Venezia, 1969.

249. Francovich G. de. L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medievale nell'Occidente,— «Commentari» (Anno II), Firenze, 1951, fasc. 2.
250. Francovich G. de. L'Egitto, la Siria e Costantinopoli: problemi di metodo,— «Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte», Roma, N. S., anno XI—XII, 1963.
251. Francovich G. de. Sulla Siria e di altre cose,— «Commentari» (Anno IV), Roma, 1953.
252. Frantz A. Byzantine Illuminated Ornament,— AB, 1934, vol. XVI.
253. Frolov A. Le médaillon byzantin de Charro,— CA, 1966, vol. XVI.
254. Frolov A. Les reliquaires de la Vraie Croix, Paris, 1965.
255. Frolov A. La relique de la Vraie Croix, Paris, 1961.
256. Galavaris G. The Illustrations of the Gregory Nazianzenus, Princeton — New-Jersey, 1969.
257. Georgii Pachimeris Historia de Michaela Palaeologis et Andronico, ed. I. Beccerus, Bonnæ, 1835.
258. Gerasimov T. La reliure en argent d'un évangélaire du XIV^e siècle a Ochrid,— «Зборник радова Византолошког института», књ. XII, Београд, 1970.
259. Goldschmidt A., Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X—XIII, Jahrhunderts, Bd I—II, Berlin, 1930—1934.
260. Grabar A. L'âge d'or de Justinien, Paris, 1966.
261. Grabar A. Les ampoules de la terre Sainte (Monza, Bobbio), Paris, 1958.
262. Grabar A. L'art byzantin du moyen âge, Paris, 1963.
263. Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, vol. I—III, Paris, 1968.
264. Grabar A. L'art profane a Byzance,— «Actes du XIV^e Congrès International des études byzantines. Bucarest, 1971», Bucarest, 1974.
265. Grabar A. L'art profane en Russie pré-mongole et le «Dit d'Igor»,— Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, vol. I, Paris, 1968.
266. Grabar A. L'empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936.
267. Grabar A. L'iconoclasme byzantin,— «Dossier archéologique», Paris, 1957.
268. Grabar A. Manchettes de Salonique,— CA, 1962, vol. XIII.
269. Grabar A. Miniatures gréco-orientales,— Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, vol. II, III (ill), Paris, 1968.
270. Grabar A. La porte de bronze byzantine du Mont Gargan et le cycle de l'ange,— «Millénaire monastique du Mont St. Michel et pèlerinages au Mont», Paris, 1971.
271. Grabar A. La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont Athos,— CA, 1969, vol. XIX.
272. Grabar A. Quelques reliquaires de Saint Démétrius et le martyrium du Saint a Salonique.— Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, vol. I, III (ill), Paris, 1968.
273. Grabar A. Le reliquaire byzantin de la cathédrale d'Aix la Chapelle,— Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, vol. I, III (ill), Paris, 1968.
274. Grabar A. Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge, Venise, 1975.
275. Grabar A. Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e—X^e siècles), Paris, 1962.
276. Grabar A. Le succès des arts orientaux a la cour byzantine sous les Macédoniens,— Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, vol. I, III (ill), Paris, 1968.

277. Grabar A. Trones épiscopaux du XI^e et XII^e siècles en Italie méridionale.— Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, vol. I, III (ill), Paris, 1968.
278. Grabar A. Un médaillon en or provenant de Mersina.— Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, vol. I, III (ill), Paris, 1968.
279. Grabar A. Une pixyde en ivoire a Dumbarton Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'Empire Byzantin.— Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, vol. I, III, Paris, 1968.
280. Grabar A. La verrerie d'art byzantine au moyen âge, 1971. («Monuments E. Piot», vol. 57).
281. Grimmer E. G. Die «Lucasmadonna» und das «Brustkreuz Karls des Großen»,— «Miscellanes pro arte Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13.I.1965», Düsseldorf, 1965.
282. Grüneis W. de. Art chrétien primitif du Haut et du Bas moyen âge. Les arts somptuaires. Catalogue raisonné, [б. м.], [б. г.].
283. Hahnloser H. Magistra latinatas und peritia greca,— «Festschrift für Herbert von Einem», Berlin, 1965.
284. Hamann Mac Lean C., Hallensleben H. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom XII bis zum frühen XIV. Jahrhundert, Gießen, 1963.
285. Handbook of the Byzantine Collection. Dumbarton Oaks Collection Washington, 1967.
286. Heyd W. Histoire du commerce du Levant au moyen âge, vol. I, Leipzig — Paris, 1885.
287. Ismailov N. Une stéatite byzantine du Musée de Chersonese,— «L'art byzantin chez les slaves», Paris, 1932.
288. Janasian M. Armenian Miniature Painting of the Monastic Library at San Lazzaro, vol. I, Venezia, 1966.
289. Jenkins R., Kitzinger E. A Cross of the Patriarch Michael Cerularius,— DOP, 1967, vol. XXI.
290. Jerusalmiskaja A. A. Trois soeeries byzantines découvertes au Caucase Septentrional,— «Bulletin de liaison du Centre International d'étude des textiles anciens», Lyon, 1966, No. 24.
291. Jevrič M. Panagie du trésor du monastere de Dečani,— «Actes du XII^e Congrès International des études byzantines», vol. III, Beograd, 1964.
292. Johannes Cinnamus Historia, ed. A. Meineke, Bonnae, 1836.
293. Josi E. F., Federici V., Ercadi E. La porta bizantina di San Paolo, Roma, 1967.
294. Jurgenson P. B. Zur Frage des Charakters der byzantinischen Plastik während der Palaeologischen Zeit,— BZ, 1929—1930, Bd XXX.
295. Jurgenson P. B. Zwei Kameen aus der Macedonischen Periode,— BZ, 1927, Bd XXVII.
296. Kanzler R. Gli avori dei musei profano e Sacro della biblioteca Vaticana, Roma, 1908.
297. Kitzinger E. Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm,— «Berichte zum XII, Internationalen Byzantinisten-Kongress», München, 1959.
298. Lange R. Die byzantinische Reliefikone, Recklinghausen, 1964.
299. Late Antique and Byzantine Art. Victoria and Albert Museum. Illustrated Booklet. London, 1963.
300. Laurent V. Le corpus des sceaux de l'Empire Byzantin, vol. V, L'église, Paris, 1963—1965.
301. Laurent V. Les sceaux byzantins du Médaillier du Vatican, Citta del Vaticano, 1962.

302. Lazarev Y. Storia della pittura bizantina, Torino, 1967.
303. Lessing J. Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbe museums in Berlin, Berlin, 1900.
304. Lipinsky A. OAFIOC ΓEOPHOOC. L'amuleto di steatite del Museo civico di Reggio Calabria,— «Archivio storico per la Calabria e la Lucania», Roma (Tivoli), 1954, anno XXII, fasc. I—II.
305. Lipinsky A. Oreficerie bizantine dimenticate in Italia,— «Atti del I Congresso Nazionale di studi bizantini. Ravenna. 1965», Faenza, 1965.
306. Maculevič L. Argentirie byzantine en Russie,— «L'art byzantin chez les slaves», Paris, 1932.
307. Majeska A. A Medallion of the Prophet Daniel in the Dumbarton Oaks Collection,— DOP, 1974, vol. 28.
308. Maksimovic J. Emaux italo-byzantins en Italie Méridionale et a Dubrovnik,— «Actes du XII^e Congres International des études byzantines», vol. I, Beograd, 1964.
309. Maksimović J. La sculpture byzantine du XIII^e siècle,— «L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopočani. 1965», Beograd, 1967.
310. Marquet de Vasselot J. Catalogue sommaire de l'orfèvrerie, d'émaillerie et des gemmes. Musée du Louvre, Paris, 1914.
311. Masterpieces of Byzantine Art. Edinburgh International Festival, Edinburgh — London, 1958.
312. Matthiae G. Le porte bronzee bizantine in Italia, Roma, 1971.
313. Matzulewitsch L. Byzantinische Antike, Berlin — Leipzig, 1929.
314. Mavrodinov N. Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklos, Budapest, 1943.
315. Megaw A. H. S. A Glass Vessel formerly attributed to Syria,— «Asia I», Paris, 1971.
316. Megaw A. H. S. Zeuxippus Ware,— «The Annual of the British School of Archaeology at Athens», 1968, vol. 63.
317. Il Menologio di Basilio II (Cod. Vat. gr. 1613), Torino, 1907.
318. Mercati S. La stauroteca di Maestricht ora nella basilica Vaticana e una presenta epigrafe della Chiesa del Calvario,— «Atti della Pontificia Accademia Romana», vol. I, pt. II, Roma, 1924.
319. Merklin E. von Antike Figuralkapitelle, Berlin, 1962.
320. Migeon G. Orfévrerie d'argent de style orientale trouvé en Bulgarie,— «Syria», 1922, vol. III.
321. Miller E. Fragment inédit de Nicetas Choniatae relatif a un fait numismatique,— RN, N. S., 1866, vol. XI.
322. Millet G. La dalmatique du Vatican. Les élus images et croyances, Paris, 1945.
323. Millet G. Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910.
324. Muniz A. L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, Roma, 1906.
325. Morgan Ch. H. The Byzantine Pottery,— «Corinth», t. XI, Cambridge, (Mas.), 1942.
326. Musicescu M. A. La broderie roumaine au moyen âge,— «Revue roumaine d'histoire de l'art», 1964, vol. I.
327. Nersessian S. der. Manuscripts arméniens illustrés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles, Paris, 1937.
328. Nersessian S. der. Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection,— DOP, 1960, vol. 14.
329. Nicetae Choniatae Historia de Johanni Commeno, ex. rec. J. Bekkeri, Bonnae, 1833.
330. Nickel N. Byzantinische Kunst, Heidelberg, 1964.
331. Nicol D. M. Constantine Acropolites. A Prosopographical Note,— DOP, 1965, vol. 19.
332. Omond H. Evangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle, Paris, [6. r.].

333. O mont H. Facsimilés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1929.
334. Orlandos A. Monuments byzantins du Chios, vol. II (Planches), Athènes, 1930.
335. Pasini A. Il tesoro di San Marco in Venezia, Venezia, 1885.
336. Peirce H., Tyler R. A Marble Emperor Roundel of the XII century. Three Byzantine Works of Art,—DOP, 1941, vol. 2.
- 336a. Pelecanidis S., Christon P., Tsioumis Ch., Kadas S. The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts, vol. 2, Athens, 1975.
337. Pfister R. Le rôle de l'Iran dans les textiles d'Antioche,—AJ. 1948, vol. XI—XII.
338. Philippe J. Le monde byzantin dans l'histoire de la verrerie (V—VI s.), Bologna, 1970.
339. Pirri P. Il duomo di Amalfi e il chiostro del Paradiso, Roma, 1951.
340. Podlaha A., Sittler E. Topographie der historischen und Kunst-Denkmäler. Der Domschatz in Prag, Prag, 1903.
341. Popovich L. A Byzantine Cameo,—«The Bulletin of the University Museum of the University Pennsylvania», 1962, vol. 4, No. 3.
342. Poutsko V. G. Un camée a l'effigie du Précurseur,—«Byzantion», 1972, t. XLII.
343. Poutsko V. G. Deux œuvres de la glyptique byzantine a Pskov,—«Byzantion», 1970, t. XXXIX (1969).
344. Poutsko B. Problemes d'origine et de datation d'une coupe d'argent provenant de Vilgort—Revue des études arméniennes, N. S., t. X, Paris, 1973—1974.
345. Poutsko V. G. Un relief en stéatite byzantin au Musée de Vologda,—CAI, 1970, vol. XX.
346. Procopii Caesariensis Opera omnia, rec. J. Haury, vol. III (Historia quae dicitur arcana), Lipsiae, 1963.
347. Radojčić Sv. Iconi di Serbia e Macedonia,—«Silvana», 1967, No. 17.
348. Radojčić Sv. Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst,—«Tortulae» (RQ, 30, Supplement Heft), 1966.
349. Rauch J., Schweinsberg Sh. zu, Wilm H. M. Die Limburger Staurothek,—«Das Münster», 1955, Bd. VIII, H. 7—8.
350. Regel W. Fontes rerum Byzantinorum, Petropoli, 1892.
351. Rice D. S. Studies in Islamic Metalwork,—«Bulletin of the School of Oriental and African Studies», 1958, vol. XXI, 2.
352. Righetti R. Opera di glittica dei Musei Sacro a profano. Biblioteca Apostolica Vaticana. Guida, Città del Vaticano, 1955.
353. Righetti R. Le opere di glittica dei musei annessi alla Biblioteca Vaticana,—«Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 1953—1956, vol. XXVIII.
354. Ross M. C. Basil the Proedros — Patron of the Art,—«Archaeology», 1953, vol. 11, No. 4.
355. Ross M. C. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, vol. I—II, Washington, 1962—1965.
356. Ross M. C. Three Byzantine Cameos,—«Greek, Roman and Byzantine Studies», 1960, vol. 3.
357. Ross M. C., Downey G. An Emperor Gift and Notes on Byzantine Silver Jewelry on the Middle Period,—«The Journal of the Walters Art Gallery», 1956—1957, vol. XIX—XX.
358. Rudt de Collenberg W. H. Le «thorakion». Recherches iconographiques,—MEFR, 1970—1972, vol. 83.
359. Schall A. Zur syrischen Inschrift an der Bronzetür der Basilica San Paolo fuori le mura,—RQ, 1970, Bd. 65.

360. Schlumberger G. Deux bas-reliefs byzantins, Paris, 1902, «Monuments E. Piot», vol. IX.
361. Schlumberger G. L'épopée byzantine de la fin du X^e siècle, vol. II—III, Paris, 1900—1905.
362. Schlumberger G. La sigilligraphie byzantine, Paris, 1884.
363. Schmidt H. J. Alte Seidenstoffe, Braunschweig, 1958.
364. Schultz H. W. Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Bd. I—II, Dresden, 1860.
365. Second report upon the Excavations Carried out, in and near the Hippodrom of Constantinople in 1928, London, 1929.
366. Shepherd D. G. An Icon of the Virgin. A Six Century Tapestry Panel from Egypt,—«The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», t. LVI, 1969, March.
367. Sotiriou G. A. La sculpture sur bois dans l'art byzantin,—«Mélanges Charles Diehl», vol. II, Paris, 1930.
368. Sotiriou G. et M. Icones du Mont Sinai (I. Planches, II. Texte), Athenes, 1956—1958.
369. Stefanescu M. Un chef d'oeuvre de l'art roumain. Le voile de calice brodé du monastere de Vatra-Moldovitei — «L'art byzantin chez les slaves», t. I, Paris, 1930.
370. Stettler M., Otavsky K. Abegg — Stiftung Bern in Riggisberg, Bd I (Kunsth Handwerk, Plastik, Malerei), Bern, 1971.
371. Stevenson R. The Pottery. The Great Palace of the Byzantine Emperor, First Report, London, 1947.
372. Stillvell R. Catalogue of Sculpture,—«Antioch on the Orontes», vol. III (The Excavations 1937—1939), Princeton 1941.
373. Strzygowski J. L'ancien art chrétien de Syrie, Paris, 1936.
374. Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien, 1918.
375. Strzygowski J. Orient oder Rom, Berlin — Leipzig, 1901.
376. Strzygowski J. Ursprung der christlichen Kirchenkunst, Leipzig, 1920.
377. Survey of Persian Art ed. A. Pope, vol. VI—VII, New-York — London, 1938—1939.
378. Swift E. H. Roman sources of Christian Art, N. Y., 1951.
379. Tafrali O. Le trésor byzantin et roumain de Poutna, Paris, 1925.
380. Talbot Rice D. The Art of Byzantium, London, 1959.
381. Talbot Rice D. The Byzantine Glazed Pottery, Oxford, 1930.
382. Talbot Rice D. The Church of Haghia Sophia at Trebizond, Edinburgh, 1968.
383. Talbot Rice D. Rome or the East,—«Byzantinoslavica», 1952—1953, vol. XIII/2.
384. Talbot Rice D. Some Byzantine objects in Cyprus,—BM, 1959, vol. LXXV.
385. Talbot Rice T. Decorations in the Seljukid Style in the Church of Saint Sophia of Trabezond,—«Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens. In Memoriam Ernst Diez». Istanbul, 1963.
386. Tatič-Djurič M. La petite icone en stéatite de Kursumlija,—«Зборник за likovne umetnosti», т. II, Нови-Сад, 1964.
387. Il tesoro di San Marco (I. La pala d'oro. II, Il tesoro e il Museo). Opera diretta da H. Hahnloser, Firenze, 1965—1971.
388. Tschubinaschwili G. Ein Goldschmiedetriptychon des Jahrhunderts aus Martvili,—ZBK, 1930, Bd 64, VIII—IX.
389. Underwood P. Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul 1957—1959,—DOP, 1960, vol. 14.
390. Velmans T. Le portrait dans l'art des Paléologues,—«Art et société a Byzance sous les Paléologues», Venise, 1971.

391. Verdier P. Gem Carving. The Virgin of Intercession,— «The Walters Art Gallery Buletin», 1961, vol. 13, № 8.
392. Vickers M. A Note on Glass Medallions in Oxford.— «Journal of Glass Studies. The Corning Museum of Glass», vol. XVI, 1974.
393. Vilefosse M. A. H. Matériel d'un fondeur de vase en metal de l'époque romaine trouvé à Tortose (Syrie),— «Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France», 1900.
394. Volbach W. F. Arte bizantina nel Medioevo (Biblioteca Apostolica Vaticana. Museo Sacro. Guida. I). Roma, 1955.
395. Volbach W. F. Elfenbearbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1952.
396. Volbach W. F. Frühchristliche Kunst, München, 1956.
397. Volbach W. F. Frühmittelalterliche Elfenbeinwerke aus Gallien,— «Festschrift des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz», Bd I, Mainz, 1952.
398. Volbach W. F. Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz (Staatliche Museen zu Berlin), Berlin — Leipzig, 1930.
399. Volbach W. F. Profane Silber und Elfenbeinwerke aus Byzanz,— «Actes du XIV^e Congres International des études byzantines. Bucarest. 1971». Bucarest, 1974.
400. Volbach W. F. Silber und Elfenbearbeiten vom Ende des 4 bis zum Anfang des 7. Jahrhunderts,— «Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters», («Akten zum VII. Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung»), Graz — Köln, 1961.
401. Volbach W. F. La stauroteca di Monopoli, Roma, 1969.
402. Volbach W. F. Zur Lokalisierung frühchristlicher Pyxiden,— «Festschrift Friedrich Gerke», Baden — Baden, 1962.
403. Volbach W. F., Sallés G., Duthuit G. Art byzantin, Paris, 1931.
404. Voordeckers E. A Byzantine Bronze Relief in the Mayer van den Bergh Museum in Antwerp,— «Orientalia Lotaniensia Periodica», Leyden, 1970, vol. I.
405. Walter Ch. Further Notes on the Deesis,— REB, 1970, vol. XXVIII.
406. Walter Ch. Two Notes on the Deesis,— REB, 1968, vol. XXVI.
407. Weibel A. P. Two Thousand Years of Textiles, New York, 1952.
408. Weitzmann K. Abendländische Kopien byzantinischer Rosettenkästen,— ZK, 1934, Bd III.
409. Weitzmann K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century,— «The Proceedings of the XIII International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 1966», London, 1967.
410. Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Berlin, 1935.
411. Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung,— «Studien zu Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift K. H. Usener», Marburg und der Lahn, 1967.
412. Weitzmann K. Ivories and Steatites, Washington, 1972. (Catalogue of the Dumbarton Oaks Collection, vol. III).
413. Venezia e Bizancio. Catalogo, Venezia, 1974.
414. Wentzel H. Der Bergkristal mit der Geschichte der Susanna,— «Pantheon», 1970, Bd. XXVIII, 5.
415. Wentzel H. Das byzantinische Erbe der Ottonischen Kaiser — Hypothesen über den Brautschatz der Theophano,— AKB, Teil I—II, 1971—1972, Bd 40, 43.
416. Wentzel H. Die byzantinischen Kameen in Kassel. Zur Problematik der Datierung byzantinischer Kameen,— «Mousetion» (Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster), Köln, 1960.

417. Wentzel H. Datierbare und datierbare byzantinische Kameen,— «Festschrift für Fridrich Winkler», Berlin, 1959.
418. Wentzel H. Die Kamee der Kaiserin Anne. Zur Datierung byzantinisierenden Intaglien,— «Festschrift Ulrich Middeldorf», Berlin, 1968.
419. Wentzel H. Die Kamee mit dem Hl. Georg im Schloß zu Windsor. Zur Ikonographie der byzantinischen Kameen mit den Hl. Rittern,— «Festschrift Fridrich Gerke», Baden — Baden, 1962.
420. Wentzel H. Das Medaillon mit dem Hl. Theodor und die venezianischen Glaspasten vom byzantinischen Styl,— «Festschrift für Erich Mayer», Hamburg, 1959.
421. Wentzel H. Mittelalterliche Gemmen der Sammlungen Italiens,— «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1956, Bd VII.
422. Wentzel H. Die mittelalterlichen Gemmen der Staatlichen Münzsammlung zu München,— «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», Bd VIII, München, 1957.
423. Wentzel H. Die mittelalterlichen Gemmen. Versuch einer Grundlegung,— ZDVK, 1941, Bd 8.
424. Wentzel H. Eine Pariser Kamee des 13. Jahrhunderts in byzantinischem Stil.— «Etudes d'art ancais offertes a Charles Sterling», Paris 1975.
425. Wentzel H. Staatskameen im Mittelalter. Jahrbuch der Berliner Museen, Bd IV, Berlin, 1962.
426. Wentzel H. Zu dem Enkolpion mit Hl. Demetrios in Hamburg,— «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», Bd 8, Hamburg, 1963.
427. Werner J. Byzantinische Gürtelschnalle aus Riva San Vitale,— «Sibirium», 1956—1957, vol. 3.
428. Werner J. Byzantinische Gürtelschnallen des 6. und 8. Jahrhunderts aus der Sammlung Diesgart,— «Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte», Bd I, Köln, 1955.
429. Werner J. Zur Verbreitung frühgeschichtlicher Metallarbeiten,— «Antikvariskt Arkiv», Stockholm, 1970. Bd 38 (Early Medieval Studies, I).
430. Wessel K. Byzantine Enamels from the 5th to the 13th Century, Shannon, 1969.
431. Whittemore Th. The Mosaic of Saint Sophia at Istanbul. Preliminary Report of the First Year Work 1931—1932, Paris, 1933.
432. Wiegand Fr. Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst, Stuttgart, 1886.
433. Wroth W. Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum, vol. II, London, 1908.
434. Wulff O. Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, Bd I—II, Berlin, 1909—1911.
435. The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, vol. I—II, New York, 1970.
436. Zaloziecky W. Die Sophienkirche in Konstantinopel und ihre Stellung in der Geschichte der abendländischen Architektur, Rom — Freiburg, 1936.
437. Μαραβά — Χατζηνικολάου Α. Η ψηφιδωτή εικόνα της Πάπμου. Δελτίον της Χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας. Περ. Δ', τ. Α', Αθήναι, 1960.
438. Συγγρόπουλος Α. Ἀρχάγγελος Μιχαήλ ὁ φυλάξ. Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθῆναις χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς ἐταιρείας. Περ. Γ', τ. Α', Αθήναι, 1933.
439. Ορλάνδος Α. Ἐργασίαι ἀναστηλώσεως βυζαντινῶν μνημειῶν. Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημειῶν τῆς Ἑλλάδος. Τ. Γ', Ἀθήναι, 1939, τεύχος ξ.
440. Πελεκανίδης Σ. Τὰ χρυσὰ βυζαντινὰ κοσμήματα τῆς Θεσσαλονίκης. Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς εταιρείας. Περ. Δ', τ. Α'. Ἀθήναι, 1959.
441. Σωτηρίου Γ. καὶ Μ. Ἡ βασιλικὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονικῆς. Λεύκομα. Ἀθήναι, 1952.

442. ΣωτηρίουΓ. Ὀδηγὸς Βυζαντινοῦ Μουσείου. Ἀθῆναι. 1931.
443. ΣωτηρίουΓ. Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου. Α'. Λευκομα. Ἀθῆναι.
1935.
444. ИАК, вып. 13, 1902.
445. ИАК, вып. 16, 1905.
446. ΜΑΚ, τ. IV, 1894.
447. ΜΑΚ, τ. XIII. 1916.
448. ΟΑΚ, за 1891 г., СПб., 1893.
449. ΟΑΚ за 1893 г., СПб., 1895.
450. ΟΑΚ за 1894 г., СПб., 1896.
451. ΟΑΚ за 1895 г., СПб., 1897.
452. ΟΑΚ за 1896 г., СПб., 1898.
453. ΟΑΚ за 1898 г., СПб., 1900.

- Айналов Д. В. 15, 131, 151, 152
 Акрополит Константин см. Константин Акрополит
 Акрополитисса см. Мария Комнина Торникина Акрополитисса
 Акрополит 154, 157
 Александр Македонский 52, 56
 Алексей I Комнин, император 115
 Алексей III Комнин Ангел, император 30, 148
 Алексей Манасия 148
 Алпатов М. В. 97, 98
 Анастасий 21
 Анна Комнина 78, 142, 143
 Антоний Новгородский 117
 Амيرانавилли Ш. Я. 70
 Аркадий 16

 Бекуит Дж. 94
 Берто О. 79, 105.
 Боткин М. П. 103, 160
 Бочаров Г. Н. 79, 80, 81
 Бранко Младенович 151
 Брейе Л. 7, 8

 Вагнер Г. К. 104
 Валентиниан II 16
 Василий II, император 33, 52, 96, 104, 121
 Василий Дмитриевич 150
 Василий Паракимомен Проедр 28, 33, 115, 121
 Василич А. 150
 Вейцман К. 9, 39, 82
 Вентцель Г. 7, 43, 116, 118, 119, 123—125, 128, 132—139, 141—143, 145, 146
 Вернер И. 6, 23
 Вессель К. 9, 153
 Виссарион, кардинал 156

 Геннадий, митрополит Серр 135
 Генрих II 136
 Генрих IV 115
 Георгий Пахимер 158
 Гильдебранд (Георгий VII) 72
 Гольдшмидт А. 9, 39, 82, 82
 Гордеев Д. Н. 29, 69
 Грабар А. Н. 11, 20, 22, 33—35, 37, 38, 42, 44, 48, 53, 62, 68, 81, 96, 100, 115, 122, 165
 Григорий Назианзин 131

 Далтон О. 104
 Даркевич В. П. 46, 49, 50, 83, 87
 Дельвуа Ш. 108
 Демус О. 159
 Дигенис Акрит 52
 Дюфур-Бодцо К. 156

 Евдокия 35
 Евфимия 150
 Евпраксия 150
 Екатерина II 117
 Елена, дочь Михаила Палеолога 160

 Зоммервиль А. 122

 Игнатий, мастер 158
 Иоанн, епископ Серр 135
 Иоанн Киннам 95
 Иоанн Комнин 116
 Иоанн VIII Палеолог, император 150
 Иов, патриарх 143
 Ираклий 24
 Ирина, дочь Димитрия, брата императора Михаила Палеолога, жена императора Матвея Кантакузина 156
 Ирина Дука 51
 Исаак II, император 131

 Кантакузин Мануил см. Мануил Каштакузин
 Карл Великий 90, 149, 151
 Китцингер Э. 18
 Киннам Иоанн (см. Иоанн)
 Колленбург Рудт 35, 40
 Комнины, династия 44, 78
 Комнин Алексей см. Алексей I Комнин
 Комнина Анна см. Анна Комнина
 Комнин Ангел, Алексей, см. Алексей III Комнин Ангел
 Комнин Мануил см. Мануил Комнин
 Комнин Иоанн см. Иоанн Комнин
 Кондаков Н. П. 9, 42, 90, 104, 135
 Константин Великий 22
 Константин X. Дука 35, 121
 Константин Акрополит 153
 Константин IX Мономах, император 51, 53
 Константин VII Порфирородный, император 78

- Косьма Индикоплов 141
Ксингопулос А. 44
- Лазарев В. Н. 70, 152
Лев (строитель св. Софии в Охриде) 42
Лев VI, Мудрый, император 64, 118
Липинский А. 102
Лихачев Н. П. 34, 139
Любарский Я. Н. 78
- Макарова Т. И. 10
Македонская династия 165
Максимиан, епископ 22
Мария Комнина Торникина Акрополитисса 153
Мануил Кантакузин 156, 159
Мануил I Комнин, император 95, 131
Марава-Хадзиниколау А. 41, 42, 109
Марк Пещерник 75
Матильда, абатисса 136
Матвей Кантакузин 156
Маттия Г. 74, 77, 79
Мацулевич Л. А. 16, 17, 23
Меркати С. 33
Мижон Г. 57, 61
Милле Г. 150
Миллер Е. 78
Миркович Л. 150
Михаил II, император 75, 121
Михаил VII Дука VII 131
Михаил Керуларий 45
Музическу М. А. 150
Мухамед 158
- Никифор III Вотаниат 118, 124, 130
Никита Хониат 78, 79, 116, 131
Никодим, архиепископ 113
- Орбели И. А. 58, 59, 60, 61
Орландос А. 92
Ортокиды, династия 56, 61
Оттон III 136
- Пазини 62
Палеологи, династия 139, 150
Панталеоне 72
Пахимер Георгий см. Георгий Пахимер
Писарская Л. В. 128
Порфиридов Н. Г. 89
Постникова-Лосева М. М. 156
Пуцко В. Г. 98, 133, 134, 137
- Радойкович Б. 159
Радойчич С. 42, 44, 152, 154
Ригетти Р. 112
Роман II 45
Роман, император 33, 34
Роман Диоген 34
Роман Лекапин I, 28
Роман Сладкопевец 67
Росс Марвин 23, 33, 61, 100, 123, 138, 145
Роз А. 112
- Сасаниды, династия 48
Свирин А. Н. 58
Симеон Сириец 72
Сисиний 115
Смирнов А. П. 68, 69
Смирнов Я. И. 140
Соболевский А. И. 50
Сотриури Г. и М. 110, 113, 139
София Витовтовна 150
Срезневский И. И. 34
Ставракий 72 (см. также Хачик)
Стоянович Д. 150
Стефан Душан 159
Стефан, король 51
Стриговский И. 15
Строгановы 151
- Тальбот-Райс Д. и Т. 69, 111
Татич-Джурич М. 92
- Уваров А. С. 80
- Феодор, мастер 72
Феодора, императрица 121
Феодор Иоаннович 143
Феодосий, император 16, 21
Феофил, император 75
Фиратли Н. 19
Фольбах В. Ф. 22, 109, 128
Фотий, митрополит 149, 150, 151
Фролов А. А. 30, 41, 53, 96
Хачик 73 (см. также Ставракий)
Холостенко Н. 58
- Чини (фондампоне) 118
Чубинашвили Г. Н. 69, 70, 96
- Шаль А. 73
Шелковников Б. А. 54
Шлюмберже Г. 61, 90, 137
- Эберзольт Ж. 7
- Юргенсон П. 129, 133, 139, 148
Юстиниан I, император 21
- Якобсон А. Л. 49
Ярослав Всеволодович 52
Ярослав Мудрый 80

- Рис. 1.* Серебряное блюдо с изображением императора Феодосия I. 388 г. Академия истории. Мадрид
- Рис. 2.* Серебряное блюдо с изображением бракосочетания Давида. 613—629 г. Музей древностей. Никосия
- Рис. 3.* Серебряное кадило с изображением евангельских сцен. VI в. Археологический музей. Стамбул
- Рис. 4.* Часть диптиха слоновой кости из собр. Барберини. VI в. Лувр. Париж
- Рис. 5.* Створки диптиха слоновой кости. VI в. Матенадаран. Ереван
- Рис. 6.* Створки диптиха слоновой кости. VI в. Матенадаран. Ереван
- Рис. 7.* Деталь золотого браслета с изображением императора на колеснице. VI в. Думбартон-Окс. Вашингтон
- Рис. 8.* Лимбургская ставроотека. Лицевая сторона. X в. Сокровищница собора. Лимбург-на-Лане
- Рис. 9.* Лимбургская ставроотека. Обратная сторона. X в. Сокровищница собора. Лимбург-на-Лане
- Рис. 10.* Лимбургская ставроотека. Боковая сторона. X в. Сокровищница собора. Лимбург-на-Лане
- Рис. 11.* Задняя крышка реликвария. XI в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 12.* Задняя крышка реликвария. XI в. Сокровищница церкви Сан Джованни ин Латерано. Рим
- Рис. 13.* Задняя крышка реликвария. XI в. Монастырь в Мариенштерне (Саксония)
- Рис. 14.* Схема заполнения фона на серебряных изделиях:
1 — на реликварии из Государственного Эрмитажа; 2 — на кресте из Маастрихта; 3 — на реликварии из собора в Аахене; 4 — на реликварии из Сан Джованни ин Латерано; 5 — на Филофеевской ставроотеке
- Рис. 15.* Эволюция орнаментального заполнения крестов на серебряных изделиях:
1 — на Лимбургской ставроотеке; 2 — на складне из Шомекме-ди; 3 — на ставроотеке Государственного Эрмитажа; 4 — на реликварии из Монополи
- Рис. 16.* Эволюция цветочного орнамента на металлических изделиях:
1 — на реликварии из монастыря в Мариенштерне; 2 — на окладе иконы св. Николая; 3 — на бронзовой иконе из собрания Д. Тальбот-Райс; 4 — на реликварии из Сан Джованни ин Латерано; 5 — на золотом кресте из церкви Мацхвариши (Сванетия); 6 — на фрагменте серебряного креста из Думбартон-Окса
- Рис. 17.* Эволюция цветочного орнамента на серебряных изделиях:
1 — на ковчеге из Государственной Оружейной палаты Московского Кремля; 2 — на ставроотеке из собрания Жокур; 3 — на Филофеевской ставроотеке; 4 — на реликварии из Государственного Эрмитажа; 5 — на Гальберштадской патене; 6 — на ставроотеке из Государственного Эрмитажа; 7 — на окладе иконы из Сан Марко
- Рис. 18.* Мозаичная икона с изображением св. Николая в серебряном окладе конца XI в. Монастырь Иоанна Богослова. Патмос
- Рис. 19.* Крест из Ларвы св. Афанасия. Лицевая сторона. Первая половина XI в. Афон

- Рис. 20.* Крест из Лавры св. Афанасия. Обратная сторона. Первая половина XI в. Афон
- Рис. 21.* Ковчег Константина X Дуки. XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля
- Рис. 22.* Надпись на ковчеге Константина X. Дуки. XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля
- Рис. 23.* Святые воины Нестор и Луп на ковчеге Конежантина X. Дуки. XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля
- Рис. 24.* Схема эволюции «крылатой» пальметты на серебряных изделиях:
1 — на ковчеге из Государственной Оружейной палаты Московского Кремля; 2 — на ставроветеке из Государственного Эрмитажа; 3 — на ставроветеке из Государственного Эрмитажа; 4 — на ставроветеке из церкви Квирика и Ивлиты (Сванетия)
- Рис. 25.* Гальберштадтская патена. XI в. Сокровищница собора. Гальберштадт
- Рис. 26.* Св. Афанасий. Деталь Гальберштадтской патены
- Рис. 27.* Деталь оклада с изображением архангела Михаила. Обратная сторона. Нач. XII в. Сокровищница собора Сан Марко. Венеция
- Рис. 28.* Ставроотека. Конец XI — начало XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 29.* Серебряная кружка XII в. Историко-краеведческий музей. Березники
- Рис. 30.* Филофеевская ставроотека. Изображения Космы и Дамиана. XII в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля
- Рис. 31.* Реликварий в форме ларца. Изображения Иоанна Златоуста и св. Николая. Начало XI в. Христианский музей в Ватикане. Рим
- Рис. 32.* Реликварий. Сцена «Жены у гроба». XII в. Лувр. Париж
- Рис. 33.* Серебряная чаша-братина, найденная в районе г. Березова. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 34.* Серебряная чаша из собр. А. П. Базилевского. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 35.* Всадник, стреляющий из лука. Деталь чаши из собр. А. П. Базилевского. XII в.
- Рис. 36.* Юноша, разрывающий пасть льву. Деталь чаши из собр. А. П. Базилевского. XII в.
- Рис. 37.* Чаша с крышкой, найденная близ Тарту. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 38.* Изображение на дне чаши, найденной близ Тарту. XII в.
- Рис. 39.* Крышка чаши, найденная в Ненецком национальном округе. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 40.* Крышка чаши, найденная в Ненецком национальном округе. Вид сверху. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 41.* Ортокидское блюдо. Вознесение Александра Македонского. Середина XII в. Медь, эмаль. Музей Фердинанда. Инсбрук
- Рис. 42.* Ортокидское блюдо. Вид снизу. Середина XII в. Медь, эмаль. Музей Фердинанда. Инсбрук
- Рис. 43.* Серебряное блюдо, найденное близ Татар-Пасарджика (Болгария). XII в. Кабинет медалей Национальной библиотеки. Париж
- Рис. 44.* Серебряное блюдо, найденное близ Татар-Пасарджика (Болгария). XII в. Кабинет медалей Национальной библиотеки. Париж
- Рис. 45.* Вильгортская чаша. XII в. Серебро, чернь, позолота. Государственный Эрмитаж. Ленинград

- Рис. 46.* Черняговская чаша XII в. Серебро, чернь, позолота. Музей исторических драгоценностей. Киев
- Рис. 47.* Черняговская чаша. Деталь. XII в. Серебро, чернь, позолота. Музей исторических драгоценностей. Киев
- Рис. 48.* Вильгортская чаша. Деталь — дно. XII в. Серебро, чернь, позолота. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 49.* Вильгортская чаша. XII в. Вид сверху. Серебро, чернь, позолота. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 50.* Браслет с изображением всадников и птиц. XII в. Лувр. Париж
- Рис. 51.* Триптих — Богоматерь со святыми. Бронза. XII в. Музей Виктории и Альберта. Лондон
- Рис. 52.* Христос и святые. Икона, найденная в Херсонесе. Медь. Конец XII — начало XIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 53.* Христос Пантократор. Круглая икона. Медь. XII в. Историко-археологический музей. Херсонес
- Рис. 54.* Христос на троне. Икона. Бронза. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 55.* Св. Прокопий. Литая икона, найденная у села Раковцы в Югославии. Бронза. XII в. Войводинский музей. Нови-Сад
- Рис. 56.* Выносной крест. Медь. XII в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник
- Рис. 57.* Богоматерь-Одигитрия. Икона. Бронза, позолота. X — начало XI в. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
- Рис. 58.* Богоматерь-Одигитрия. Икона. Золото. X — начало XI в. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
- Рис. 59.* Благовещение. Деталь врат в церкви Сан Паоло фуори ле Мura. 1070 г. Рим
- Рис. 60.* Деталь бронзовых врат. Сцены из истории ангелов. 1076 г. Церковь в Монте-Гаргано
- Рис. 61.* Деталь врат св. Климента. Конец XI в. Бронза. Собор Сан Марко. Венеция
- Рис. 62.* Деталь Корсунских врат. XII в. Софийский собор. Новгород
- Рис. 63.* Резная пластинка с изображением розеток, найденная в Зеленчуке. Кость. XII в. Местонахождение неизвестно
- Рис. 64.* Резная пластинка с изображением розеток, найденная в Новогрудке. Кость. XII в. Местонахождение неизвестно
- Рис. 65.* Фрагмент костяного ларца (реконструкция). Конец XI в. Херсонесский историко-археологический музей
- Рис. 66.* Геракл, борющийся со львом. Гребень, найденный в Саркеле — Белой Веже. Слоновая кость. XI в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 67.* Гребень, найденный в Саркеле — Белой Веже (оборотная сторона). Слоновая кость. XI в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 68.* Резные пластинки, украшавшие погребальный покров. Кость. X—XI в. Историко-археологический музей. Херсонес
- Рис. 69.* Резная пластинка, найденная в Херсонесе. Слоновая кость. X—XI вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 70.* Резные пластинки, найденные в Херсонесе. Кость. В центре — подвеска из слатита. X—XI вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 71.* Резная пластинка, найденная в Херсонесе. Кость. X—XI вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 72.* Резная пластинка. Кость. X—XI вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 73.* Часть фигуры Богоматери. Фрагмент иконы, найденной в Кон-

- стантинополе. Зеленый стеатит. Конец XI — нач. XII в. Место хранения неизвестно
- Рис. 74.* Артосная панагия. Светло-бирюзовый стеатит. 1195—1203 гг. Монастырь Пантелеймона. Афон
- Рис. 75.* Христос во гробе. Икона, найденная в Новгороде. XII в. Государственный исторический музей. Москва
- Рис. 76.* Богоматерь с младенцем. Фрагмент иконки, найденной в Новгородке. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 77.* Углованный престол, святые. Икона. XI в. Частное собрание Бёрн. Париж
- Рис. 78.* Св. Димитрий, св. Николай, Иоанн Златоуст. Иконки. XI в. Лувр. Париж
- Рис. 79.* Деисус, святые. Икона. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 80.* Св. Георгий. Икона. Серебряный оклад. XII в. Монастырь Ватопеди. Афон
- Рис. 81.* Св. Георгий и св. Димитрий. Икона, найденная в Херсонесе. Конец XI — нач. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 82.* Святые воины Георгий, Димитрий, Феодор. XII в. Историко-археологический музей. Херсонес
- Рис. 83.* Типы колонок, встречающихся в изображениях на стеатитах XI—XII вв.
- Рис. 84.* Типы баз и капителей колонн, встречающихся на стеатитах XI—XII вв.
- Рис. 85.* Типы арок, встречающихся на стеатитах XI—XII вв.
- Рис. 86.* Богоматерь. Икона. Стеатит. XI—XII вв. Художественно-исторический музей. Вена
- Рис. 87.* Архангел Гавриил. Икона. XII в. Музей Бандини, Фьезоле
- Рис. 88.* Св. Ферапонт. Икона. Начало XII в. Государственные музеи. Западный Берлин
- Рис. 89.* Св. Георгий. Иконы. XI в. Левая — хранится в Национальном музее. Флоренция; правая — ранее находилась в Музее г. Анжера, в настоящее время местонахождение ее неизвестно
- Рис. 90.* Св. Димитрий. Стеатитовая икона в серебряном окладе (более позднем). XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля
- Рис. 91.* Коронование Христом святых воинов мученическими венцами. XI в. Великое Тырново
- Рис. 92.* Коронование св. воинов. Фрагменты иконы из собрания в Думбартон-Оксе
- Рис. 93.* Изображение св. Димитрия на дне сосуда. Конец XI — нач. XII в. Сокровищница Сан Марко. Венеция
- Рис. 94.* Богоматерь с младенцем, пророки. Икона. Сильно увеличена. Конец XII — начало XIII в. Британский музей. Лондон
- Рис. 95.* Двенадцать праздников. Икона. Начало XIV в. Монастырь Ватопеди. Афон
- Рис. 96.* Праздничные сцены. XII в. Местонахождение неизвестно
- Рис. 97.* «Крещение», «Рождество», «Сретение» — праздничные сцены. Фрагмент иконы. XIII в. Государственные музеи. Западный Берлин
- Рис. 98.* Каменная ваза с высеченными рельефными изображениями. Серпентин. XI в. Сокровищница собора Сан Марко. Венеция
- Рис. 99.* Богоматерь. Камень. Зеленая яшма. 1078—1081 гг. Музей Виктории и Альберта. Лондон
- Рис. 100.* Христос. Двусторонняя камень. Зеленая яшма. Конец IX в. Музей Виктории и Альберта. Лондон
- Рис. 101.* Крест на сфере. Обратная сторона двусторонней камей. Зеленая яшма. Конец IX в. Музей Виктории и Альберта. Лондон

- Рис. 102.* Св. Георгий. Камень. Кровавая яшма. Конец XII — нач. XIII в. Собрание Чини. Венеция
- Рис. 103.* Иоанн Креститель. Обратная сторона камня со св. Георгием. Кровавая яшма. Конец XII — нач. XIII в. Собрание Чини. Венеция
- Рис. 104.* Христос. Камень. Ляпис-лазурь. XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля
- Рис. 105.* Христос. Камень. Кровавая яшма. Начало XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля
- Рис. 106.* Христос. Камень. Синий агат. XI в. Государственный Исторический музей. Москва
- Рис. 107.* Христос. Камень. XI в. Музей Пенсильванского университета
- Рис. 108.* Христос Элеимон. Камень. X в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 109.* Христос. Камень. Яшма. XII в. Историко-архитектурный музей. Новгород
- Рис. 110.* Христос. Камень. Сапфир. X в. Собрание в Думбартон-Оксе. Вашингтон
- Рис. 111.* Богоматерь. Камень. Нефрит. Конец XII — нач. XIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 112.* Богоматерь. Камень. Яшма. XII в. Краеведческий музей. Ростов Ярославский
- Рис. 113.* Богоматерь-Агиосоритисса. Камень. Яшма. XII в. Частное собрание Аберг. Берн
- Рис. 114.* Богоматерь-Агиосоритисса. Камень. Гематит. Конец XI — нач. XII в. Уолтеровская художественная галерея
- Рис. 115.* Богоматерь на троне. Камень. Ляпис-лазурь. XII в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля
- Рис. 116.* Архангел Михаил. Камень. Кровавая яшма. X — нач. XI в. Кабинет медалей Национальной библиотеки. Париж
- Рис. 117.* Св. Георгий и св. Димитрий. Камень. Халцедон. X в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 118.* Св. Георгий и св. Димитрий. Камень. Сардоникс. Конец XI — нач. XII в. Кабинет медалей Национальной библиотеки. Париж
- Рис. 119.* Иоанн Богослов. Камень. Кровавая яшма. X в. Сокровищница собора. Бамберг
- Рис. 120.* Св. Николай. Камень. XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля
- Рис. 121.* Иоанн Предтеча. Камень. XIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград
- Рис. 122.* Так называемая далматика Карла Великого. XIV в. Собор св. Петра. Рим
- Рис. 123.* Св. Гедеон. Деталь серебряного оклада иконы Богоматери-Душеспасительницы. XIV в. Музей. Охрид
- Рис. 124.* Оклад со сценой «Распятия» в центральной части. Серебро. XIV в. Библиотека Марчиана. Венеция
- Рис. 125.* Оклад иконы Богоматери с архангелами. Серебро. Конец XIII в. Сокровищница собора. Фермо
- Рис. 126.* Оклад Богоматери-Одигитрии. Серебро. XIV в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля
- Рис. 127.* Оклад иконы «Анна с младенцем Марией». Серебро. Конец XIII в. Монастырь Ватопеди. Афон
- Рис. 128.* Эмалевая икона в серебряном окладе. Конец XIII в. Сокровищница собора Эстергом
- Рис. 129.* Оклад иконы Богоматери-Одигитрии. Серебро. Конец XIV в. Монастырь Ватопеди. Афон
- Рис. 130.* Серебряный ларец. Конец XIII — нач. XIV в. Сокровищница собора. Трир

The book is devoted to the minor arts of Byzantium. The focal point of the study is the period of their greatest flourishing, which falls between the 9th and the 12th centuries. The research is based primarily on art objects in the museums of the Soviet Union, but these are regarded in a broader context with frequent references to antiquities in other collections.

Left outside the scope of this work are only those branches of decorative art which have been the subject of special study by other authors (for instance, ivory and enamels), and those which call for specific methods of research (for instance, fabrics).

The art objects are treated here as historical sources. Our approach to the main problems dealt with in this work is historical rather than art historical.

Considering the tremendous role of Byzantine decorative arts in the medieval world, they have been studied insufficiently. Although many papers describe individual records or groups of records, there are practically no summarizing works. L. Brehier's *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, reprinted in 1973, is essentially a popularization and as such presents the subject only in broad outline.

In order to construct a history of the Byzantine minor arts it is necessary to evolve criteria for dating and, in as far as this is possible, for localising the objects of art. The works used as initial material for this study can be dated on the strength of objective qualifications, such as belonging to concrete historical personages, exact archeological circumstances of discovery, contemporary realia, iconographic details, and, to a certain extent, paleography of inscriptions. These objects are then compared with records having similar traits and executed in the same materials. The affinity and the evolution of individual elements are traced as well as the stylisation of details, the loss of the initial meaning or changes in the interpretation of the images. On the basis of such an analysis the records are arranged chronologically in certain typological rows. By fixing characteristic deviations from traditional iconography, specific techniques of execution of what might seem to be but insignificant details, and the peculiarities of the ethnic types depicted, the author is occasionally motivated to hypothesise the existence of a centre where such similar objects could be produced. The more common fea-

tures are found, the stronger the reason to suppose the existence of such a centre. And, conversely, when one encounters, in individual works, details that diverge sharply from the norms, one is led to suspect that they were manufactured not in Byzantium but elsewhere. This approach has conditioned the structure of the present study and the division of its main body into chapters concerned with various kinds of materials (silver, bronze, bone, steatite and glyptic). These chapters are preceded by an introduction which discusses the principal trends in the development of the minor forms of Byzantine art in the 4th—7th centuries. Without such a review it would be difficult to reveal the specifics of the artistic process in the subsequent times.

The discussion of the main components of the formation of Byzantine culture as a whole and of its art in particular has been going on for many decades now. Even today scholars in the field differ in their assessment of the role of Rome and the East, of the influence of provinces and the empire's outlying areas populated by barbarians, and of the emergence of Constantinople as the dominating centre. A brief survey of the toreutic records (a discipline in which L. A. Matzulewitsch's works are of fundamental importance), of bone carvings (dealt with in works by M. F. Volbach), jewelry, glass works, glyptic and textiles, leads to the conclusion that during the transitory period under review Constantinople itself was greatly influenced both by the provinces that made up the empire and by the surrounding world at large. It served as a point of concentration of ideas and traditions rather than as a source of their dissemination. The city moved to the fore as a centre of Byzantium's cultural life later, especially during the period that is the main subject matter of the present study.

Chapter 1, which deals with silverwork, occupies a prominent place in the book. It consists of two sections: the first is devoted to records whose Byzantine origin is indisputable (functionally, these are for the most part objects connected with the Christian cult); the second is concerned with objects whose Byzantine background is controversial.

The silver relics of the 10th—12th centuries differ not only from the secular objects but also from the majority of the known earlier works designated for church use. These differences include changes in the old forms, the use of new decorating techniques and modifications in the character of ornamentation.

The absence of works of the iconoclastic period, which lasted for almost three centuries, makes it impossible to establish the initial points of these novel phenomena. One can only presume that these centuries were characterised by a spreading fascination with polychromy, rich floral ornaments and an increasingly prominent depiction of the cross.

The starting points for the present study are the staurotheque in Limbourg on the Lahn (mid-10th century), the cross at Maast-richt (early 11th century), the reliquary in the Armoury Chamber at Moscow (mid-11th century), and some other less accurately datable antiquities.

Calling for notice is the affinity between several works that have come down to us despite exceptionally adverse historical conditions. Thus, a number of objects are analogous to the Limbourg staurotheque in their latticed frames filled with coloured stones and pastes. To this group belongs the Martvilli triptych from the Arts Museum of the Georgian SSR, the triptych from the Pierpont Morgan Gallery, the saidanaya icon from the State Hermitage at Leningrad, and the reliquary from the monastery of St. Athanasius on Mount Athos. The same technique is somewhat overused on otherwise nearly identical reliquaries from the Hermitage, San Giovanni in Loterano, and the Marienstern monastery in Saxony. For this reason they are to be assigned to a later period, the 11th century. Still later this kind of lattice work apparently assumed a purely decorative character.

The leaved cross, which decorates the back of the Limbourg staurotheque, grows more schematic in later reproductions. Certain material for chronological grouping can be obtained from an analysis of the evolutionary changes in the interpretation of a vine, acanthus leaves, floral ornaments and lettering.

Silver objects with figural patterns, such as human figures (full-length or, more often, half-length when occurring in medallions) and rare scenes, are dated according to their iconographic and stylistic features or, sometimes, by analogy with paintings. In accordance with S. Radoichich's opinion, we assign the Halberstadt paten and the icon frame in St. Athanasius' Monastery on Mount Athos to the early 11th century, the staurotheque in the Hermitage to the late 11th — early 12th century, and the Paris reliquary showing the Holy Women at the Sepulchre, to the 12th century.

The frame from the mosaic icon of St. Nicholas from St. John's monastery on Patmos and the frames of the icon of the Annunciation in Ochrida are of great importance in attributing other antiquities. This is because their floral ornaments are close analogies with certain Georgian and Russian icon frames. The same kind of ornament also appeared on miniatures and objects of secular designation (for instance, a goblet found in Berez-niki).

Standing by itself is a group of silver works with enchased gilded and nielloed figural decorations (mid-10th — mid-11th century).

The second section of chapter 1 is devoted to silver objects

displaying secular motifs and dating, most probably, from the late 12th century; the places where these works were manufactured have not been determined with finality. The group includes what is known as the Berezovo bowl of the *bratina* type with scales, the bowl with figures placed inside arches (from A. P. Bazilevsky's collection), the lid to a vessel discovered in the Nenets National Area, a similar vessel with a lid found near Tartu (all in the Hermitage), and three dishes found near Tatar-Pasardjik in Bulgaria and at present preserved in the Cabinet des Medailles of the Bibliotheque Nationale at Paris. All these items have some or other points of contiguity in form, execution, decorating techniques, images and ornamentation. They also reveal a combination of Byzantine and Middle Eastern features. Because of their similarity to the Ortokid dish in the Ferdinandeum Museum at Innsbruck, certain bracelets and Byzantine glazed ceramics we have made a supposition that these relics come from Byzantine provinces. We have also indicated that there could exist an artistic trend that reflected the ideas and tastes of the urban population of Byzantium. V. P. Darkevitch regards all these works to be of a Constantinopolitan origin. Moreover, he adds to the same group the vases found in Vilgort (now in the Hermitage) and Chernigov (in the Kiev Museum of Historical Treasures). We are of the opinion, however, that this contention needs yet to be proved. As far as the latter vases are concerned, I. A. Orbeli's attribution of them to Cilicia has not so far been challenged.

Chapter 3 is concerned with bronzes and also consists of two small sections. The first deals with some bronze objects which have parallels in silver works and bone carvings. Archeological excavations in Chersones and in the Yugoslav village of Rakovtsy have provided interesting materials for this analysis. In the first case the finds are probably of a local origin; in the second, the small, icons cast in bronze (some of them silver-plated) may provide, in the course of further study, material suggesting the manufacture of duplicates and pointing to the ways Byzantine artistic culture was spreading to countries connected with the empire. This view is also corroborated by the copper cross (now in the Novgorod Museum of History and Architecture), which is a copy of the more valuable original piece, and, particularly, by several reproductions (one of them in gold) by Georgian craftsmen of a small Byzantine icon of the Virgin. It is probable that certain works were ordered in Constantinople specifically for the purpose of spreading definite iconographic patterns outside Byzantium.

The subject of the second section is the bronze (or brass) doors which were manufactured in Constantinople but are now in Italy, having been brought there between 1062 and the early 12th

century. Though known to scholars for a long time, they have not been studied with sufficient thoroughness. Meanwhile, the inscriptions on these doors provide valuable information about the organisation of artistic craftsmanship in Byzantium. Some of these doors, for instance, bear the names of the makers (including Syrian names), while the inscriptions on the doors from San Paulo fuori le Mure tell us the names of both the caster and the decorator, thus testifying to the existence of the division of labour at that time.

The technique of inlaying bronze with silver and coloured enamels is known also from other Byzantine sources and from the works of Middle Eastern craftsmen. This technique has common features with closenè (seamed) enamels. The pictures on the doors in Monte Gargano and in San Paulo have been apparently modelled on some miniatures.

An account by Nicephorus Khoniati of the recasting of the silver doors of Chalkoprateia showing scenes of festivities, gives grounds to suppose that the specimen at our disposal is a cheaper copy of an expensive original lost to us. These Byzantine doors served as a pattern for Italian craftsmen's works done locally. The situation is more complicated with similar doors found in Russia. For instance, no solution has been found to the problem of the origin of the Korsun doors in St. Sophia's Cathedral at Novgorod. Russian doors of the later period are adorned by means of a special technique of gilding with a paint brush. Though no Byzantine relics thus decorated have come down to us, this technique is known to be in use in Byzantium. Yet traceable as it is to Byzantine influence, the art of door decoration in Russia developed along a course of its own and had established an indigenous tradition that survived for centuries.

Chapter 4 is devoted to bone carvings. The corpus of ivory items published over forty years ago by A. Goldschmidt and K. Weitzmann has not lost its significance. Our study only presents some ideas concerning the works that have not been included into that catalogue. These have been discovered for the most part in excavations carried out in the Soviet Union. Attesting to the popularity of «rosette» caskets are several fragments found not only in Byzantine centres but also in the North Caucasus, in Smolensk and in the Byelorussian town of Novogrudok. Very interesting are large fragments of a casket discovered during excavations in 1964—1965 in Chersones. The casket is a rough copy of a Constantinopolitan original. The comb found in Sarkel — Belaya Vezha and bearing the picture of a peacock and Hercules (or Samson) and the Lion, has a number of analogies, particularly among Corinthian finds. Its execution shows a departure from the classic norms and, hence, indicates that it was, more likely, manufactured in some

provincial centre. Of special interest is a plate of the triptych found in 1965 in Volkovysk in a layer of the 12th century. The pictures on both sides of it accurately reproduce a series of Byzantine ivory triptychs which have three rows of half-length pictures of saints on the front side and a cross with rosettes at the ends (done in relief) on the reverse. The somewhat rough expressiveness of the Volkovysk plate points to a provincial, maybe Russian, reproduction of a pattern created in the capital. Excavations in Chersones and other places have produced a wealth of bone plates, varying in sizes and usually made from the bones of domestic animals. They display birds, real and fantastic animals and other ornaments and are apparently the works of local craftsmen. The influence of Byzantine smallscale plastics on the decorative sculpture of other areas, particularly Vladimir-Suzdal Russia, has been established as an indisputable fact.

Chapter 5 deals with steatites. The minor forms of Byzantine stone plastics were not actually the subject of the present study. However, we have made an attempt to group these records, provide criteria for dating them and express our views on the possible ways of localizing them.

Only one among these objects — the *artos* panagia preserved on Mount Athos — is dated by the inscription with the name of Alexius Comnenus Angel (1195—1203). Unfortunately, it has actually no analogies. The rest of the records are dated according to other features. Here the circumstances in which the various objects were discovered are of some help (an icon showing parts of the figure of the Virgin, found in Constantinople; an icon of Christ in the Sepulchre and a fragment with parts of the figure of the Virgin and Child, in Novgorod; several small icons discovered in Chersones, Trnovo and various places in Greece, etc). The more accurate stratigraphic data provided by modern archeology make it possible to determine the «upper» date of the finds; fixing the «lower» date, however, is more difficult since objects of this kind could exist for a long time.

Dating can also be based on the paleography of inscriptions, even though the paleographic method has not been well developed for the analysis of objects of art. Moreover, one should be aware of the fact that steatite icons preserved in museums and church treasuries may bear inscriptions that were added to them in later periods. It is essential to consider such a feature as almond-shaped sheilds, which, rare in works executed in other materials, are characteristic of many stone icons and are an indication that they were produced not earlier than the late 11th century and, most likely, in the 12th century. Another feature frequently appearing on steatites is companion, knotted columns; they also occurred in 11th—century miniatures and bronze doors and were

especially popular in the 12th century. The form of capitals is sometimes indicative of the date of their manufacture. Ornamental nimbi, which are also frequent on steatites, first appeared on Byzantine miniatures in the 12th century. The character of ornamentation can be helpful in dating these works, too. Thus, distinct on the earlier objects, vegetable elements (flowers, palmettes and semi-palmettes) become apparently more schematic with time and in some later records disintegrate into arches with transversal lines which were no longer comprehended as vegetable motifs. The knowledge of this evolution makes it possible to arrange steatites chronologically in a typological row. Distinct ornaments are usually accompanied by clearly executed cymatia and single columns, which preceded the companion ones. However, one should always bear in mind that some features are due to differences in craftsmanship.

Iconographic peculiarities can also serve as sources of dating. Thus SS. George, Demetrius and Theodorus are presented as martyrs in the earlier works (this is highly characteristic of ivories) and as warriors later. Iconographic features are especially significant in compound presentations, particularly in gospel scenes. Certain images. *The Blessing of the Warrior's Arms*, for instance, probably indicate the centres of manufacture.

Forming a group of their own (perhaps, a local one) are three icons of St. George (Vienna Museum of History and Art), St. Basil the Great (the Vatican Museum of Christianity) and the Virgin with Child (the British Museum), all showing characteristic capitals in the shape of a protoma of a lion.

Since the stone used in the manufacture of such objects and the objects themselves can be easily transported, the kind of steatite used is not a determining factor in attributing these works. Nonetheless, this is a circumstance that should not be ignored. Green steatites, for instance, are characteristic of Constantinople. The location and circumstances (specifically, archeological) in which objects of art are discovered are also factors of importance in identifying the centres of the manufacture of these works. Several features connect the serpentine vessel with the picture of St. Demetrius in Tesoro di San Marco and the icon of St. George and St. Demetrius found in Chersones and now in the Hermitage, with the city of Thessalonica.

Peculiarities of style can also provide grounds for localization. One can hardly doubt the Constantinopolitan origin of a separate group of the classicistic icons of SS. Demetrius, Nickolas and John Chrysostom (all in the Louvre), and several others that are similar to the former in execution and are most closely related to ivory works. Conversely, another group of records are of an expressed provincial character (objects

found in Bulgaria, Yugoslavia and Cyprus) or of an equally distinct eastern background (steatites originating from Syria and Lebanon).

Common features make it possible to arrange certain records in groups which, most likely, indicate their common centres of manufacture. The latter, however, defy identification. A case in point is the icon with three figures of warriors which forms a pair with the icon of the Annunciation (both items were discovered in Chersones). The latter is a close analogy with a fragment of the same scene found in Constantinople and with yet another icon in the Benaki Museum. The type of faces depicted on these icons is akin to that of St. Pantaleon, as presented on a piece in the Vatican Museum as well as to the fragment which was formerly in Khanenko's collection in Kiev. The latter fragment in turn has a parallel in a work preserved in the Museum of the Princeton University.

There exist a number of icons depicting gospel scenes that are extremely close to one another. In several instances it seems appropriate to revise their datings. One of the possible hypotheses concerning this group of works is that they were done during the Paleologue period (the Toledo icon, for instance).

The study of the minor forms of stone plastics calls for a consideration of all the details that may help elucidate the evolution of the art at various centres.

Chapter 6 is devoted to glyptic. Alongside the vessels made of semiprecious stones, Byzantine craftsmen produced a much greater amount of cameos than their counterparts in Western Europe. The late H. Wentzel has made a great contribution to the study of these works. Three relics constitute the starting point for our research: the double-faced cameo of Christ on the Cross, the cross bearing an inscription with the name of the Emperor Leo VI (886—912); the big cameo with a half-figure of the Virgin and the name of Nicephorus Botaneiates (1078—1081) (both in the Victoria and Albert Museum); and the two-sided cameo of St. John the Baptist and St. George with the prostrated figure, presumably of Alexius V Ducas (the turn of the 13th century), at the feet of the latter. Several other cameos have been dated by H. Wentzel by their settings.

The recurrence of Christian images in ivories gives grounds to group them according to the iconographic principle and then, within the limits of their iconographic type, according to their stylistic features. Considering the specifics of the materials, we think it possible to compare cameos with coins (as the students of antique glyptic do), lead seals, etc.

Cameos of Christ are the most widely spread. Two types of full-length presentations exist: one occurs on relatively large works than can be compared to the Leo VI cameo (this group

includes specimens in the Armoury Chamber and the Hermitage), the other appears on small cameos (some of them done in translucent stones) closely resembling one another. The latter works can be arranged in a stylistic row opening with the cameo in the Novgorod Museum of History and Architecture, and closing with the cameos, probably of Italian manufacture, in the Hermitage and the Stockholm Museum of History.

The most frequent picture of Christ is a half-length presentation cut, in most cases, in heliotrope jasper, a popular material in Byzantium. The absence of the nimbus is a distinctive feature of early iconography (judging by coins minted before 1025). On later specimens the nimbus made of crossed lines is occasionally decorated with dots, as is the case with coins and lead seals (beginning with Basil II). The majority of cameos are dated to the period between the late 10th and the 12th centuries on the basis of stylistic features and with regard to paleographic data (for instance, the cameo of Christ Eleimon in the Hermitage). Rare presentations of enthroned Christ have iconographic and stylistic analogies with the coins of the second half of the 11th and the 12th centuries.

The image of the Virgin comes second after that of Christ both in number and variety of types. Several cameos of the Virgin (apparently of Constantinopolitan manufacture) are dated on the basis of their stylistic affinity with the cameo of Nicephorus Botaneiates (specimens in the Cleveland Museum, and Dumbar-ton Oaks Museum, and the full-length picture of the Virgin in the British Museum, etc).

The dating of cameos depicting the Virgin Hagiosoritissa is facilitated by lead seals of the late 11th — 12th centuries. Rare cameos with the pictures of the Virgin and Child are dated to the 12th century. The collection in the Armoury Chamber includes a lazurite cameo of the enthroned Virgin, a sui generis work of art and, most likely, of a Constantinopolitan origin.

A considerable number of cameos bear the picture of the Archangel Mikhail depicted as a warrior. More than fifteen works of this type made from different varieties of stone are almost identical in their iconographic details (all show a sword resting on the warrior's shoulder and a sheath). These cameos can be arranged in a certain row according to evolutionary changes in style, the changes being connected with the time (from the 12th to the 13th centuries) and, perhaps, the places of manufacture. Standing by itself is a cameo in the Cabinet des Medalles of the National Library in Paris, which has the word «preserver» inscribed on it. It may be a reproduction of the mosaic of the Archangel with an unsheathed sword (Sancta Sophia at Constantinople).

Glyptic works are characterised by a variety of images of

warrior-saints, particularly by that of St. George. Special mention should be made of rare carvings presenting them as martyrs, this motif being widely used on objects executed in other materials until the mid-11th century. The cameos depicting the crowning of warrior-saints (or: the blessing of their arms) are also few in number but interesting if compared with steatites and lead seals associated with Seres. One of such cameos is preserved on Mount Athos, the other formerly belonged to the Metropolitan Gennadi of Seres, where this image seemed to have been regarded with special veneration.

Several gems bear the picture of John the Baptist. These can be attributed thanks to the two-sided cameo of Alexander Ducas and to some lead seals. The image of the prophet Daniil with lions, which occurred on certain cameos, is not stylistically analogous to any pictures appearing on this seals. Some of the latter cameos are probably of an Italian origin.

Other saints and gospel scenes are represented in glyptic only by isolated works. Some of these (for instance, the picture of St. Basil in the Hermitage) can be assigned, mostly on stylistic grounds, to the 10th century. Several of the known cameos with the scene of the Crucifixion are undoubtedly of a Byzantine origin, while others, like those in the Armoury Chamber and the Prague Cathedral, are Italian copies.

Closely related to the cameos are vitreous pastes, some of which (mostly the translucent) are of a Byzantine while others (the non-translucent) of a Venetian origin, as H. Wentzel has established. As the less expensive and relatively common decorations, they were widely spread within and as outside the boundaries of the empire. Many of them have since long been preserved in church treasures and in Russian museum collections. They are often found during excavations, for instance, in the recent ones in Kaliakra, Bulgaria, and in Novogrukod, Byelorussia. This may be of help in dating this category of relics in the future.

Chapter 7 delineates the new features of Byzantine minor arts in the Paleologue period. The peculiarities of style of that epoch are known mostly through paintings. However, they also found reflection in sculpture, minor plastics and dress-making (for instance, the dalmatic of Karl in St. Peter's Cathedral at Rome and the big and minor sakkosses and the epitachelion of Photius in the Armoury Chamber at Moscow). Later specimens of clothes are known for their ornateness, with decorations covering the entire surface of the garment.

Features of the Paleologue style can also be seen in figural representations on silverwork: for instance, later sections of the composite icon from the Stroganov collection, now in the Hermitage, the frames from Ochrid, and the Vatopedi Monastery on

Mount Athos (noted by S. Radojčić), the frames from the Biblioteca Marciano in Venice, the frame with the portraits of the Acropolis in the Tretyakov Gallery, etc. A comparison of the works produced during the 11th—12th centuries to those of the Paleologue period reveals certain changes in the character of ornamentation. Though modified, foliated ornaments still occurred on what apparently are works of the early Paleologue era; subsequently, however, they were replaced with essentially novel ornamental elements tending towards geometrical forms. Convex cut roundels, or cabachons, filled with openwork come to the fore (this ornament also appeared on stone and wood carvings). These roundels are of Oriental workmanship, as N. P. Kondakov has noted for the first time. Ornaments in the form of openwork medallions initially appeared on silver-inlaid bronzes of Khorasan and Central Asia. The presence of Middle-Eastern metal works in Constantinople in the late 13th century has been attested by the historian Pachymeres. One can presume that after the restoration of the empire in 1261 craftsmen of the Middle East were able, as a result of the interruption of the artistic tradition, to introduce certain oriental techniques and ornamental motifs into this area of Byzantine art.

With time the number of cabachons grows, four smaller roundels appearing around the bigger one in the centre, ornamental details begin to be overused, and a certain standardisation sets in as a result of the wider use of clichés. The classification of the silverwork of the 14th—15th centuries should be the subject matter of further study.

Filigreed icon frames made of silver (rarer of gold) comprise an especially exquisite group of silverworks. Patterned on the same model, they are made up of several rows of heartshaped figures filled with tri- and cinquefoils (the frames of the Saint Face in Genoa and the Virgin in St. Paul's at Liege, as well as several other frames in the monasteries on Mount Athos). Certain details and methods of execution make this group of objects closely similar to what is known as the *chassè* of Trier (believed to be of Syrian workmanship) and, among later works, to the golden frame of Our Lady of Vladimir, now in the Armoury Chamber. This similarity gives rise to a supposition that such filigree works are connected with the Syro-Egyptian artistic tradition.

The third wave of Oriental influence, which occurred during the Paleologue era, was weaker than the first, falling as it did at the formative period of Byzantine art; it was also obviously not as pronounced as the second one. Nonetheless, it is an interesting phenomenon and as such calls for further research.

The connection between Byzantium and Western European countries, particularly Italy, has also found reflection in the

silverwork of that time. Examples of this influence include the frame of the stone of Manuel Cantacuzene and the cross of Helena, daughter of Manuel's II Paleologus. One feels justified in supposing that western influence on Byzantine minor arts was felt not so much in Constantinople as in Greece and, maybe to a less extent, in Mistra.

A brief concluding chapter summarizes some of the results of the work. One of these is an attempt to establish criteria for dating individual groups of Byzantine antiquities. Another is an indication, expressed more cautiously, of the ways for localising them. The analysis of concrete materials has made it possible to establish a great affinity among some of the antiquities at our disposal, namely, the coincidence of general principles and details. Several groups of relics that have come down to us give grounds to assume that they were produced at common centres. This evidence is helpful in determining some of the aspects of the organisation of craftsmanship in the field of minor arts. At the same time it points to the role of patterns and to the existence of a certain canon in the domain of minor arts.

The study has established the intrinsic connection between objects executed in expensive and inexpensive materials, and noted the recurrence of certain images (Christian as well as mythological and secular), decorative elements and other details. This is an indication of the significance of tradition in the Byzantine applied arts as also of the normative nature of medieval thinking.

In order to have a clearer understanding of the organisation of production and marketing of artistic objects it is important to show that certain kinds of them were not made on orders of specific clients but meant for a wider distribution. Accordingly, the present study has noted several instances of reproduction of Byzantine models in various countries and in different materials. In addition to indicating that those models were held in high esteem, this phenomenon provides data for detelomining the ways artistic craftsmanship was developing in other countries. Direct copying occasionally led to a creative adaptation or re-interpretation of the original prototypes. Alongside the extensive propagation of Christian imagery, the study has noted the presence in works of mass art of motifs borrowed from the art of the Middle East. This is true in respect to several arts but especially to ceramics. Therefore, one can hypothesize the existence of an artistic trend that reflected the tastes of a considerably broad segment of Byzantine society.

The modest specimens of the Byzantine minor arts made up a kind of an artistic koine, and as such are evidence *sui generis* of the artistic aspirations of the relatively broad masses of the people.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Рис. 1. Серебряное блюдо с изображением императора Феодосия I. 388 г. Академия истории. Мадрид



Рис. 2. Серебряное блюдо с изображением бракосочетания Давида.
613—629 гг. Музей древностей. Никосия

Рис. 3. Серебряное кадило с изображением евангельских сцен.
VI в. Археологический музей. Стамбул





Рис. 4. Часть диптиха слоновой кости из собр. Барберини. VI в.
Лувр. Париж



Рис. 5. Створки диптиха слоновой кости. VI в. Матенадаран, Ереван



Рис. 6. Створки дщитиха слоной кисти. VI в. Матенадаран. Ереван



Рис. 7. Деталь золотого браслета с изображением императора на колеснице. VI в. Думбартон-Окс. Вашингтон

Рис. 8. Лимбургская ставроготека. Лицевая сторона. X в. Сокровищница собора. Лимбург-на-Лане

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΑΣ ΚΑΙ ΑΓΑΠΗΣ

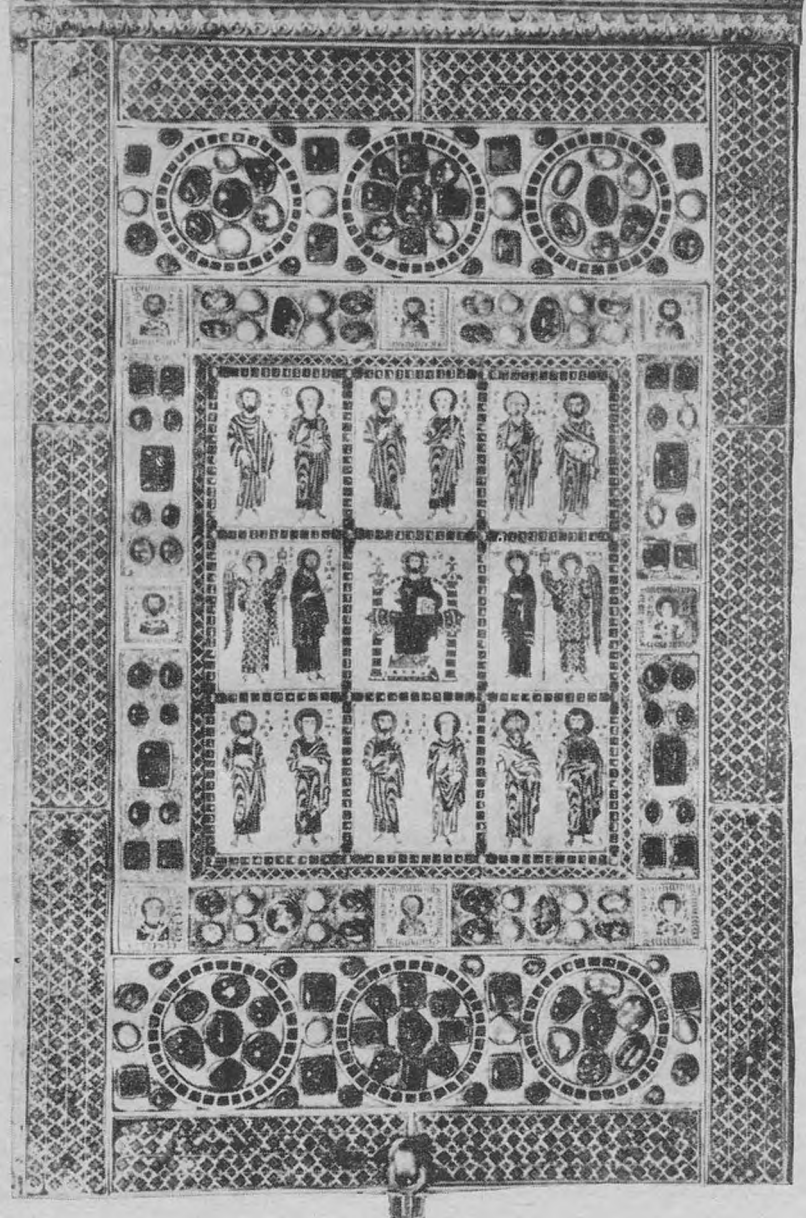




Рис. 9. Лимбургская ставроетка. Обратная сторона. X в. Сокровищница собора. Лимбург-на-Лане

Рис. 10. Лимбургская створотека. Боговая
сторона. X в. Сокровищница собора. Лим-
бург-на-Дане

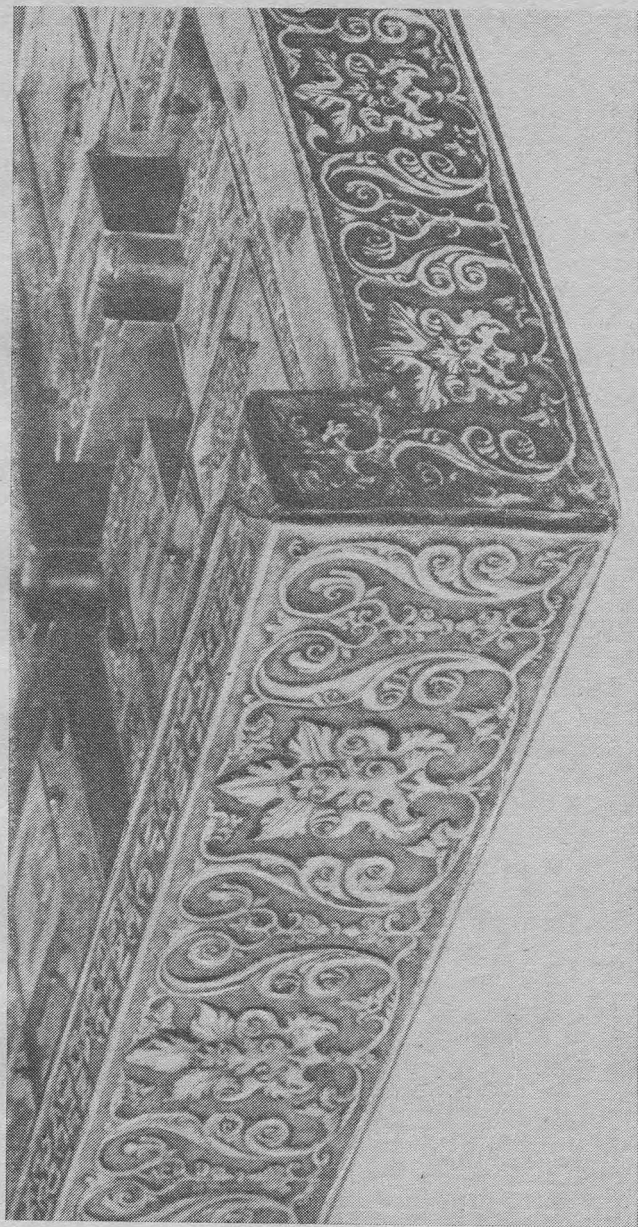




Рис. 11. Задняя крышка реликвария. XI в.
Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 12. Задняя крышка реликвария. XI в. Сокровищница церкви Сан Джованни ин Латерано. Рим



Рис. 13. Задняя крышка реликвария. XI в. Монастырь в Мариенштерне (Саксония).



1



2



3



4



5

Рис. 14. Схема заполнения фона на серебряных изделиях:

1 — на реликварии из Государственного Эрмитажа; 2 — на кресте из Маастрихта; 3 — на реликварии из собора в Аахене; 4 — на реликварии из Сан-Джованни ин Латерано; 5 — на Филофеевской ставропекте

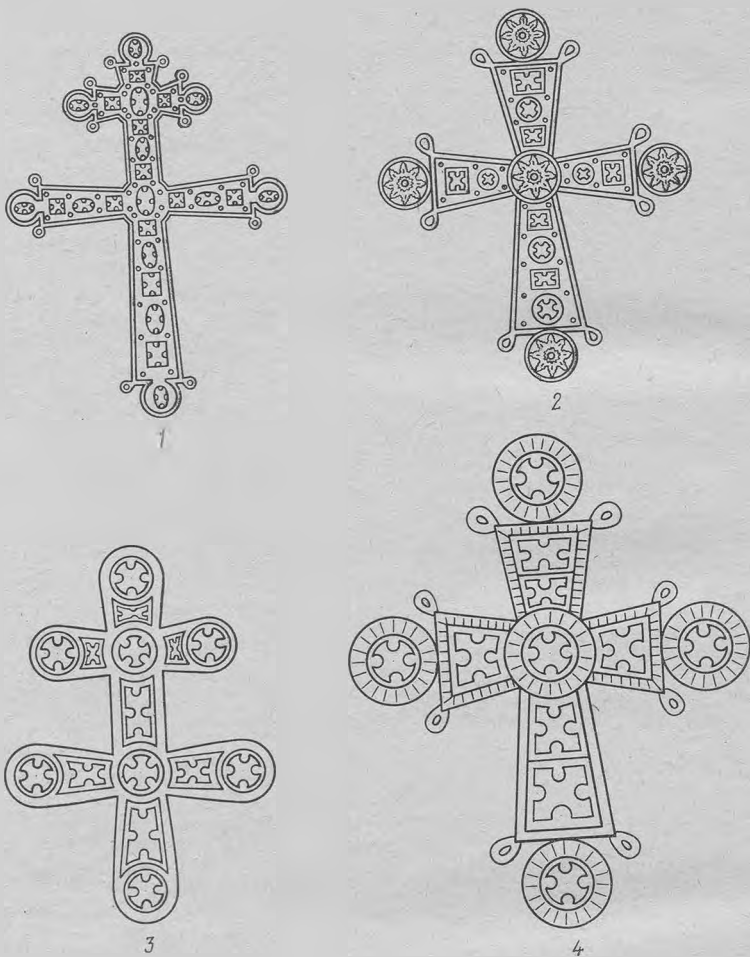


Рис. 15. Эволюция орнаментального заполнения крестов на серебряных изделиях:

1 — на Лимбургской ставроике; 2 — на складне из Шемок-меди; 3 — на ставроике Государственного Эрмитажа; 4 — на реликварии из Монополи

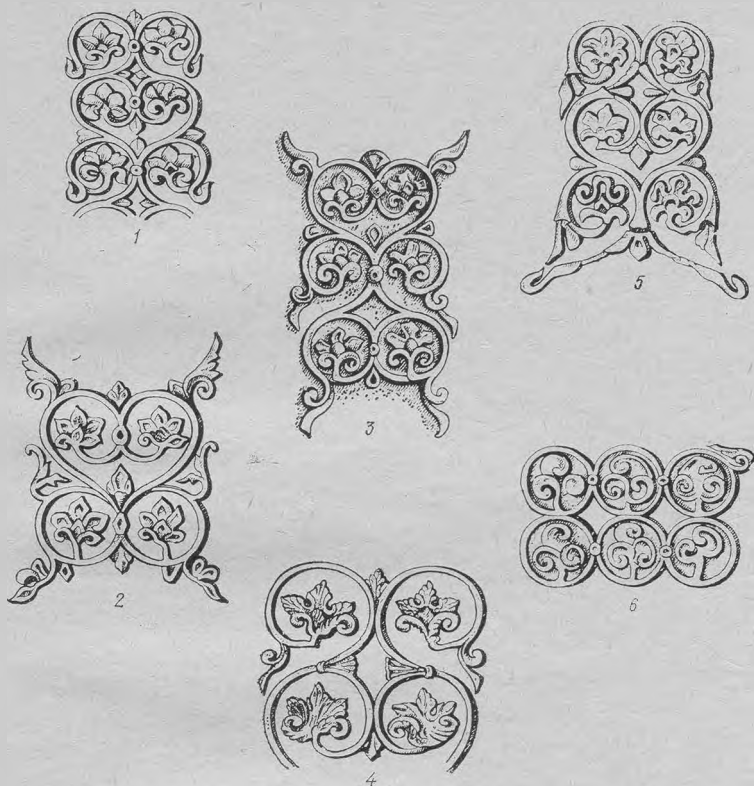


Рис. 16. Эволюция цветочного орнамента на металлических изделиях.

1 — на реликварии из монастыря в Мариенштерне; 2 — на окладе иконы св. Николая; 3 — на бронзовой иконе из собрания Тальбот-Райс; 4 — на реликварии из Сан-Джованни ин Латерано; 5 — на золотом кресте из церкви Мацхвариши (Сванетия); 6 — на фрагменте серебряного креста из Думбартон-Окса

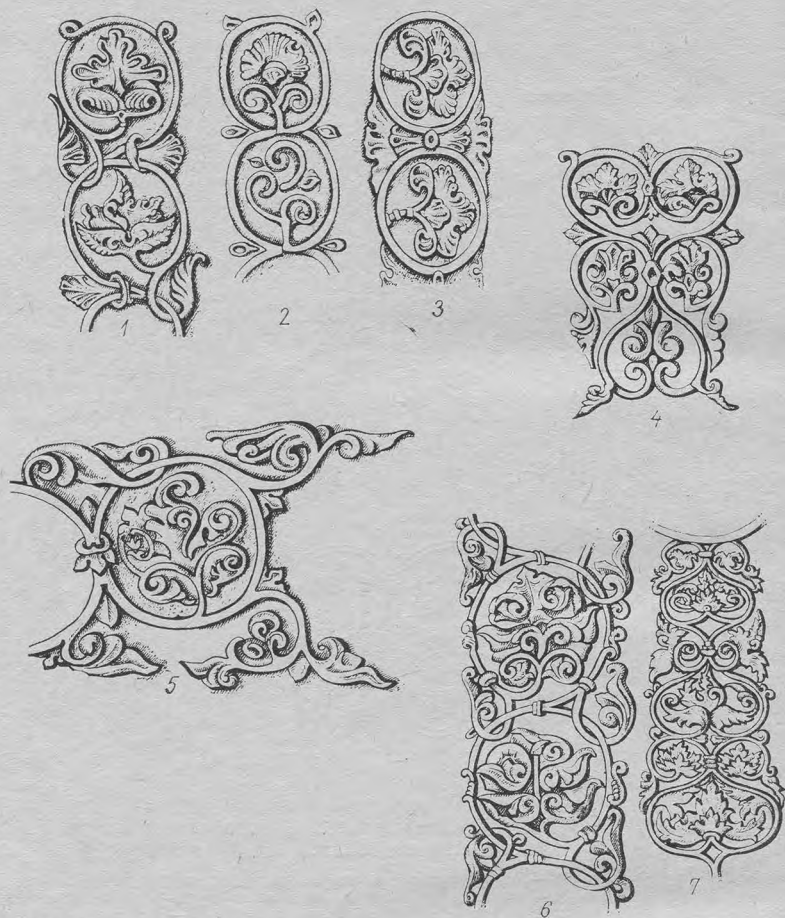


Рис. 17. Эволюция цветочного орнамента на серебряных изделиях:

1 — на ковчеге из Государственной Оружейной палаты Московского Кремля; 2 — на ставротке из собрания Жокур; 3 — на Филофеевской ставротке; 4 — на реликвии из Государственного Эрмитажа; 5 — на Гальберштадской патене; 6 — на ставротке из Государственного Эрмитажа; 7 — на окладе иконы из Сан-Марко

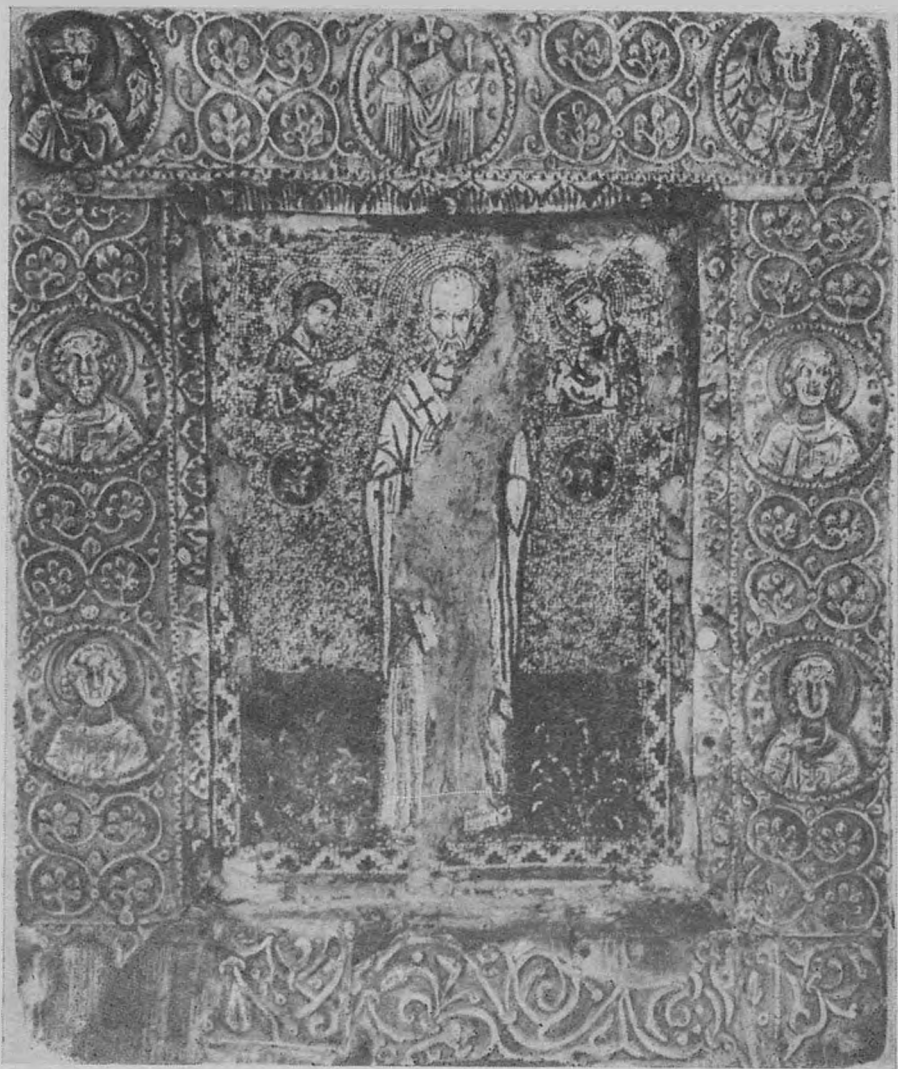


Рис. 18. Мозаичная икона с изображением св. Николая в серебряном окладе конца XI в. Монастырь Иоанна Богослова. Цатмос

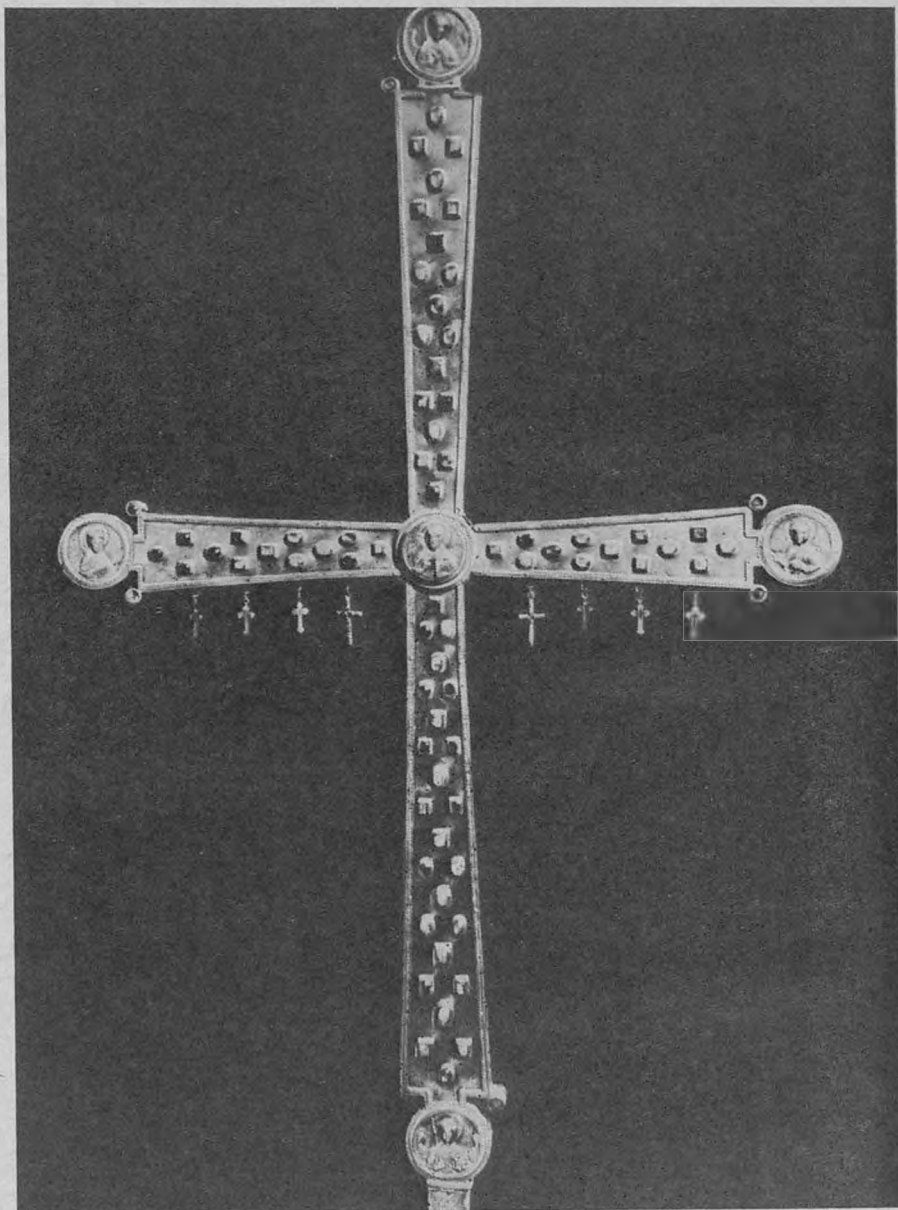


Рис. 19. Крест из Лавры св. Афанасия. Лицевая сторона.
Первая половина XI в. Афон

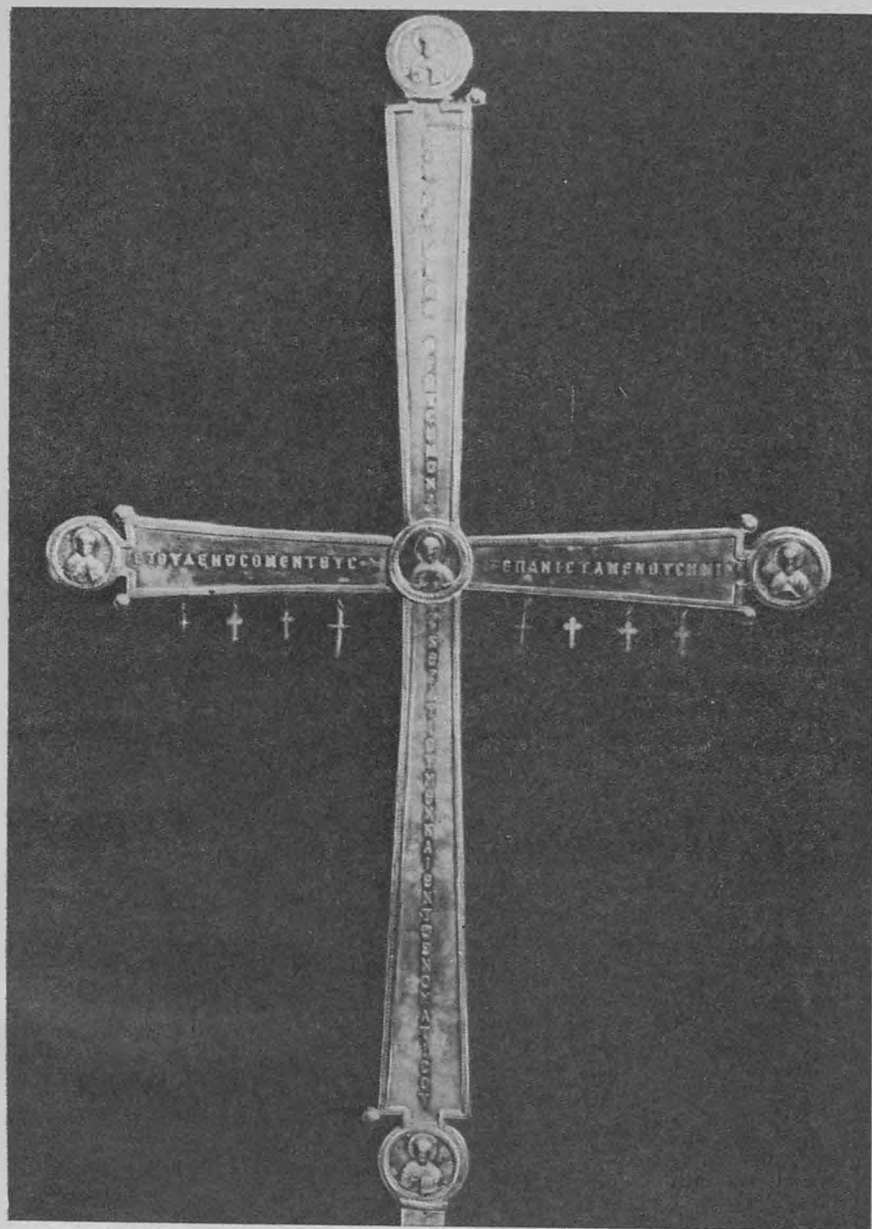


Рис. 20. Крест из Лавры св. Афанасия. Обратная сторона.
Первая половина XI в. Афон



Рис. 21. Ковчег. Константина Дуки. XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля



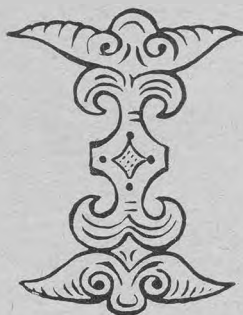
Рис. 22. Надпись на ковчеге Константина Дуки. XI в.
Государственная Оружейная палата Московского Кремля



Рис. 23. Святые воины Нестор и Луп на ковчеге Константина Дуки. XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля



1



2



3



4

Рис. 24. Схема эволюции «крылатой» пальметты на серебряных изделиях:

1 — на ковчеге из Государственной Оружейной палаты Московского Кремля; 2 — на ставротке из Государственного Эрмитажа; 3 — на ставротке из Государственного Эрмитажа; 4 — на ставротке из церкви Квирика и Ивлиты (Сванетия)



Рис. 25. Гальберштадтская патена. XI в.
Сокровищница собора. Гальберштадт



Рис. 26. Святой Афанасий. Деталь Гальберштадтской патены

Рис. 27. Деталь оклада с изображением архангела Михаила. Обратная сторона. Нач. XII в. Сокровищница собора Сан Марко. Венеция

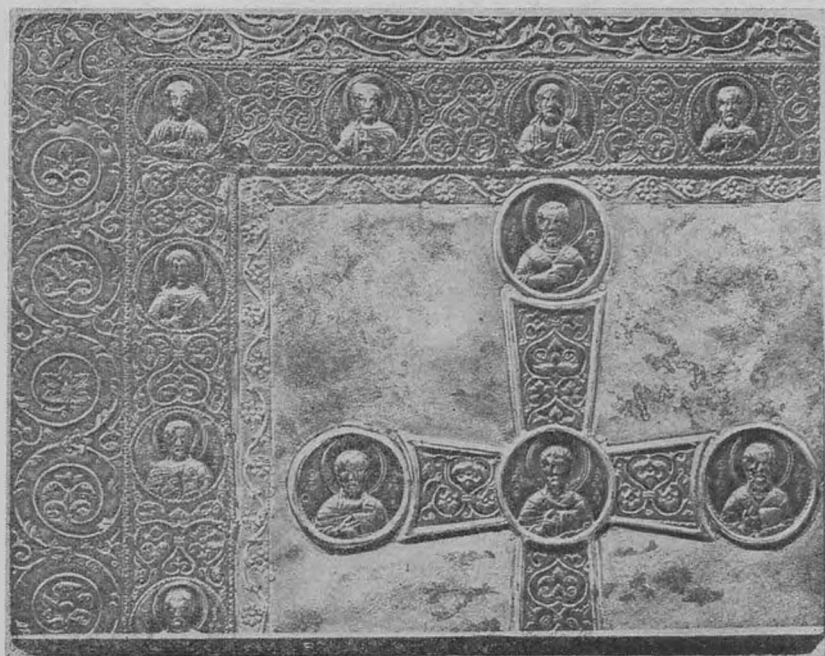




Рис. 28. Ставролика, XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 29. Серебряная чаша. XII в
Историко-краеведческий музей.
Березники



Рис. 30. Филофеевская
ставроетка. Изобра-
жения Космы и Да-
миана. XII в. Госу-
дарственная Оружей-
ная палата Москов-
ского Кремля

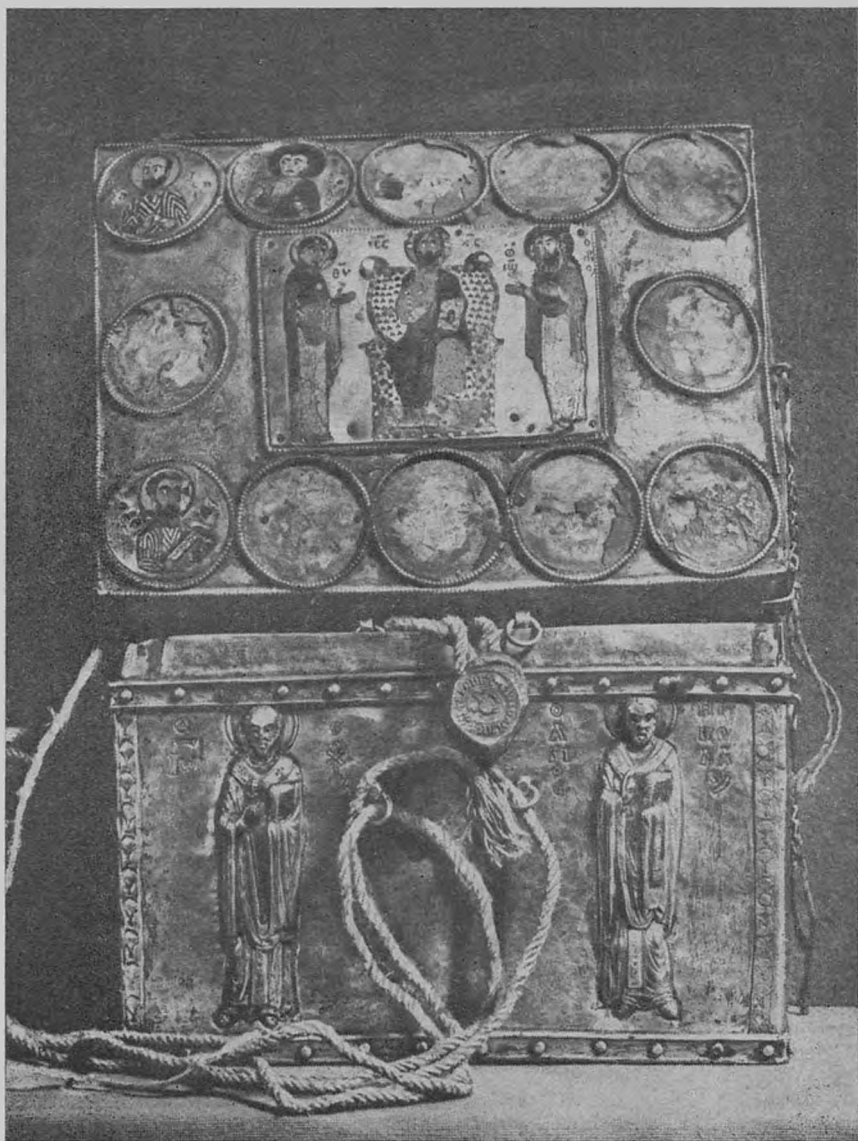


Рис. 31. Реликварий в форме ларца. Изображения
Иоанна Златоуста и св. Николая.
XII в. Христианский музей в Ватикане. Рим



Рис. 32. Реликварий. Сцена «Жены у гроба». XII в.
Лувр, Париж



Рис. 33. Серебряная чаша-братина, найденная в районе г. Березова. XII в.
Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 34. Серебряная чаша из собр. А. П. Базилевского. XII в.
Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 35. Всадник, стреляющий из лука.
Деталь декора чаши из собр. А. П. Базилевского. XII в.



Рис. 36. Юноша, разрывающий пасть льву.
Деталь декора чаши из собр. А. П. Базилевского. XII в.

Рис. 37. Чаша с крышкой, найденная близ Тарту. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград

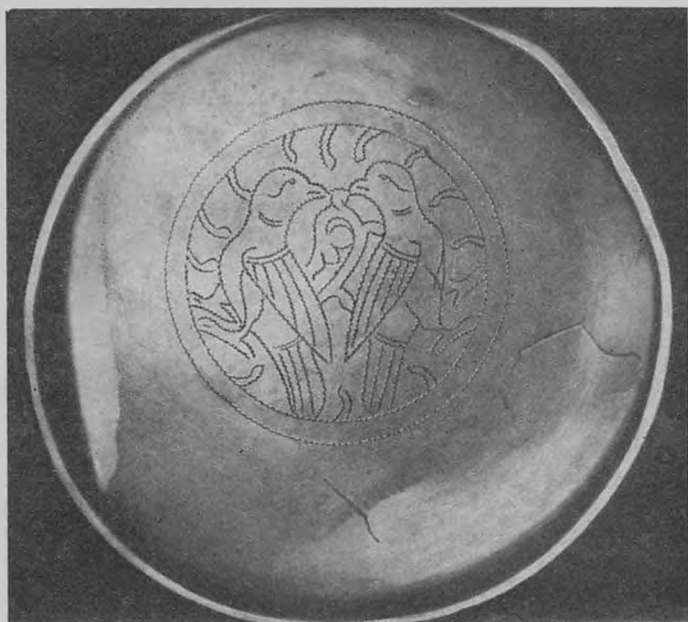


Рис. 38. Изображение на дне чаши, найденной близ Тарту. XII в.



Рис. 39. Крышка чаши, найденной в Ненецком национальном округе. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград

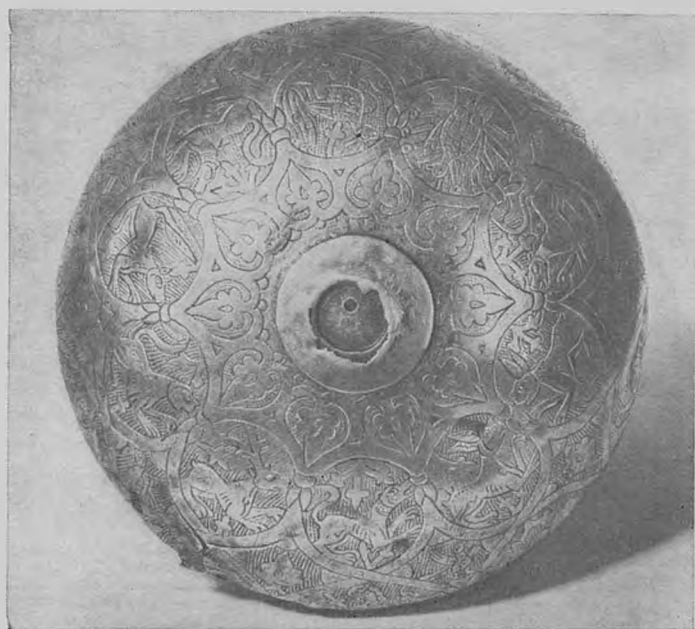


Рис. 40. Крышка чаши, найденной в Ненецком национальном округе. Вид сверху. XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 41. Ортокидское блюдо. Вознесение Алек-
сандра Македонского. Середина XII в. Медь,
эмаль. Музей Фердианда. Инсбрук

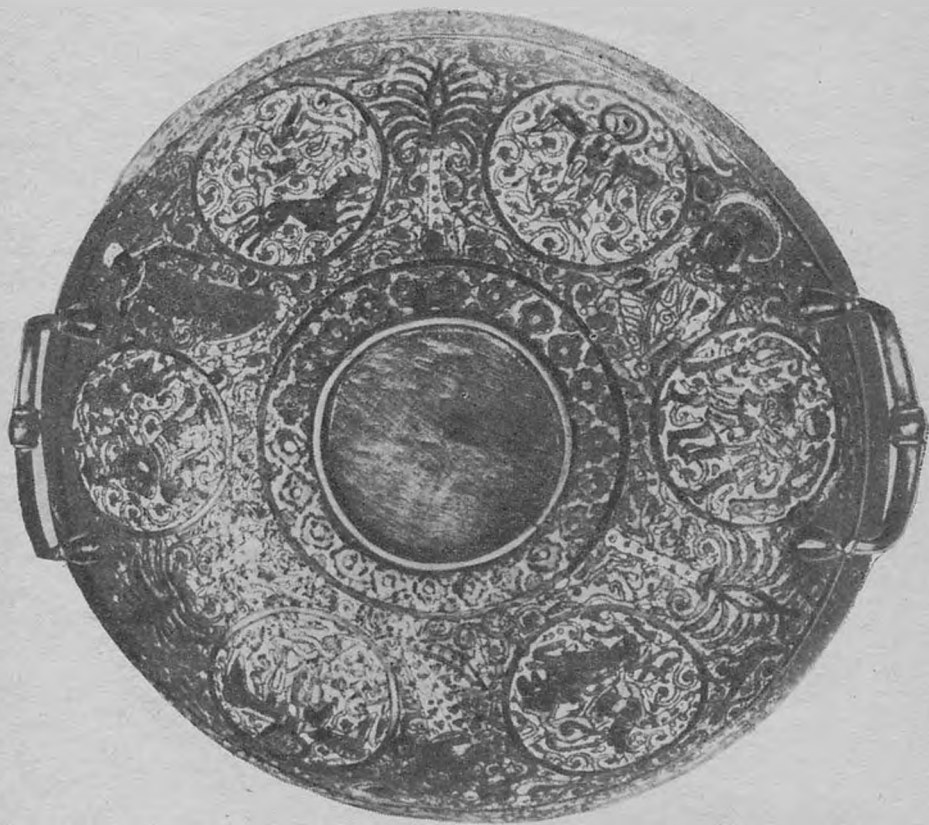


Рис. 42. Ортокидское блюдо. Вид снизу. Средине XII в. Медь, эмаль. Музей Фердинанда, Инсбрук



Рис 43. Серебряное блюдо, найденное близ Татар-Пасарджика (Болгария). XII в. Кабинет медалей Национальной библиотеки. Париж



Рис. 44. Серебряное блюдо, найденное близ Татар-Пасарджика (Болгария). XII в. Кабинет медалей Национальной библиотеки. Париж



Рис. 45. Вильгортская чаша. XII в. Серебро, чернь, позолота.
Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 46. Черниговская чаша. XII в. Серебро, чернь, позолота.
Музей исторических древностей. Киев



Рис. 47. Черниговская чаша. Деталь. XII в. Серебро, чернь, позолота. Музей исторических древностей. Киев



Рис. 49. Вильгортская чаша. XII в. Вид сверху. Серебро, чернь, позолота. Государственный Эрмитаж. Ленинград

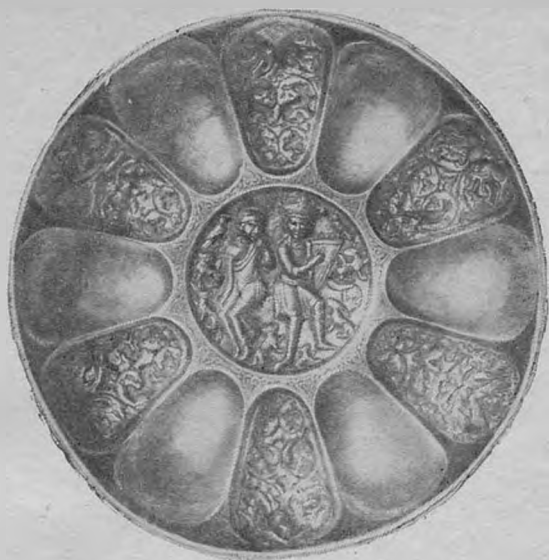


Рис. 50. Браслет с изображением всадников и птиц. XII в. Лувр. Париж



Рис. 48. Вильгортская чаша. Деталь — дно. XII в. Серебро, чернь, позолота. Государственный Эрмитаж. Ленинград

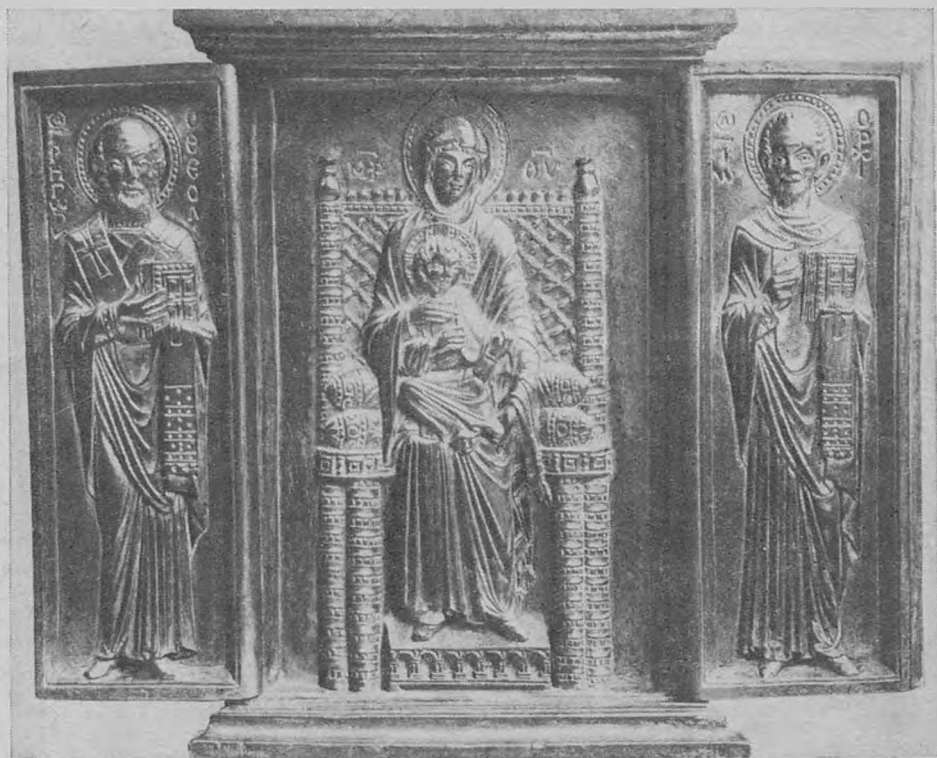


Рис. 51. Триптих — богородица со святыми. Бронза. XII в.
Музей Виктории и Альберта. Лондон



Рис. 52. Христос и святые. Икона, найденная в Херсонесе. Медь. Конец XII — начало XIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 53. Христос Пантократор. Круглая икона. Медь. XII в. Историко-археологический музей. Херсонес



Рис. 54. Христос на троне. Икона. Бронза.
XII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 55. Св. Прокопий. Литая икона, найденная у села Раковцы в Югославии. Бронза. XII в. Вовводипский музей. Нови-сад

←
Рис. 56. Выносной крест. Медь. XII в. Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник

→
Рис. 57. Богоматерь. Одигитрия. Икона. Бронза, позолота. XII в. Музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси





Рис. 58. Богоматерь
Одигитрия. Икона. Зо-
лото. XII в. Музей ис-
кусств Гruzинской
СССР. Тбилиси

→
Рис. 59. Благовещение.
Деталь врат в церкви
Сан Паоло fuori ле
Мура. 1070 г. Рим

Ὁ ΧΕΡΑΙΤΗΣΜΟΣ +
ΧΕΡΑΙΚΕ ΧΑΡΙΤΟ
ΜΕΝΟΚΣ ΜΕΤΑΣΥ





Рис. 60. Деталь бронзовых врат. Сцены из истории ангелов. 1076 г. Церковь в Монте-Гаргано



Рис. 61. Деталь врат св. Климента. Конец XI в. Бронза.
Собор Сан Марко. Венеция

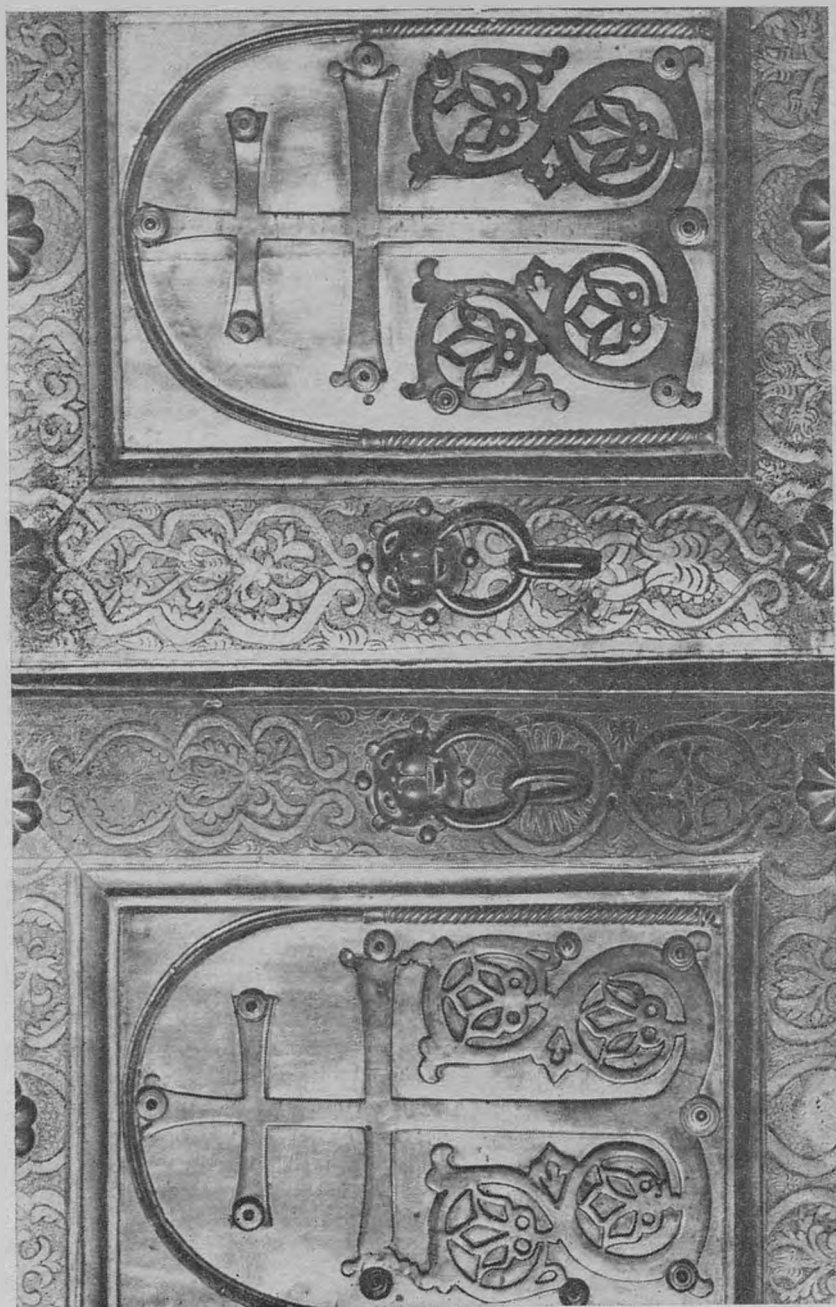




Рис. 62. Деталь Корсунских врат. XII в. Софийский собор. Новгород

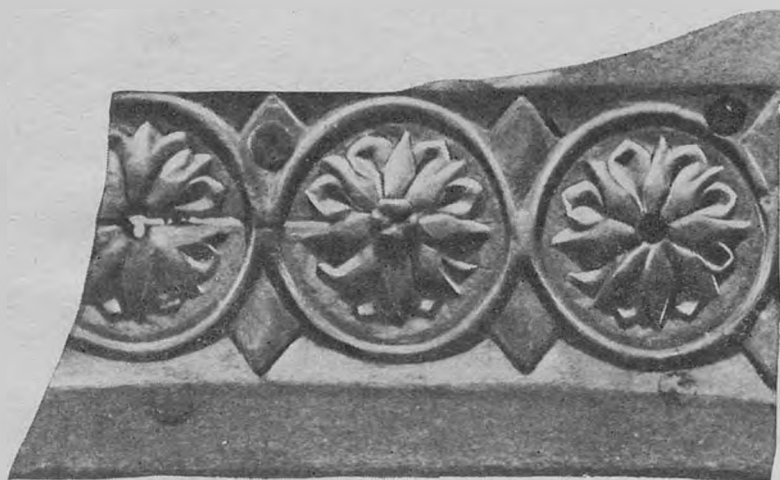


Рис. 63. Резная пластинка с изображением розеток, найденная в Зеленчуке. Кость. XII в. Местонахождение неизвестно

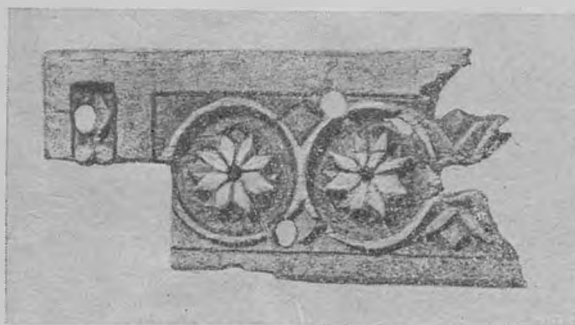


Рис. 64. Резная пластинка с изображением розеток, найденная в Новигрудке. Кость. XII в. Местонахождение неизвестно



Рис. 65. Фрагмент костиного ларца (реконструкция). Конец XI в.
Херсонесский историко-археологический музей

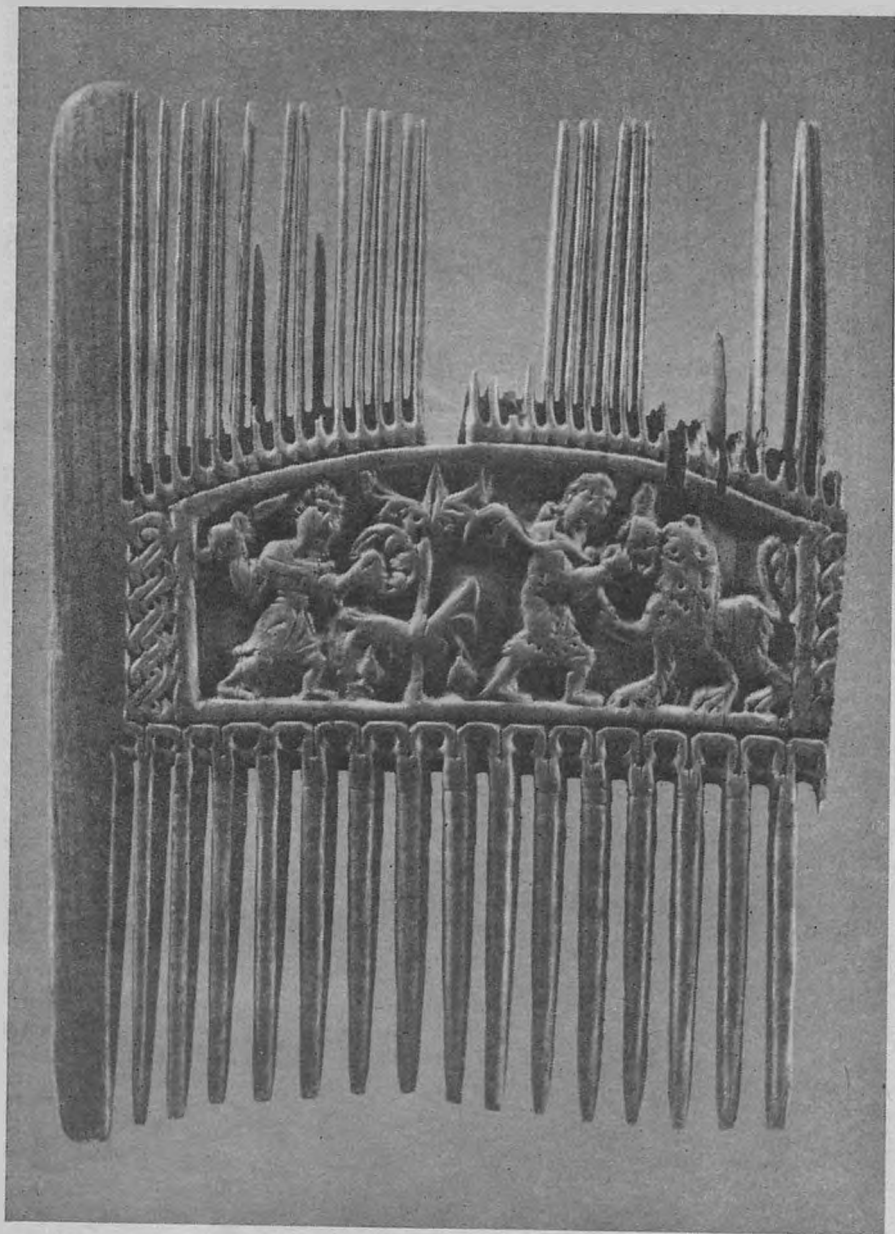


Рис. 66. Геракл, борющийся со львом. Гребень, найденный в Саркеле — Белой Веже. Слоновая кость. XI в. Государственный Эрмитаж. Ленинград

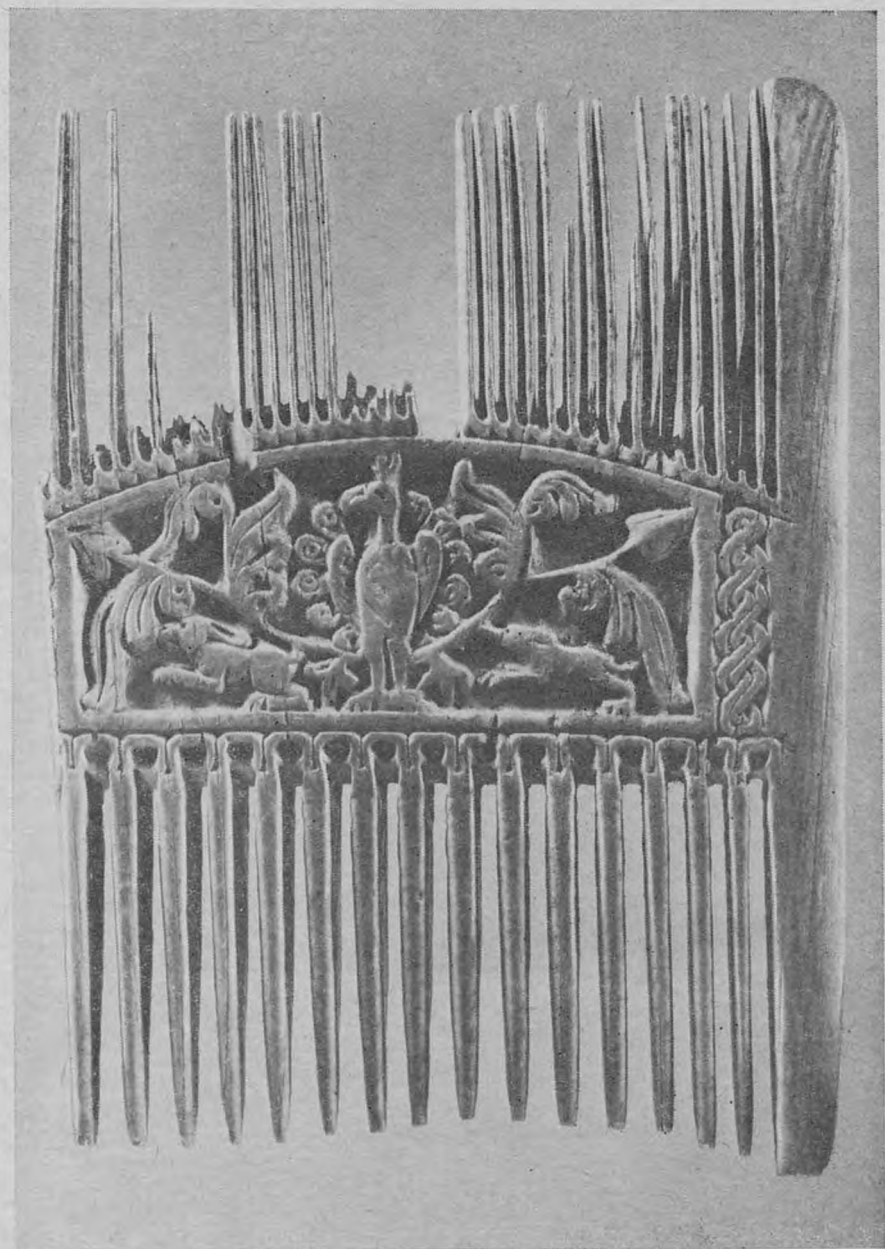




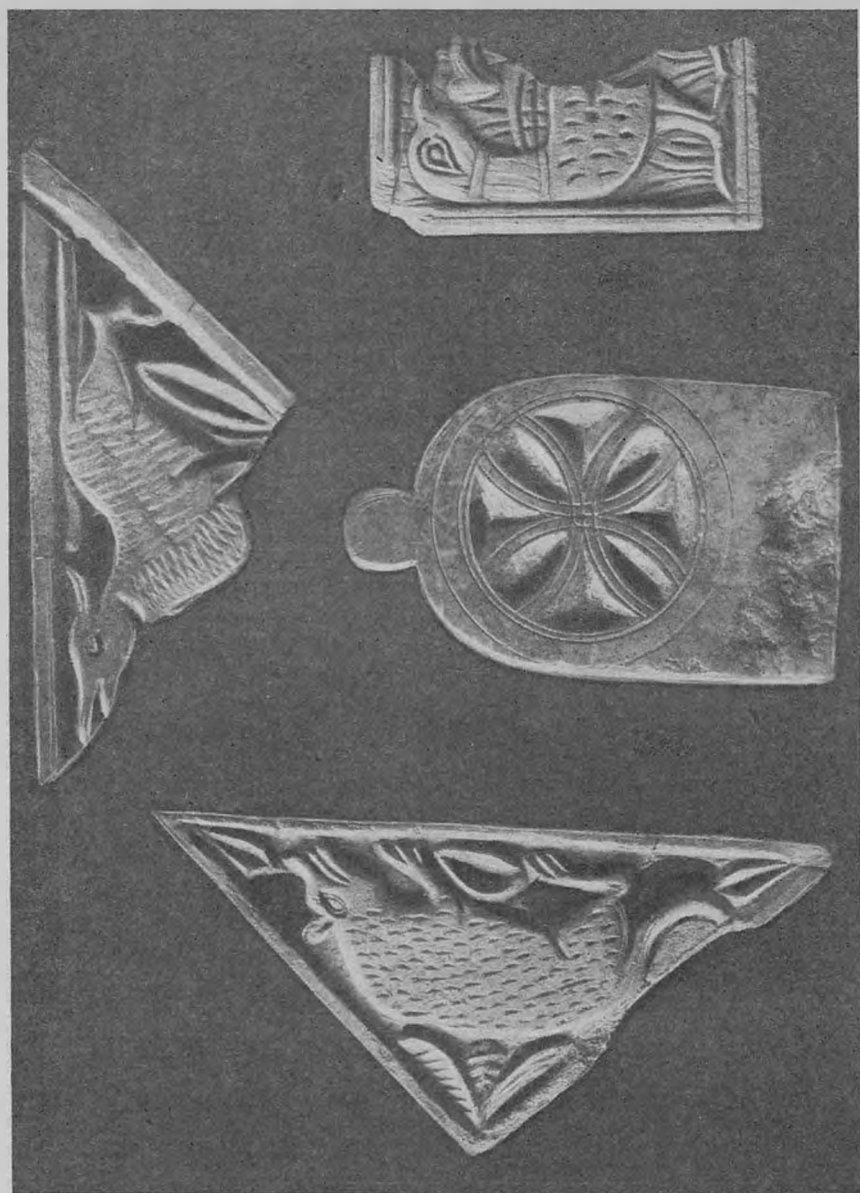
Рис 67. Гребень, найденный в Саркеле — Белой Веже (оборотная сторона). Слоновая кость. XI в. Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 68. Резные пластинки, украшавшие погребальные покровы. Кость. X—XI вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград

Рис. 69. Резная пластинка, найденная в Херсонесе. Слоновая кость. X—XI вв. Государственный Эрмитаж. Ленинград





←
Рис. 70. Резные пластинки,
найденные в Херсонесе.
Кость. В центре — под-
веска из стеатита. X—XI
вв. Государственный Эрми-
таж. Ленинград



Рис. 71. Резная пластинка, найденная в Херсонесе. Кость. X—XI вв. Госу-
дарственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 72. Резная пластинка. Кость. X—XI вв. Государственный Эрмитаж.
Ленинград



Рис. 73. Часть фигуры богородицы. Фрагмент иконы, найденной в Константинополе. Зеленый стеатит. Конец XI — нач. XII в. Место хранения неизвестно



Рис. 74. Аргосная палагия. Светло-бирюзовый стеатит. 1195—1203 гг. Монастырь Пантилеймона. Афон



Рис. 75. Христос во гробе. Икона, найденная в Новгороде. XII в.
Государственный исторический музей. Москва



Рис. 76. Богоматерь с младенцем.
Фрагмент иконки, найденной в Но-
вогородке. XII в. Государственный
Эрмитаж. Ленинград

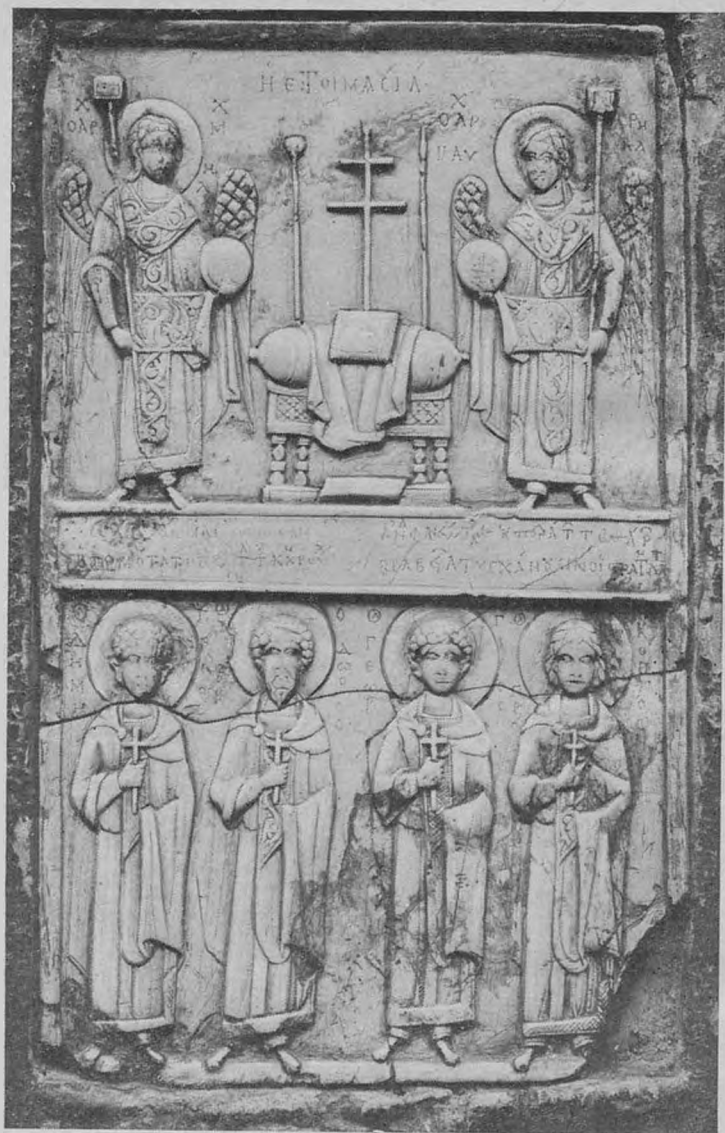


Рис. 77. Уготовленный престол, святые. Икона. XI в.
Частное собрание Бёрн. Париж

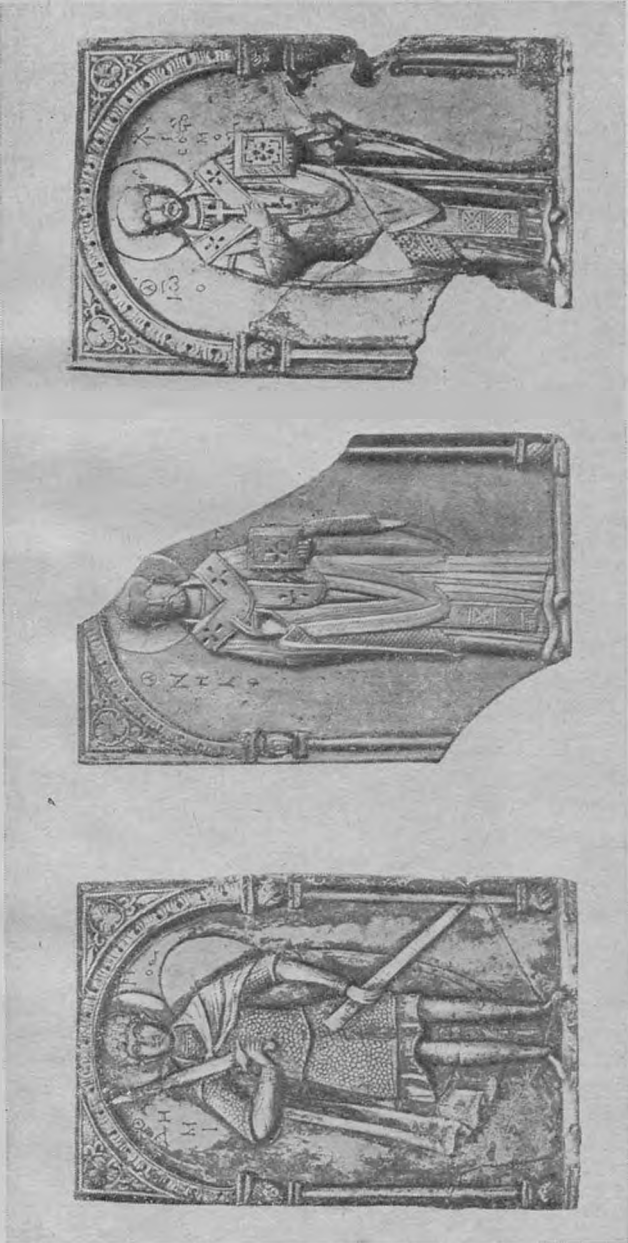


Рис. 78. Св. Дмитрий, св. Николай, Иоанн Златоуст.
Иконки. XI в. Лувр. Париж



Рис. 79. Деисус, святые. Икона. XII в.
Государственный Эрмитаж. Ленинград

Рис. 80. Св. Георгий. Икона.
Серебряный оклад. XII в.
Монастырь Ватопеди. Афон



Рис. 81. Св. Георгий и св. Димитрий.
Икона, найденная в Херсонесе. Конец
XI — нач. XII в. Государственный Эр-
митаж. Ленинград





Рис. 82. Святые воины Георгий, Димитрий, Феодор. XII в. Историко-археологический музей. Херсонес

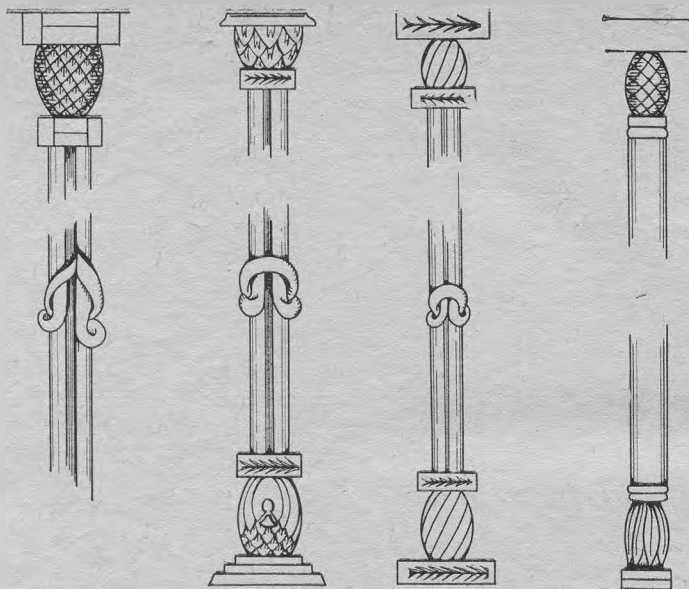


Рис. 83. Типы колонок, встречающихся в изображениях на стеатитах XI—XII вв.

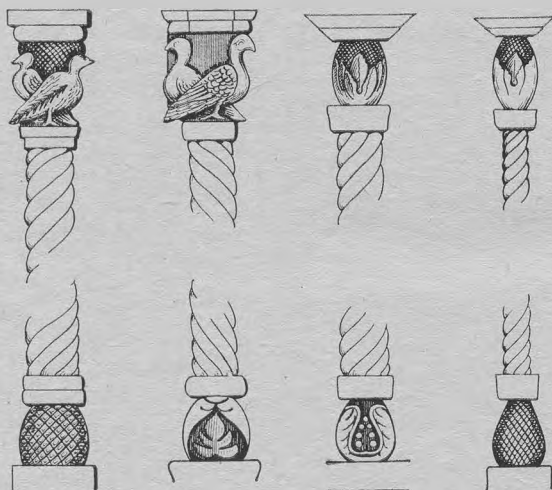


Рис. 84. Типы баз и капителей колонн, встречающихся на стеатитах XI—XII вв.

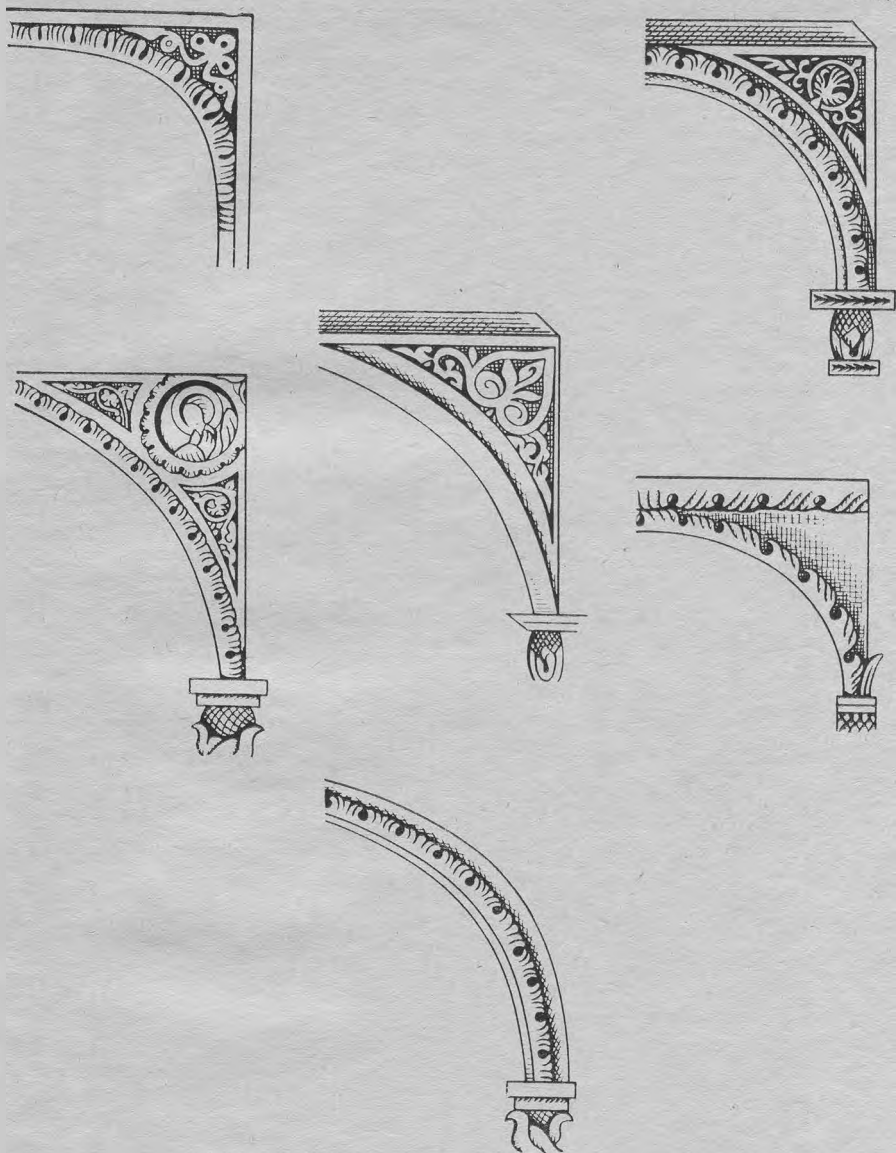


Рис. 85. Типы арок, встречающихся на стеатитах XI—XII вв.



Рис. 86. Богоматерь. Икона. Статит. XI—XII вв.
Художественно-исторический музей. Вена



Рис. 87. Архангел Гавриил. Икона. XII в. Музей Бандивни. Фьззоле



Рис. 88. Св. Ферапонт. Икона. Начало XII в. Государственные музеи. Западный Берлин

Рис. 89. Св. Георгий. Иконы. XI в. Левая — хранится в Национальном музее. Флоренция; правая — ранее находилась в Музее г. Анжера, в настоящее время местонахождение ее неизвестно





Рис. 90. Св. Димитрий. Статийная икона в серебряном окладе (более позднем). XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля



Рис. 91. Коронавание Христом святых
воинов мученическими венцами. XI в.
Великое Търново



Рис. 92. Коронование св. воинов. Фрагменты иконы из собрания в Думбартон-Оксе

Рис. 93. Изображение св. Димитрия на дне сосуда. Конец XI — нач. XII в. Сокровищница Сан Марко, Венеция

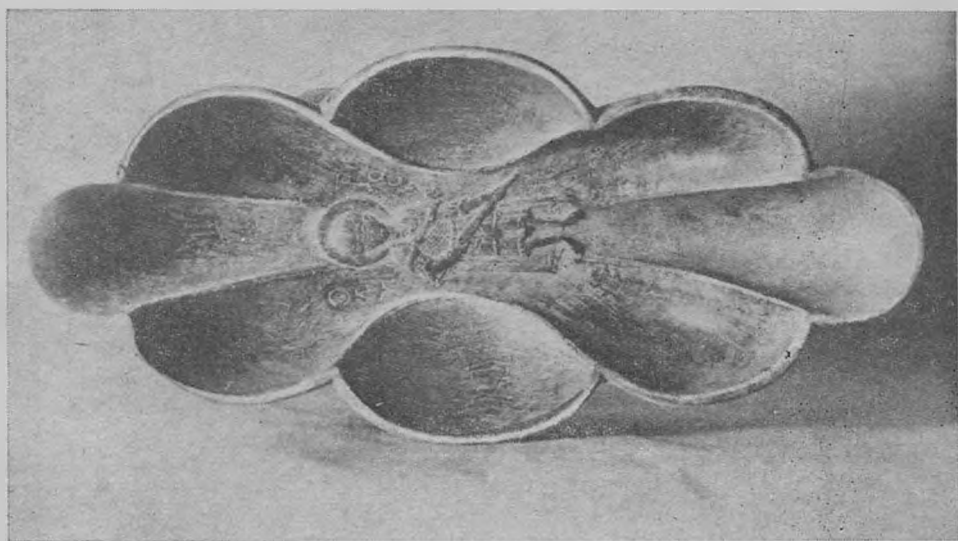




Рис. 94. Богоматерь с младенцем, пророки. Икона. Сильно увеличена. Конец XII — начало XIII в. Британский музей. Лондон



Рис. 95. Двадцать праздников. Икона. Начало XIV в.
Монастырь Ватопеди. Афон



Рис. 96. Праздничные сцены. Слоновая кость. XI—XII вв. Местонахождение неизвестно



Рис. 97. «Крещение», «Рождество», «Сретение» — праздничные сцены. Фрагмент иконы. XIII в. Государственные музеи. Западный Берлин



Рис. 98. Каменная ваза с высеченными рельефными изображениями. Сериаптии. XI в. Сокровищница собора Сан Марко. Венеция



Рис. 99. Богоматерь. Камень. Зеленая яшма. 1078—1081 гг. Музей Виктории и Альберта. Лондон

→
Рис. 100. Христос. Двусторонняя камея. Зеленая яшма. Конец IX в. Музей Виктории и Альберта. Лондон



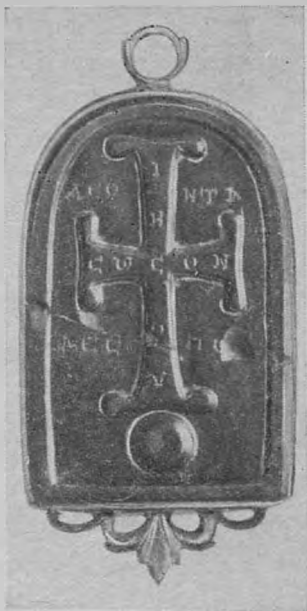


Рис. 101. Крест на сфере. Обратная сторона двусторонней камен. Зеленая яшма. Конец IX в. Музей Виктории и Альберта. Лондон

Рис. 102. Иоани Креститель. Обратная сторона камен со св. Георгием. Крoвая яшма. Конец XII — нач. XIII в. Собрание Члпи. Венеция





Рис. 103. Св. Георгий. Камень. Кровавая яшма. Конец XII — нач. XIII в. Собрание Чини. Венеция



Рис. 104. Христос. Камень. Ляпис-лазурь. XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля



Рис. 105. Христос. Камень. Кровавая яшма. Начало XI в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля

Рис. 106. Христос. Камень. Синий агат. XI в. Государственный Исторический музей. Москва





Рис. 107. Христос. Камень.
XI в. Музей Пенсильванского университета



Рис. 108. Христос Элеми. Камень. X в. Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 109. Христос. Камень. Яшма. XII в. Историко-архитектурный музей. Новгород



Рис. 110. Христос. Камень Сапфир. X в. Собрание в Думбартон-Оксе. Вашингтон



Рис. 111. Богоматерь. Камень. Нефрит. Конец XII — нач. XIII в. Государственный Эрмитаж. Ленинград



Рис. 112. Богоматерь. Камень. Яшма.
XII в. Краеведческий музей, Ростов
Ярославский

Рис. 113. Богоматерь Агнесортисса.
Камень. Яшма. XII в. Частное собра-
ние Абегг. Берн





Рис. 114. Богоматерь Агнесортисса. Камень. Гематит. Конец XI—нач. XII в. Уолтеровская художественная галерея

Рис. 115. Богоматерь на троне. Камень. Ляпис-лазурь. XII в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля



Рис. 116. Архангел Михаил. Ка-
мея. Кровавая яшма. X — нача-
ло XI в. Кабинет медалей На-
циональной библиотеки. Париж



Рис. 117. Св. Георгий и св. Ди-
митрий. Камя. Халцедон. X в.
Государственный Эрмитаж. Ле-
нинград





Рис. 118. Св. Георгий и св. Димитрий. Каменя. Сардоникс. Конец XI — нач. XII в. Кабинет медалей Национальной библиотеки. Париж



Рис. 1. Св. Иоанн Богослов. Камень. Кровавая язва. X в. Сокровищница собора. Бамберг



Рис. 120. Св. Николай. Ка-
мея. XI в. Государственная
Оружейная палата Мос-
ковского Кремля

Рис. 121. Иоанн Предтеча.
Каменя. XIII в. Государ-
ственный Эрмитаж. Ленин-
град



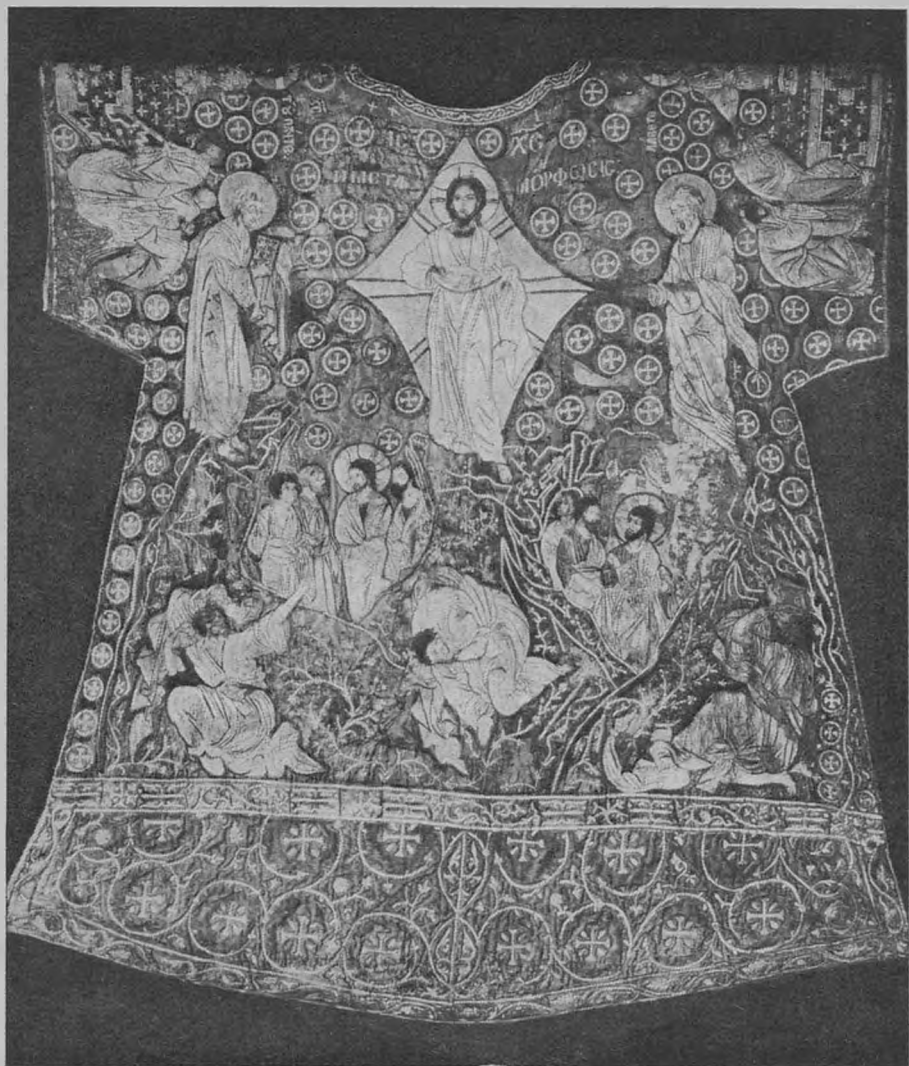


Рис. 122. Так называемая далматика Карла Великого. XIV в. Собор св. Петра. Рим



Рис. 123. Св. Гедеон. Деталь серебряного оклада иконы Богоматери-Душеспасительницы. XIV в. Музей. Охрид



Рис. 124. Оклад со сценой «Распятия» в центральной части. Серебро. XIV в. Библиотека Марчиана. Венеция



Рис. 125. Оклад иконы богородицы с архангелами. Серебро. Конец XIII в. Сокровищница собора. Фермо



Рис. 126. Оклад Богоматери Одигитрии. Серебро. XIV в. Государственная Оружейная палата Московского Кремля



Рис. 127. Оклад иконы «Анна с младенцем Марией». Серебро. Конец XIII в. Монастырь Ватопеди. Афон

Рис. 128. Эмалевая икона в серебряном окладе. Конец XIII в. Сокровищница собора. Эстергом

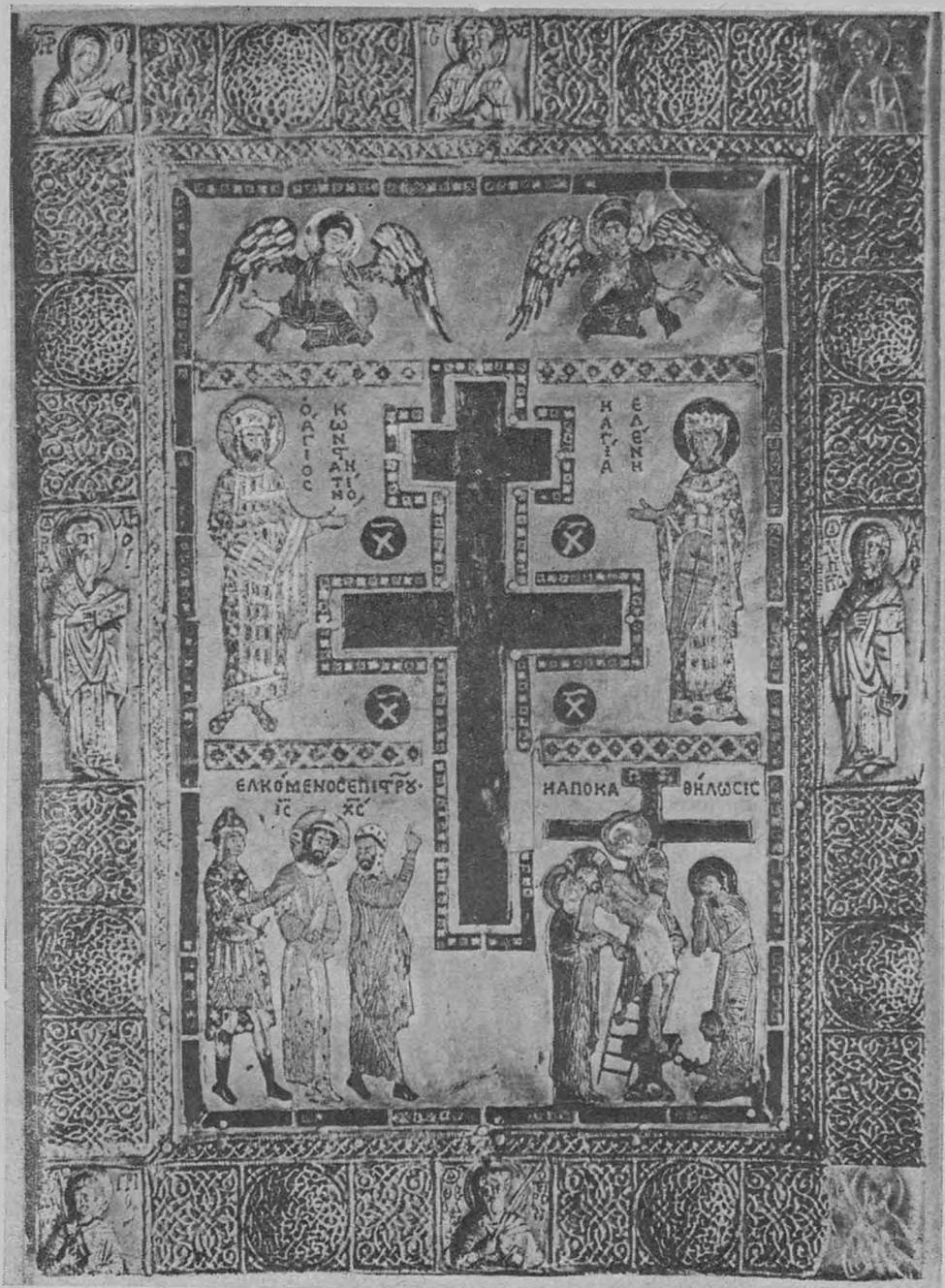




Рис. 129. Оклад иконы Богоматери Огдигитрии. Серебро. Конец XIV в. Монастырь Ватопеди. Афон



Рис. 130. Серебряный ларец. Конец XIII — нач. XIV в. Сокровищница собора. Трир

Введение	5
<i>Глава первая.</i> Некоторые тенденции в развитии прикладного искусства в IV—VII вв.	15
<i>Глава вторая.</i> Серебряные изделия	27
<i>Глава третья.</i> Изделия из бронзы	64
<i>Глава четвертая.</i> Резная кость	82
<i>Глава пятая.</i> Стеатиты	89
<i>Глава шестая.</i> Глиптика	115
<i>Глава седьмая.</i> Новые черты в византийском прикладном искусстве конца XIII—XV в.	147
Заключение	161
Список сокращений	166
Библиография	167
Указатель имен	184
Список иллюстраций	186
Соптагу	191
Иллюстрации	203

Алиса Владимировна Банк
**ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ
 IX—XII ВЕКОВ**

Очерки

*Утверждено к печати Редакцией серии
 «Культура народов Востока»*

Редактор *Н. Н. Тихонова* Художник *Э. Л. Эрман*
 Художественный редактор *И. Р. Беккин* Технический редактор *М. В. Погоскина*
 Корректор *Р. Ш. Чемерис*

ИБ № 13029

Сдано в набор 28/II 1976 г. Подписано к печати 1/XI 1977 г. А-02992. Формат 60×84¹/₁₆.
 Бум. № 2 Печ. л. 19,5. Усл. п. л. 18,14. Уч.-изд. л. 19,51. Тираж 10000 экз.
 Изд. № 3573 Зак. № 2025 Цена 1 р. 70 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»
 Москва К-45, ул. Жданова, д. 12/1

2-я типография издательства «Наука» 121099, Москва Г-99, Шубинский пер., 10.