

А. В. БАНК

ОПЫТ КЛАССИФИКАЦИИ ВИЗАНТИЙСКИХ СЕРЕБРЯНЫХ
ИЗДЕЛИЙ X—XII вв.*

Трудности изучения памятников византийского прикладного искусства достаточно хорошо известны. Датированные экземпляры для послеиконоборческого периода уникальны, возможности их локализации еще более ограничены. Отдельные памятники, а порой и целые их группы определяются различными исследователями в достаточной мере субъективно. Нужно ли доказывать, что для подлинно исторического понимания любого явления необходимо пользоваться объективными критериями? К сожалению, для наших целей такие критерии пока нащупываются с большим трудом.

Вместе с тем, несмотря на исключительно неблагоприятные обстоятельства для сохранения образцов византийского прикладного искусства, обращает на себя внимание близость некоторых дошедших до нас экземпляров между собой. Речь идет не только об иконографической общности, но и о сходстве в принципах и отдельных деталях оформления. Характерным примером этого родства большой группы предметов, уже давно привлекавшего к себе внимание, являются ларцы, украшенные пластинками из резной слоновой кости с так называемым розеточным орнаментом¹. Наряду с этим наиболее заметным элементом декоративного убранства на них повторяются и другие, более мелкие — овы, треугольнички, растительные завитки и пр.

Любопытно, что такие излюбленные детали воспроизводятся и в более дешевом материале — в простой кости. Весьма вероятно, что в этом случае предметы² изготавливались не в Константинополе (которому убедительно приписывают производство ларцов из слоновой кости), а в провинциальных центрах и, по-видимому, несколько позднее «оригиналов».

В данном случае не приходится говорить о каноне, присущем религиозным образам, хотя, возможно, проблема канона не ограничивается этой сферой средневекового искусства. В общности элементов убранства ларцов из слоновой кости сказывалась традиционность ремесленного производства в феодальном обществе, его приверженность образцам, передача

* Некоторые положения этой статьи конспективно изложены в тексте лекции: *Alice Bank. L'argenterie byzantine des X^e—XV^e siècles. Classification des monuments et méthodes de recherches.* — «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina». Ravenna, 1970, p. 335—347.

¹ *A. Goldschmidt und K. Weitzmann. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X—XIII. Jahrhunderts, Bd. I: Kasten.* Berlin, 1930.

² *A. Bank. Quelques monuments de l'art appliqué byzantin des IX—XII 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», III. Beograd, 1964, p. 14, fig. 1; *В. Н. Даниленко. Некоторые итоги раскопок Херсонеса (1958—1964).* — «УЗ Пермского гос. ун-та им. А. М. Горького», № 143. Пермь, 1966, стр. 80, рис. 4.

определенных навыков из поколения в поколение. Значение Константинополя как крупнейшего центра художественного ремесла определяло распространение выработанных приемов, а также образов и даже специфических орнаментальных элементов в провинциях, а порой и за пределами империи.

С подобной «серийностью» приходится встречаться и среди других категорий малых форм византийского искусства. Чрезвычайно схожие памятники отмечены среди камней³ и других изделий из камня⁴. Сходство бросается в глаза и при сопоставлении серебряных изделий. Автору этих строк уже приходилось указывать на такие факты при публикации памятников XI—XII вв., хранящихся в Эрмитаже⁵. Привлекаемый дополнительно материал позволяет ныне поставить проблему несколько шире и вывести некоторые заключения.

Если среди ларцов из слоновой кости нет ни одного экземпляра, на котором бы сохранились датирующие их надписи, то среди серебряных предметов до нас дошли отдельные образцы такого рода.

Следует отметить, что, в отличие от периода IV—VII вв., для X—XII вв. мы почти не располагаем памятниками светского назначения. В нашем распоряжении почти исключительно предметы культового характера: различного рода реликварии, оклады, диски, потиры и т. п. Они, как правило, отличаются не только от светских памятников, но и от большинства известных нам старых (VI—VII вв.) образцов церковного назначения. Резко меняются формы, принципы декоративного оформления, видоизменяется характер орнамента.

Отсутствие произведений иконоборческой эпохи, к сожалению, 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 большой удельный вес именно в этот период.

Важнейшим памятником для понимания ряда других является знаменитая Лимбургская ставротека⁶. На ней, как известно, сохранились надписи, упоминающие имя императора Константина Порфирородного и его сына Романа, а также имя Василия проедра — побочного сына Романа Лекапена, крупного исторического деятеля, жившего, согласно данным письменных источников, в середине X в.⁷

Оформление Лимбургской ставротеки имеет ряд характерных элементов: на ее лицевой крышке (рис. 1) представлены исполненные в технике пергородчатой эмали фигуры Христа, Богородицы, архангелов и Иоанна Предтечи — одна из первых композиций Деисуса в прикладном искусстве⁸.

³ А. В. Банк. Несколько византийских камней из собрания Государственного Эрмитажа. — ВВ, XVI, 1959, стр. 214—215, табл. II, 2; H. Wentzel. Die Kamee mit dem hl. Georg im Schloss zu Windzor. — «Festschrift Friedrich Gerke». Baden-Baden, 1962, Abb. 2, S. 104; idem. Die Kamee der Kaiserin Anna. — «Festschrift Ulrich Middeldorf». Berlin, 1968, Taf. I, 1, 3, 4.

⁴ А. Банк. Quelques monuments de l'art appliqué byzantin, p. 14—17; А. Банк. Quelques problèmes des arts mineurs byzantins au XI^e siècle. — «Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies». London, 1967, p. 237—239.

⁵ А. В. Банк. Византийские серебряные изделия XI—XII вв. в собрании Эрмитажа. — ВВ, XIII, 1958, стр. 211—221; ВВ, XIV, 1958, стр. 234—242; см. также: W. F. Volbach. La stauroteca di Monopoli. Roma, 1969.

⁶ J. Rauch. Schenk zu Schweinsberg und H. Wilm. Die Limburger Staurotek. — «Das Münster», VIII, 1955, Heft 7/8, S. 201—240; D. Talbot Rice. The Art of Byzantium. London, 1959, p. 124—125, pl. X.

⁷ J. Rauch. Op. cit., S. 205—218. За содействие в получении фотографий работы М. Хирмера привожу большую благодарность г-ну В. Эльберну (Берлин — Далем); Ch. Diehl. De la signification du titre de «proèdre» à Byzance. — «Melanges offerts à M. Gustave Schlumberger», I. Paris, 1924, p. 105—110.

⁸ K. Weitzmann. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century. — «Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies»,

На других пластинках попарно расположены апостолы. Эмали разделены характерными решеточками, состоящими из гнезд, заполненных стекловидной пастой. Вся остальная, большая часть лицевой крышки ставротейки является как бы сложным, многочастным обрамлением деисусной композиции. В его составе видное место занимают розетки, образованные оправленными камнями и заключенные в уже знакомые нам решетчатые обрамления, и продолговатые пластинки с такими же кабошонами и жемчужинами, украшенные филигранью. По краю тянется надпись, великолепно исполненные буквы которой играют и декоративную роль. Под выдвинутой крышкой, вокруг крестообразного углубления (предназначенного для помещения креста) расположены выполненные в технике перегородчатой эмали фигуры архангелов и ангелов в рост, херувимы и серафимы; исполненные эмалью полосы около перекрестия и у нижнего конца креста заполнены розетками со стилизованным цветочным орнаментом, как бы распавшимся на отдельные элементы, — черта, характерная для рассматриваемого периода и отмеченная на миниатюрах⁹. На боковых стенках Лимбургской ставротейки находится исполненный чеканом растительный орнамент в виде вертикально расположенных виноградных листьев (рис. 2). Листья сложного рисунка трактованы пластично; орнамент — единый, но в известной степени и расчлененный окаймляющими полупальметками с загнутыми навстречу друг другу концами. Живая виноградная лоза, столь характерная для памятников V—VI вв., здесь заметно видоизменилась.

На оборотной стороне ставротейки изображен шестиконечный процветший крест на ступенях (рис. 3); на его концах умеренно орнаментированные кружки и «слезки». Поверхность креста заполнена чередующимися овалами и четырехугольниками, заключающими крестообразно расположенные мелкие кружки; такие же жемчужинки помещены по углам, между фигурами. На поле вверху две шестиконечные звезды как бы уравновешивают листья аканфа. Крест стройных пропорций. Детально разработанные листья аканфа хотя и стилизованы, но сохраняют реальные черты.

Столь детальное описание убранства Лимбургской ставротейки приводится потому, что почти все составляющие его элементы находят аналогии (в большинстве случаев трансформированные) на других памятниках, не имеющих таких же объективных данных для их датировки.

Принцип расположения эмалей на крышке совпадает с принципом их расположения в группе, выделенной Д. П. Гордеевым из числа эмалей, украшающих прославленный Хахульский складень¹⁰; лишь центральная фигура Христа здесь заменена Богоматерью, сидящей на троне сходной формы, и соответственно предстоят ей лишь одни архангелы. Эмали обрамлены в данном случае низкими жемчуга. Зато решетчатые обрамления со стеклянной пастой или камнями сохранились на целом ряде других памятников. Этот видоизмененный прием перегородчатой инкрустации (восходящий к оформлению ювелирных изделий варваров Северного Причерноморья) в более близком к его истокам виде применен на Мартвильском триптихе, который грузинские исследователи относят к VIII—IX вв.¹¹

р. 222—223; В. Н. Лазарев. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон. — ВВ, XXVII, 1967, стр. 171—173; К. Weitzmann. Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre uhrsprüngliche Verwendung. Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. — «Festschrift K. H. Usener», Marburg an der Lahn, 1967, S. 11—20.

⁹ К. Weitzmann. Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin, 1935, Abb. 106—108, 112, 145; Alison Frantz. Byzantine Illuminated Ornament. — «Art Bulletin», XVI, 1934, pl. VII, 10—17; VIII, 3—8; IX, 12 и др.

¹⁰ Д. Гордеев. К вопросу о разгруппировании эмалей Хахульского складня. — «Мистецтвознавство». 36. 1-й Харківської секції науково-дослідчої катедри мистецтвознавства. Харків, 1928, стр. 147—165.

¹¹ G. Tschubinaschwili. Ein Goldschmiedetriptycon des VIII—IX. Jahrhunderts aus Martvili. — «Zeitschrift für bildende Kunst», Bd. 64, 1930, S. 81—87; Chalva Ami-

Мартвильский складень в свою очередь, сходен по размерам и форме, а также по решетчатому обрамлению с сильно переделанными фламандскими мастерами складнями из собрания Ставело (ныне в Pierpont Morgan Gallery)¹² и с хранящимся теперь в Эрмитаже триптихом из Сайднайского монастыря¹³.

Решеточки, заполненные пастой, занимают очень большое место в украшении целой группы весьма близких друг другу реликвариев, находящихся в Эрмитаже, в сокровищнице Сан-Джованни ин Латеране и в монастыре Мариенштерн в Саксонии (рис. 4)¹⁴. Их роль здесь по сравнению с Лимбургской ставротеккой возрастает: они не только окружают медальоны (некогда заполненные эмалью) на створках снаружи и внутри, на выдвинутой крышке и около вместилища с крестом, но и обрамляют все детали убранства всех частей ставротекки. Выработанный прием получает, таким образом, дальнейшее развитие, им несколько злоупотребляют, и это дает основание не только для сопоставления всех перечисленных предметов с Лимбургской ставротеккой, но и для отнесения их к более позднему времени, а именно: к XI в.

Любопытно, что в дальнейшем, и скорее всего в провинциальном западном центре, была обработана задняя стенка хранящегося в Монополи реликвария, на которой окаймляющие крест решеточки попросту превратились в орнамент¹⁵.

Датировка трех сходных реликвариев XI в. подтверждается, как мы полагаем (в противоположность мнению А. А. Фролова, относящего их к XII в.¹⁶), эволюцией и других декоративных элементов. На оборотах этих реликвариев, так же как на исходном памятнике, представлены процветшие кресты. Все они не шести-, а четырехконечные, менее стройные, и лишь на одном — из Сан-Джованни — 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 крестов — розетки в медальонах (схожие с розеточным орнаментом на ларцах и других изделиях из слоновой кости)¹⁷.

Процветший крест часто изображается на обороте серебряных окладов и реликвариев. На некоторых, как на упомянутом реликварии из Монополи или на другом — из Лувра¹⁸, ступени переданы предельно условно, а листья — очень сухо (помимо прочих на реликварии из собрания Жюкур)¹⁹. На складне из Шемокмеди аканф передан более живо, схоже с памятниками X—XI вв.²⁰

ganachvili. Les émaux de Géorgie. Paris, 1962, p. 25—27; III. *Амиранашвили*. История грузинского искусства. М., 1963, вклейка между стр. 256 и 257, стр. 262—263.

¹² (Marvin C. Ross). Early Christian and Byzantine Art. Baltimore, 1947, № 530^a—530^b, p. 109, pl. LXX—LXXI.

¹³ А. В. Банк. Византийский складень с перегородчатыми эмалью из Сайднайского монастыря. — ПС, 19 (82), 1969, стр. 177—182.

¹⁴ А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, № 196—198, стр. 312—313; *е* же. Византийские серебряные изделия XI—XII вв. — ВВ, XIII, стр. 211—221, рис. 1—7; Prinz Johann Georg. Eine Staurothek im Kloster Marienstern. — «Monatshefte für Kunstwissenschaft», VIII (1914), S. 249—250, Abb. 49—50.

¹⁵ А. Lipinsky. Oreficerie bizantine dimenticate in Italia. — «Atti del I Congresso Nazionale di Studi Bizantini. Ravenna, 23—25 maggio 1965». Faenza, 1965, tav. XXV, fig. 2; W. F. Volbach. Op. cit., tav. II, 4.

¹⁶ А. Frolov. La relique de la Vraie Croix. Paris, 1961, p. 429—430; 373—374.

¹⁷ А. Goldschmidt und K. Weitzmann. Op. cit., Bd. I. Berlin, 1930; Bd. II. Berlin, 1934, N 33, 41, 60, 72, 78, 197.

¹⁸ W. F. Volbach. Op. cit., tav. II, 4; D. Talbot Rice. The Art of Byzantium. London, 1958, pl. 166.

¹⁹ А. Frolov. Op. cit., N 435, p. 376; А. Frolov. Les reliquaires de la Vraie Croix. Paris, 1965, fig. 56.

²⁰ А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIII, стр. 218, рис. 9.

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, будет ли он указывать на эволюцию во времени или в некоторых случаях на разные центры производства. Такое сомнение не возникает при рассмотрении тех предметов, для которых характерно решетчатое обрамление, тем более что они соприкасаются друг с другом и по ряду других черт.

Так, вместо узенького скромного обрамления Лимбургской ставротейки, на трех вышеописанных реликвариях имеется широкая рамка, состоящая из двух рядов цветочного орнамента, весьма распространенного в византийской миниатюре X—XII вв.²¹ Тот же орнамент, покрывает поверхность крестов на экземплярах из Эрмитажа и из монастыря Мариенштерн; несколько иной, но также типичный для миниатюры и чеканки этого времени орнамент находится на реликварии из Сан-Джованни (рис. 4; 5, 1; 8, 4)²².

Следует обратить внимание еще на один элемент, присущий всем трем реликвариям, но отсутствующий на Лимбургской ставротейке: это орнаментальная обработка фона, на котором выделяется крест. Наиболее сложный и тонкий рисунок прочеканен на эрмитажном экземпляре; резкие и, видимо, более глубокие контуры очерчивают сходный орнамент на реликварии из Сан-Джованни. Как уже отмечалось²³, близкой аналогией для орнамента фона является обработка четырехугольников на концах креста из Маастрихта, датируемого надписью не позднее 1032 г. Более отдаленное сходство представляет орнамент на крышах купола и абсиды храмовидного реликвария сокровищницы собора Aix-la-Chapelle, относящегося к середине XI в.²⁴ (рис. 6).

Иной принцип заполнения фона на экземпляре из монастыря Мариенштерн: находящиеся друг на друга мелкие чешуйки имеют точки соприкосновения с памятниками, происходящими из Монополи и из собрания Жюкур²⁵ (рис. 4).

Как видим, помимо прямой связи между отдельными образцами серебряных изделий, подтверждаемой рядом элементов, существуют и перекрестные связи, в конечном счете объединяющие большое число памятников. Это можно проследить еще по некоторым признакам, в частности по украшению поверхности креста. Как говорилось выше, на Лимбургской ставротейке (в отличие от трех родственных реликвариев) крест украшен чередующимися овалами и четырехугольниками, внутри которых крестообразно расположены точки. На окладе из Шемокмеди²⁶ точки соединяются линиями, а на ряде других памятников (как на реликварии из Монополи или на ставротейке из собрания Эрмитажа²⁷) такие крестообразные фигуры утрачивают всякую связь с прототипом, явно перестают осознаваться как изображение гемм и жемчуга и приобретают новые качества (рис. 7). Более поздняя дата этих памятников подтверждается перерождением не только этого одного, но и ряда других элементов. Иное дело — убран-

²¹ А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIII, рис. 4 и 7; P. Buberl und H. Gerstinger. Die byzantinischen Handschriften. 2. Die Handschriften des X.—XIII. Jahrhunderts. Leipzig, 1938, Taf. XLIV, 3; XLVI, 4; K. Weitzmann. Die byzantinische Buchmalerei. Taf. XIX, № 104; XXVI, N 145.

²² За исполнение всех рисунков, приложенных к настоящей статье, приношу глубокую благодарность сотруднице Государственного Эрмитажа В. П. Марголинской.

²³ А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIII, стр. 219—220, рис. 11.

²⁴ L. Brehier. La sculpture et les arts mineurs byzantins. Paris, 1936, pl. LVIII, 2.

²⁵ А. Lipinsky. Op. cit., tav. XXV, fig. 2; tav. XXVIII, fig. 5 — Stauroteca di Maestricht; W. F. Volbach. Op. cit., tav. II, 7; XI, 33.

²⁶ А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIII, рис. 9.

²⁷ А. Lipinsky. Op. cit., tav. XXV, fig. 2; W. F. Volbach. Op. cit., tav. II, 4; А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIV, рис. 5; *е е же*. Византийское искусство, стр. 313, № 199—200.

ство креста на обороте Луврского реликвария или реликвария из собрания Жокур: ромбы, четырехугольники и овалы здесь явно переданы как гнезда для камней²⁸.

Известные аналогии имеются и для оформления боковых сторон Лимбургской ставротки. Сложный, детально разработанный рисунок вертикально расположенных листьев²⁹ (рис. 2), правда, не повторяется ни на одном из известных мне предметов, однако в тех или иных вариантах на боковых стенках складней помещается то более, то менее условно трактованный растительный орнамент. Свободно вьется, переплетаясь стеблями, богатый цветочный орнамент на ставротке Эрмитажа³⁰, тогда как на реликварии из собрания Жокур стебли, закругляясь, замыкаются³¹, а на Филофеевской ставротке они попросту превращаются в медальоны, внутри которых помещен сильно стилизованный цветок³² (рис. 8; 6,2—3). Процесс распада орнамента получает, таким образом, свое завершение.

Помимо ряда предметов, родственных Лимбургской ставротке по отдельным элементам, имеются еще два памятника, связанные с нею принадлежностью одному и тому же владельцу. В сокровищнице Сан-Марко в Венеции хранятся сделанные из зеленого камня и составляющие ныне единое целое потир и патена в серебряных оправках. На них имеются надписи, в которых упоминается имя проедра и паракимомена Василия. Марвин Росс, обративший специальное внимание на эти предметы³³, утверждает, что потир и патена, с одной стороны, и ставротка, с другой, изготовлены в различных дворцовых мастерских Константинополя³⁴.

Не смея оспаривать суждение исследователя, имевшего возможность знакомиться с памятниками непосредственно, я не вижу оснований для прямых сопоставлений столь различных по своему назначению и характеру оформления предметов, хотя и принадлежавших одному лицу.

Зато убранство оправы патены дает, в свою очередь, возможность перекинуть мостик к некоторым другим произведениям. Оно ограничивается немногими элементами: гравированная надпись (написанная ямбическим триметром) прерывается четырьмя слегка затрагивающими буквы медальонами, в которых даны погрудные изображения en face Христа, Богоматери и архангелов Михаила и Гавриила (рис. 9). Марвин Росс справедливо отметил особенность в передаче нимба Христа, перекрестье которого дано непосредственно на медальоне, без специального его выделения вокруг головы. Однако приводимые им по этой линии аналогии недостаточны и не очень убедительны. Как известно, подобное осмысление медальона, как нимба погрудных изображений Христа, обычно для византийских монет вплоть до времени Василия I и может поэтому служить надежным основанием для датировки³⁵.

Не только эта особенность сближает патену с изображениями на уже упоминавшемся кресте из Маастрихта: там также представлены помимо Христа Богоматерь и архангелы Михаил и Гавриил, к которым присоеди-

²⁸ D. Talbot Rice. Op. cit., pl. 166.

²⁹ A. B. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIV, рис. 11.

³⁰ Там же, рис. 3.

³¹ J. Ebersolt. Orient et Occident. Paris, 1954, pl. XXXI.

³² A. B. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIV, рис. 7. Весьма близкие орнаментальные элементы имеются в росписях церкви св. Софии в Охриде (XI—XII вв.): З. Јану. Орнаменти фресака из Србије и Македоније от XII до средине XV в. Београд, 1961, табл. XXIX, № 178—180.

³³ Marvin C. Ross. Basil the Proedros Patron of the Arts. — «Archaeology», vol. 14, № 4, 1958, p. 271—275; Ch. Diehl. De la signification du titre de «proedre», p. 105—110; fig. 7.

³⁴ Marvin C. Ross. Basil the Proedros, p. 274.

³⁵ Marvin C. Ross. Basil the Proedros, p. 274; см.: W. Wroth. Catalogue of the Imperial Byzantine Coins in the British Museum, vol. II. London, 1908, pl. XXXIX, 18, 23; XLI, 1—5; XLIX, 16—18; L, 10.

нен еще святой Димитрий ³⁶. Они сходны иконографически и стилистически; только архангелы, в соответствии с их положением на кресте, даны слегка обращенными к центру, в молении, без жезлов (рис. 10).

Упоминание императора Романа в надписи (также написанной ямбическим триметром) давало основание С. Меркати относить изготовление креста ко времени Романа II (959—963) или Романа III Аргири (1028—1032). По палеографическим признакам он исключал возможность более поздней даты — время Романа Диогена (1078—1084) ³⁷. Стилистическое сходство с патеной проедра Василия, а также отсутствие нимба у Христа подтверждают мнение С. Меркати.

На обоих сравниваемых памятниках одинаково оформлены медальоны, исполненные из тонкой ленты, образующей небольшие зигзаги и придающей медальонам фестончатую форму. Этот декоративный прием встречается и на других предметах, как современных, исследуемых нами, так и более поздних, например на боковых гранях ставротеки из монастыря Квирика и Ивлиты в Сванетии, на окладе мозаичной иконы Николая из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе ³⁸ и др. В наиболее деформированном виде он предстает на фрагменте креста из Думбартон-Окса, датировка которого XIII в. определяется по целому ряду признаков ³⁹.

К сожалению, даже одновременные надписи на вещах иногда имеют специфические особенности (как это видно хотя бы из сравнения начертания некоторых букв на ставротеке из Лимбурга и патены из Сан-Марко) ⁴⁰. Быть может, это стоит в некоторой связи с техникой их исполнения — чеканкой или гравировкой. И все же, хоть вещевая палеография (как это в свое время отметил Н. П. Лихачев) разработана очень плохо, некоторые наблюдения в этой области помогают определению вещей. Наличие еще одного датированного памятника — ковчега, известного под именем его первого издателя И. Срезневского ⁴¹ (рис. 11), показывает значительную эволюцию в написании некоторых букв ко второй половине XI в. Имеющиеся на нем портретные изображения императора Константина Дуки и его жены Евдокии, а также сопроводительная надпись дают основания для его отнесения, скорее всего, к 60-м годам XI в. Особенно заметно изменение в начертании А, Δ, Υ с характерными горизонтальными черточками и низко расположенной косой перекладиной у А.

На дверцах ковчега представлены святые воины Нестор и Луп в рост, в характерных для времени доспехах и вооружении. Помимо фигурных изображений, весьма важных для сопоставления со многими памятниками других видов прикладного искусства (но редких в серебре), ковчег украшен двумя родами орнамента: на узких гранях достаточно живо вьется лоза с пятилистниками и побегов; образующими как бы трубочки в промежутках (рис. 11, л. 8, 1); в пространствах между арочками с потирами, удачно вписаны своего рода «крылатые пальметки» (рис. 11—12).

Первый мотив, весьма любимый в византийском искусстве рассматриваемого периода, уже был отмечен выше в своих более мертвых вариантах,

³⁶ S. G. Mercati. La stauroteca di Maestricht ora nella Basilica Vaticana e una presunta epigrafe della Chiesa del Calvario. — «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia Romana. Memorie», vol. I, parte II. Roma, 1924, tav. XXVI, p. 43—63.

³⁷ S. G. Mercati. Op. cit., p. 63.

³⁸ А. Μαραβῆ-Χατζηρηκολάου. Ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Πάτμου. — «Δελτίον τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας», περ. Δ', т. Α'. Ἀθήναι, 1960, πιν. 52; L'art byzantin — art européen. Athènes, 1964, N 162.

³⁹ Marvin C. Ross. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, vol. I. Washington, 1962, N 24, pl. XXII, p. 27—28. Весьма распространен такой прием оформления медальонов в слоновой кости X—XI вв.; см., например: A. Goldschmidt und K. Weitzmann. Op. cit., Bd. 2, N 32 a, b, 38b, 72, 77, 78a, 82 и др.

⁴⁰ Marvin C. Ross. Basil the Proedros, p. 272, 275.

⁴¹ Литературу о нем см.: Л. В. Писарская. Памятники византийского искусства V—XV веков в Государственной Оружейной палате. Л.—М., 1964, стр. 16, табл. X—XI.

с тенденцией 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 ставроотеке⁴². Отдаленное воспоминание о ней сохраняется на боковых гранях ставроотеки из церкви Квирика и Ивлиты⁴³.

Ковчег Срезневского, как установил проф. А. Грабар, составляет единое целое с находящимся в Лавре св. Афанасия на Афоне⁴⁴ реликварием св. Димитрия и, таким образом, связывается с рядом других памятников, посвященных культуре этого святого, игравшему столь значительную роль в Фессалонике. Весьма вероятно, что ковчег изготовлен именно в этом городе и потому, быть может, имеет некоторые особенности в манере исполнения. Едва ли, однако, это своеобразие проявилось в орнаментах, которые, как кажется, дают известный ключ для датировки предметов, показывающих эволюцию тех же мотивов. Во всяком случае, реликварий из собрания Жюкур, так же как Филофеевская ставроотека, может быть отнесен к концу XI—XII в. на основании анализа и других элементов убранства. Достаточно указать, например, на грубое воспроизведение орнамента фона на Филофеевской ставроотеке (рис. 5, 6) по сравнению с реликварием из Эрмитажа и Сан-Джованни ин Латерано или на фигуры святых Кира и Пантелеймона с их укороченными пропорциями и плоскостной трактовкой, далеко отошедших от сохраняющих отзвуки неоклассицизма образов святых на патене из Сан-Марко или кресте из Маастрихта. На XII век указывает и характер начертания некоторых букв надписи⁴⁵. Расположенная так же, как надпись на Лимбургской ставроотеке, она обнаруживает принципиально иной подход «писца» к своей задаче. Благородная простота сменяется вычурностью.

Рассматривая Лимбургскую ставроотеку, патену и потир из Сан-Марко, крест из Маастрихта, ковчег Срезневского, можно вывести некоторые заключения и для определения столь прославленных произведений, как Гальберштадтская патена или нижняя крышка оклада с эмалевым изображением архангела Михаила из сокровищницы Сан-Марко.

Гальберштадтская патена, несомненно, требует монографического исследования, и высказываемые соображения носят предварительный характер. До настоящего времени можно встретиться с противоречивыми воззрениями на вопрос о ее дате⁴⁶. Имеются документы, согласно которым она находилась в соборе в Гальберштадте уже в XII в. 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 ковчег 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 (рис. 13 и 8,5). Их лица индивидуальны,

⁴² А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIV, рис. 1—2; *ее же*. Византийское искусство, № 199—200.

⁴³ П. С. Уварова. Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию. — «Материалы по археологии Кавказа», 10, 1904, табл. XXVI—XXVII.

⁴⁴ А. Grabar. Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le Martyrium du Saint à Salonique. — DOP, 5, 1950, p. 18—28. Проводимые А. Грабаром сопоставления между целым рядом маленьких серебряных реликвариев, посвященных св. Димитрию, можно было бы продолжить, имея возможность ознакомиться с ними в оригиналах или располагая лучшими репродукциями. Это позволило бы определить специфические черты, присущие произведениям Фессалоники. Вместе с тем большинство этих реликвариев по сравнению с разбираемыми памятниками являются изделиями относительно массового распространения.

⁴⁵ Л. В. Писарская. Указ. соч., № XII—XIII.

⁴⁶ H. Nickel. Byzantinische Kunst. Heidelberg, 1964, Taf. 67—68, S. 98, 216; D. Talbot Rice. Op. cit., pl. 136, p. 321. III; Ажиранашивили. История грузинского искусства, стр. 249—250.

не лишены, если можно так выразиться, светотеневой моделировки; в образах — отзвуки «классицизма» времени Македонской династии, имеющие параллели в резьбе по слоновой кости и в миниатюрах ⁴⁷.

Не противоречит предлагаемой дате, как нам представляется, и иконография центральной сцены Распятия ⁴⁸, так же как отдельных святых. Хочется обратить внимание, в частности, на мученический тип Георгия, Дмитрия и др., держащих в руках крестики.

Строгое начертание надписи, лишенное не только украшательства, но и горизонтальных черточек у букв А, Δ, Λ и др., служит дополнительным основанием для предлагаемой датировки.

На задней крышке оклада из сокровищницы Сан-Марко, прославленного своей лицевой стороной с погрудным изображением архангела Михаила ⁴⁹, представлены в медальонах двадцать два святых; пять из них расположены на концах и на перекрестии креста, а остальные — на его обрамлении. На окладе, как и на дискосе, большое место занимает цветочный орнамент, заполняющий поверхность креста и фон, на котором выделяются медальоны. Крест (хотя и не процветший) напоминает те, что украшают задние стенки реликвариев, только место розеток занимают святые. Цветочные мотивы, да и характер их исполнения особенно близки тем, что украшают латеранский экземпляр, несколько уступая в живости передачи орнаменту Гальберштадтской патены (рис. 14, и 8,7). Лица святых не утратили индивидуальной характеристики, однако они 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 для этого оклада, столичное происхождение которого, так же как и патены, не вызывает сомнений, представляется вторая половина XI в.

Другие дошедшие до нас произведения византийского чеканного искусства редко достигают столь высокого художественного мастерства. Поэтому всегда есть возможность сделать ошибку, приняв за памятники более позднего времени те, которые исполнены более слабыми мастерами.

Своеобразное место занимает серебряный оклад с изображением деисусной композиции и святых в медальонах; он, по мнению А. Гольдшмидта и К. Вейтцмана ⁵⁰, современен обрамляемой им пластинке из слоновой кости, представляющей Рождество Христово. Памятник, в целом претерпевший некоторые переделки на почве Западной Европы, датируется XI в., и с этой датой согласуется манера выполнения богатого цветочного орнамента, на фоне которого выделяются медальоны. Свободно переплетающиеся стебли и побеги стилистически близки Гальберштадтской патене. Сложнее обстоит дело с лицевыми изображениями (возможно, видоизмененными свой первоначальный облик), свидетельствующими, по-видимому, о принадлежности оклада иной мастерской.

Обращаясь к ставроотеке из собрания Эрмитажа, которой мною была посвящена специальная публикация ⁵¹, я полагаю, что ее лицевая сторона, так же как оформление внутренней части, скорее всего датируется началом XII в. Не подлежит сомнению, что качество исполнения погрудных изображений святых здесь далеко уступает вышеописанным патене и окладу из Сан-Марко. Они даны более обобщенно, отступая от норм византийского «неоклассицизма». Помимо этого, привлекают к себе внимание пунктирный

⁴⁷ A. Goldschmidt und K. Weitzmann. Op. cit., Bd. 2, № 33, 39, 43—45; K. Weitzmann. Die byzantinische Buchmalerei, Taf. XVI, № 83—86.

⁴⁸ K. Weitzmann. Die byzantinische Buchmalerei, Taf. XII, 3; A. Goldschmidt und K. Weitzmann. Op. cit., Bd. II, № 161, 169, 201; A. В. Банк. Византийское искусство, № 181—182.

⁴⁹ D. Talbot Rice. Op. cit. pl. XV; нижнюю крышку см. в работе: А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIII, рис. 10.

⁵⁰ A. Goldschmidt und K. Weitzmann. Op. cit., Bd. II, № 197, S. 73.

⁵¹ А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIV, стр. 234—242.

фон, на котором выделяется орнамент⁵², и стилизация пальметок. Этот пунктирный фон, так же как орнаментированные нимбы в самой сцене Распятия, едва ли можно найти (разве лишь в грузинских образцах чеканки) ранее XII в.⁵³ Иное впечатление производит оформление боковых стенок ставротеки: согласно данной выше классификации, орнамент мог бы относиться к XI в. Можно предположить, что отдельные части этого памятника не только принадлежат разным мастерам⁵⁴, но, вероятно, и разновременны. Однако смущает наличие и в этой части пунктирного фона, не столь часто встречающегося в практике византийских мастеров, во всяком случае ранее XII в. Очевидно, не все вопросы можно решить в настоящее время.

Погрудные изображения святых в медальонах — один из наиболее характерных элементов убранства предметов рассматриваемого периода. Весьма вероятно, что образы такого рода, исполненные в технике перегородчатой эмали, воспроизводились на более дешевых серебряных изделиях. Медальоны (правда, обычно не имеющие особого обрамления) с изображениями, восходящими к *imago clipeata*, известны на византийских серебряных памятниках доиконоборческого времени⁵⁵ и менее типичны для последнего этапа в развитии этого вида искусства.

Начиная с XI в., согласно данным письменных источников, постепенно возрастает роль серебряных окладов икон. Их обрамление, видимо, было близко тому, которое представлено Эрмитажной ставротейкой⁵⁶. Одним из немногих известных мне образцов такого рода является оклад иконы св. Николая из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе⁵⁷. Здесь небольшое число медальонов выделяется на фоне столь характерного для XI—XII вв. цветочного орнамента (рис. 5,2). Трудно согласиться с издательницей этого предмета А. Морава-Хадзиниколау, которая именно данную часть оклада относит к XIII—XIV вв.⁵⁸ Если она действительно права в том, что первоначальным является небольшой нижний кусок оклада (что также вызывает сомнение), то остается предположить, что интересующая нас часть перенесена с другого столь же раннего оклада.

Весьма схожа с этим памятником по манере исполнения орнамента ставротейка из Альба-Фучензе (Южная Италия)⁵⁹, на которой место медальонов занимают определенные камни. Явно не итальянская, эта ставротейка если и исполнена в Константинополе (как склонен думать Е. Берто), то едва ли в придворной мастерской. К сожалению, до настоящего времени

⁵² А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIV, рис. 1; см. также: А. В. Банк. Византийское искусство, № 199.

⁵³ А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIII, рис. 1; *е е же*. Византийское искусство, № 199; пунктирный фон выделяет орнамент на спорной по дате серебряной оправе камей из Оружейной палаты, едва ли, однако, выходящей за пределы XII в. См.: А. В. Банк. Византийское искусство, № 162. О пунктирном фоне см. также: А. В. Банк. Крышка серебряного сосуда из Ненецкого округа. — «Сообщения ГЭ», XV, 1959, стр. 49—52. Для грузинских памятников примером аналогичного применения пунктира являются № 127—128 в иллюстрациях к работе Г. Н. Чубинашвили «Грузинское чеканное искусство». Иной тип пунктира см. там же, № 64, 65, 84 и др.; А. В. Банк. Quelques monuments, p. 16—17; Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1959, стр. 556—558.

⁵⁴ А. В. Банк. Византийские серебряные изделия. — ВВ, XIV, стр. 236, 241.

⁵⁵ См., например: А. В. Банк. Византийское искусство, № 80—81, 86, стр. 288—290; D. Talbot Rice. *Op. cit.*, pl. 44—45 и др.; В. Н. Лазарев. Три фрагмента расписных эпитафиев и византийский темплон, стр. 171—172.

⁵⁶ Sv. Radojčić. Zur Geschichte der silbergetriebenes Reliefs in der byzantinischen Kunst. — «Tortulae». Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. 30 Supplementheft. Rom—Freiburg—Wien, 1966, S. 231. Аналогичное размещение образов, правда не в медальонах, а в закругленных сверху четырехугольниках, имеется на полях грузинской иконы Богоматери из Чукули. См. Г. Н. Чубинашвили. Указ. соч., фото 136.

⁵⁷ А. Марава-Хадзиниколау. *Op. cit.*, σελ. 133—135, πιν. 52; L'art byzantin — art européen, N 126.

⁵⁸ Ibid., σελ. 134—135.

⁵⁹ E. Bertaux. L'art dans l'Italie Méridionale. Paris, 1904, p. 177—178, pl. VI.

не установлено, когда жили вкладчики — монахиня Мария и Иоанн, которые упомянуты в столь редкой для Византии посвячительной надписи. Согласно намеченной линии развития орнамента (отступающего от свободной трактовки, но еще не омертвелого), чему не противоречит и начертание надписи (с характерными горизонтальными черточками у А, Δ), вероятнее всего отнести эту ставротеху к рубежу XI и XII вв.

Возможно к этому же времени относятся и части оклада иконы «Благовещении» в Охриде. Проф. Св. Радойчич⁶⁰, безусловно, прав, сравнивая его орнаментальные детали с рассмотренными выше реликвариями и иконой с Патмоса. Убедительно и его сопоставление фигур пророков с аналогичными изображениями на миниатюрах. Смущает лишь то, что фигуры в рост нам не известны на полях других окладов этого времени и, наоборот, они постоянно встречаются на последнем этапе византийского серебрodelия.

Совмещение принципиально сходного, но очень схематизованного орнамента (рис. 5, 6) с медальонами и фигурами Богоматери и Иоанна Предтечи в рост имеется на фрагменте креста из собрания Думбартон-Окс⁶¹. Судя по стилю этих последних фигур, а также по включению орнамента в рамку и по пальметкам, присоединенным к медальонам, этот памятник находится на грани нового периода в развитии серебряного дела и может быть отнесен к началу XIII в.⁶² Интересно отметить, что этот излюбленный цветочный орнамент воспроизводится в близких XI в. формах также и в бронзе. На иконе с изображением архангела Гавриила (из собрания проф. Д. Тальбот-Райса) он заполняет поля, на которых в фестончатых медальонах расположены погрудные изображения святых (рис. 5,3).

В настоящей работе я отнюдь не исчерпываю имеющийся материал; в частности, я не привлекаю некоторые, хотя и немногочисленные, произведения, представляющие праздничные сцены. Работа по классификации и датировке византийских серебряных изделий должна быть продолжена. При всех трудностях она не представляется столь безнадежной, как это кажется некоторым грузинским исследователям⁶³, которые бесспорно находятся в гораздо более выгодном положении, имея очень большое число произведений, сохранивших имена владельцев, а порой и мастеров. Работа византиниста значительно сложнее.

Хотелось бы в заключение отметить, что, несмотря на отдельные нити, которые связывают византийское серебряное дело на всем протяжении жизни империи, имеются глубокие различия не только между доиконоборческой эпохой и периодом X—XII вв., но и между этим временем и последним этапом развития византийского серебряного дела. Едва ли ошибочно представление о том, что именно в рассматриваемые века роль византийских образцов для мастеров различных стран была в этой области столь же велика, как и в других сферах искусства. Установить конкретнее эту роль, так же как определить специфику серебряных изделий «Палеологовского периода», — дело дальнейшего исследования⁶⁴.

⁶⁰ *Sv. Radojčić*. Op. cit., S. 231—234, Taf. 56.

⁶¹ *Marvin C. Ross*. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, vol. I, pl. XXII, № 24, p. 27—28.

⁶² Любопытно, что схема подобного украшения центральной части креста встречается ранее на изделиях из золота (рис. 5,5). См.: *П. С. Уварова*. Указ. соч., стр. 91—93, табл. XXV.

⁶³ См., например: *Ш. Амиранашвили*. Бека Опезари. Тбилиси, 1956, стр. 32—34; *его же*. История грузинского искусства, стр. 247—249.

⁶⁴ За содействие в получении фотографий приношу глубокую благодарность следующим коллегам: рис. 1 и рис. 3 — В. Эльберн (Берлин — Далем); рис. 9 — Ф. Форлати (Венеция); рис. 13 — Г. Вентцель (Штутгарт); рис. 14 — Марвин Росс (Вашингтон). После сдачи в печать настоящей работы вышла в свет статья: *A. Grabar*. La précieuse croix de la Lavra saint Athanase au Mont Athos. — «Cahiers archeologiques», XIX, 1969, p. 99—125. Опубликованные в ней памятники и некоторые соображения А. Грабара мне уже не удалось учесть.