

В. Н. ЗАЛЕССКАЯ

ВИЗАНТИЙСКАЯ ТОРЕВТИКА VI В.

(Некоторые аспекты изучения)*

Широко известно византийское художественное серебро VI в. Памятники торевтики этого времени многократно были предметом различных исследований как общего, так и частного порядка. Их итогом явились следующие принятые в настоящее время положения: 1) помимо Константинополя, которому в VI в. принадлежала ведущая роль в развитии византийского искусства¹, в рассматриваемый период существовали различные «школы» и местные центры, выделяемые с большей или меньшей степенью достоверности²; 2) с момента основания столицы империи в ней работали мастера — выходцы из различных областей, что объясняет тот факт, что памятники, созданные в Константинополе, обнаруживают черты искусства разных провинций; Сирии, Египта, Малой Азии, Понтийской области³; 3) серебряные предметы VI—VII вв., выполненные в столичных мастерских, имеют клейма с монограммами императоров и комитов общественных щедрот⁴; датируемое тем же периодом серебро без клейм, вероятнее всего (хотя в последнее время этот вопрос вновь стал предметом дискуссии⁵), вышло из провинциальных мастерских.

Следование эллинистической традиции во всем ее многообразии — характерная черта византийских серебрянных изделий VI в. с мифологическими сюжетами, изделий, за которыми полвека тому назад укрепилось название «византийский антик». Л. А. Мацулевичем, введшим в научный оборот это понятие, было показано, как в результате произошедшего в IV—VI вв. коренного изменения художественного восприятия возникло новое отношение к изобразительной форме и предмету изображения. Мацулевич определил, что данным памятникам в отличие от собственно античных произведений был присущ особый стиль изображений: мифологический сюжет трактовался без античного натурализма, мастера пренебрегали пластической моделировкой, ее сменила схематичность в передаче фигур и условность в характеристике места действия⁶. Таким образом, «византийский антик» понимался прежде всего как категория стилистическая, особенности же построения сюжета в это определение не включались⁷.

Византийские памятники, близко следующие античным образцам, действительно существуют. К ним, в частности, относится ряд предметов с изображениями сцен, взятых из дионисийских мистерий. Так, к эрмитажному блюду с культовой сценой кормления змеи (рис. 3) близка композиция, представленная на эллинистическом рельефном сосуде из Пергама⁸, а для ковша из собрания Думбартон Окс с изображением вакхического шествия прототипами являются изображения на античных серебряных сосудах и рельефах⁹.

Однако такие примеры могут быть названы далеко не всегда. Вопрос о специфике построения мифологического сюжета на византийских памятниках был поставлен в работах К. Вейцмана, обратившего внимание на то, что собственно античные образцы, когда дело касается многофигурных композиций, дают иное расположение персонажей и их иную взаимосвязь, чем изображения на памятниках «византийского антика». Вейцман уви-

дел в последнем не простое копирование античных образцов, не только возрождение классического искусства, но и дезинтеграцию античных принципов как в форме, так и в содержании. Действительно, на византийских памятниках такого рода имеет место замена одних действующих лиц другими, появляются персонажи, или вообще не поддающиеся атрибуции, или совершенно неожиданные в данной композиции. Так, на эрмитажном блюде со сценой спора Аякса и Одиссея из-за оружия Ахилла (рис. 4) Афина оказывается в центре, занимая место Нестора или Агамемнона, поза и жесты Аякса необычны, он скорее напоминает Ареса, а Одиссей представлен в такой позе¹⁰, в которой он обычно изображается в композиции «Одиссей и Долон». Памятники такого рода Вейцман обозначает особым термином «pasticcio» (имитация), т. е. имеются в виду не подлинно античные вещи, а только похожие на античные, подражающие последним¹¹.

Как и почему возникали такие странные композиции, сочетавшие разновременные сцены или даже разные мифы об одном и том же герое? Чья воля тут была решающей — заказчика или мастера? У нас, к сожалению, нет достаточных данных, чтобы более или менее обстоятельно ответить на этот вопрос. Одно весьма любопытное место у Либания указывает на то, что в известных случаях определяющим могло быть желание заказчика: «Он (комит Востока) был пристрастен к серебряным дел мастерству (τῆ τέχνη τῆ περὶ τὸν ἄργυρον) и, призвав этих дел мастера (τὸν τοῦ τῶν δημιουργῶν) и с ним живописца (τὸν ζωγράφον), он приказал последнему нарисовать то, что он указал, а первому — следовать живописцу»¹². Сходное свидетельство имеется и у Астерия из Амазии: речь идет об изображении праздничных сцен на одеждах, причем заказчик указывает, какие именно сцены должны быть выполнены¹³.

* Основу настоящей статьи составляют положения, изложенные мной в каталоге временной выставки: *Spätantike und byzantinische Silberarbeiten aus der Staatlichen Ermitage*, организованной Гос. музеями Берлина в декабре 1978—марте 1979 г. Подбор отобранных для выставки памятников определил и круг рассматриваемых в работе вопросов.

¹ *Ross M. C.* A byzantine gold Medallion at Dumbarton Oaks. — *DOP*, 1957, 11, p. 247—261; *Kitzinger E.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm. — *Berichte zum XI. internationalen byzantinischen Kongress*. München, 1958, p. 1—44; *Beckwith J.* Early Christian Art: the Eastern Provinces of the Empire and Byzantium. — *Atti del Convegno Internazionale sul Tema: Tardo antico e Alto medioevo*. Accademia nazionale dei Lincei, 1968, an. CCCLXV, N 105, p. 223—239.

² *Banck A.* Monuments des arts mineurs de Byzance (IV^e—VII^e siècles) au Musée de l'Ermitage. — *In: IX Corso di cultura sull'arte ravennata e bizantina*. Ravenna, 1962, p. 114—119.

³ *Volbach W. F.* Silber- und Elfenbeinarbeiten vom Ende des 4. bis zum Anfang des 7. Jahrhunderts: Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. — *Akten zum VII. internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung*, 21.—28. September 1958. Graz; Köln, 1961, S. 21—36; *Idem.* Le travail de l'argent. L'art byzantin-art européen. Neuvième exposition sous l'égide du conseil de l'Europe. Athènes, 1964, p. 407—411.

⁴ *Matzulewisch L.* Byzantinische Antike. Berlin; Leipzig, 1929; *Cruikshank Dodd E.* Byzantine silver Stamps. Washington, 1961; *Залеская В. H.* Рец. на кн.: *E. Cruikshank Dodd.* Byzantine silver Treasure. Abegg Stiftung. — *BB*, 1977, 38, с. 223—225.

⁵ *Foltz E.* Zur Herstellungstechnik der byzantinischen Silberschalen aus dem Schatzfund von Lambousa. — *Jahrbuch des Römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, 1975, 22. Jahrgang: Festschrift H. J. Hemdt. Mainz, 1977, T. 2, S. 221—248.

⁶ *Matzulewisch L.* *Op. cit.*, S. 140.

⁷ В таком же смысле термин «византийский антик» употребляется в работах В. Фольбаха, см.: *Volbach W. F.* Silber... S. 21—32; *Idem.* Le travail de l'argent... p. 407—411.

⁸ *Drexel F.* Alexandrinische Silbergefäße der Kaiserzeit. — *Bonner Jahrbücher*, 1909, H. 118, S. 228.

⁹ *Ross M. C.* Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Washington, 1962, t. 1, p. 5—7, pl. VI—VII.

¹⁰ *Weitzmann K.* The Survival of mythological Representations in early christian and byzantine Art and their Impact on christian Iconography. — *DOP*, 1960, 14, p. 46—49.

¹¹ *Ibid.*, p. 46—48.

¹² *Liban.*, XXVIII, 18.

¹³ *PG*, t. XL, col. 313; приношу благодарность А. А. Иерусалимской за указание на этот источник.

При характеристике понятия «византийский антик» следует учитывать не только особенности построения мифологического сюжета, но и тот факт, что в рассматриваемый период изображались не просто античные боги, герои или сцены из них жизни, а имел место отбор мифов и античных персонажей, которые были созвучны христианской символике и как аллегории могли быть использованы в христианском контексте. Эллинистическое наследие византийского искусства, как замечает Э. Китцингер, — это не мертвый балласт, механически воспроизводимый из поколения в поколение бездумными, подобными роботам, мастерами, многие темы этого наследия были использованы для выражения специфически христианских положений¹⁴.

Аллегорическое толкование мифов было характерно уже для поздней античности и широко практиковалось как у последователей Эвгемера¹⁵, так и у неоплатоников, особенно у представителей пергамской школы¹⁶. Примеры таких толкований имеются в сочинениях императора Юлиана и у неоплатоника V в. Прокла. Появление у ранневизантийских светских и церковных авторов подобных аллегорий, выраженных в образах античной мифологии, — очевидное следствие влияния неоплатонизма, воздействие которого на христианскую философию и богословие общеизвестно.

То, что персонажи античных мифов у византийцев были нередко аллегориями и символами и обнаруживали иное, внутреннее, тайное значение, основана на анализе источников: письменных и вещественных. Если в Византии странствующий Одиссей ассоциировался с кораблем жизни, пересекающим опасное море и следующим на небо, или Одиссей, избегающий сирен, — с триумфом над смертью, а победа добра над злом воплощалась в образе Беллерофонта, то первые две аллегии обязаны своим появлением поэмам Григория Назианзина¹⁷, а последняя — поэту VI в. Флавию Кориппу¹⁸. Данные письменных источников показывают, что античные герои выступают в новом качестве, а мифы получают христианскую окраску, и это дает основание говорить о христианском Беллерофонте¹⁹ или о христианском Геракле²⁰. То же подтверждает и анализ композиций, представленных на мозаичных полах IV—VI вв.: на этих мозаиках персонажи античной мифологии присутствуют в необычном для них окружении, что позволяет утверждать, что персонификация Океана в окружении дельфинов и охотничьих сцен — это выражение благополучия и процветания, а изображения Вакха, Венеры и Адониса — это аллегии плодородия и возрождения в природе²¹.

Неоднократно встречающийся на византийских серебряных блюдах VI—VII вв. античный сюжет «Ино и Меликерт» именно потому получил широкое распространение²² (сейчас известно девять памятников с такой сценой), что выражал идею спасения. Бегство Ино и Меликерта от безумного Афананта ассоциировалось с христианским «спасением души». Не случайно поэтому на серебряном блюде VI в. из Карфагена (галерея Сабанда в Турине)²³ центральный медальон с Ино окружен начинающейся с креста латинской надписью, сочетающей тексты псалмов 70,5 и 85,6: SPES MEA DEVS MEVS EXAUDI ORATIONEM MEAM ET ADIMPLE DESIDERIVM MEVM («Надежда моя, Господи, услышь молитву мою и выполни желание мое»).

Таким образом, живучесть античных сюжетов в ранней Византии следует объяснять не только эллинистическими основами ее искусства²⁴, но и новым, созвучным духовной жизни эпохи, пониманием мифологических изображений.

Наряду с философским толкованием аллегорий, бытовавшим в среде интеллектуалов, существовали и аллегии, отражавшие народные верования. Согласно последним, статуи античных богов, стоявшие на улицах Константинополя и других византийских городов, связывались с различными поверьями и магией²⁵. «Первоначальное назначение этих статуй было забыто, а новое, «фольклорное», выросло из народной фантазии»²⁶. Следует также учесть, что культ императора в Византии должен был способствовать популярности мифологических сюжетов, так как похождения

древних греков, их подвиги и завоевания рассматривались как прообразы деяний автократора²⁷.

Итак, определяя понятие «византийский антик», следует говорить не только об особом стиле мифологических сцен, но, исходя из вышесказанного, и об особом построении сюжета и особом смысловом подтексте мифологических изображений.

Это определение «византийского антика», учитывающее особенности композиционного построения, дает возможность по-новому интерпретировать сюжет на известном блюде с изображением Венеры и Анхиза²⁸ (рис. 1). Именно так определил эту композицию Л. А. Мацулевич, давший детальный стилистический анализ этого памятника²⁹. Аналогий представленному сюжету не существует. Основным аргументом, склонившим Мацулевича в пользу названного определения и заставившим его отвергнуть всякие другие возможные толкования, было поразительное иконографическое сходство между женским персонажем во фригийском головном уборе на эрмитажном блюде с несомненным изображением Венеры тоже во фригийском наряде в сцене «Венера и Марс» на серебряном ведре VII в. из Художественно-исторического музея в Вене³⁰. Если же женский персонаж на эрмитажном блюде — Венера, то тогда единственным возможным объяснением сюжета является история Венеры и Анхиза: богиня любви, одев фригийский наряд, чтобы выдать себя за дочь фригийского царя, является в палатку к пастуху Анхизу, пасшему стадо на горе Иде неподалеку от Трои. Однако при таком истолковании сюжета не находят объяснения следующие моменты: воинские доспехи Анхиза (он пастух, а не воин); взгляд Анхиза обращен не на вошедшую к нему богиню, а к стоящему рядом с ним воину; непонятно, кто этот воин и какова его роль в данной композиции.

Вооружение Анхиза очень походит на вооружение Ахилла, представленное на различных ранневизантийских сосудах³¹; сходно оно — особенно изображение копья и щита — с оружием персонажей на кипрских

¹⁴ *Kitzinger E.* The hellenistic Heritage in Byzantine Art. — DOP, 1963, 17, p. 115.

¹⁵ *Alphandery V.* L'evhémérisme et les débuts de l'histoire des religions au Moyen Âge. — Revue de l'histoire des religions, 1934, CIX, janv.—févr., p. 13; *Seznec J.* La survivance des dieux antiques. L., 1940, p. 15.

¹⁶ *Попова Т. В.* Аллегорическое толкование античной мифологии в сочинениях императора Юлиана. — В кн.: Проблемы античной культуры. Тбилиси, 1975, с. 447—454.

¹⁷ *Rahner H.* Griechische Mythen in christlicher Deutung. Zürich, 1957, S. 432—434.

¹⁸ *Huskinson J.* Some pagan Mythological figures and their significance in early christian Art. — Papers of the British School at Rome, 1974, vol. XLII, p. 73.

¹⁹ *Brandenburg H.* Bellerophon christianus. — Römische Quartalschrift, 1968, Bd. 63, S. 49—85.

²⁰ *Simon T.* Hercule et le christianisme. — Faculté des lettres de Strasbourg, 1955. ser. 2, fasc. 19.

²¹ *Huskinson J.* Op. cit., p. 76; *Schumacher W. N.* Reparatio vitae: Zum Programm der neuen Katakombe an der Via Latina zu Rom. — Römische Quartalschrift, 1971, Bd. 66, S. 125—153.

²² Шесть сосудов находятся в музее Бенаки в Афинах (*Πελεκανίδης Ε.* 'Αργυρά πινακία τοῦ Μουσείου Μπενάκη. 'Αρχαιολογική Ἐφημερίς 1942—1944. Ἀθήναι, 1948, с. 37—62), один — в Бриганском музее, один — в Метрополитен-музее, один — в галерее Сабанда в Турине (*Ross M. C.* Catalogue. . . , vol. I, p. 7—9).

²³ *Cruikshank Dodd E.* Op. cit., p. 256, pl. 93. Связь содержания латинской надписи с текстом Псалтири до сих пор не была отмечена.

²⁴ *Айналов Д. В.* Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900.

²⁵ *Mango C.* Antique Statuary and the byzantine Beholder. — DOP, 1963, 17, p. 55—64.

²⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁷ *Даркевич В. П.* Путиями средневековых мастеров. М., 1972, с. 20.

²⁸ *Vank A.* L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétique. Léningrad, 1977, p. 282, N 72. В альбоме отмечено, что возможно и другое истолкование изображения, но какое — не указано.

²⁹ *Matzulewisch L.* Op. cit., S. 3—4, 25—31, Taf. 33—34.

³⁰ *Ibid.*, Taf. 7.

³¹ *Matzulewisch L.* Op. cit., S. 54; *Weitzmann K.* The Heracles Plagues of St. Peter's Cathedra. — The Art Bulletin, 1973, vol. LV, N 1, p. 31—33, pl. 55; *Kent J. P. C.*, *Painter K. S.* Wealth of the Roman World. L., 1977, p. 41, N 80.

блюдах со сценами из жизни Давида³². На это сходство обращал внимание и Мацулевич, но эпизод из жизни Ахилла — в частности, и такой, как «Ахилл и Брисеида», — был им отвергнут на том основании, что ни один из известных ему античных памятников с таким сюжетом не мог быть образцом, который использовал византийский мастер. Однако если принять во внимание, что византийские мастера, во-первых, далеко не всегда непосредственно копировали античные образцы, а имело место некое «свободное творчество», а во-вторых, соединяли разновременные моменты, то окажется, что именно история Ахилла и Брисеиды может наиболее удовлетворительным образом объяснить сюжет этого блюда. Действительно, если соединить два разновременных момента в истории Ахилла и Брисеиды, а именно: 1) Ахилл, у которого отняли пленницу Брисеиду, сидит в шатре и укроаает свой гнев игрой на лире³³ и 2) передача Ахиллу Брисеиды в то время, как он, уже бросив играть на лире, разговаривает с пришедшими к нему ахейскими героями³⁴, то мы получим, правда в несколько упрощенном виде, как раз композицию эрмитажного блюда. В его левой части во фригийском наряде представлена Брисеида. В таком же головном уборе, подчеркивающим ее малоазийское происхождение, она изображена и на ведре из галереи Дориа³⁵. В центре шатра, по своей конструкции напоминающего строение, а не палатку пастуха, в полном вооружении сидит Ахилл; оставленные им лира и плектр помещены в сегменте. Воин, к которому поворачивает голову Ахилл (ср. соответствующее изображение на ведре из галереи Дориа³⁶), — Патрокл. Он же находится и среди героев, с которыми беседует Ахилл в сцене на блюде из кабинета медалей в Париже³⁷.

Итак, есть достаточно оснований считать, что на рассматриваемом памятнике изображена сцена «Ахилл и Брисеида», переданная мастером так, как это было характерно для византийских мастеров VI в. — в одной композиции, в целом упрощенной, соединены разновременные моменты. Интересующее нас блюдо должно быть отнесено к весьма многочисленной группе ранневизантийских памятников с изображением сцен из жизни Ахилла. Последний наряду с Аяксом и Одиссеем был одним из основных античных героев византийской литературы³⁸. Иллюстрации поэм Гомера — наиболее характерные примеры континуитета классической традиции в Византии.

Как было сказано выше, изображения на серебряных изделиях Константинополя VI в. обнаруживают черты эллинистического искусства разных провинций. «Византийский антик» столицы в этот период представлен образцами, восходящими к двум традициям: александрийской, характерным примером которой является группа ковшей со сценами рыбной ловли³⁹, и восточно-эллинистической, в частности сиро-палестинской⁴⁰ (например, хранящееся в Эрмитаже блюдо с изображениями Ахилла и Брисеиды и херсонесский реликварий). Однако без учета двух памятников — блюда с пастухом среди стада (рис. 2) и блюда с конем⁴¹ — общая картина развития различных стилистических тенденций в константинопольской торевтике была бы неполной. Оба предмета имеют клейма времени императора Юстиниана. На первом из них представлен сидящий на каменной скамье пастух, у ног которого лежит собака. В правой части блюда в нескольких планах изображены козы: одна срывает листья у дерева, вторая лежит среди кустов. Орнамент обратной стороны блюда, состоящий из растительных побегов, исходящих из четырех ваз и оканчивающихся розетками, типичен для многих образцов ранневизантийского прикладного искусства⁴².

Буколистическая тематика характерна для ряда памятников «византийского антика»⁴³. На блюде с изображением пастуха имеются все компоненты этого жанра: погруженный в созерцание природы пастух и пейзаж эллинистического типа, одухотворенный и героизированный. Прообразами представленной на эрмитажном блюде сцены являются памятники римского эллинизма времени императора Адриана⁴⁴. По своему сюжету «блюдо с пастухом» не выделяется среди прочих памятников «византийского антика». Что же касается стиля изображений, то его римский

характер обособляет это блюдо от других, сюжетно близких ему предметов. Действительно, скульптурная вылепленность изображений, их подчеркнутая статуарность, индивидуализация образа пастуха⁴⁵ сближают данный памятник с чисто римскими образцами, такими, как консульские диптихи Проба и Боэция⁴⁶.

Если судить по монограмме сигмаобразного клейма на обороте блюда, комитом общественных щедрот, при котором было произведено клеймение этого сосуда, был некий Петр. Единственный известный в настоящее время комит периода правления Юстиниана с таким именем — Петр Варсума, занимавший этот пост в 547—550 гг. (возможно, также и в 539—542 гг.)⁴⁷. По мнению Э. Круикшанк Додд и Дж. Кента, отождествление этого лица и комита Петра, монограмма которого помещена на блюде с пастухом, едва ли возможно. Представляется более вероятным, что на эрмитажном блюде упомянут какой-то другой комит, носивший то же имя⁴⁸. По данным письменных источников, в 20-х годах VI в. комитом был Илия, с 533 по 538 г. эту должность занимал Стратегий, для 530—532 гг. *comes sacraurum largitionum* неизвестен. Именно на эти оставшиеся незанятыми годы могло приходиться комитство Петра, монограмма которого имеется на эрмитажном блюде⁴⁹.

Косвенным подтверждением этому является стиль памятника, несущий ярко выраженный римский характер. Именно на конец 20-х—начало 30-х годов VI в. приходится наиболее тесные контакты Константинополя и остготской Италии. Пришедшая к власти в 526 г. королева Амаласунта получает поддержку от знати проконстантинопольской ориентации и проводит угодную Византии политику, прерывающуюся с гибелью Амаласунты в 534 г.⁵⁰ Характерным памятником, отразившим эту политическую ориентацию остготской Италии, явился диптих консула Ореста⁵¹ (530 г.); стилистически отличный от прочих римских диптихов, этот памятник сходен с диптихами константинопольских консулов VI в. С другой стороны, с начала 30-х годов VI в. политика Юстиниана была направлена на сближение с Римом и остготским королевством⁵². Поэтому не исключено, что блюдо с пастухом, римское по стилю, могло явиться своеобраз-

³² *Cruikshank Dodd E.* Op. cit., pl. 58, 60, 61, 64.

³³ Ср. соответствующее изображение на ведре из галереи Дориа в Риме, см.: *Carandini A.* La Secchia Doria: Una Storia di Achille tardoantica. — *Studi Miscellanei. Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte Greca e Romana dell'Università di Roma.* Roma, 1965, IX, p. 17, fig. 10.

³⁴ Ср. соответствующее изображение на блюде из кабинета медалей в Париже, см.: *Weitzmann K., Frazer M. E.* Age of Spirituality. Late antique and early christian Art third to seventh Century. N. Y., 1977, p. 29, N 24.

³⁵ *Carandini A.* Op. cit., fig. 10.

³⁶ *Brunn H., Bulle H.* Kleine Schriften. Leipzig, 1898, Bd. I, S. 125—130, Taf. 48.

³⁷ *Weitzmann K., Frazer M. E.* Op. cit., p. 29.

³⁸ *Шмаль И. В., Попова Т. В.* О некоторых приемах построения художественного образа в поэмах Гомера и византийском эпосе XII в. — В кн.: *Античность и Византия.* М.: Наука, 1975, с. 55—57.

³⁹ *Volbach W. F.* Silver. . . , S. 23—24.

⁴⁰ *Vanck A.* Monuments. . . , p. 114.

⁴¹ *Bank A.* L'art byzantin. . . , p. 279—280, pl. 55—56; p. 282, pl. 73—74.

⁴² *Банк А. В.* Византийское блюдо с изображением пастуха. — В кн.: *Сокровища Эрмитажа.* Л., 1949, с. 119—122.

⁴³ *Kent J. P. C., Painter K. S.* Op. cit., p. 50, N 99; p. 95, N 158.

⁴⁴ *Hanfmann G.* Hellenistic Art. — *DOP*, 1963, 17, p. 82—83, pl. 23—24.

⁴⁵ Речь идет именно об индивидуализированном, а не портретном изображении конкретного человека, как это предполагал Ф. Студницка; см.: *Studniczka F. I.* Zum Bildnis Theokrits. — *Philologische Wochenschrift*, 1924, N 51, Jg. 44, col. 1276—1277; *Idem.* Der Dichter Theokritos in «Imagines Illustrium». — *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 1923—1924, Bd. XXXVIII/X, S. 58—64.

⁴⁶ *Delbrueck R.* Die Consulardiptychen. Berlin; Leipzig, 1929, Taf. 1, VII.

⁴⁷ *Cruikshank Dodd E.* Op. cit., p. 28, 70.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 28, pl. V.

⁴⁹ *Ibid.*, pl. V.

⁵⁰ *Удальцова З. В.* Италия и Византия в VI в. М., 1959, с. 236—241.

⁵¹ *Delbrueck R.* Op. cit., S. 148—150, N 32.

⁵² *Удальцова З. В.* Указ. соч., с. 245.

ным отражением политики константинопольского двора в отношении Италии. Вероятность такого предположения подкрепляется двумя обстоятельствами: блюдо, согласно клеймам, было сделано в придворной мастерской, а связь политики и стиля, создаваемых в столице империи памятников, — характерная черта произведений византийского искусства периода его становления⁵³.

Хранящееся в Эрмитаже блюдо с конем относится к тем же годам, что и блюдо с пастухом⁵⁴. Стилистический анализ этого памятника, как доказал Мацулевич, обнаруживает сочетание черт столичного и варварского искусства: центральное изображение выполнено под явным влиянием сасанидской торевтики, а окружающий его орнамент близок к александрийскому кругу⁵⁵. Таким образом, блюдо с конем является характерным образцом эклектического направления в художественном серебре, направления, которым следует дополнить существующую картину развития столичной торевтики VI в.

Свои варианты «византийского антика» дали изделия из серебра, вышедшие из мастерских Малой Азии и Ближнего Востока. Бесспорных образцов малоазийской торевтики известно немного. Это реликварий V в. из Сирга (Исаврия)⁵⁶ с изображениями Христа, апостолов Петра и Павла, св. Конона и св. Феклы и стилистически и технически близкое этому памятнику блюдо VI в. без клейм с аллегорическим изображением Индии, малоазийское происхождение которого допускал Фальбах⁵⁷. Кроме того, как нам удалось установить, с культом Кибелы и культурами гностических женских божеств Фригии связано изображение на бронзовой матрице VII в. из Адалии, служившей для изготовления металлических накладок ременного пояса — украшений, имевших массовое распространение⁵⁸. Интересным образцом «византийского антика» является изображение на эрмитажном блюде с культовой сценой кормления змеи⁵⁹ (рис. 3). Л. П. Мацулевичем было высказано предположение, что это византийское блюдо VI в. происходит из Малой Азии⁶⁰. Действительно, данные как идейного, так и стилистического порядка подтверждают правильность такого предположения исследователя. Сюжеты, представленные на лицевой и обратной стороне блюда связаны с двумя характерными малоазийскими культами — сабазианским культом змей и культом Диониса — предводителя морских демонов. Змея — неперменный атрибут малоазийского сикретического божества Сабазия, соединившего в себе некоторые функции Аттиса и Диониса⁶¹. Изображение цист с выползающими из них змеями, т. е. композиция, аналогичная представленной на эрмитажном блюде, характерно именно для малоазийских памятников, свидетельством чего являются цистофоры — монеты, повсеместно распространенные и чеканенные в Малой Азии⁶². Представленная на обратной стороне блюда сцена — бородатая голова в окружении четырех морских чудовищ — связана с культом Диониса — предводителя морских демонов, почитание которого было известно только на территории Малой Азии⁶³. Стилистические особенности изображения на рассматриваемом памятнике также подтверждают предложенную локализацию. Они сходны с изображениями на серебряном блюде и ковше из собрания Думбартона Окс⁶⁴, предметах, найденных на территории Малой Азии, не имеющих клейм и датируемых приблизительно тем же временем, что и эрмитажный памятник. Таким образом, малоазийское происхождение блюда с культовой сценой кормления змеи подтверждается как иконографическими, так и стилистическими признаками.

Известное стилистическое сходство с рассмотренным памятником имеет уже упоминавшееся блюдо VI в. со сценой спора Аякса и Одиссея из-за оружия Ахилла (рис. 4). Размытые контуры изображений, сходный характер деформации фигур и отсутствие на обоих сосудах клейм позволяют предположить их принадлежность к одному, притом не столичному, художественному кругу. Как было отмечено, композиция сцены «Спора» имеет ряд отклонений от обычного типа, принятого на собственно антич-

ных памятниках. Кроме того, она имеет одну, необъясненную до сих пор, деталь. В правой верхней части блюда на фоне горок выделяется фигура пастуха (рис. 5); он одет в короткую тунику и держит пастушеский посох. К сцене спора из-за оружия Ахилла пастух никакого отношения не имеет. Такого персонажа нет ни в гомеровском тексте, ни у поэтов-кикликов, даже у Лесха Митиленского, к тексту поэмы которого ближе всего представленный сюжет. Присутствие этого пастуха может объяснить только поэма Квинта Смирнского (IV—V вв.) «Τὰ μὲθ' Ὀμήρου». Во-первых в этом произведении видное место занимает эпизод спора из-за оружия Ахилла, а во-вторых, в поэме повествование ведется от имени пастуха, пасущего мелкий рогатый скот неподалеку от Смирны (Σμύρνης ἐν δαπέδοισι περίκλυτα μῆλα νέμοντι)⁶⁵ и рассказывающего о троянских событиях. Поэма Квинта Смирнского была достаточно популярна в Византии, она использовалась для учебных целей⁶⁶, заменив собой забытые произведения Гомера и эпических поэтов-кикликов⁶⁷.

Очевидно, один из эпизодов этой известной поэмы оказался воспроизведенным на эрмитажном блюде. Жест пастуха в данной композиции может быть истолкован как представление зрителю происходящего между героями спора. Подобный же пастух, помещенный, как и на блюде со сценой «Спора», отдельно от основной композиции, имеется в левом верхнем углу на сосуде с изображением Беллерофонта и Пегаса в музее истории и искусства в Женеве⁶⁸ (рис. 6). Поскольку поэма Квинта Смирнского включает также эпизод с Беллерофонтом⁶⁹, ясно, что появление пастуха и в этой композиции связано именно с данным произведением. Хранящееся в Женеве блюдо датируется VI в.⁷⁰ На его оборотной стороне, как и на эрмитажном сосуде, отсутствуют пробирные знаки, т. е., согласно данным о клеймении серебра в Византии в VI в., оба предмета не являются столичными

⁶³ Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. L., 1977, p. 12—13.

⁶⁴ Cruikshank Dodd E. Op. cit., p. 28, 66, pl. 7.

⁶⁵ Matzulewisch L. Op. cit., S. 115—120.

⁶⁶ Grabar A. Un reliquaire provenant d'Isaurie. — Cahiers archéologiques, 1962, XIII, p. 57.

⁶⁷ Volbach W. Silber. . ., S. 27, Taf. V, 9—10.

⁶⁸ Залеская В. Н. Гностические представления в ранневизантийском искусстве. — В кн.: Тезисы докладов научной конференции «Культура и искусство Византии». Л., 1975, с. 14.

⁶⁹ Bank A. L'art byzantin. . ., p. 280, pl. 57—59.

⁷⁰ Matzulewisch L. Op. cit., S. 62.

⁶¹ Blinkenberg Ch. Darstellungen des Sabazios und Denkmäler seines Kultes: Archaeologische Studien. Kopenhagen; Leipzig, 1904, S. 66—128; Cumont F. Les religions orientales dans le paganisme romain. P., 1929, p. 77.

⁶² Pinder M. Über die Cistophoren und über die kaiserlichen Silbermedaillons der römischen Provinz Asia. — Abhandlungen königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1855, S. 533—534, 538—539, Taf. I—II; Caramessini-Oeconomides M., Kleiner F. S. The Hierapytha hoard. — Revue belge de numismatique, 1975, t. CXXI, p. 5—19, pl. V—VIII; Kleiner F. S., Noe S. P. The early cistophoric Coinage. — Numismatic studies, 1977, 14, pl. I—XXXVIII.

⁶³ Стефану Л. Кормление змей при орфических таинствах. — Записки ИАН, 1874, № 3, с. 32—36.

⁶⁴ Ross M. C. Catalogue. . ., p. 3—7, pl. II—VII.

⁶⁵ Quintus Smyrnaeus. Posthomerorum libri XIV/ Recognovit A., Zimmermann. Lipsiae, 1891, XII, 310.

⁶⁶ Tusculum-Lexikon. Griechischer und lateinischer Autoren des Altertums und des Mittelalters. München, 1963, S. 429.

⁶⁷ Шталь И. В., Попова Т. В. Указ. соч., с. 76.

⁶⁸ Musée d'art et d'histoire: Acquisitions et dons. Genève. Exposition du 12 mai au 18 Septembre 1977, p. 20—21, N 35.

⁶⁹ Quintus Smyrnaeus, X, 162.

⁷⁰ Lazovic M., Dürr N., Durand H., Houriet C., Schwaizer F. Objects byzantins de la collection du Musée d'art et d'histoire. — Geneva, 1977, n. s., t. XXV, p. 8—9.

изделиями. Представляется весьма вероятным, что эти памятники, выполненные в одно время и по одному литературному произведению, можно связать с одним центром. Наибольшую близость к столичным памятникам обнаруживают изделия Малой Азии. Поэтому не исключено, что оба блюда, иллюстрирующие эпизоды созданной в Смирне поэмы, могли быть выполнены в Малой Азии, в одном из ее приморских центров.

Итак, рассмотренные памятники обнаруживают разнообразие проявления эллинистической традиции: в представленных изображениях наличествует как формальный континуитет, так и переосмысление античной тематики в христианском морализирующем духе.

«Восточное лицо» византийской торевики VI в. характеризуют как собственно памятники сиро-палестинского круга, так и подражающие последним. Для сирийской торевики характерны две группы предметов: серебряные диски с большим гравированным крестом в центре, окруженном почитательной надписью, взятой из литургии яковитов, и культовые предметы разного назначения, условно названные нами «группой потира из галереи Уолтерса»⁷¹. Согласно помещенной на этой чаше надписи, она была выполнена в Центральной Сирии (в Карополисе) и принадлежала к массовым изделиям, изготовлявшимся для нужд паломников⁷².

Еще одну разновидность сирийской торевики представляет блюдо с ангелами по сторонам креста (Эрмитаж)⁷³. Его сирийская локализация, доказанная еще Н. П. Кондаковым⁷⁴ и находящая подтверждение в резкой экспрессивной манере изображения, бесспорна. Однако степень этой экспрессии и ее характер иные, чем на памятниках «группы потира из галереи Уолтерса». Сходство характера изображений черт лица и одежд с сасанидскими памятниками дало основание Я. И. Смирнову считать данное блюдо произведением христиан-сирийцев, живших в сасанидской империи⁷⁵. Иконография представленной сцены подтверждает этот вывод исследователя. Хотя композиция «Поклонение кресту» получила распространение в собственно Византии, однако именно она принадлежит к тем немногим христианским сюжетам, которые наряду с «Жертвоприношением Авраама» и «Даниилом во рву львином» были популярны у сирийцев-несториан⁷⁶. Последние отдавали предпочтение сюжетам, связанным с культом Креста и различным параллелям Распятия⁷⁷. Именно к такому типу относится композиция «Поклонение Кресту», известная на несторианских памятниках от V—VI и до XI в.⁷⁸ Таким образом, иконография и стиль «блюда с ангелами» обнаруживают такие черты, появление которых возможно только в пограничных с Ираном районах Сирии, т. е., вероятнее всего, блюдо было выполнено сирийскими мастерами Месопотамии.

⁷¹ Залеская В. Н. Сирийский художественный металл византийского времени и его историческое значение. (Вопрос о роли Сирии в прикладном искусстве Византии): Автореф. дис. . . . канд. искусствовед. наук. Л., 1970, с. 10—11.

⁷² Залеская В. Н. Рец. на кн.: E. Cruikshank Dodd. . . , p. 223—226.

⁷³ Bank A. L'art byzantin. . . , p. 283, pl. 78.

⁷⁴ Толстой И. И., Кондаков Н. П. Русские древности. СПб., 1891, вып. IV, с. 194; Кондаков Н. П. Археологические путешествия по Сирии и Палестине. СПб., 1904, с. 287.

⁷⁵ Хвольсон Д. А., Покровский Н. В., Смирнов Я. И. Серебряное сирийское блюдо, найденное в Пермском крае. — Материалы по археологии России, 1899, № 22, с. 8.

⁷⁶ Борисов А. Я. Об одной группе сасанидских резных камней. — Труды отдела Востока Эрмитажа, 1939, т. I, с. 235—242, табл. VI, № 1—7; Борисов А. Я., Луконин В. Г. Сасанидские геммы. Л., 1963, № 154—158, 183—189; Иерусалимская А. А. К вопросу о связях Согда с Византией и Египтом. — Народы Азии и Африки, 1967, № 3, с. 125.

⁷⁷ Dauvillier J. Quelques témoignages littéraires et archéologiques sur la présence et sur le culte des images dans l'ancienne église chaldéenne. — Orient syrien, 1956, vol. I, p. 297—304; *Idem*. Les croix triomphales dans l'ancienne église chaldéenne. — Eléona, 1956, Octobre, p. 11—17, fig. 3; Delly E. Le culte des saintes Images dans l'église syrienne orientale. — Orient syrien, 1956, vol. I, p. 291—296.

⁷⁸ Коковцов П. К. Несколько новых надгробных камней с христианско-сирийскими надписями из Средней Азии. — Известия ИАН. Сер. VI. 1907, № 12, с. 427—458.

Итак, анализ отдельных образцов византийских серебряных изделий показывает, сколь сложна и многообразна картина развития художественных направлений в торевтике VI в. Памятники с изображениями, взятыми из античной мифологии, оказываются то связанными с современным им эпосом, то переосмысленными в христианском морализующем духе, то становятся выразителями актуальных политических тенденций. Среди предметов, сюжетно и стилистически тяготеющих к Востоку, любопытны образцы, принятые у несториан (блюдо с ангелами) и монофиситов (блюда с гравированными крестами). Они интересны не только как редкие образцы, возникшие в еретической среде, но и как доказательства существования у монофиситов и несториан изобразительного искусства, что нередко подвергалось сомнению или даже отрицалось.

Византийская торевтика рассматриваемого периода представляет интерес в разных аспектах. Она важна для воссоздания общей картины развития этого вида прикладного искусства, понимания некоторых особенностей духовной жизни эпохи, раскрытия роли традиций и связи политических идей и стиля современных им произведений.