



ИНСТИТУТ
АРХЕОЛОГИИ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES
INSTITUTE OF ARCHAEOLOGY

MEDIEVAL ARTS AND CRAFTS

*To the 90th birthday anniversary of
Tatyana Ivanovna Makarova*



Moscow 2021

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА

*К 90-летию со дня рождения
Татьяны Ивановны Макаровой*



Москва 2021

УДК 902/904
ББК 63.4
С76

Утверждено к печати Ученым советом
Института археологии Российской академии наук

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

доктор исторических наук *Н.В. Жилина* (отв. редактор),
кандидат исторических наук *У.Ю. Кочкаров*,
кандидат искусствоведения *А.М. Жилин*

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

член-корреспондент РАН, доктор искусствоведения *Вл.В. Седов*
доктор исторических наук *А.В. Чернецов*

Средневековые искусства и ремесла. К 90-летию со дня
рождения Татьяны Ивановны Макаровой. – М: Институт археоло-
гии РАН, 2021. 272 с.

Сборник, посвященный юбилею Т.И. Макаровой, включает статьи по те-
матике изучения материальной культуры и декоративного искусства. Он объ-
единил как археологов, так и искусствоведов; как близких коллег и учеников
Татьяны Ивановны, так и специалистов молодого поколения. Все это соответ-
ствует ее научному направлению, нацеленному на междисциплинарность.

Введение посвящено памяти Татьяны Ивановны. Статьи первого раздела
анализируют явления материальной и художественной культуры во взаимосвя-
зи. Второй раздел касается комплексного изучения памятников церковной ар-
хеологии в технике перегородчатой эмали с применением методов точных на-
ук. Статьи третьего раздела ориентированы на составление ценных словарей и
указателей, связанных с общей проблематикой развития ремесла и искусства.

Сборник привлечет внимание историков, археологов и искусствоведов.

ISBN 978-5-94375-352-7

DOI: 10.25681/IARAS.2021.978-5-94375-352-7

© Федеральное государственное бюджетное
учреждение науки Институт археологии
Российской академии наук, 2021
© Авторы статей (фамилии в содержании)
2021



МАКАРОВА
Татьяна Ивановна
14.05.1930 – 06.10.2009

ЖИЗНЬ, ОТДАННАЯ НАУКЕ

Нам кажется важным оглянуться на пройденный Татьяной Ивановной путь именно сейчас, когда большинство ее учеников еще в расцвете сил, когда современники ее (в основном, конечно, младшие) смогут поучаствовать в сборнике статьями, когда труды ученых советского поколения еще служат инструментами быстро идущей вперед науке и сама жизнь старших коллег может послужить образцом молодому поколению исследователей. Каким будет пространство науки через десять лет – трудно предсказать. Возможно, именно сейчас наше обращение к научному творчеству Т.И. Макаровой окажется наиболее своевременным.

Дело в том, что страна все больше осознает ценность наследия советской науки и культуры, все чаще обращается к нему, используя опубликованные и неопубликованные труды и собранные тогда материалы как актуальные.

Татьяна Ивановна Макарова (14.05.1930 – 06.10.2009) – коренная москвичка, она родилась и умерла в главном городе России. Москвичами были и ее родители¹.

Отец, историк Иван Сергеевич Макаров (1901–1936), изучал хозяйство средневековой Франции и торговлю на Русском Севере XVII в. Ученик Д.М. Петрушевского и С.В. Бахрушина, он был арестован в 1930 г. по сфабрикованному ОГПУ «Академическому делу», по которому проходили известные участники семинара «Кружок молодых историков», такие, как Л.В. Черепнин и И.И. Полосин. Позже лишь некоторые смогли продолжить работу. В числе остальных оказался Иван Сергеевич. Через три года он вернулся из ссылки, но прожил недолго: дочери Тане в год его смерти исполнилось только шесть лет. Среди документов И.С. Макарова осталась прядь волос полуторогодовалой дочери. Он писал стихи. В числе научных работ Татьяны Ивановны впоследствии появилась статья о купчей XVII в. из собрания отца².

¹ Татьяна Ивановна Макарова, 2010. С. 189, 190.

² Богданов, Макарова, 1999; Макарова Т.И. Личный фонд.

Мать, Вера Александровна Сидорова, прожила долгую жизнь (1898–1986). Она была историком искусства, аспиранткой и сотрудником Российской ассоциации научно-исследовательских институтов общественных наук (РАНИОН), сотрудником Государственной академии художественных наук (ГАХН), Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств РАХ – столь важных для искусствознания учреждений. Специалист по искусству Нового и Новейшего времени (в основном Голландии и Германии), она не имела возможности опубликовать большинство своих работ, но осталась до конца преданной традиции собирания и изучения наследия «проклятых» художников XIX–XX вв. Она вошла в круг тех (так до конца и не оцененных) ученых, усилиями которых на базе национализированных после 1917 г. коллекций С.И. Щукина и И.А. Морозова возник и активно работал Государственный музей нового западного искусства (ГМНЗИ), один из первых в мире музеев авангардного искусства. Вера Александровна работала в нем долго, в 1941 г. она сопровождала коллекции музея в эвакуацию в Новосибирск и вернулась с ними в Москву в 1944 г. Вместе с ней в эвакуации была и дочь Таня. Трагический момент расформирования музея в 1948 г. Вере Александровне пришлось встретить на посту главного хранителя ГМНЗИ³.

Детство Тани Макаровой прошло в семье матери, на Покровке. Оно не было легким, как и у всех детей середины XX в. в России. Но над ее колыбелью в предвоенной Москве недаром встретились две музы – История и Искусства. Татьяна Ивановна сохранила в памяти такой эпизод из своих детских лет. Однажды мама застала девочку за разглядыванием украшений из родительской шкатулки. В таких случаях детей журят, а девочка ответила на это: «Я хочу знать и изучать красивые вещи!».

Обе музы будут покровительствовать ей всю жизнь, приведя для начала на исторический факультет МГУ, который и будет окончен по кафедре археологии (1954 г.) – той кафедре, на которой история и искусство, по сути дела, нерасторжимо. Традиционно включившись в экспедиционную жизнь, Т.И. Макарова в 1952–1980 гг. поработала на Тамани и в Крыму, на Украине, в Венгрии и Болгарии. Как многие археологи, она начала самостоятельную трудовую жизнь в реставрационной организации⁴, уже в 1954 г. проведя раскопки в Высоко-Петровском монастыре (Москва).

В 1957–1960 гг. Т.И. Макарова активно участвовала в раскопках древнерусского города Любеча, помогая начальнику экспедиции Б.А. Рыбакову, непосредственно руководя работой студентов. По словам А.А. Медынцевой (тогда – студентки МГУ), Татьяна Ивановна интеллигентно и гуманно всегда подсказывала, как нужно поступить после руководящих указаний Бориса Александровича, каждый

³ URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/people/sidorova/index.php>; Макарова Т.И. Личное дело. Л. 13.

⁴ Специальная республиканская научно-реставрационная производственная мастерская Управления по делам архитектуры, Москва; ул. Петровка, 28 (Макарова Т.И. Личное дело. Л. 1об.).

день высказывавшего новые идеи относительно методов раскопок: разборку сооружений и подсчет керамики производили по слоям, снимали аксонометрические чертежи и раскладывали на них находки (рис. 1, 2).

В 1960–1980-х гг. Т.И. Макарова руководила важными исследованиями церкви Иоанна Предтечи в Керчи. Зародились и главные для нее человеческие связи – с обожаемым ею учителем, академиком Б.А. Рыбаковым, и верной подругой, Светланой Александровной Плетневой (вплоть до последних дней они будут рядом – Татьяна Ивановна переживет Светлану Александровну совсем ненадолго).

В дневнике Светланы Александровны трогательно описана их первая встреча на Тамани: «Подожли к городищу и здесь, на краю я и встретила с Таней. Она копала с краю «стратиграфический раскоп». Увидела Б.А. и подошла к нам. Б.А. нас познакомил. Таня подала руку, и она оказалась против ожидания сильной, крепкой. Хорошей рукой. Сама Таня была худенькая с большими голубыми глазами, подвижными черными бровями... Можно было ожидать, что ручки у нее – птичьи лапки. Ан – нет! Оказались – руки человеческие. Очевидно, и я ей понравилась. Окончательно мы поняли, что «на всю оставшуюся жизнь», уже вечером»⁵.

Так и случилось – бок о бок прошли рядом всю жизнь вплоть до последних дней.

Работая рядом с ними, Татьяна Ивановна стала знатоком средневековых древностей, прежде всего, древнерусско-византийского круга. Эрудированный, широко и проблемно видящий историю Борис Александрович сильно повлиял на нее. Но к масштабности пространственного и временного охвата она добавила скрупулезную точность, критичность, строгость и методичность анализа. Хотя творческой фантазии как таковой она не была лишена – муза Искусства об этом позаботилась.

В 1955 г. Т.И. Макарова поступит в Институт истории материальной культуры АН СССР (позже Институт археологии РАН), где проработает более пятидесяти лет, пройдя путь от лаборанта (рис. 3) до ведущего научного сотрудника в отделе славяно-русской археологии (ученым секретарем которого была в 1966–1971 гг.), с 1990-х гг. – в секторе археологии Москвы, с 2000-х гг. – в группе средневековой археологии евразийских степей)⁶. Интерес к культуре и искусству логично приведет ее в Совет по истории мировой культуры Академии Наук, с 1972 г. по 1998 г. она будет исполнять обязанности секретаря секции «История и культура Древней Руси», а впоследствии станет его членом и окажет заметное воздействие на его издательскую деятельность. Работала она и в редколлегии журнала «Российская археология». Понятна и ее тяга к музейной работе, также сочетающей интерес к истории культуры, искусству и общей истории во всех ее проявлениях: ее мнение как члена ученого совета Музеев Московского Кремля высоко ценили хранители.

Сфера научных интересов Татьяны Ивановны была широка. В XIX в. эту область, включавшую ремесленное производство и искусство, называли бы «русско-

⁵ Татьяна Ивановна Макарова, 2010. С. 189.

⁶ Т. И. Макарова работала в Институте археологии РАН до 12.01.2007 г. (Макарова Т.И. Личное дело. Л. 127).

византийской художественной археологией». Сама Татьяна Ивановна обозначала ее как «культуру Древней Руси». Актуальность понятия междисциплинарных исследований усилилась в последние годы, но Татьяну Ивановну можно отнести к зачинателям этой научной тенденции.

Уже первые ее работы продемонстрировали возможности археологии в изучении произведений искусства. Темой самой первой статьи, написанной в 1962 г. и опубликованной в «Археологическом сборнике» Государственного Эрмитажа, стали лазуритовые украшения и амулеты кочевников X–XI вв.

Методично и упорно Т.И. Макарова отработывала одно направление за другим, начав с поливной керамики, перейдя от нее к перегородчатым эмалям, а затем к черни, каждый раз составляя фундаментальные своды и демонстрируя важность археологии для познания истории искусства. После кандидатской диссертации (1966 г.)⁷ она издала в серии сводов археологических источников первую монографию («Поливная посуда. Из истории керамического импорта и производства Древней Руси», 1967; в 1973 г. выйдет иллюстрированная научно-популярная брошюра на ту же тему). В 1970–1980-х гг. последуют еще два труда по древнерусскому художественному ремеслу («Перегородчатые эмали Древней Руси», 1975 и «Черневое дело Древней Руси», 1986), на основе которых Т.И. Макарова защитит докторскую диссертацию «Эмальерное и черневое дело Древней Руси» (1988 г.)⁸.

В годы работы в Институте археологии Т.И. Макарова руководила деятельностью аспирантов: О.Г. Ульянова (по теме «Московская художественная школа оружейного дела XVI–XVII вв.») и И.Е. Зайцевой (по теме «Ювелирное дело городов “Земли вятичей”»). В начале 1980-х гг. она также руководила деятельностью стажера Института истории Азерб. ССР Б.И. Ибрагимова по теме «Средневековый город Хараба-Гилан»⁹.

Инструментальные, необходимые для работы многим ученым труды Татьяны Ивановны обретут качества настольных книг и будут широко использоваться многие годы. Эти книги высоко ценят все специалисты, занимающиеся прикладным искусством древнерусского периода. Они важны не только как корпус источников. В них изложена авторская концепция художественного ремесла Древней Руси, основанная на детальной типологической классификации, уточненной хронологии появления и бытования эмалевых и черневых украшений, выделении отдельных школ ювелирного дела. Татьяна Ивановна обосновала появление эмалевого и черневого уборов на Руси в конце XI в. и их сосуществование, уточнив этим концепцию Г.Ф. Корзухиной.

Полагая, что клады украшений все еще недостаточно оценены как исторический источник, Т.И. Макарова перешла к системному рассмотрению драгоценного

⁷ Защита кандидатской диссертации Т.И. Макаровой состоялась 20.05.1966, диплом кандидата наук датирован 18.01.1967 (Макарова Т.И. Личное дело. Л. 40).

⁸ Защита докторской диссертации Т.И. Макаровой состоялась 20.01.1988 г., диплом доктора наук датирован 10.06.1988 (Макарова Т.И. Личное дело. Л. 84, 86).

⁹ Макарова Т.И. Личное дело. Л. 66.

убора Древней Руси. Она считала, что его формы, конструкция и орнаментация содержат значительную, но еще не раскрытую культурно-историческую информацию.

Особенно это касалось орнамента, изучению структуры, истории и методики исследования которого Татьяна Ивановна отдала много усилий. Ему посвящена специальная большая статья («Симметрия в растительном орнаменте Древней Руси» в сборнике «Древняя Русь и славяне», 1978). Тема орнамента выдвинута на первое место в известном томе из «красной серии» («Древняя Русь. Быт и культура», 1997), который готовился под ее руководством и для которого она написала ряд разделов. В этих трудах особенно сильно ощущается незримое присутствие учителя, Б.А. Рыбакова, издавшего к тому времени серию монографий о Геродотовой Скифии и язычестве славян. В книге о древнерусском уборе IX–XIII вв. (2008) как сплаве влияний и традиций (в соавторстве с Н.В. Жилиной) выделен фактор внешних воздействий, акцентирована художественная сторона ювелирных техник эмали и черни.

В 1990-х гг. Татьяна Ивановна заинтересовалась проблемой продолжения древнерусских традиций в пространстве Московской Руси. Она проанализировала элементы облачений митрополита Алексия – памятников неоднозначных, впитавших целый ряд художественных влияний («Древнерусское наследие в ювелирном деле ранней Москвы. XIV век», 1998). Русская православная церковь усиленно искала тогда контактов с учеными, и Т.И. Макарова, всю жизнь исследовавшая церковные древности, сумела выработать взвешенную и достойную позицию для сотрудничества. Она приняла участие в реконструкции шедевра древнерусского ювелирного искусства – креста Евфросиньи Полоцкой, написав затем о нем книгу: «Крест – хранитель всея Вселенная». Минск, 1996; в соавторстве с Л.В. Алексеевым и Н.П. Кузьмичем (рис. 4–6).

За эту работу Татьяна Ивановна была удостоена двух церковных орденов: Орден Креста преподобной Евфросинии Полоцкой (рис. 7); Орден Святой равноапостольной княгини Ольги III степени (1998).

Государственные поощрения не обходили ее стороной и были вполне заслуженны: Т.И. Макарова была награждена медалью «Ветеран труда» (1987), дававшей право на высокое звание Ветерана труда; а также – медалью «В память 850-летия Москвы» (1997). Одна из немногих сотрудников ИА РАН, она была награждена медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени (1999).

Всего Т.И. Макаровой принадлежит более девяноста научных работ, в том числе восемь монографий (пять индивидуальных и три в соавторстве). Особой оценки заслуживает ее редакторская деятельность. Она готовила к изданию ряд томов серии «Археология СССР», выпускавшихся ИА РАН, и была незаменима как внимательный и добросовестный редактор. Велика ее роль и как инициативного, настойчивого, упорно и последовательно стремящегося к цели издателя. В период разброда 1990-х гг. только усилия Т.И. Макаровой и С.А. Плетневой обеспечили сбор материалов для тома «Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье».

зь в эпоху средневековья» (2002 г.), куда сама Татьяна Ивановна написала ряд ключевых статей. По существу, она же задумала серию «Культура средневековой Москвы», поддержанную Советом по истории мировой культуры РАН, в которой сектором археологии Москвы ИА РАН было издано пять выпусков.

В архиве Т.И. Макаровой сохранились черновые и набросочные записи по важнейшим темам: Русь и Восток; археологический справочник по одежде; карта-тека звериного орнамента и средневекового бестиария и другое. Рукопись общей работы «Декоративное искусство Древней Руси» мы сочли нужным опубликовать в этом памятном сборнике. На первом листе рукописи есть пометка, сделанная рукой Татьяны Ивановны: «Заказано для Исторического лексикона, но не отдала (Вариант!)». В конце стоит и ее подпись. Сейчас этот вариант позволит нам заглянуть в лабораторию ее творческой мысли.

3 декабря 2020 года в Институте археологии РАН прошел круглый стол, посвященный памяти Т.И. Макаровой: «Прикладное искусство восточнохристианского мира в археологии». Там прозвучали теплые воспоминания о Татьяне Ивановне и научные доклады по темам, связанным с основными направлениями ее научной работы: изучением культуры и декоративно-прикладного искусства Древней Руси, средневековых ремесел, орнаментации.

Говоря о научной деятельности Татьяны Ивановны, необходимо подчеркнуть ее выработанный годами труда профессионализм и не бросающуюся в глаза спокойную уверенность человека, глубоко проникшего в сущность вещей. Татьяна Ивановна никогда не терялась перед трудной задачей, отчетливо видела, как взяться за ее решение, и вразумительно это объясняла. За кажущейся невозмутимостью скрывалась горячая любовь к избранному делу. Она была вдохновенным человеком. Предметы старины, попадая к ней в руки, переставали быть просто вещами – они становились для нее символами, в которых воплощены целые эпохи. Она представляла по ним жизнь, быт, нравы мастеров, вложивших душу в их изготовление и украшение.

Она всегда с удовольствием смотрела новые находки, готова была приехать на интересный доклад или к интересному памятнику, а в последние годы любила рассказывать о многочисленных встречах, поездках, экспедициях.

В отношениях Т.И. Макаровой с людьми, коллегами на первый план со стороны Татьяны Ивановны всегда выходила доброжелательность и стремление в какой-то мере защитить от неоправданно суровой критики. Она искренне приветствовала деятельность и усилия начинающих и экспериментирующих ученых, всегда пыталась уловить и понять в их труде лучшее. Это составляло основу ее критики и оценки.

Татьяна Ивановна умела быть по-настоящему объективной и житейски мудрой, обладала высшей формой вежливости: всегда оставалась легкой, приветливой, отзывчивой. Необыкновенно светлый человек, она легко располагала к себе и умела удивительно тактично говорить правду: так, что даже самая горькая не казалась обидной. Ее мягкая настойчивость позволяла найти компромисс, не обо-

стряя спора, просто изменив акценты в аргументации. Т.И. Макарова никогда не позволяла себе плохого настроения (точнее, не переносила его на других). Столкнувшись с неблагодарностью или разочаровавшись в человеке, не обостряла отношений, а просто и незаметно уклонялась от дальнейшего сотрудничества. Ее респектабельность никогда не сочеталась с принижением других. Так выражалось ее наследственное, заложенное с детства чувство собственного достоинства. Она старалась окружающих людей как бы превратить в своих домочадцев и часто достигала этой цели.

Крайне собранная и дисциплинированная (у нее весь день был расписан по минутам), Татьяна Ивановна до последних дней писала рецензии, статьи, книги, не позволяла себе бездействия. За мягкостью поведения скрывалась незаурядная стойкость. К сожалению, она ей действительно пригодилась: на последние годы жизни Татьяны Ивановны выпали болезни и утраты. Но поразительная преданность науке давала ей силы и бодрость до самого конца.

Всю свою жизнь Татьяна Ивановна отдала служению науке. Она была ученым, с большим интересом и вниманием относившимся к новым явлениям и направлениям в науке. Она обладала способностью воспринимать новое. Поэтому достигнутый ею лично на научном поприще результат будет развиваться и продолжаться далее. К ее трудам будет обращаться не одно поколение ученых.

Коллеги, ученики и друзья

Литература

- Алексеев Л.В., Макарова Т.И., Кузьмич Н.П.*, 1996. Крест – хранитель Всея Вселенная. История создания и воссоздания креста преподобной Евфросинии игумении Полоцкой Минск. Вестник Белорусского Экзархата. № 15. 128 с.
- Богданов А.П., Макарова Т.И.*, 1999. Купчая XVII в. из собрания И.С. Макарова // Культура средневековой Москвы. XVII в. / Авт.-сост. Л.А. Беляев. М.: Наука. С. 367–372.
- Макарова Т.И.* // Архив ИА РАН. Ф-1. Раздел 6. Индекс 675. 1а. Личное дело № 484. 141 л.
- Макарова Т.И.* Личный фонд // Архив ИА РАН. № 61.
- Музей нового западного искусства. История. Деятели. Сидорова Вера Александровна. URL: <http://www.newestmuseum.ru/history/people/sidorova/index.php> (дата обращения: 09.01.2021).
- Татьяна Ивановна Макарова (1930–2009) // РА. 2010. № 3. С. 189, 190.



Рис. 1. На раскопках Любеча (Черниговская обл.), 1958 г. «Очень хорошая фотография. Какие все молодые, наивные и веселые. Приятно посмотреть!»¹: слева направо – сотрудники ИА АН СССР – И.П. Русанова, Т.И. Макарова; Б.А. Рыбаков, директор ИА АН СССР, академик (с 20 июня 1958 г.), студенты МГУ – Т. Ефременкова, Л. Шелекасова, И. Качалова, Г. Иванова, Г. Вознесенская; П.П. Толочко², студент Киевского государственного университета; студенты МГУ – А.А. Медынцева³, С.С. Ширинский⁴, Ю. Маньлов; Р.Л. Розенфельдт⁵, сотрудник ИА АН СССР, заместитель начальника экспедиции (Макарова Т.И. Личное дело)

¹ Это слова А.А. Медынцевой, передающие впечатление от фотографии. Благодарим Альбину Александровну за неоценимую помощь в аннотации фотографии. Она назвала всех!

² П.П. Толочко – с 1987 года – директор ИА АН УССР (впоследствии – ИА НАНУ), с 2017 г. – почетный директор ИА НАНУ; академик НАНУ (18.05.1990), иностранный член РАН (22.12.2011).

³ А.А. Медынцева – д.и.н., ведущий научный сотрудник ИА РАН.

⁴ С.С. Ширинский (1937–2021) – научный сотрудник ИА РАН.

⁵ Р.Л. Розенфельдт (1922–1989 гг.) – к.и.н., старший научный сотрудник ИА РАН.



Рис. 2. На раскопках Любеча (Черниговская обл.): в первом ряду слева направо – Т.И. Макарова, И.П. Русанова, Т. Ефременкова, Б.А. Рыбаков, И. Качалова, Л. Шелекасова, Г. Иванова, Г. Вознесенская; В. Бидзиля, студент Киевского государственного университета; С.С. Ширинский, А.А. Медынцева, П.П. Толочко, Ю. Маньлов
(Макарова Т.И. Личное дело)



Рис. 4. «Мы с удовольствием можем сказать, что восстановление древней техники изготовления перегородчатой эмали, утраченной 800 лет назад, происходит здесь, сейчас, вот в этой мастерской». 04.04.1996 г. Т.И. Макарова и митрополит Филарет (Алексеев, Макарова, Кузьмич, 1996. С. 119, 123)



Рис. 5. Л.В. Алексеев, митрополит Филарет, Н.П. Кузьмич, архиепископ Константин, Т.И. Макарова. 04.04.1996 г. (Алексеев, Макарова, Кузьмич, 1996. С. 125)



Рис. 6. Л.В. Алексеев, Т.И. Макарова, архиепископ Константин. 1996 г.
(Алексеев, Макарова, Кузьмич, 1996. Обложка. С. 3)



Рис. 7. На вручении ордена Креста преподобной Евфросинии Полоцкой (учрежден в 1998 г.), вероятно, 2006 г.:
на переднем плане слева направо: Т.И. Макарова, Л.В. Алексеев,
на дальнем плане второй слева Н.П. Кузьмич;
а также – другие люди, присутствовавшие на церемонии
(Макарова Т.И. Личное дело)

СПИСОК
ОСНОВНЫХ НАУЧНЫХ РАБОТ
Т.И. МАКАРОВОЙ

- Макарова Т.И.* Библиография // История СССР с древнейших времен до наших дней: В 2 сериях, в 12 т. Первая серия. Т. I. Первобытнообщинный строй: Древнейшие государства Закавказья и Средней Азии: Древняя Русь (до начала XIII века) / Ред. С.А. Плетнева, Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1966. С. 695–708.
- Макарова Т.И.* О производстве писанок на Руси // Культура Древней Руси. Посвящается 40-летию научной деятельности Николая Николаевича Воронина / Отв. ред. А.Л. Монгайт. М.: Наука. 1966. С. 141–145.
- Макарова Т.И.* Поливная керамика в Древней Руси. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М.: ИА РАН. 1966. 18 с.
- Макарова Т.И.* Родословные таблицы // История СССР с древнейших времен до наших дней: В 2 сериях, в 12 т. Первая серия. Т. I. Первобытнообщинный строй: Древнейшие государства Закавказья и Средней Азии: Древняя Русь (до начала XIII века) / Ред. С.А. Плетнева, Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1966. С. 690–694.
- Макарова Т.И., Титов В.С.* Синхронистические таблицы // История СССР с древнейших времен до наших дней: В 2 сериях, в 12 т. Первая серия. Т. I. Первобытнообщинный строй: Древнейшие государства Закавказья и Средней Азии: Древняя Русь (до начала XIII века) / Ред. С.А. Плетнева, Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1966. С. 683–689.
- Макарова Т.И.* Библиография, именной и географический указатели // Очерки истории СССР. Т. II. Кризис рабовладельческой системы и зарождение феодализма на территории СССР. III–IX вв. / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. М.: Издательство АН СССР. 1958. С. 879–894.
- Макарова Т.И.* Украшения и амулеты из лазурита у кочевников X–XI вв. // Археологический сборник ГЭ. 1962. Вып. 4. С. 127–134.
- Макарова Т.И.* Поливная керамика Таманского городища // Керамика и стекло древней Тмутаракани / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. М.: Издательство АН СССР. 1963. С. 73–101.
- Макарова Т.И.* О происхождении поливной посуды на Руси // СА. 1963. № 2. С. 246–250.
- Макарова Т.И.* Поливная керамика Любеча // СА. 1965. № 4. С. 230–237.
- Макарова Т.И.* Средневековый Корчев (по раскопкам 1963 г. в Керчи) // КСИА. 1965. Вып. 104. С. 70–76.
- Плетнева С.А., Макарова Т.И.* Южное городище у с. Витачева // КСИА. Вып. 104. 1965. С. 54–61.
- Макарова Т.И.* Поливная посуда. Из истории керамического импорта и производства древней Руси / САИ. Е1-38. М.: Наука. 1967. 128 с., 1 л. ил.

- Макарова Т.И., Плетнева С.А.* О центрах эмальерного дела в Древней Руси // Славяне и Русь. К шестидесятилетию академика Бориса Александровича Рыбакова / Отв. ред. Е.И. Крупнов. М.: Наука. 1968. С. 98–113.
- Макарова Т.И.* Новые данные о датировке церкви Иоанна Предтечи в Керчи // Тезисы докладов, посвященных итогам полевых археологических исследований в 1970 г. в СССР. Археологические секции (дополнительный выпуск). Тбилиси: Мецниереба. 1971. С. 264.
- Макарова Т.И.* Поливная керамика в Древней Руси. М.: Наука. 1972. 12 с., табл.
- Макарова Т.И.* Раскопки около церкви Иоанна Предтечи в Керчи // АО 1971 года / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1972. С. 375–377.
- Макарова Т.И.* Фигурка воина из Тмутаракани // СА. 1972. № 3. С. 324–331.
- Кропоткин В.В., Макарова Т.И.* Новая находка монеты Олега-Михаила в Корчеве // СА. 1973. № 2. С. 250–254.
- Макарова Т.И.* Венец с перегородчатой эмалью из Любеча // Культура средневековой Руси: посвящается 70-летию М.К. Каргера / Отв. ред. А.Н. Кирпичников, П.А. Раппопорт. Л.: Наука. 1974. С. 160–162.
- Макарова Т.И.* Рецензия на книгу Ю.Л. Щаповой «Стекло Киевской Руси» // История СССР. 1974. № 1. С. 174, 175.
- Плетнева С.А., Макарова Т.И.* Работа Северо-Донецкой экспедиции // АО 1973 года / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1974. С. 69, 70.
- Макарова Т.И.* Датировка церкви Иоанна Предтечи по археологическим данным // Новейшие открытия советских археологов. Тезисы докладов конференции. Конференция, посвященная 250-летию АН СССР. Часть 3. Киев: АН СССР; АН УССР; Отделение истории АН СССР; Институт археологии АН СССР; Отделение истории, философии и права АН УССР; Институт археологии АН УССР. 1975. С. 100.
- Макарова Т.И.* Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука. 1975. 135 с., 2 л. цв. ил.
- Макарова Т.И.* Патрональные энколпионы с перегородчатой эмалью // СА. 1976. № 3. С. 163–175.
- Макарова Т.И., Николаева Т.В.* Из истории культуры Тверского Отроча монастыря // СА. 1976. № 4. С. 100–110.
- Титов В.С., Эрдели И., Макарова Т.И., Ширинский С.С., Эчеди И.* Раскопки Советско-Венгерской экспедиции в ВНР // АО 1975 года / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1976. С. 585–587.
- Макарова Т.И.* Симметрия в растительном орнаменте Древней Руси // Древняя Русь и славяне / Отв. ред. Т.В. Николаева. М.: Наука. 1978. С. 370–377.
- Плетнева С.А., Макарова Т.И., Афанасьев Г.Е.* Болгаро-Советская экспедиция // АО 1977 года / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1978. С. 579, 580.
- Плетнева С.А., Макарова Т.И., Афанасьев Г.Е., Йовков С.М.* Болгаро-Советская экспедиция // АО 1978 года / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1979. С. 600, 601.
- Макарова Т.И.* Болгаро-Советская экспедиция // АО 1980 года / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1981. С. 488, 489.
- Макарова Т.И., Марковин В.И.* Золотое украшение с перегородчатой эмалью из Сентинского храма // СА. 1981. № 3. С. 268–274.
- Макарова Т.И.* Археологические данные для датировки церкви Иоанна Предтечи в Керчи // СА. 1982. № 4. С. 91–106.
- Даркевич В.П., Макарова Т.И.* [Рец.]. Степи Евразии в эпоху средневековья. Археология СССР / Отв. ред. С.А. Плетнева. М. 1981 // СА. 1983. № 4. С. 258–264.
- Макарова Т.И., Плетнева С.А.* Пояс знатного воина из Саркела // СА. 1983. № 2. С. 62–77.
- Макарова Т.И., Плетнева С.А.* Типология и топография знаков мастеров на стенах Внутреннего города Плиски // Сборник в памет на проф. Станчо Ваклинов / Отв. ред. В. Гюзелев. София: Издателство на Българската академия на науките. 1984. С. 212–223.

- Макарова Т.И.* Две находки с перегородчатой эмалью из Новгорода и Смоленска // СА. 1985. № 3. С. 241–246. Цв. вклейка 1 с.
- Макарова Т.И.* «Злато и серебро» на Руси в эпоху «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и его время / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1985. С. 363–374.
- Макарова Т.И.* Археологи в поисках исторических закономерностей (О книге Ю.Л. Щаповой «Очерки истории древнего стеклоделия»). М.: МГУ. 1983. 199 с. // СА. 1986. № 1. С. 293–299.
- Макарова Т.И.* Черневое дело Древней Руси. М.: Наука. 1986. 153 с.
- Макарова Т.И.* Эмальерное и черневое дело Древней Руси. Научный доклад, представленный в качестве диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук (07.00.06). М.: Институт археологии АН СССР. 1987. 52 с.
- Макарова Т.И.* К вопросу об организации ремесла в древнерусских городах // Археологические источники об общественных отношениях эпохи Средневековья. Сборник статей / Отв. ред. С.А. Плетнева. М.: ИА РАН. 1988. С. 90–107.
- Макарова Т.И.* Перстни с геральдическими эмблемами из Киевского клада // Древности славян и Руси / Отв. ред. Б.А. Тимошук. М.: Наука. 1988. С. 241–247.
- Макарова Т.И.* [Рец.]. *Плешанова И.И., Лихачева Л.Д.* Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л.: Искусство. 1985. 35 с. 144 табл. 30 рис. // СА. 1988. № 3. С. 284–288.
- Макарова Т.И., Плетнева С.А.* Этапы научной деятельности Б.А. Рыбакова // Новая и новейшая история. 1988. № 6. С. 225–227.
- Макарова Т.И.* Боспор-Корчев по археологическим данным // Византийская Таврика: Сборник научных трудов (к XVIII Конгрессу византинистов) / Отв. ред. П.П. Толочко. Киев: Наукова думка. 1991. С. 121–146.
- Макарова Т.И.* Княжеские (государственные) мастерские и их роль в сложении орнаментального стиля в прикладном искусстве Древней Руси // СА. 1991. № 3. С. 31–42.
- Макарова Т.И., Равдина Т.В.* Семилепестные височные кольца с орнаментом // РА. 1992. № 4. С. 68–82.
- Макарова Т.И.* Две находки предметов с перегородчатой эмалью из Новогрудка и Смоленска // Край Смоленский. Смоленск. 1993. № 2. С. 26–28.
- Макарова Т.И.* О времени появления вершка на Руси // РА. 1993. № 2. С. 194–197.
- Макарова Т.И.* Облачение митрополита Алексея и ювелиры Москвы XIV в. // Культура средневековой Москвы, XIV–XVII вв. / Отв. ред. Б.А. Рыбаков. М.: Наука. 1995. С. 34–52.
- Макарова Т.И.* Облачение митрополита Алексея – многослойный памятник эпохи ранней Москвы // Церковная археология. Материалы Первой Всероссийской конференции. Псков. 20–24 ноября 1995 г. Христианство и древнерусская культура / Серия Археологические изыскания. Вып. 26. Часть 2 / Отв. ред. С.В. Белецкий. СПб.: Институт истории материальной культуры Российской академии наук, Отдел ОП Петербургкомстата; Псков: Комитет по культуре и туризму Администрации Псковской обл., Псковский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псковское общество Святой Ольги Российской, Государственный музей-заповедник «Кижи». 1995. С. 76–78.
- Макарова Т.И.* Академик Борис Рыбаков и русская история // Российский обозреватель. 1996. № 5. С. 52–56.
- Алексеев Л.В., Макарова Т.И., Кузьмич Н.П.* Крест – хранитель Всея Вселенная. История создания и воссоздания креста преподобной Евфросинии игумении Полоцкой / Вестник Белорусского Экзархата. 1996. № 15. Минск. 128 с.
- Макарова Т.И.* Введение // Археология. Древняя Русь. Быт и культура / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука. 1997. С. 5–7.

- Макарова Т.И., Розенфельдт Р.Л.* Поливная керамика // Археология. Древняя Русь. Быт и культура / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука. 1997. С. 22–30.
- Макарова Т.И.* Парадный женский убор // Древняя Русь. Быт и культура / Археология / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука. 1997. С. 49–54.
- Макарова Т.И.* Украшения с перегородчатой эмалью // Древняя Русь. Быт и культура / Археология / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука. 1997. С. 55–60.
- Макарова Т.И.* Украшения с чернью // Древняя Русь. Быт и культура / Археология / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука. 1997. С. 61–63.
- Макарова Т.И.* Методика изучения орнамента // Древняя Русь. Быт и культура / Археология / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука. 1997. С. 203–207.
- Макарова Т.И.* Заключение // Древняя Русь. Быт и культура / Археология / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука. 1997. С. 226–231.
- Макарова Т.И.* Типологические и хронологические таблицы // Археология. Древняя Русь. Быт и культура / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука. 1997. С. 264, 267, 284–296, 362–365.
- Макарова Т.И.* Археологические раскопки в Керчи около церкви Иоанна Предтечи // МАИЭТ. 1998. Вып. VI. С. 344–393.
- Макарова Т.И.* Византийская белоглиняная поливная керамика X–XI вв. в Саркеле – Белой Веже, Тмутаракани и Керчи // Историко-культурные связи Причерноморья и Средиземноморья X–XVIII вв. по материалам поливной керамики. Тезисы докладов научной конференции. Ялта, 25–29 мая 1998 г. / Гл. ред. П.П. Толочко. Симферополь: б. и. 1998. С. 140–144.
- Макарова Т.И.* Древнерусское наследие в ювелирном деле ранней Москвы. XIV в. Облачение митрополита Алексея. М.: ИА РАН. 1998. 94 с., 16 л. ил.
- Макарова Т.И.* Орнамент X–XIII вв. в русской историографии. Проблемы подхода // Культура славян и Русь. Пред. ред. Ю.С. Кукушкин. М.: Наука. 1998. С. 263–289¹.
- Алексеев Л.В., Макарова Т.И., Кузьмич Н.П., Дышиневич В.Н.* Крест – красота церкви. История создания и воссоздания креста преподобной Евфросинии Полоцкой / Наши духовные ценности. Минск: Четыре четверти. 1998. Вып. 4. 120 с.
- Богданов А.П., Макарова Т.И.* Купчая XVII в. из собрания И.С. Макарова // Культура средневековой Москвы. XVII в. / Авт.-сост. Л.А. Беляев. М.: Наука. 1999. С. 367–372.
- Макарова Т.И.* Стилеобразование в орнаменте Древней Руси // Евразийская степь и лесостепь в эпоху раннего средневековья / Археология восточноевропейской лесостепи. Вып. 14 / Отв. ред. А.Д. Пряхин. Воронеж: ВГУ. 2000. С. 123–129.
- Макарова Т.И.* Алексей // Исторический лексикон. Т. 5. [В 2 кн.]. Кн. 1: XIV–XVI века / Ред. Н.Г. Аварина, В.А. Антонов. М.: Знание. 2001. С. 154–164.
- Макарова Т.И.* Дар Тайдуллы // Средневековые древности евразийских степей / Археология восточноевропейской лесостепи. Вып. 15 / Отв. ред. А.З. Винников, Т.И. Макарова. Воронеж: ВГУ. 2001. С. 225–233.
- Макарова Т.И.* Поливная керамика средневековой Тмутаракани // От Тмуторокана до Тамани IX–XIX вв. Сборник Русского исторического общества / Науч. ред. и сост. В.А. Захаров. М.: Русская панорама. 2002. № 4 (152). С. 105–112.
- Макарова Т.И.* Разгадка вековой тайны // Наука в России. Январь-февраль. 2002. № 1 (127). С. 80–84.
- Макарова Т.И.* Церковь святой Богородицы в Тмутаракани // Боспор Киммерийский, Понт и варварский мир в период античности и средневековья. Материалы III Боспорских чтений / Ред.-сост. В.Н. Зинько. Керчь: Центр археологических исследований. 2002. С. 156–159.

¹ Существует издание данного сборника 1999 г. Прим. ред.

- Макарова Т.И., Плетнева С.А.* К вопросу о растительном орнаменте в металлопластике Хазарского каганата // Поволжье и сопредельные территории в средние века. Посвящается светлой памяти Германа Алексеевича Федорова-Давыдова / Труды ГИМ. Вып. 135 / Отв. ред. В.Л. Егоров, Ю.А. Зеленева. 2002. С. 107–114.
- Макарова Т.И.* Боспор / Крым в VIII–IX веках. Хазарское господство // Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья. IV–XIII века / Археология / Отв. ред. Т.И. Макарова, С.А. Плетнева. М.: Наука. 2003. С. 53–55.
- Макарова Т.И.* Боспор – Корчев / Крым в X – первой половине XIII века // Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья. IV–XIII века / Археология / Отв. ред. Т.И. Макарова, С.А. Плетнева. М.: Наука. 2003. С. 68–73.
- Макарова Т.И.* Типологические и хронологические таблицы // Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья. IV–XIII века / Археология / Отв. ред. Т.И. Макарова, С.А. Плетнева. М.: Наука. 2003. С. 114, 130–134, 235.
- Макарова Т.И.* Заключение // Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья. IV–XIII века / Археология / Отв. ред. Т.И. Макарова, С.А. Плетнева. М.: Наука. 2003. С. 482–487.
- Макарова Т.И.* Н.П. Кондаков и его роль в изучении ювелирного дела Древней Руси // Мир Кондакова. Публикации. Статьи. Каталог выставки / Сост. И.Л. Кызласова. М.: Русский путь. 2004. С. 240–244.
- Макарова Т.И.* Зарайский клад и проблема наследия в ювелирном деле восточных славян в XI столетии // Русь в IX–XIV веках: Взаимодействие Севера и Юга / Отв. ред. Н.А. Макаров, А.В. Чернецов. М.: Наука. 2005. С. 126–131.
- Макарова Т.И.* Комплекс украшений из разрушенного женского погребения около церкви Иоанна Предтечи в Керчи // МАИЭТ. 2005. Вып. XI. С. 346–354.
- Макарова Т.И.* Церковь св. Богородицы в Тмутаракани // МАИЭТ. 2005. Вып. XI. С. 378–387.
- Макарова Т.И.* Глава 1. Перегородчатая эмаль в драгоценном уборе Древней Руси // Жилина Н.В., Макарова Т.И. Древнерусский драгоценный убор – сплав влияний и традиций. IX–XIII вв.: Художественные стили и ремесленные школы. М.: ИА РАН; Гриф и К. 2008. С. 8–61.
- Макарова Т.И.* Глава 2. Чернь в драгоценном уборе Древней Руси // Жилина Н.В., Макарова Т.И. Древнерусский драгоценный убор – сплав влияний и традиций. IX–XIII вв.: Художественные стили и ремесленные школы. М.: ИА РАН; Гриф и К. 2008. С. 62–98.
- Жилина Н.В., Макарова Т.И.* Древнерусский драгоценный убор – сплав влияний и традиций. IX–XIII вв.: Художественные стили и ремесленные школы. М.: ИА РАН; Гриф и К. 2008. 294 с., 4 л. цв. ил.
- Макарова Т.И.* Писанки // Древняя Русь в средневековом мире: энциклопедия / Под ред. Е.А. Мельниковой, В.Я. Петрухина. М.: Ладомир. 2014. С. 613, 614.
- Макарова Т.И.* Поливное дело // Древняя Русь в средневековом мире: энциклопедия / Под ред. Е.А. Мельниковой, В.Я. Петрухина. М.: Ладомир. 2014. С. 630, 631.
- Макарова Т.И.* Ремесло // Древняя Русь в средневековом мире: энциклопедия / Под ред. Е.А. Мельниковой, В.Я. Петрухина. М.: Ладомир. 2014. С. 679.
- Макарова Т.И.* Чернь // Древняя Русь в средневековом мире: энциклопедия / Под ред. Е.А. Мельниковой, В.Я. Петрухина. М.: Ладомир. 2014. С. 885.
- Макарова Т.И.* Эмаль перегородчатая // Древняя Русь в средневековом мире: энциклопедия / Под ред. Е.А. Мельниковой, В.Я. Петрухина. М.: Ладомир. 2014. С. 901.
- Макарова Т.И.* Родословные таблицы основных русских князей X – середины XIII в. // Древняя Русь в средневековом мире: энциклопедия / Под ред. Е.А. Мельниковой, В.Я. Петрухина. М.: Ладомир. 2014. С. 930–935.

Научная хроника

- Макарова Т.И.* Работа сектора славяно-русской археологии ИА АН СССР в 1966–1967 гг. // КСИА. 1969. Вып. 120. С. 129–131.
- Макарова Т.И.* Работа сектора славяно-русской археологии ИА АН СССР в 1968 г. // КСИА. 1971. Вып. 125. С. 106–109.
- Макарова Т.И.* Работа сектора славяно-русской археологии ИА АН СССР в 1969 и 1970 гг. // КСИА. 1972. Вып. 129. С. 110–112.
- Макарова Т.И.* Работа сектора славяно-русской археологии Института археологии АН СССР в 1971 г. // КСИА. 1973. Вып. 135. С. 124, 125.
- Макарова Т.И.* Памяти Тамары Владимировны Равдиной (1919–1991) // СА. 1991. № 3. С. 263, 264.
- Макарова Т.И.* К 90-летию академика Бориса Александровича Рыбакова // РА. 1998. № 2. С. 5–10.
- Макарова Т.И.* К 80-летию Л.В. Алексеева // РА. 2001. № 1. С. 159–163.
- Макарова Т.И.* Мастера русской историографии: Борис Александрович Рыбаков // Исторический архив. М. 2001. № 3. С. 157–172.
- Кызласов И.Л., Макарова Т.И.*, О творческом пути Светланы Александровны Плетневой. Список работ С.А. Плетневой // Средневековые древности евразийских степей / Археология восточноевропейской лесостепи. Воронеж: ВГУ. 2001. Вып. 15. С. 3–13.
- Плетнева С.А., Макарова Т.И.* Памяти Ирины Петровны Русановой // Stratum plus. 2001–2002. № 5. С. 10–12.
- Макарова Т.И.* Памяти Бориса Александровича Рыбакова // РА. 2002. № 3. С. 185–187.
- Макарова Т.И.* Вспоминая друга // Северный Кавказ и мир кочевников в раннем железном веке. Сборник памяти М.П. Абрамовой / Отв. ред. В.И. Козенкова, В.Ю. Малашев. М.: ИА РАН. 2007. С. 191–196.
- Макарова Т.И.* Памяти Светланы Александровны Плетневой. Прощальные слова // МАИЭТ. 2009. Вып. XV. С. 688–691.

Научное редактирование

- Бондарь И.В.* Древнее золото. Из собрания Музея исторических драгоценностей УССР / Науч. ред. Т.И. Макарова. М: Искусство. 1975. 7 с., 94 л. ил.
- Изборник Святослава. 1073. Сборник статей / Отв. ред. Б.А. Рыбаков, ред. Л.П. Жуковская, Т.Б. Князевская, Т.И. Макарова, О.И. Подобедова, Н.Н. Розов, Я.Н. Щапов. М.: Наука. 1977. 343 с.
- Вагнер Г.К.* Искусство мыслить в камне: (опыт функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры) / Отв. ред. Т.И. Макарова. М.: Наука. 1990. 255 с.
- Культура средневековой Москвы, XIV–XVII вв. / Отв. ред. Б.А. Рыбаков; ред. Л.А. Беляев, Т.И. Макарова, С.З. Чернов. М.: Наука. 1995. 271 с.
- Археология. Древняя Русь. Быт и культура / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука. 1997. 368 с.
- Культура средневековой Москвы, XVII в. / Авт.-сост. Л.А. Беляев, Т.И. Макарова, С.З. Чернов. М.: Наука. 1999. 427 с.
- Средневековые древности евразийских степей / Археология восточноевропейской лесостепи. Вып. 15 / Отв. ред. А.З. Винников, Т.И. Макарова. Воронеж: ВГУ. 2001. 236 с.

Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья. IV–XIII века / Археология / Отв. ред. Т.И. Макарова, С.А. Плетнева. М.: Наука. 2003. 532 с.²

Список отчетов об археологических исследованиях

- Макарова Т.И.* Отчет об археологических работах, проведенных в Высоко-Петровском монастыре (г. Москва) в 1954 г. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 945; № 945а – Альбом иллюстраций к отчету.
- Плетнева С.А., Деоник В.Б., Макарова Т.И., Рыбаков Б.А.* О работах Славянского отряда Таманской экспедиции летом 1955 года // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 1417; 1418 – Альбом иллюстраций к отчету.
- Плетнева С.А., Макарова Т.И., Соловьева Г.Ф., Рыбаков Б.А.* 1) Отчет о работе на Южном (Святополчез) городище летом 1961 года. с. Витачев, Обуховский район Киевской области. 2) Отчет о раскопках курганов близ с. Стайки Ржищевского района Киевской области в 1961 г. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 2608, № 2608а – Альбом иллюстраций к отчету. Витачев – Южное городище и грунтовый могильник.
- Макарова Т.И.* Отчет о раскопках на Рыночной площади в г. Керчи (раскоп № II) в 1963 г. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 2826, № 2826а – Альбом иллюстраций к отчету.
- Макарова Т.И.* Отчет о раскопках в г. Керчи на бывшей Рыночной площади в 1964 г. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 3582, № 3582а – Альбом иллюстраций к отчету.
- Макарова Т.И.* Отчет о поездке на оз. Светлояр в составе экспедиции «Литературной газеты» в 1968 г. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 3645.
- Макарова Т.И.* Отчет о раскопках в Керчи около церкви Иоанна Предтечи в 1970 г. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 4297, № 4297а – Альбом иллюстраций к отчету.
- Макарова Т.И.* Отчет о раскопках в Керчи около церкви Иоанна Предтечи в 1971 г. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 5374, № 5374а – Альбом иллюстраций к отчету.
- Макарова Т.И.* Отчет о раскопках в церкви Иоанна Предтечи в Керчи в 1976 г. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 6256.
- Макарова Т.И.* Отчет о раскопках в церкви Иоанна Предтечи в Керчи в 1980 г. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 7622³.

Т.И. Макарова О ней

Жилина Н.В. С. Памяти Татьяны Ивановны Макаровой // МАИЭТ. 2009. Вып. XV. С. 356–358.

Татьяна Ивановна Макарова (1930–2009) // РА. 2010. № 3. С. 189, 190.

Жилина Н.В. Макарова Татьяна Ивановна // БРЭ. Т. 18. Москва: БРЭ. 2011. С. 509, 510.

Жилина Н.В. Макарова Татьяна Ивановна // БРЭ. URL: <https://bigenc.ru/archeology/text/2165329> (дата обращения: 19.11.2020).

² Библиографический список составлен Н.В. Жилиной в хронологическом порядке, среди работ одного года сначала указываются работы Т.И. Макаровой в алфавитном порядке названий, затем – работы в соавторстве в алфавитном порядке фамилий авторов; работы в одном издании – в порядке нумерации страниц. Благодарим к.и.н. В.Н. Чхаидзе и д.и.н. В.Я. Петрухина за уточнения.

³ Список отчетов представлен заведующим научно-отраслевым архивом ИА РАН к.и.н. У.Ю. Кочкаровым.

Т.И. МАКАРОВА

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ



Декоративное искусство в наши дни принято называть «прикладным», однако русские летописцы придумали для этого понятия лучший термин – «узорочье», вполне отражающий его суть: превращение в узор, в орнамент повседневного спутника человека – простую вещь. Французы же в принятом ими для этого понятия термине «l'art nécessaire» (необходимое искусство) отразили еще одну его грань – непреходящую роль искусства, красоты в жизни человека.

Первый исследователь древнерусского орнамента В.В. Стасов утверждал, что в орнаменте «каждая черточка... имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений» (Русский народный орнамент, 1872. С. XVI)¹. А это значит, что древнее узорочье таит в себе глубокий смысл, ясный его мастерам и современникам и скрытый от нас. Как письменность, основанная на трех десятках букв алфавита, как музыка, вырастающая из семи нот, орнамент графически представляет бесчисленные комбинации всего из двух компонентов – точки (круга) и прямой. Образующие ими символы «международны»: они возникали конвергентно у разных народов как результат наблюдения над Природой. Это вариации на тему круга – символа солнца, комбинации прямых и волнистых линий – символ воды, подчеркнутый ромб с точкой в отсеке – символ засеянного поля, растительный побег с бутоном и крином-цветком – символ фаз роста. Эти символы универсальны, они с чертами своеобразия присутствуют в орнаменте всех народов, отражая вечное стремление человека понять законы Вселенной и свое место в ней.

Именно благодаря тайнописи орнамента, простая вещь, ложка, личина для замка, прялка становятся предметами искусства, и эта же тайнопись придает им

¹ Цитата уточнена по источнику. Прим. ред.

охранные функции, образную молитву о спасении от всякого зла. Мир вещей становится одухотворенным, он таит в себе, как всякая древняя вещь, «тихую жизнь», которую нам предстоит разгадать.

Орнамент обладает еще одним свойством: он способствует сложению известной общности культуры, которая неизбежно формируется в едином государстве. О единстве культуры Древней Руси много писалось. Действительно, местные особенности в предметах каждодневного быта Киева, Новгорода, Полоцка, Рязани и других стольных княжеств уловить трудно: они скрыты под покровом общей «национальной» культуры. В декоре бытовых вещей царит один стиль орнамента – местный росток от мощного древа византийского орнамента. Это растительный орнамент, в основе которого лежат композиции из крина, построенные по законам зеркальной симметрии. Он украшает в равной степени предметы домашнего интерьера – деревянные скамьи, короба, кубышки из бересты, предметы из кожи: от кошелька до обуви, костяные изделия, разнообразные вещи из металла: от окладов икон до вислых печатей, сопровождавших официальные документы. Целый мир узорочья представляют женские украшения. Но именно внимательный анализ женских украшений заставляет усомниться в единстве важнейшей составной культуры – декоративного искусства. Чтобы убедиться в этом, достаточно рассмотреть две категории металлопластики – украшения из драгоценных металлов, золота и серебра и украшения из простых металлов, бронзы и оловянистых сплавов. Золотое и серебряное дело Древней Руси возникло на юге, в княжеских мастерских, где были освоены сложнейшие техники средневековья – перегородчатая эмаль, чернь, филигрань и зернь. Часть этих драгоценностей дошла до нас в составе кладов, зарытых в землю во времена монгольского нашествия. В золоте с перегородчатой эмалью или, как ее называли в летописях – финифтью, делали княжеские регалии – диадемы, бармы с изображением деисусных композиций: в центре – Иисусом Христом, по сторонам – Богоматерью и Иоанном Предтечей, апостолами Петром и Павлом. На женских височных украшениях-колтах изображали сиринов, излюбленный сюжет искусства Востока – двух птиц по сторонам древа жизни, композиции с элементами того же древа.

Искусство финифти было освоено в греко-русских мастерских; в стилистике, цветовой гамме, образном строе ощущается связь этого ремесла с его родиной – Византией, где оно было известно уже в VI в. Однако в Киеве сложилась своя школа финифти и не менее 4–5 поколений русских мастеров работали в этой технике не только в Киеве, но и в других столицах княжеств – в Рязани, Владимире. В их искусстве нашел совершенное выражение тот стиль орнамента, который одинаково справедливо называть старовизантийским или финифтяным. В Киеве, а потом и в других стольных городах сложилась своя традиция серебряного дела с воспринятой от ювелиров стран Востока техникой черни. На произведениях с чернью, церемониальных бармах, колтах, широких браслетах-обручах, перстнях запечатлен важный для всего декоративного искусства Руси момент: зарождение нового, тератологического стиля, расцвет которого приходится на более поздний период – XIII–XIV вв.

Оба эти стили орнамента захватили все области декоративного искусства Руси, а ювелирные мастерские княжеских дворов оказались той лабораторией, в которой доводились до совершенства сюжеты и образы. Источники их были рядом, в скрипториях, где копировалась орнаментация привозившихся из Византии и Болгарии рукописных книг. С их страниц перекочевали на изделия княжеских ювелиров фантастические персонажи: грифоны, драконы, кентавры, сирины, сентурвы. Это было искусство для образованного, читающего высшего слоя общества, оно четко отражало степень включенности Руси в культурное пространство средневековья, в мир его образов и технических достижений.

Одновременно с этим на просторах Восточной Европы, от Ладоги до Волги, процветало совсем другое искусство, его справедливо назвать народным. Более простое технически, оно оставило² богатый мир реальной жизни: это кони, олени, зайцы, бобры, собаки, волки, лисицы, рыбы, змеи, птицы. Их литые изображения находят в погребениях женщин на северо-западе Руси, в верховьях Днепра и бассейне Волги. Это амулеты, носившиеся населением, обитавшим вдали от городов, их находят в рядовых погребениях, в курганах XI–XII вв. Только одна категория амулетов, топорики, аналогичные молоточкам Тора, бога грома и молнии у скандинавов, связана с бытом дружинников и делалась, вероятно, в X в. в Киеве³. Остальные амулеты представляют творчество многоэтнического населения Руси, верного и в христианскую эпоху своим древним представлениям. Амулеты в виде ключей обеспечивали охрану жилищ, амулеты-ложечки – изобилие пищи. Это было вещественное выражение заклинательной магии, древнейшей магии человечества. По ее логике, коготь медведя помогал в охоте, как амулет в виде ножен – во всех операциях, в которых был необходим нож. Амулеты в виде животных отражали древние тотемистические верования, а иногда и космогонические представления. Так, распространенные у народов, обитавших на Оке, в Волго-Камском междуречье, изображения утки были связаны с древним мифом о сотворении Земли, об уточке, нырнувшей в глубину океана и принесшей в клюве комочек земли.

Картографирование амулетов, найденных в курганах XI–XII вв., позволило выявить их ареалы. Так, амулеты в виде ковшиков и ключей более всего встречаются в курганах Калининской⁴, Московской, Смоленской областей; амулеты, связанные с культом животных – в курганах Северо-Восточной Европы и Поволжья; амулеты-коньки – в Костромском Поволжье, на Двине, в Приладожье, на Чудском озере. Очевидно, что амулеты в этот период отражали не племенные, а территориальные общности со смешанным населением. Делали их в разных местах, это было домашнее, традиционное ремесло.

Совершенно очевидно, что металлопластика юга и севера Руси и по технике, и по образному строю различна. Она возникла в разной социальной и этнической

² Другой вариант, подписанный выше: «запечатлело». Прим. ред.

³ В этом месте текста сделана сноска: «о подвесках со скандинавским узлом и княж. знаках». Видимо, планировалось добавить об этом материал. Прим. ред.

⁴ Ныне – Тверской. Прим. ред.

среде. Она свидетельствует о разной основе, на которой сформировались народы севера и юга Руси в XI–XIII вв. К аналогичному выводу пришли и лингвисты, выявившие два диалекта славянской речи – новгородский и киевский. Возникает вопрос – как глубоко уходят эти различия в области, доступной археологу – в металлопластике?

Для ответа на этот вопрос необходимо заглянуть в глубокую древность, в первые века нашей эры, когда на севере обитали прибалтийско-финские и угро-финские народы, а по степям юга прокатились волны тюркских племен. Вторжения претерпевали и народы севера: германские племена готов прошли Восточную Европу вплоть до Крыма⁵. Именно постоянные проникновения разных этнических групп составляли уникальность этой территории в раннее средневековье. Материальным выражением ее стало возникновение двух совершенно различных и по стилю, и по технике очагов металлопластики: в Верхнем Поднепровье и в бассейне Оки и Угры – и на территории⁶ от Днестра до Днепра.

В IV–VI вв. в бассейне Верхней Оки жило, по свидетельству историка VI в. Иордана, племя *Goldas*, потомки его в XII в. известны русской летописи под именем Голяди. Именно здесь в IV–VI вв. сложился очаг производства своеобразных украшений из бронзы с разноцветной выемчатой эмалью. Эта техника, совершенно неизвестная до сих пор в землях восточной Европы, была хорошо освоена ремесленниками Юго-Восточной Прибалтики уже в первых веках нашей эры. Она стала продолжением традиций римских провинциальных эмальерных центров, продукция которых хорошо известна по раскопкам в Западной Европе.

Нарядные украшения с разноцветной эмалью были широко распространены в IV–VI вв. на территории от Волго-Окского бассейна до Среднего Приднепровья. Это бронзовые лунницы с красной эмалью, носившиеся в составе ожерелья из бус, ажурные привески, фибулы с красной, оранжевой и синей эмалью. Территория распространения этих оригинальных украшений совпадает с расселением различных балтских племен, живших по соседству с финскими и славянскими племенами, к которым иногда попадали отдельные предметы этого своеобразного ремесла. Оно стало той нитью, которая связывала население обширных регионов Восточной Европы с их балтийской прародиной и с наследием художественной культуры римских провинций⁷.

В эпоху раннего средневековья, в V–VII вв., славяне занимали обширные территории Восточной Европы. Археологи выделяют несколько культур со своими эт-

⁵ На полях записан вопрос: «Какие готские вещи?» Прим. ред.

⁶ Над строкой указан другой вариант «на обширном пространстве». Прим. ред.

⁷ В настоящее время украшения с выемчатыми эмальями не считаются балтскими и не относятся с территорией балтских племен, встречаясь от Северного Кавказа и Крыма до южной Швеции и Финляндии, что было отмечено в своде Г.Ф. Корзухиной (Корзухина, 1978). В Поднепровье их находят на памятниках позднезарубинецкого горизонта и киевской культуры, в том числе и вкладах. Вещи, где присутствуют вставки эмали, датируются от середины – конца II в. до конца III в. Изделия, подражающие образцам с эмалью, но без нее, известны вплоть до гуннского времени. Прим. ред. Благодарим д.и.н. А.М. Обломского за консультацию.

нографическими особенностями. Одна из них, расположенная в Среднем и Нижнем Поднепровье, в бассейне Нижнего Буга и Прутско-Днестровском междуречье, оставила оригинальную металлопластику. Продукция ее представлена пальчатыми и зооморфными фибулами, браслетами, пряжками и поясными накладками, изображениями людей и фантастических животных. Найденные в кладах, эти своеобразные вещи свидетельствуют о совершенно иных ремесленных навыках и связях их носителей, чем те, которые были у мастеров, развивавших римские традиции эмальерного дела.

Продукция этой металлопластики, фибулы и поясная гарнитура находят аналоги в крымских и северокавказских древностях, а встреченные с ней византийские монеты дают дату ее производства и бытования – VI–VIII вв. Аналогии предметам этого ремесла в древностях готов породили мысль об их принадлежности этому германскому народу. Однако находки пальчатых фибул в бесспорно славянских памятниках, жилищах и захоронениях и их явное своеобразие опровергают это предположение. Впрочем, произведения, очень близкие по облику и технике, часто встречаются и среди аварских древностей Среднего Подунавья, что позволяет видеть в них проявление широко распространенной моды определенного времени. Дружинники византийских городов и крепостей, выходцы из различных народов, в том числе и славянских, носили и изготавливали однотипную поясную гарнитуру. Возникновение производства этих предметов в славянской среде говорит о включенности ремесла славян в общую евразийскую моду, которая стала надежным индикатором целой эпохи.

Так два очага металлопластики раннего средневековья запечатлели два разных направления культурных связей населения, обитавшего на просторах Восточной Европы – северо-западное, балто-финское, сохранившее наследие позднеримского ремесла и юго-западное, связанное с германскими народами, аварскими племенами Подунавья и полуаварской средой византийских городов.

Как обстояло дело в последующий период, когда восточнославянский язык к VIII в., по мнению лингвистов, выделяется из общеславянского единства, а славяне, расселяясь на пространствах Восточной Европы, создают свои племенные союзы и даже – княжения с ярко выраженными этнографическими особенностями? Хорошо известно, что именно особенности металлопластики позволили связать отдельные области с племенами, попавшими на страницы русских летописей. Этноопределяющими оказались украшения женского головного убора, разные у разных летописных племен.

Так, словене, расселившиеся на Новгородской земле и восточном побережье Чудского озера, изготавливали особые кольца для женского головного убора – так называемые ромбоштитковые. Они были снабжены щитками в форме иногда сглаженного ромба, украшенного пунсоном. Крепились они в нижней части головного убора, по одному на каждом виске. У кривичей, живших на территории будущих Смоленской и Полоцкой земель, были распространены браслетообразные височные кольца с завязанными концами. Вятичи, расселившиеся в бассейне Оки и

Угры, изготовляли нарядные височные кольца, снабженные семью лопастями, так называемые семилопастные, они крепились к головному убору по несколько штук с каждой стороны. Жившие в бассейне Сожа радимичи делали височные кольца с семью лучами – семилучевые. Обитавшие в среднем течении Десны, на верховьях Сулы и на Сейме северяне носили спиралевидные височные кольца.

Юго-западная группа славянских племен, расселившаяся в правобережной лесостепной части Украины, включала в себя племена древлян, волян, полян и дреговичей. Материальная культура этих племен едина, а основной этноопределяющий признак – височные кольца – одинаковы. Это небольшие проволочные кольца, концы которых на пол-оборота заходят на кольцо, образуя звено спирали. В междуречье нижнего Днепра и Днестра, в бассейне Прута и Прикарпатье летопись локализует три племени – хорватов, тиверцев и уличей. Вещевой инвентарь их однообразен, а височные украшения представлены общеславянскими перстнеобразными кольцами с сомкнутыми концами.

Этноопределяющие различия отдельных славянских племен, упоминаемых в летописях, несколько завуалировали различия региональные. Они, тем не менее, очень значительны. В древностях славянских племен Северной Руси много вещей, имеющих прямые аналогии у народов Прибалтики. Это характерные застежки для верхней одежды, гривны, головные венки – изделия балтского населения, на земли которого пришли словене. Попутно словене заселяли и области, где издревле жила воль – Ижорское плато, нижнее течение рек Луги и Плюссы. Металлические изделия восточных славян близки родственны изделиям западно-финских племен, и в формирующемся прибалтийско-финском и славянском симбиозе смешение ремесленных традиций в металлообработке стало весьма выразительным его показателем. То же самое происходит и при заселении славянами земель восточных славян, в культуре которой очень заметен скандинавский элемент, как в обычаях, так и в вещах.

Наконец, заселение славянами Волго-Клязьменского междуречья сопровождалось активным смешением с местным мерянским населением, таким образом, финно-угорский этнический элемент оказал существенное воздействие на формирование славянского населения северо-востока Руси. Богатый металлический убор финно-угров: шумящие привески поясных и нагрудных украшений с литыми зооморфными подвесками – вошел в металлообработку славян в качестве культурного наследия.

Значительное воздействие на металлообработку вятичей и радимичей балтского и финно-угорского ремесла также несомненно. В первом случае об этом свидетельствует такая характерная часть убора, как разнообразные гривны, которых совсем нет у славян южных. Во втором – зооморфные привески в виде птичек, ключей, гребней. Таким образом, металлообработка славянских племен Севера, несмотря на традиционную патриархальность, с которой на протяжении нескольких столетий сохранялись без изменений височные кольца для женского головного убора, впитывала в себя образы и стилистику украшений тех народов, с которыми они вступали в контакты.

Облик металлопластики южных славян был совсем иным. Этнографические особенности в их металлических изделиях оказались стертыми, а женский костюм, как наиболее выразительная область, стал общим для полян, древлян и дреговичей. Питательной средой для ювелирного дела этих народов стало не домашнее ремесло соседних племен, а завоевания ювелиров соседних государств Запада, таких, как Великая Моравия, впитавшая наследие ювелирных техник древних цивилизаций Византии и Ближнего Востока. В результате в древностях славян юга Руси появляются украшения, сделанные в филигранной технике – зерни и скани. На Воляни было найдено погребение ювелира, в котором был положен набор штампов для изготовления изящных произведений ювелирного дела – бус, сережек, лунниц с зернью. Освоение славянами южных земель Руси сложнейшей техники, генетически связанной и по способу изготовления, и по форме с украшениями античных колоний Причерноморья, несомненно.

Таким образом, перед нами, как и в раннем средневековье, два очага металлопластики – на севере и на юге Руси. Их генезис различен, различны и ведущие техники и стиль изготавливаемых украшений. Так древние мастера отразили разницу в исторических судьбах славян севера и юга Руси: на севере – симбиоз с древней балто-финской средой, на юге – развитие из местных культур раннего железного века поблизости от мировых цивилизаций. На огромных просторах Восточной Европы не осталось феодальных замков и крепостей, которыми так богата наследница Рима Западная Европа. Здесь произрастало богатство иного рода – многообразие этносов, языков, культур, создавших в многовековом общении единый народ. Зримые свидетели и показатели этого процесса – изделия из металла, постоянные спутники каждодневного быта наших предков.



Литература

Корзухина Г.Ф. 1978. Предметы убора с выемчатыми эмалями V – первой половины VI в. н. э. в Среднем Поднепровье / САИ. Е1-43. Л.: Наука. 123 с., 2 л. ил.

Русский народный орнамент. Выпуск первый. Шитье, ткани, кружева. С объяснительным текстом В. Стасова. СПб.: типография Товарищества «Общественная польза». XX, 26 с., 79 л. ил.

На заставках перед статьями авторов использованы иллюстрации и их фрагменты из статей, опубликованных в данном сборнике.

На заставках разделов книги помещены иллюстрации и их фрагменты: с. 26 – табл. 1: 38 – Жилина, Макарова, 2008 (см. с. 23); с. 33 – рис. 17: В – из статьи Е.А. Армарчук; с. 146 – рис. 4 – из статьи И.А. Стерлиговой; с. 214 – рис. 1 – из статьи А.А. Медынцевой – в данном сборнике.

На лицевой стороне обложки и корешке использованы иллюстрации и их фрагменты: Лихачева, 1977. Табл. 35 (см. с. 111); Жилина, Макарова, 2008. Табл. 30: 7, 10; 31: 1, 13 (см. с. 23); рис. 2 к статье И.А. Стерлиговой; рис. 3: 7 к статье Е.К. Столяровой и др. – в данном сборнике.

На последней стороне обложки использованы иллюстрации и их фрагменты: Жилина, Макарова, 2008. Табл. 1: 11, 53 (см. с. 23); рис. 7 к вводу в разделу данного сборника.

МАТЕРИАЛЬНАЯ
И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА:
ИСТОРИЯ, СВЯЗИ, ОБРАЗЫ



Е.А. АРМАРЧУК

РЕЗНОЙ КАМЕНЬ ХРАМА IX–XI ВВ. у с. ВЕСЕЛОЕ



Резюме. Резной камень присутствовал в архитектурном декоре средневековых христианских храмов Византийской империи и примыкавших к ней стран. В ограниченном объеме он фиксируется на памятниках Абхазского царства, в которые входит храм IX–XI веков у с. Веселое возле Адлера. Обнаруженные при его раскопках в 2010–2011 гг. две плиты с сюжетной сценой «Даниил во рву львином» и с геометрической орнаментикой, а также граненые колонки и другие

детали входили в алтарную преграду храма. Они находят аналогии среди материалов Абхазии X–XI вв. Исключением является плита с сюжетной сценой, которая относится к редким здесь образцам этого вида камнерезного искусства и прекрасным его произведениям.

Ключевые слова: раскопки, христианский храм, архитектурная пластика, алтарная преграда, резной камень, искусство.

Средневековый христианский храм у с. Веселое под Адлером, резному камню которого посвящена эта статья, уже к началу 1970-х гг. был сильно разрушен и лишь холмообразно выделялся в рельефе. Как показали раскопки 2010–2011 гг., он дошел до нас в сильно руинированном состоянии, что не помешало проследить его планировку и внутреннее устройство. Храм относится к крестово-купольным постройкам с тремя апсидами и четырехстолпным наосом, его основной объем к западу продолжен нартексом; с трех сторон к храму примыкают открытые притворы (рис. 1). На уровне фундамента нартекс подстилается сводчатым склепом, вертикальная входная шахта в который находится в юго-западном углу нартекса. Храм построен способом «облицовка + забутовка» из камня – подтесанных плит песчаника, положенных на известковый раствор. Забутовку составляет тот же раствор с включением мелких камней и отесков плит. Для выкладки подпружных арок и, вероятно, арок дверных и оконных проемов использовалась плинфа. Стены внутри имели узкую «плинт-скамью» и были оштукатурены, при этом какие-либо остатки росписи нигде не зафиксированы. Храм покрывала черепичная кровля.

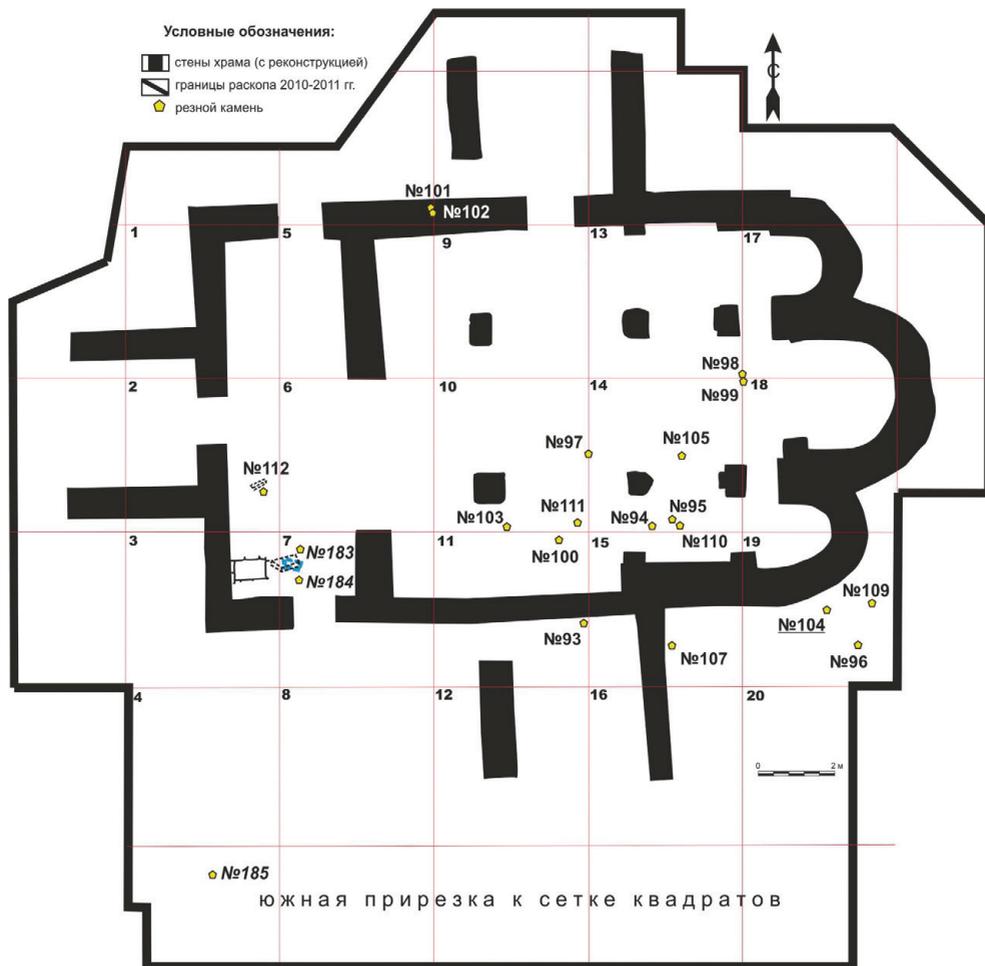


Рис. 1. План храма у с. Веселое с расположением находок резной камня (с номерами обычным шрифтом – по описи 2010 г., курсивом – по описи 2011 г.)

Полученная благодаря раскопкам коллекция разнообразных артефактов включает и резной камень. В данном случае к этой категории находок относятся только архитектурные детали – элементы обустройства храма, изготовленные из беловато-кремового известняка посредством распила, тески и резьбы с ограниченно добавленным сверлением. В процессе раскопок в слое разрушения помимо резных встретилось шесть относительно небольших гладких известняковых плит без резьбы, использованных при строительстве храма, в частности, в качестве замковых в арочных проемах, судя по их форме¹. Иные изделия и бытовые предметы из из-

¹ По коллекционной описи (далее – к/о) 2010 г. № 101–103, 107, 109, 111.

вестняка, кроме двух кольцевидных привесок из погребений, в вещевой коллекции отсутствуют.

Находки резного камня происходят преимущественно из внутреннего пространства храма (рис. 1), но нигде не сохранились в первоначальном положении. Они залегали в основном в слое разрушения на разных отметках, а также в переотложенном состоянии в склепе². Всего их насчитывается шестнадцать: семь обломков стволов и три навершия («капители») колонок, две крупные плиты и четыре мелких обломка других деталей³.

Колонки (7 экз.): все их находки являются обломками граненых стволов. Три из них не имеют боковых сколов и дают полное представление о толщине этих колонок, форме их поперечного сечения, близкого к правильному восьмиугольнику, и количестве граней, которых по восемь у каждой.

Первый фрагмент (№ 112 к/о 2010 г.) достигает в высоту 37,5 см (рис. 2). На всем протяжении ствол гладкий, без резьбы, толщиной 16 см. Ширина его граней равна 6,0, 6,5 и 7,0 см. Обнаружен в склепе практически на поверхности его заполнения (рис. 3).

Второй фрагмент (№ 185 к/о 2011 г.), найденный в южной прирезке к квадрату 4, отличается наличием резьбы на стволе (рис. 4). Его высота 32,5 см, толщина 16–17 см, а ширина граней колеблется от 6,3 до 7,3 см с преобладанием 6,5 см. На одном конце фрагмента уцелели остатки резьбы в виде поперечного витого жгута толщиной 2–3 см, выступающего на 0,8 см, обхватывавшего колонку по всей окружности. Под жгутом начинается участок с прямолинейной резьбой, на который пришелся скол. Удастся разглядеть лишь угол прямоугольной рамки из тонких перспективных валиков, боковой край которой лежит на одной линии с ребром ствола. Вероятно, резьба украшала нижнюю и, видимо, тоже граненую часть колонки.

Третий фрагмент полного сечения (№ 98 к/о 2010 г.) высотой 18 см имеет толщину от 15,5 до 17,0 см (рис. 5). Ширина восьми его граней колеблется от 5,3 до 7,0 см с преобладанием шести с небольшим сантиметров, ствол гладкий, без резьбы. Найден в бровке между квадратами 17 и 18, при входе в центральную апсиду, на отметке +58.

Другие *четыре обломка колонок* представляют собой продольные сколы их стволов. На первом фрагменте (№ 96 к/о 2010 г.) высотой 10 см видны только три грани ствола шириной по 6 см (рис. 6). Он имеет аналогичный вышеописанному жгут-перехват толщиной в 2,7 см. Обнаружен в юго-восточной части квадрата 19. На втором фрагменте (№ 110 к/о 2010 г.) высотой 21 см, зафиксированном на квадрате 14 в бровке запад-восток, наблюдаются четыре грани шириной 5,5 и 6,0 см.

² Отметки древней дневной поверхности варьируют от -55 до -68 см от условного нуля – точки на современной поверхности к юго-востоку от памятника в непосредственной близости от него.

³ Находки переданы на хранение в Музей истории города-курорта Сочи, где частично представлены в экспозиции.

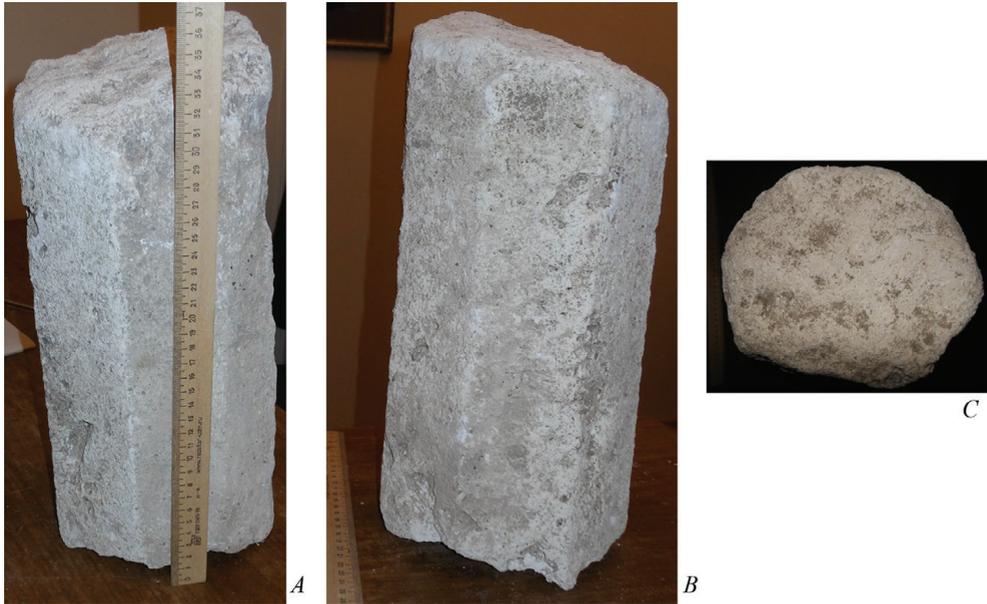


Рис. 2. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Ствол белокаменной колонки из заполнения склепа: *A, B* – фронтальные ракурсы; *C* – вид сверху



Рис. 3. Храм у с. Веселое. Обломок белокаменной колонки в завале склепа *in situ*, фотосъемка 2010 г.

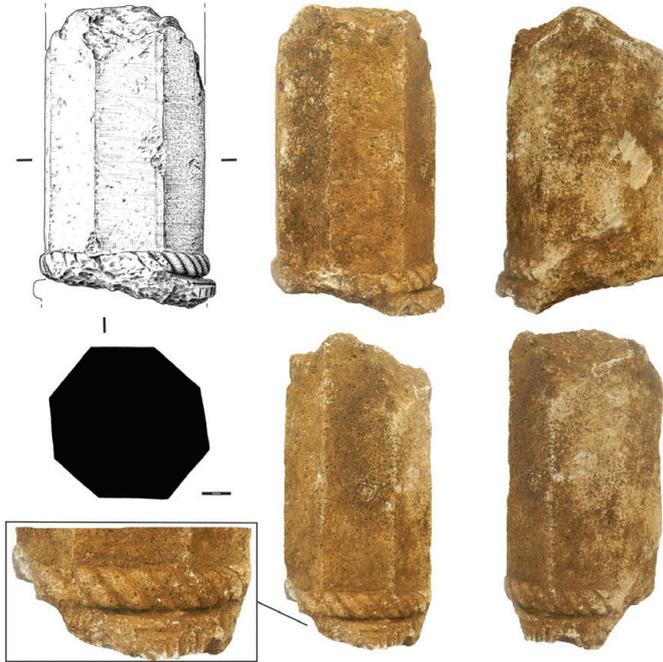


Рис. 4. Храм у с. Веселое, раскопки 2011 г. Ствол белокаменной колонки с резьбой из южной прирезки к квадрату 4

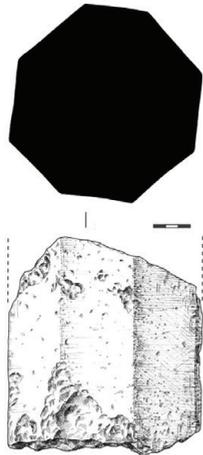


Рис. 5. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Ствол белокаменной колонки из бровки между квадратами 17 и 18 при входе в центральную апсиду

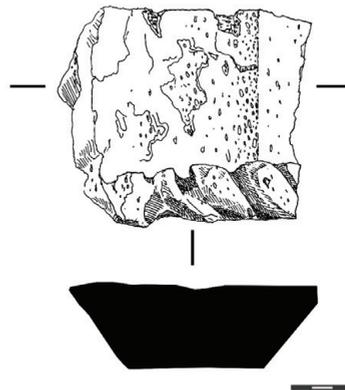


Рис. 6. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Фрагмент ствола белокаменной колонки с резьбой из юго-восточной части квадрата 19

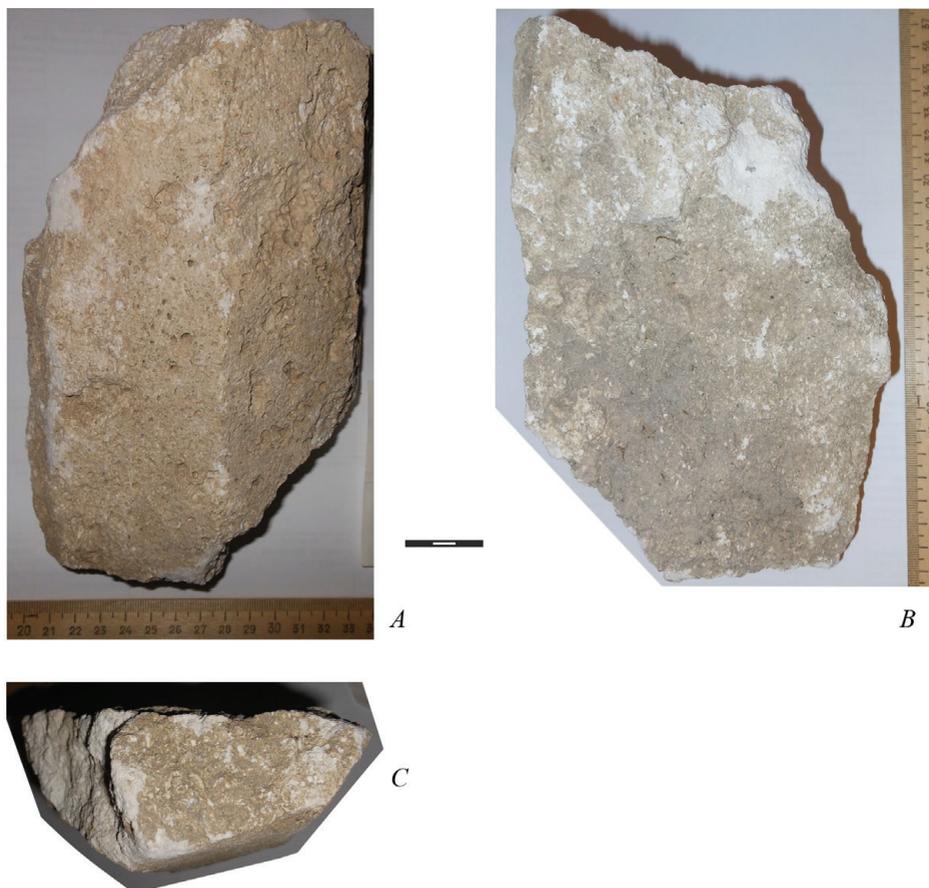


Рис. 7. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Фрагмент ствола белокаменной колонки из бровки между квадратами 17 и 18 при входе в центральную апсиду:
A – вид спереди, *B* – вид сзади, *C* – вид сверху

У третьего фрагмента (№ 99 к/о 2010 г.) высотой 19,5 см сохранились четыре целых грани и край пятой, а толщина (диаметр) колонки равна 12,0–13,5 см (рис. 7, 8). Обнаружен в бровке между квадратами 17 и 18 при входе в центральную апсиду. На четвертом фрагменте (№ 186 к/о 2011 г.) высотой 10,5 см насчитываются две целых грани шириной 6,3 и 7,3 см и две неполных, толщина ствола составляет 16,5 см (рис. 9). Данный фрагмент обнаружился при проверке отвала раскопа.

Графическая реконструкция восстанавливает стволы этих колонок как восьмигранные. Отметим, что все найденные колонки делятся на два варианта по толщине, 16,0–17,0 и 13,5 см, и ни у одной не зафиксировано сужение ствола.

Навершие или «капители» (3 экз.): *первое навершие* (№ 100, 105 к/о 2010 г.) склеено из двух частей, найденных в разных квадратах раскопа (рис. 10). Фрагмент

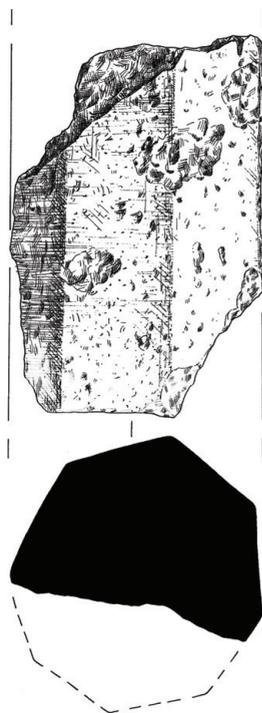


Рис. 8. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Фрагмент ствола белокаменной колонки из бровки между квадратами 17 и 18 при входе в центральную апсиду

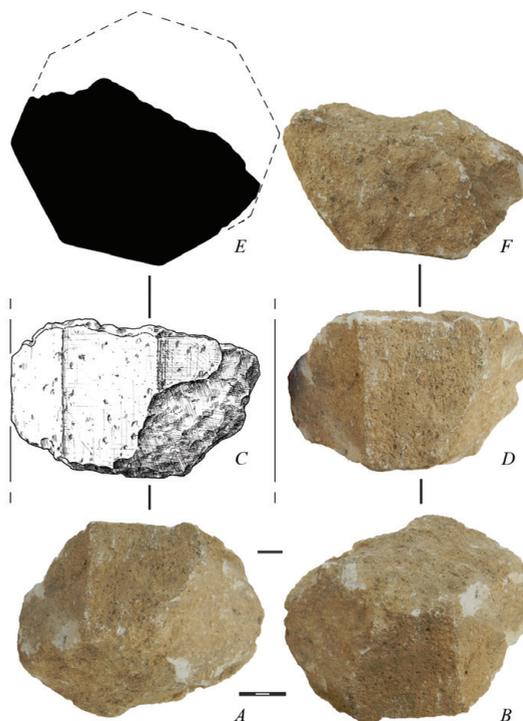


Рис. 9. Храм у с. Веселое, раскопки 2011 г. Фрагмент ствола белокаменной колонки из отвала раскопа 2011 г.: *A, B, C, D* – разные ракурсы, *E* – поперечное сечение, *F* – вид сверху

№ 100 лежал возле бровки запад-восток в квадрате 11 на уровне -8 (рис. 10: *A, B*), фрагмент № 105 – в квадрате 14. Навершие имеет усеченную эллипсоидную форму – сбитую плоскую верхушку со сколами и ровное основание из двух валиков (рис. 10: *C, D*). С тыльной стороны в основании по линии диаметра на нем вырезан паз шириной и глубиной в 2 см (рис. 10: *B*). В объеме навершие близко к трехчетвертным, то есть плоское с тыльной и выпуклое с лицевой стороны. Его поперечное сечение толщиной до 11 см – сегментовидное (рис. 10: *E*). Вырезанные вертикальные узкие ложбинки глубиной до 5 мм делят его лицевую поверхность на чередующиеся широкие и узкие доли – пять по 3,7 и четыре по 1,5 см шириной.

Общая высота составляет 22,5 см, максимальная ширина 17,0 см; к основанию оно сужается до 11,5 см. Вероятно, для соединения навершия с другой деталью (стволом полуколонки?) был необходим паз в его основании. Следы раствора на этом изделии не замечены. В отличие от двух других, данное изделие атрибутировано мною условно. Из-за сбитой верхушки его нельзя однозначно трактовать как

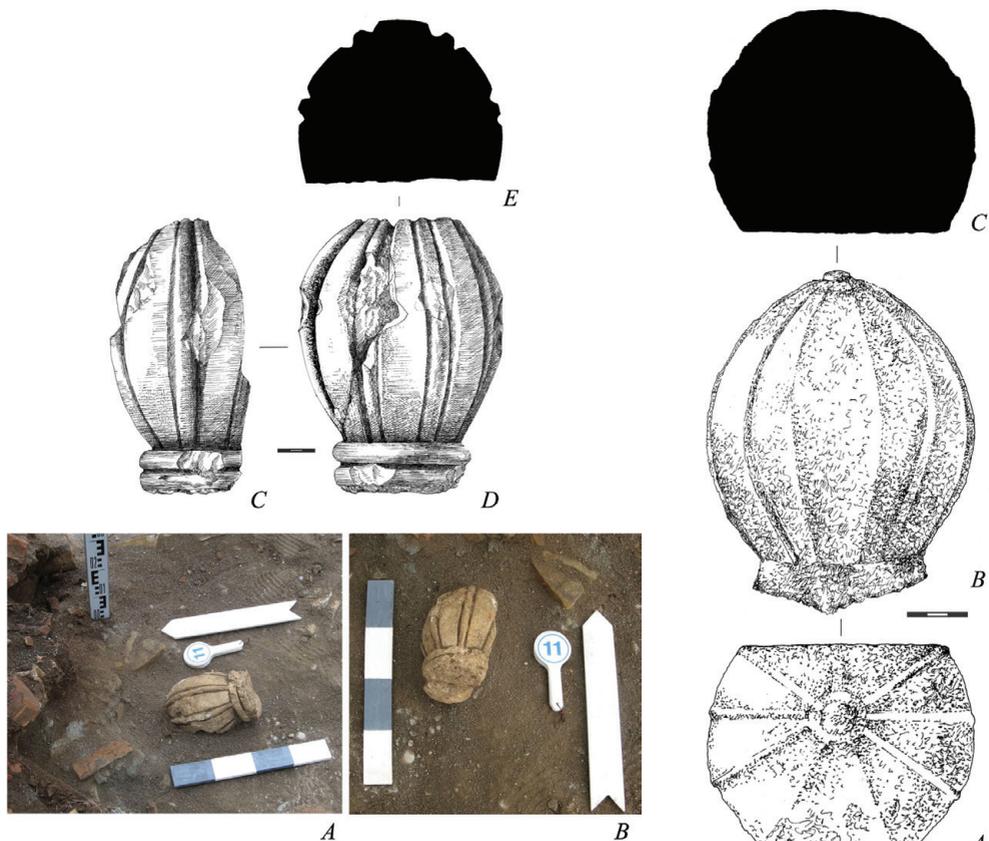


Рис. 10. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Белокаменное навершие колонки из квадрата 11: *A, B* – вид in situ, *C* – вид сбоку, *D* – вид спереди, *E* – поперечное сечение

Рис. 11. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Белокаменное навершие колонки из квадрата 19: *A* – вид сверху, *B* – вид спереди, *C* – поперечное сечение

«навершие», поскольку оно могло находиться также в нижнем или среднем ярусе колонки.

Второе навершие (№ 104 к/о 2010 г.) найдено в квадрате 19, на отметке +2. Оно тоже плоское с тыльной и выпуклое с лицевой стороны, разделенной на семь долей, и имеет сегментовидное сечение (рис. 11). Во-первых, доли разделены чуть выступающими тонкими валиками-ребрами. Во-вторых, сами доли не одинаковые по ширине, которая равномерно уменьшается вдвое от 5-сантиметровой центральной к задним долям. И в-третьих, при сходной с другими эллипсоидной форме это навершие имеет слегка заостренную вершину с маленькой венчающей «пуговкой»

диаметром 1,5 см и иные пропорции. Оно менее вытянуто в высоту и близко к шаровидному. Его основание высотой в 1 см слегка расширяется к низу, который отколот. Диаметр навершия равен 13,5 см, общая высота – 17,3 см.

Третье навершие (№ 108 к/о 2010 г.), место залегания которого осталось не зафиксированным, отличается сферической формой и гладкой поверхностью без декоративной резьбы (рис. 12). Оно тоже трехчетвертного объема, но его усеченная тыльная сторона неровная, с грубыми отколами (рис. 12: С). Высота навершия равна 15,0, диаметр – 16,5, а толщина – 12,5 см. Его основанием являлся выступающий тонкий валик или плита (рис. 12: А, В), но края этой части отбиты и потому неясны ее размер и первоначальные очертания (круглые, прямоугольные, многогранные?). Ниже начинался отколотый ствол колонки или второй ярус изделия (рис. 12: В, D).

Плиты (2 экз.): обе плиты относительно крупные, имеют прямоугольную форму и происходят из склепа, где лежали в слое завала непосредственно у подножия входной шахты, одна на другой в наклонном положении. Верхняя плита находилась на 81–138 см выше пола склепа, нижняя – на уровне 75–99 см от него (рис. 13–15). Такое расположение плит свидетельствует о том, что они попали в склеп не случайно, а были сброшены туда или спрятаны на каком-то этапе разрушения храма, когда входная шахта была уже частично засыпана землей. Вероятно, таким же образом в склепе оказался описанный выше обломок граненой колонки, который лежал дальше от входа, посреди камеры склепа (рис. 3). Лицевые поверхности обеих плит украшены резьбой: у верхней она сочетает сюжетную сцену с орнаментом, а у нижней – только орнаментальная.

Верхняя плита (№ 183 к/о 2011 г.) дошла до нас с утратами боковых сторон, сохранившись в длину на 81 см (рис. 14: В; 16). Справа скол пришелся на ее пустой участок без резьбы, а слева – слегка задел край изображения. Высота плиты составляет 38 см, толщина 12,6 см. Ее верхняя, нижняя и тыльная стороны – прямые и гладкие, а лицевая поверхность покрыта рельефной резьбой. Вверху с уровня 25,5 см она имеет скос-наклон к тылу. Вследствие этого поперечное сечение плиты пятигранное, в виде вытянутого прямоугольника со срезанным верхним углом (рис. 16: E).

На прямой лицевой грани высотой 25,5 см слева изображен библейский сюжет «Даниил во рву львином». Фигуры Даниила в остроконечном колпаке с поднятыми вверх руками и припавших справа и слева к его стопам двух львов высечены в небольшом рельефе (рис. 14: В; 16: В; 17: В). Правее этой группы вырезаны сплетающиеся четырехлепестковая розетка и круг, образованные лентой из трех полос с двумя желобками. Справа от этого элемента расположено пустое пространство, на верхний угол которого пришелся скол. Возможно, оно предназначалось для другого изображения.

На скошенной лицевой грани высотой 15 см, которую отделяет от нижней ребро в виде витого жгута, вырезаны переплетающиеся круги и правильные ромбы, образованные лентой из двух полос с одним желобком (рис. 16: А, С). Пересечен-



Рис. 12. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Белокаменное навершие колонки (конкретное местонахождение не зафиксировано): А, В – вид спереди, С – вид сзади, D – вид сбоку

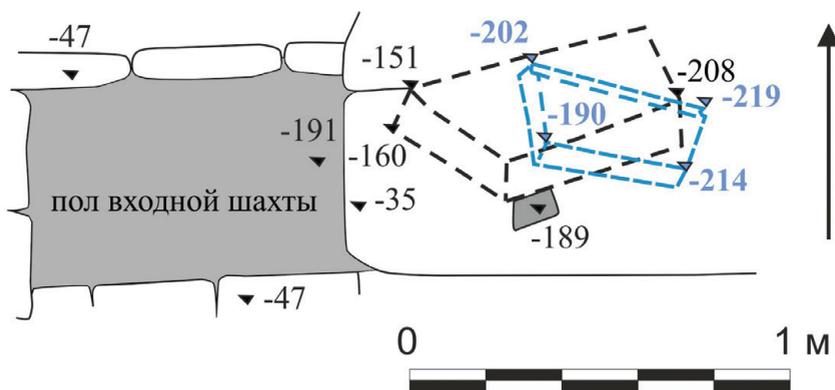


Рис. 13. Храм у с. Веселое, план расположения каменных плит в склепе

ные кругами ромбы лишь соприкасаются друг с другом. В отличие от них круги переплетаются между собой, а высверленный центр (диаметром 3 мм) образовавшихся при этом петель совпадает с центром ромбов. Переход скошенной грани плиты в верхнюю горизонтальную грань шириной 4,5 см ничем не выделен.

Сразу после расчистки, до подъема плиты наверх, в ее левой части была хорошо видна розоватая окраска нимба над головой Даниила и фона, на котором



A



B

Рис. 14. Храм у с. Веселое, раскопки 2011 г.
Верхняя белокаменная резная плита в склепе in situ: *A, B* – виды с разных ракурсов



Рис. 15. Храм у с. Веселое, раскопки 2011 г.
Нижняя белокаменная резная плита в склепе in situ: *A, B* – виды с разных ракурсов

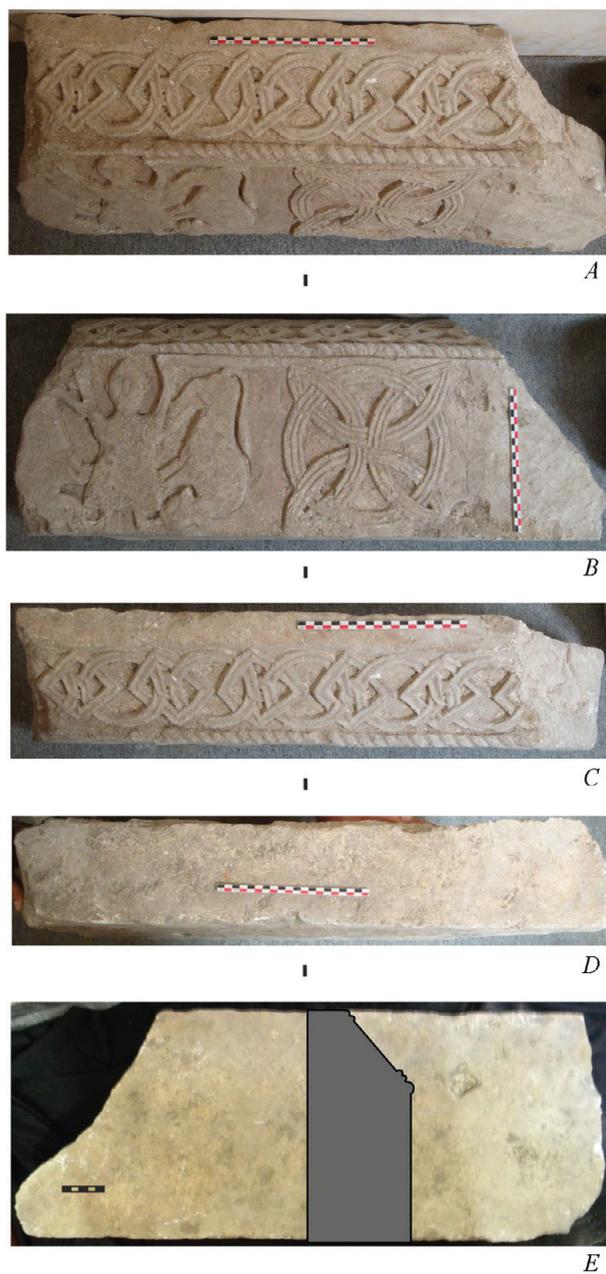
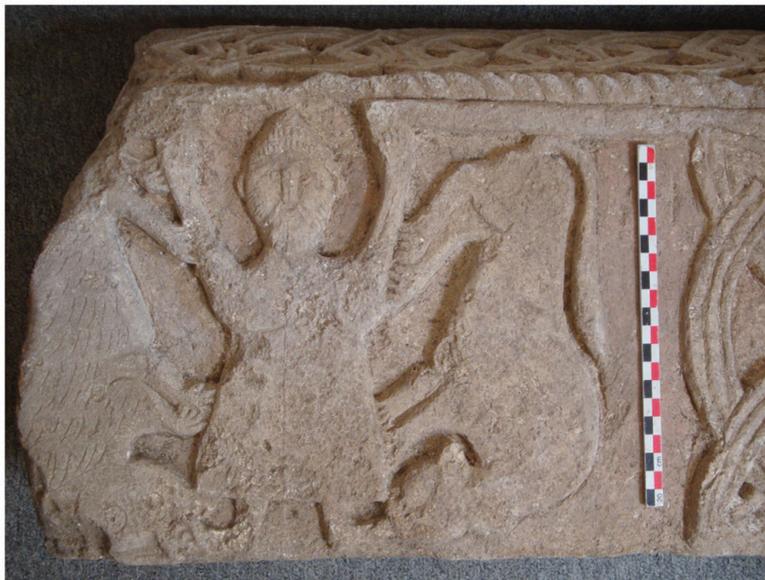


Рис. 16. Храм у с. Веселое, раскопки 2011 г. Верхняя белокаменная резная плита из склепа; *A* – общий вид с верхнего ракурса, *B* – основная лицевая грань; *C* – вид сверху, *D* – вид снизу, *E* – вид сзади и поперечное сечение



A



B

Рис. 17. Храм у с. Веселое, раскопки 2011 г. Верхняя белокаменная резная плита из склепа: *A* – in situ в склепе сразу после расчистки (видна окраска фона и нимба над головой Даниила); *B* – фрагмент плиты

высечена эта часть рельефа (рис. 14: В; 17: А). Это согласуется с давним замечанием Р.О. Шмерлинг, что окрашивание фона в красный цвет, который со временем потерял яркость и стал проявляться легким розовым налетом, применялось для резных плит алтарных преград и арочек антаблемента храмов в Зарзме, Сапаре и Сатхе с X – начала XI в. до конца XIII – первой половины XIV в. Кроме того, следы окраски резьбы имеются на фрагментах преград первой четверти XI в. храмов в Церовани и Спарста Цминда-ангелози (Шмерлинг, 1962. С. 189). На остатки красной окраски у некоторых резных деталей раннего периода (конца X – начала XI в. или первой половины XI в.) храма Тхаба-Ерды в Ингушетии обратили внимание современные его исследователи (Казарян, Белецкий, 2009. С. 57, 60).

Нижняя плита из склепа (№ 184 к/о 2011 г.) имеет прямоугольную форму, сохранилась не целиком, ее концы отколоты (рис. 15, 18). В длину она достигает 45,8 см, в высоту – 18,0 см; в поперечном сечении размерами 18,0 x 16,7 см – близка к квадрату, из-за чего ее можно назвать блоком. С тыльной стороны вдоль края на всем протяжении имеется продольная выемка прямоугольного сечения глубиной 4–5 см, вследствие чего сечение плиты получило Г-образную форму (рис. 18: В, D). Такие же «вырубы-ложа» для деревянных балок наблюдаются, например, в Херсонесе на использованных в тамошнем строительстве известняковых блоках (Бернацки, 2006. С. 42. Рис. 6: D, E); а также – на плитах, встреченных при раскопках храмового сооружения № 5 XI–XIII вв. на аланском Ильичевском городище на р. Уруп на Северном Кавказе (Каминский, 1990. Рис. 418, 420, 421).

Лицевую сторону плиты украшает рельеф в виде сложной плетенки-цепочки из двух типов звеньев геометрических форм (рис. 18: А, С). Они образованы лентой в две полосы с мелким желобком, ширина ленты 2 см. Центр петель – мест пересечения фигур – высверлен до 3 мм в диаметре. Глубина резьбы – от 0,6 до 0,8 см. Сверху и снизу плетенку ограничивают продольные узкие и глубокие пазы-ложбинки, создающие рамку. Композицию вдоль одной стороны дополнительно окаймляет граненый валик, отделенный от края плиты таким же пазом.

Рассмотрим последние четыре находки белого камня с резьбой. *Первый фрагмент* (№ 93 к/о 2010 г.) высотой 16,5 см сохранился в длину до 17,0 см, его предельная толщина равна 11,5 см, а поперечное сечение близко к треугольному (рис. 19; 20: А, В). На скошенной лицевой грани вырезана плетенка в виде плотной «косички» из ленты в три полосы с двумя желобками. Глубина резьбы не более 5 мм. Верхняя и тыльная стороны фрагмента ровные и гладкие, сходятся под прямым углом. Найден в кв. 11, на отметке +4.

Второй фрагмент (№ 95 к/о 2010 г.) размерами 9 × 6 см представляет собой мелкий обломок (рис. 20: С, D). Найден в широтной бровке в квадрате 14, на отметке -14. Его нижняя часть и боковые стороны отколоты, тыльная сторона неровная. Однако четко видны две грани его лицевой поверхности: прямая гладкая – в верхней – и скошенная к тылу, украшенная резьбой – в нижней части. Поперечное сечение фрагмента четырехугольное в виде трапеции с прямым углом. Похожее сечение можно предполагать у некоторых плит с рельефами храма Тхаба-Ерды

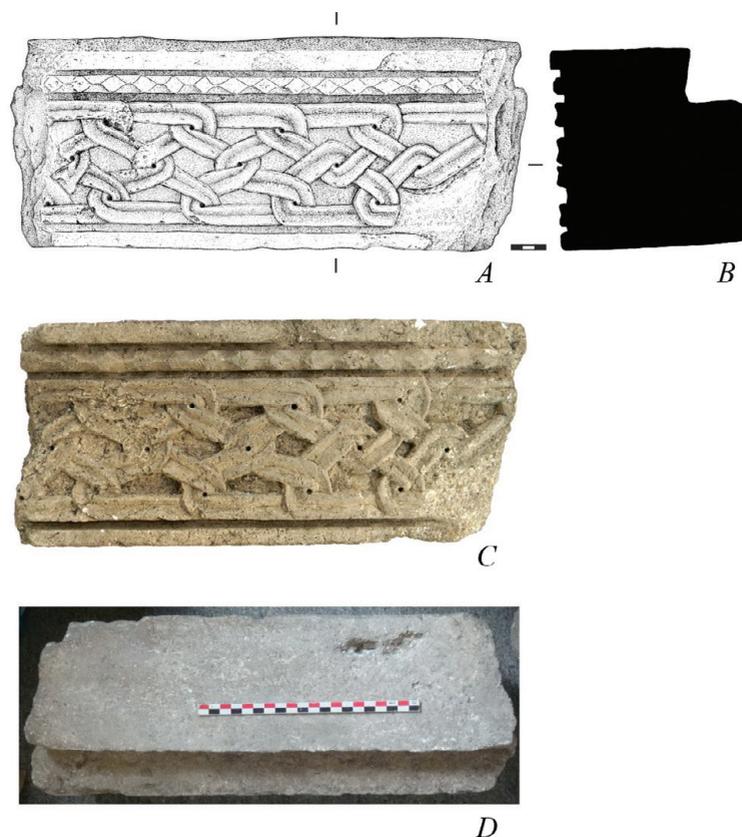


Рис. 18. Храм у с. Веселое, раскопки 2011 г. Нижняя белокаменная резная плита из склепа: *A* – лицевая сторона (прорисовка), *B* – поперечное сечение, *C* – вид спереди (фото), *D* – вид с тыльной стороны (фото)

(Миллер, 1888. Рис. 18, 20). Орнамент на фрагменте реконструируется как плотная плетенка-«косичка», аналогичная вышеописанной.

Вероятно, это фрагмент такой же детали интерьера, что и предыдущий. Не являются ли они оба частями фриза или импоста, консоли? Вместе с тем, их можно отнести к архитраву алтарной преграды – балке с аналогичным косым, украшенным резьбой срезом спереди, которую изучал Н.Л. Окунев в сербской церкви Св. Пантелеймона и датировал второй половиной XII в. (Окунев, 1929. С. 7, 8, 15).

Третий фрагмент (№ 97 к/о 2010 г.) размерами $8,5 \times 5,0$ см и толщиной 3,5 см в поперечном сечении имеет сколы вверху, внизу, по бокам и на тыльной стороне (рис. 21: А, В). Его лицевая поверхность – с двумя гранями, которые смыкаются под тупым углом, но их ширина неопределима из-за боковых отколов. На гранях

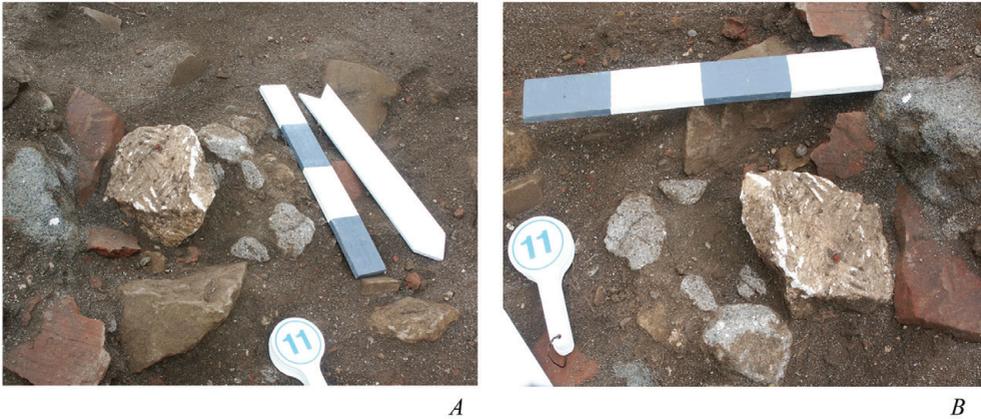


Рис. 19. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Фрагмент белокаменной резной плиты *in situ* в квадрате 11: *A, B* – виды с разных ракурсов

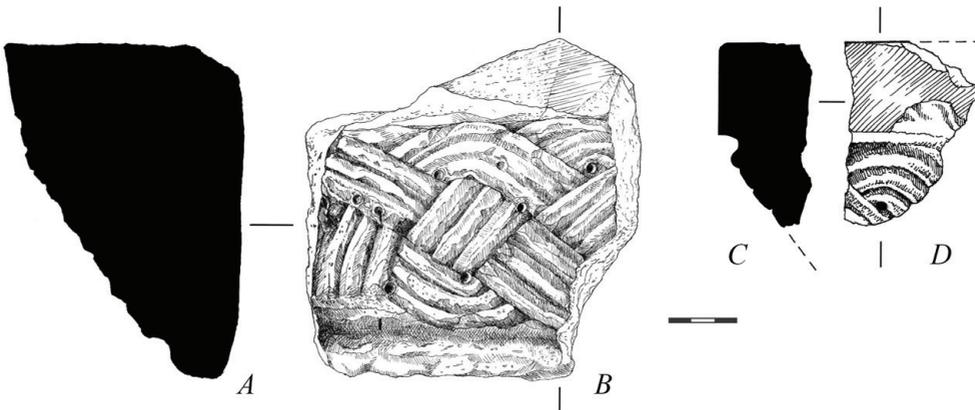


Рис. 20. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Фрагменты белокаменных резных плит:
A, B – из квадрата 11; *C, D* – из квадрата 14
(*A, C* – поперечное сечение, *B* и *D* – лицевая поверхность)

сохранилась прямолинейная резьба глубиной 3–4 мм. На одной грани четко виден прямой угол рамки, образованной тремя перспективными валиками толщиной 1 см. На другой грани вырезан вертикальный орнамент «в елочку» из валиков чуть большей толщины (рис. 21: *A*). Грани разделяет ребро в виде валика толщиной 1 см, а внизу (или вверху?) резьбу ограничивает горизонтальная ложбинка по окружности. находка происходит из отвала с квадратов 10 и 14. Учитывая сечение

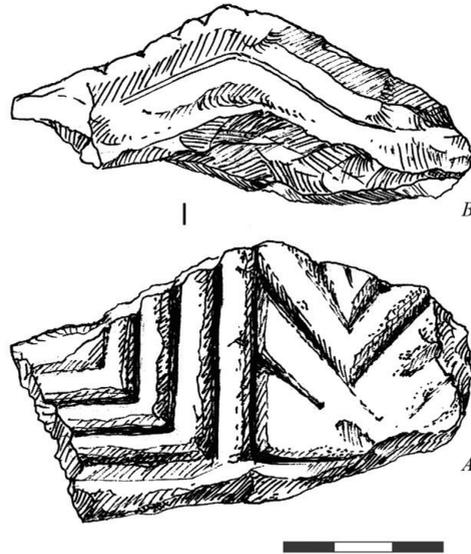


Рис. 21. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Фрагмент белокаменной резной колонки из отвала с квадратов 10 и 14: *A* – вид с лицевой стороны, *B* – поперечное сечение

и орнамент, полагаю, что это обломок такой же колонки с резьбой, что и следующий фрагмент № 94.

Четвертый фрагмент (№ 94 к/о 2010 г.) обнаружился в бровке на квадрате 14 на отметке -1. В высоту он достигает 14,0 см, в ширину – 11,5 см, толщина фрагмента 5,0 см (рис. 22). На его верх, а также тыльную и боковую стороны приходятся сколы. Выпуклая лицевая поверхность на глубину до 7 мм покрыта резьбой: с краю располагается аналогичный вышеописанному вертикальный орнамент «в елочку», который ограничивал композицию, далее начинается фигура плетения, образованного лентой в три полосы с двумя желобками. Скол мешает уверенно угадать рисунок плетения, но, судя по его оставшемуся дуговидному отрезку, это была окружность (рис. 22: *A*, *B*).

Вероятно, данная находка является обломком капители колонки. Это позволяют предполагать колонки алтарной преграды храма X в. Мсыгхуа в Абхазии, обнаруженные при его давних раскопках и украшенные в основании и на капителях подобной резьбой, к чему обратимся чуть ниже.

Функциональное назначение: наиболее приемлемой представляется трактовка обнаруженной в склепе верхней плиты как фрагмента алтарной преграды (темплонна). В этом убеждают ее габариты, форма и наличие двух граней с резьбой на лицевой стороне, основная из которых иллюстрирует библейский эпизод. Вряд ли эта плита являлась парапетом хоров. Возможное их наличие в храме в Веселом нельзя

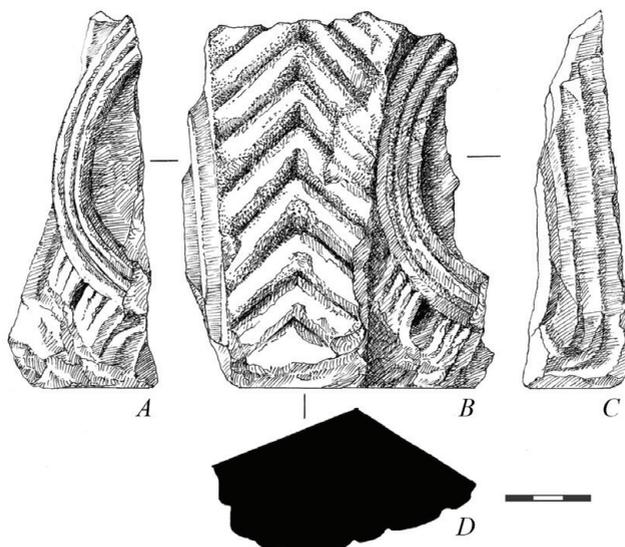


Рис. 22. Храм у с. Веселое, раскопки 2010 г. Фрагмент белокаменной резной колонки из бровки в квадрате 14: *A, B* – виды лицевой стороны, *C* – вид сбоку, *D* – поперечное сечение

исключать: я имею в виду его полностью разрушенную стену между нартексом и наосом, в верхнем ярусе которой хоры и могли находиться. Правда, в аналогичных синхронных Северном Зеленчукском и Лыхненском храмах они располагались на западной стене нартекса.

Нижнюю плиту из склепа с учетом ее фронтального декора и специфической выемки можно рассматривать как архитрав алтарной преграды (или как фрагмент фриза?).

Восьмигранные столбики/колонки некогда обнаружил А.К. Кация при раскопках небольшого трехапсидного храма Мсыгхуа в Гудаутском районе Абхазии, в долине Цкуара, датированного X в. (Кация, 1967. С. 65–72. Табл. VIII: 1, слева). Колонки имели высоту 2,6 м и трехчастное членение: базу квадратного сечения, гладкий восьмигранный ствол и венчающую его капитель в виде перевернутой усеченной пирамиды, четырехгранной в основании и восьмигранной на вершине (рис. 23). Толщина колонок внизу составляла 20 см, выше – была чуть меньшей, что сопоставимо с габаритами колонок из Веселого. Только одну, лицевую сторону каждой базы и капители этих колонок украшала неповторяющаяся резьба: у одной колонки это был орнамент «в елочку» из вертикальной непрерывной череды косых уголков (один над другим), заключенный в прямоугольную рамку из ленты с петлями, вписанную в грань основания. Орнамент из подобных уголков вверх, на расширяющейся капители можно определить как «пальмовый лист». Надо сказать, что, во-первых, этот узор соотносится с описанным выше у

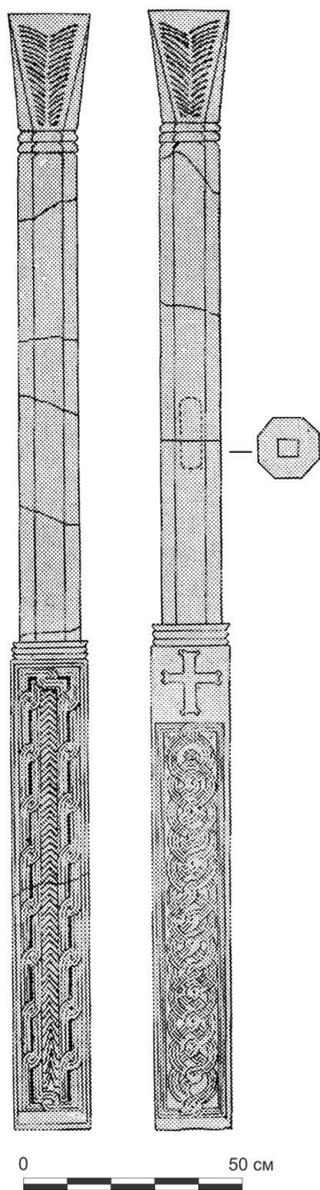


Рис. 23. Колонки алтарной преграды храма Мсыгхуа в Абхазии (Кация, 1967. Табл. VIII: 1)



Рис. 24. Резная плита у подножья храма в Лоо в Лазаревском р-не Большого Сочи. Съемка Е.А. Армарчук 2007 г.

двух находок из храма в Веселом (№ 94 и 97). Во-вторых, подкрепляется атрибуция одной из них (№ 97) как фрагмента колонки – возможно, ее капители. Добавлю, что орнамент на грани основания другой колонки из Мсыгхуа представлен плетенкой в виде окружностей из лент в три полосы (Кация, 1967. Табл. VIII: 1, справа)⁴. Все это говорит о стилистическом родстве тамошней резьбы с каменной пластикой храма в Веселом и, вероятно, аналогичном строении колонок алтарных преград в обоих храмах.

Восьмигранные столбики/колонки входили в состав алтарных преград грузинских храмов X в. в Салхино и Потолети. В Салхино их толщина составляла от 13,5 до 15,5 см (Шмерлинг, 1962. С. 99–101. Табл. 16). В Потолети они были круглыми в верхней части высотой до 90 см и гранеными внизу на высоту 84 см, а ширина их граней составляла 10 и 7–8 см (Шмерлинг, 1962. С. 53, 90–94. Табл. 22, 23). Эти метрические показатели совпадают с промерами колонок из Веселого,

⁴ Л.Г. Хрушкова, воспроизводя этот материал в своей книге, указывает, что колонки не сохранились до нашего времени (Хрушкова, 2018. С. 137, 138. Рис. 220).

что позволяет атрибутировать последние как конструктивные детали алтарных преград. О былом наличии колонок диаметром 16 см в Анакопии говорит пока единственный там обломок, вмонтированный в алтарную стену церкви св. Феодора в цитадели (Ендольцева, 2011. С. 198, 199. Ил. 73).

Вместе с тем, в Грузии примерно с XII в. плиты алтарных преград разделялись также сдвоенными полуколонками, как у храма в Сатхе, где они имеют чуть сплюснутые шаровидные элементы (Шмерлинг, 1962. С. 187, 188. Табл. 70, 71). Подобные элементы известны в древнерусской архитектуре под названием «бусинки» и «дыньки», где встречаются, например, у полуколонок вертикальных членений или аркатурно-колончатых фризов на порталах и фасадах соборов с начала XIII в. (Вагнер, Воробьева, 1997. С. 191). Приплюснутые округлые элементы имелись на концах цилиндрических колонок алтарной преграды из раннесредневековой церкви в имении Воронова под Цебельдой (Уварова, 1894. Табл. VII). Другим примером служат резные «бусины» в основании колонок из церкви VIII–IX вв. в с. Полтавское по соседству, тоже обследованной П.С. Уваровой (Уварова, 1894. Рис. 17, 18. С. 23–26). Заметим, что у этих «бусин» сзади наблюдается широкий вертикальный паз для крепления, подобный тому, что имеется в основании «дыньки» из Веселого (Khrushkova, 2018. P. 71, 72. Fig. 27: C).

Полуколонки характерны и для внешнего архитектурного декора. Они заметны на восточном фасаде Кутаисского собора, завершенного в 1003 г., где их капители своим видом близки дольчатой «дыньке» из Веселого (Амиранашвили, 1963. Табл. 56). Полуколонки обрамляют оконный проем Тиселского храма, а их шаровидные гладкие «бусины» в основании и на нижней рамке этого наличника сопоставимы со сферической «капителью» из Веселого (Уварова, 1894. Табл. XXXIX). Сдвоенные полуколонки с такими же «бусинами» на концах присутствуют на барабане собора XI в. в Ишхани (Казарян, Белецкий, 2009. Ил. 36). Они входили в облицовку построенного в начале XI в. правителем Баграмом III абхазского храма в Бедиа, датированную при последнем исследовании XII–XIII вв. (Ендольцева, 2013. С. 355. Рис. 9: 1). Кроме того, полуколонки нередко присутствуют в отделке входных проемов храмов. Однако в нашем случае находки резного камня происходят из интерьера храма, что не позволяет связать их с отделкой его фасадов. Ранее было высказано мнение, что такая отделка мало применялась или была почти не свойственна средневековым храмам абхазской и кахетинской архитектурных школ (Чубинашвили, 1966. С. 338; Амиранашвили, 1968. С. 12, 13). Либо она не сохранилась у дошедших до нас памятников.

Предполагаю, что капители из храма в Веселом принадлежали полуколонкам алтарной преграды, разделяющим плиты ее парапета, и потому имели трехчетвертной объем. Косвенные аналогии их форме и дольчатому декору дают изображения колонок на византийских стеатитовых иконках XI–XII вв., где такие «дыньки» показаны как наверху, так и в их основании (Банк, 1978. С. 96. Рис. 83).

Учитывая локализацию храма в Веселом, посмотрим на соседнюю, хорошо изученную территорию Грузии с обилием сохранившихся средневековых архи-

тектурных памятников. Алтарные преграды грузинских храмов VI–XI вв. не были «глухими». В нижнем ярусе они представляли собой барьер из двух или четырех-шести разделенных полуколонками или колонками резных плит с орнаментом или сюжетными сценами, а в верхнем ярусе состояли из колонок, которые в ряде случаев соединялись арочками. Число пролетов-интерколумний варьировало, центральный чаще всего был открытым донизу и более широким (Шмерлинг, 1962. С. 2–24; Амиранашвили, 1963. С. 239, 240).

Скруплезно изучавшая алтарные преграды средневековых грузинских храмов Р.О. Шмерлинг, неизбежно охватив и византийскую архитектуру, выделила три типа их структуры, которые встречаются как в Закавказье, так и на всем Переднем Востоке: *первый* – колонные; *второй* – в виде невысокого парапета из разделенных столбиками плит; *третий* – с парапетом из плит, на который поставлены колонки/столбики, несущие балку перекрытия, архитрав (Шмерлинг, 1962. С. 44–46). Помимо двух крупных плит, колонки и некоторые мелкие находки резного камня из Веселого следует связать с алтарной преградой, чему не противоречит их планиграфия. В таком случае совокупность находок резного камня в Веселом позволяет предполагать существование в храме преграды второго или третьего типов (по Р.О. Шмерлинг), которая должна была иметь соответствующее им устройство.

Художественно-стилистическая характеристика: сюжет «Даниил во рву львином» свойствен грузинскому искусству. Например, он в разных вариантах встречается в каменной резьбе абхазских и грузинских средневековых храмов. По наблюдениям Р.О. Шмерлинг, в архитектурной пластике этот мотив был востребован с VI–VII до XI в., широко распространен в IX–X вв., но отсутствует в сохранившихся памятниках следующих периодов. По ее мнению, группу произведений IX – начала XI в. наиболее характеризует композиция, где Даниил изображается стоящим, как Оранта, между двух львов, показанных в вертикальном положении (Шмерлинг, 1962. С. 81, 156, 157). Верхняя плита из храмового склепа в Веселом подтверждает это.

Однако при совпадении в выборе сюжета на грузинских и абхазских раннесредневековых и последующих рельефах прямые иконографические аналогии резьбе верхней плиты из Веселого не обнаруживаются. К примеру, это касается плит алтарных преград храмов в Цебельдинских горах – «Вороновского» и другого (Уварова, 1894. Табл. VII; Шмерлинг, 1962. С. 66. Табл. 1, 2); затем – фрагмента преграды первой половины XI в., вторично включенного в облицовку престола храма св. Саввы в Сапара (Уварова, 1894. С. 84. Табл. XXXIII; Шмерлинг, 1962. Табл. 57: 2), а также – плиты над восточным окном храма в с. Бавра у Ахалкалаки (Токайшвили, 1909. С. 29, 30. Рис. 14) и фриза с этой сценой на западном фасаде Мартвильского кафедрала (Чубинашвили, 1948. С. 182–184. Табл. 79: 2). Добавим к этому краткому перечню мемориально-культурный памятник VIII в. – знаменитую грузинскую стелу из Усанети, в резьбе которой среди других присутствует эпизод «Даниил во рву львином» (Чубинашвили, 1936. С. 212. Рис. 167; Амиранашвили, 1963. С. 178, 179). Однако рисунком и стилем он мало схож со сценой из Веселого.

Аналогии элементам геометрического орнамента верхней плиты из склепа обнаруживаются в архитектурном декоре других памятников X–XI вв. Абхазии и Сочинского региона. Мотив «*переплетающиеся круги и ромбы*» находит параллели, в первую очередь, в рельефах Анакопии. При имеющихся многих стилистических там нет полных иконографических совпадений, но очень близкий орнамент вырезан на одной плите алтарной стены: отличия лишь в том, что на ней ромбы переплетаются, не образуя петель, а лента плетения состоит из трех полос (Ендольцева, 2011. С. 179, 180. Ил. 48). Это же наблюдается на одной из плит облицовки храмов в Бедиа и Цкелкари (Ендольцева, 2013. С. 354. Рис. 8: 2; Шервашидзе, 1967. Табл. V: 1). По замечанию Е.Ю. Ендольцевой, данный мотив нередко входил в орнаментальные фризы XI–XIV вв.

Мотив «*четырёхлепестковая розетка в круге*», она же – «звезда в круге» по другой терминологии, фигурирует в аналогичном исполнении на обломке камня X–XI вв. у подножья храма в Лоо, известного археологического памятника в Северо-Восточном Причерноморье (рис. 24). Там мотив повторялся в плетенке, по видимому, на фризе (Хрушкова, 2009. С. 401–403. Рис. I: 4). Общую параллель дают памятники Абхазии. В Анакопии эта розетка изображена в двойном круге лентой в две полосы на бывшем наличнике окна, включенном в стену алтаря церкви св. Феодора (Ендольцева, 2011. С. 184, 185. Ил. 53). Этот мотив в разных видах есть на облицовке собора в Бедиа: там на одной плите розетку охватывают две окружности (Ендольцева, 2013. С. 354. Рис. 6: 2), а на другой она сочетается с одинарным кругом (Хрушкова, 2009. Рис. I: 5). Мотив встречен и на плите храма Цкелкари-Ацкар, построенного в X в. (Шервашидзе, 1967. Табл. V: 2). Вне Абхазии этот мотив присутствует в небольшой модификации, то есть с петлями на окружности, в отделке наличника окна Тиселского храма (Уварова, 1894. Табл. XXXIX), а в простом виде – на капители столбика алтарной преграды храма в Мериа и на плитах храмов в Ховле, Церовани, Зарзме и других (Уварова, 1894. Табл. XXV; Шмерлинг, 1962. Табл. 30–33, 68, 69). В итоге новый материал из Веселого подтверждает мнение о широком распространении мотива «*четырёхлепестковая розетка в круге*» в каменной резьбе Закавказья (шире – в Византийской империи) в XI в. и далее до XIII в.

Близкие, но неполные аналогии орнаменту нижней плиты из склепа отыскиваются, во-первых, в Анакопии, где он показан лентой в три полосы, повторяясь с небольшими вариациями на нескольких плитах. В публикации эти плиты датируются второй половиной X – первой половиной XI в., а орнамент называется орнаментом «в сеточку» (Ендольцева, 2011. С. 165–169. Ил. 33–36). Во-вторых, аналогии есть в материале из небольшого обследованного П.С. Уваровой храма у Цебельды на землях бывшего имения Воронова, где обнаружилось много резных плит. Плетенка на одной из них в самых общих чертах сопоставима с описанным нами орнаментом (Уварова, 1894. С. 25. Рис. 15).

Названные иконографические параллели элементам геометрического орнамента обеих плит из храмового склепа в Веселом дополняются *стилистическими*

совпадениями. Эти совпадения демонстрируют, во-первых, резные камни с плетеной окружностями из ленты в три полосы, происходящие из абхазского храма в Пшандре (Айлага-Абыку), который автор раскопок Л.А. Шервашидзе относил к X – началу XI в. (Шервашидзе, 1974. С. 73. Рис. XIX: 2, 4; Белецкий, Виноградов, 2012. С. 271–273. Рис. 1: 2; 2019. С. 52. Рис. 16)⁵. Во-вторых, совпадения дает резная плита (или блок?) с геометрической плетеной из раскопок храма в Лоо, по композиции и общему виду весьма близкая нижней плите из склепа в Веселом (Овчинникова, 1997. Табл. XII: 6; 2010. С. 403. Рис. 8: 5). И в-третьих, их можно видеть на резных камнях от алтарной преграды «церкви № 1» конца XII в. на Ильичевском городище на р. Уруп, то есть на территории Западной Алании. На них лентой в три полосы изображена как густая плетенка с окружностями, так и плетенка с листом аканта (Ложкин, 1973. С. 270–274. Рис. 3; 1984. Рис. 20: 3; Белецкий, Виноградов, 2019. С. 52. Рис. 15).

В завершение скажу о датировке: предварительно постройка и функционирование храма в Веселом были отнесены к IX–XI вв. (Армарчук, Мимоход, Седов, 2012. С. 89). Впоследствии он был оставлен и разрушался. Радиоуглеродные анализы останков из двух погребений – раннего в западном притворе (погребение 9) и позднего в алтаре (погребение IX), впущенного туда, когда храм уже не действовал – несколько уточнили эти хронологические рамки. AMS-даты⁶ этих погребений показывают, что храм был построен во второй половине IX в., но не позднее третьей его четверти, и действовал примерно до первой трети – середины XI в. (Мимоход и др., 2015. С. 398, 399). Этой датировке не противоречат археологические материалы, включающие и рассмотренные находки резного камня.

В грузинском искусстве резьбу на каменных алтарных преградах X–XII вв. Ш.Я. Амиранашвили отнес к особому виду рельефной скульптуры, наиболее яркие образцы которого дают церкви X–XII вв. в Зедазени, Ховле, Сапара, Шио-Мгвиме (Амиранашвили, 1968. С. 14). В развитии этой резьбы он видел стремление к объемной трактовке человеческих фигур и к живописности композиций (Амиранашвили, 1963. С. 179). Благодаря раскопкам храма в Веселом, получены не менее яркие образцы искусства Абхазского царства и наследовавшего ему объединенного грузинского царства – Царства абхазов и картлийцев периода X – начала XI в., которые данная статья вводит в научный и культурный оборот.

⁵ В новой книге Д.Ю. Белецкого и А.Ю. Виноградова приводится другая, «уверенная» датировка этого храма второй четвертью – серединой X в. (Белецкий, Виноградов, 2019. С. 52).

⁶ AMS-датирование (радиоуглеродное АМС-датирование) осуществляется посредством сверхчувствительного метода изотопного анализа вещества – ускорительной масс-спектрометрии (УМС) или акселераторной масс-спектрометрии (АМС) – «accelerator mass-spectrometry» (AMS).

Литература

- Амиранашвили Ш.Я.*, 1963. История грузинского искусства. М.: Искусство. 463, 269 с., 14 л. ил.
- Амиранашвили Ш.Я.*, 1968. Грузинское искусство. Тбилиси: Издательство Тбилисского университета. 42 с., 10 л. ил.
- Армарчук Е.А., Мимоход Р.А., Седов Вл.В.*, 2012. Христианский храм у пос. Веселое: предварительная публикация результатов раскопок 2010 года // РА. № 3. С. 78–90.
- Банк А.В.*, 1978. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки. М.: Главная редакция восточной литературы. 203 с., 54 л. ил.
- Белецкий Д.В., Виноградов А.Ю.*, 2012. Бомборский храм – «купольный зал» и царский заказ // Новейшие открытия в археологии Северного Кавказа: Исследования и интерпретации / XXVII Крупновские чтения. Материалы Международной научной конференции. Махачкала, 23–28 апреля 2012 г. / Отв. ред. М.С. Гаджиев. Махачкала: ИИАЭ ДНЦ РАН; Мавраевъ. С. 271–273.
- Белецкий Д.В., Виноградов А.Ю.*, 2019. История и искусство христианской Алании. М.: Таус. 392 с., 48 цв. ил.
- Бернацки А.Б.*, 2006. Каменные детали, архитектурные элементы и предметы утилитарного назначения // XC / Supplement. I. Топография Херсонеса Таврического. Водосборная цистерна жилого дома в квартале VII (IX–XI вв.). Севастополь: Национальный заповедник «Херсонес Таврический»; Университет им. Адама Мицкевича в г. Познань (Польша). С. 41–54.
- Вазнер Г.К., Воробьева Е.В.*, 1997. Архитектурный декор Руси X–XIII веков // Древняя Русь. Быт и культура / Археология / Отв. ред. Б.А. Колчин, Т.И. Макарова. М.: Наука. С. 186–202.
- Ендольцева Е.Ю.*, 2011. Каменные рельефы Анакопии // Искусство Абхазского царства VIII–XI веков: христианские памятники Анакопийской крепости / Отв. ред. Е.Ю. Ендольцева. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии. С. 87–208.
- Ендольцева Е.Ю.*, 2013. Каменная пластика собора в с. Агу-Бедия: проблемы датировки // Третья Абхазская международная археологическая конференция. Посвящена памяти Г.К. Шамба. Проблемы древней и средневековой археологии Кавказа. Материалы / Отв. ред. А.Ю. Скаков. Сухум: РУП «Дом печати». С. 339–357.
- Казарян А.Ю., Белецкий Д.В.*, 2009. Тхаба-Ерды: к вопросу о датировке церкви и ее месте в средневековом зодчестве Кавказа // Вестник Археологического центра. Назрань: Пилигрим. Вып. III. С. 50–94.
- Каминский В.Н.*, 1990. Отчет о работах Восточно-Закубанской археологической экспедиции в 1989 г. Краснодар // Архив ИА РАН. Р-1. № 14117–14121.
- Кацяя А.К.*, 1967. Памятники архитектуры в долине Цкуара // Материалы по археологии Абхазии / Отв. ред. М.М. Трапш. Тбилиси: Мецниереба. С. 65–89.
- Ложкин М.Н.*, 1973. Новые памятники средневековой архитектуры в Краснодарском крае // СА. № 4. С. 270–274.
- Ложкин М.Н.*, 1984. Аланы на Урупе // Вопросы археологии и этнографии Северной Осетии / Отв. ред. В.А. Кузнецов. Орджоникидзе: Северо-Осетинский научно-исследовательский институт истории, филологии и экономики при Совете Министров СО АССР. С. 29–61.
- [Миллер В.Ф.]*, 1888. [Терская область. Археологические экскурсии Всев. Миллера] // МАК. Вып. I / Под ред. П.С. Уваровой. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°. 135 с., 28 л. ил.

- Мимоход Р.А., Клещенко А.А., Армарчук Е.А., Скаков А.Ю.*, 2015. Работы Сочинской экспедиции ИА РАН в зоне строительства Олимпийских объектов // АО 2010–2013 годов / Отв. ред. Н.В. Лопатин. М.: ИА РАН. С. 397–399.
- Овчинникова Б.Б.*, 1997. Итоги полевых исследований Лооской археологической экспедиции Уральского государственного университета им. А.М. Горького (1987–1996 гг.) // Археология, архитектура и этнографические процессы Северо-Западного Кавказа / Отв. ред. Б.Б. Овчинникова, В.И. Симиненко. Екатеринбург: Банк культурной информации. С. 7–33.
- Овчинникова Б.Б.*, 2010. Лооский храм Большого Сочи // Диалог культур и народов Средневековой Европы: к 60-летию со дня рождения Е.Н. Носова / Отв. ред. А.Е. Мусин, Н.В. Хвощинская. СПб.: Дмитрий Буланин. С. 396–410.
- Окунев Н.Л.*, 1929. Алтарная преграда XII века в Нерезе // Сборник статей по археологии и византиноведению, издаваемый Семинарием имени Н.П. Кондакова / *Seminarium Kondakovianum*. Прага. Т. III. С. 5–23.
- [*Токайшвили Е.*], 1909. [Христианские памятники. Е. Токайшвили 1902 г.] // МАК. Вып. XII. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°. 164 с., 27 л. ил.
- [*Уварова П.С.*], 1894. [Христианские памятники графини Уваровой] // МАК. Вып. IV. М.: Типография А.И. Мамонтова и К°. 197 с., 61 л. ил.
- Хрушкова Л.Г.*, 2009. Церковь в селе Лоо Краснодарского края: типология, дата, архитектурный контекст // Пятая Кубанская археологическая конференция. Материалы конференции / Отв. ред. И.И. Марченко. Краснодар: Кубанский государственный университет. С. 400–404.
- Хрушкова Л.Г.*, 2018. Восточное Причерноморье в византийскую эпоху. История. Архитектура. Археология. Калининград; Москва: ИД «РОС-ДОАФК». 480 с.
- Чубинашвили Г.Н.*, 1936. История грузинского искусства. Тбилиси: Госиздат Грузии. Т. I. VIII, 128 с., 8 л. ил.
- Чубинашвили Г.Н.*, 1948. Памятники типа Джвари: Исследование по истории грузинского искусства. Тбилиси: Издательство АН Груз. ССР. XXIV, 218 с.
- Чубинашвили Г.Н.*, 1966. Архитектура Грузии // Всеобщая история архитектуры. Л.; М.: Издательство литературы по строительству. Т. 3. С. 300–375.
- Шервашидзе Л.А.*, 1967. Цкелкари (Ацкар) // Материалы по археологии Абхазии / Отв. ред. М.М. Трапш. Тбилиси: Мецниереба. С. 39–64.
- Шервашидзе Л.А.*, 1974. Пшандра (Айлага-Абыку) // Полевые археологические исследования в 1973 г. / Отв. ред. О. Лордкипанидзе. Тбилиси: Мецниереба. С. 72, 73.
- Шмерлинг Р.О.*, 1962. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси: Издательство АН Груз. ССР. X, 293, 113 с.
- Khrushkova L.G.*, 2018. Unpublished and Little-Known Late Antique and Byzantine Artifacts from the Eastern Black Sea Region // *Archaeologia Bulgarica*. XXII. 2. P. 61–102.

Е.А. Armarchuk

THE CARVED STONE OF THE TEMPLE
OF THE 9TH–11TH CENTURIES NEAR THE VILLAGE VESYOLOE

Summary. Carved stone was present in the architectural decoration of medieval Christian churches of the Byzantine Empire and the countries adjacent to it. In limited scope it is recorded on the monuments of the Abkhazian Kingdom, which include the temple of the 9th–11th centuries near the village Vesyoloe near Adler. Two slabs – with a scene “Daniel in the Lion’s den” and with geometric ornamentation – discovered during its excavations in 2010–2011, as well as faceted columns and other details, were parts of the altar barrier of the temple. They have analogies among the materials of Abkhazia in the 10th–11th centuries. An exception is the slab with a plot scene, which is one of the rare examples here of this type of stone-cutting art and its beautiful works.

Keywords: excavations, Christian temple, architectural plastics, altar barrier, carved stone, art.

А.И. АЙБАБИН, Э.А. ХАЙРЕДИНОВА

ВИЗАНТИЙСКИЙ КОСТЯНОЙ ГРЕБЕНЬ X–XI вв. ИЗ КЕРЧИ



Резюме. В 2006 г. экспедицией под руководством А.И. Айбабина проводились охранные археологические раскопки в центре г. Керчи, на южной стороне Кооперативного переулка. На исследованном участке удалось проследить стратиграфию городской застройки конца VII – середины XVIII в. В культурном слое четвертого строительного периода, в горизонте X–XI вв., в помещении 6 строительного комплекса 2 найден двусторонний цельный костяной гребень, на лицевой и обратной сторонах которого прорезано изображение птицы с приподнятым крылом и длинным пышным хвостом.

Стилистические черты изображений и технические приемы их исполнения позволяют в качестве аналогий гребню из Керчи назвать небольшие костяные пластинки для декора ларцов X–XI вв., найденные в Херсоне. Подобные изделия обнаружены на ипподроме в Константинополе – в слое XII в., в Коринфе – в слоях IX–X вв. и в Амасии (Северная Турция). Сближает названные изделия изображение птиц, вырезанных по углубленному фону, подчеркнутому глубокими горизонтальными или вертикальными параллельными линиями. Характерна трактовка оперения птиц рядами зигзаговидных линий, образующих тесно расположенные острые уголки. На гребне из Керчи такими же линиями заполнено пространство под изображением птицы. Найденный в Керчи гребень, безусловно, является византийской продукцией. Выбранный сюжет – птица с приподнятым крылом, стиль и техника подачи изображения характерны именно для византийских декоративных костяных изделий X–XI вв.

Ключевые слова: Византия, Боспор-Корчев, костяной гребень, стеклянные браслеты.

Авторам статьи посчастливилось, несмотря на значительную разницу в возрасте, многие годы дружить с Татьяной Ивановной Макаровой. Одного из нас около 1980 г. с ней познакомила Светлана Александровна Плетнева, а начиная с 2000 г., в каждый наш приезд в Москву они приглашали в свой гостеприимный дом. В Татьяне Ивановне естественно сочетались врожденная интеллигентность, огромный интеллект и всесторонняя научная эрудиция. На протяжении долгого времени она активно сотрудничала с нашим изданием (Макарова, 1998; 2005; 2009).

В многогранных научных интересах Татьяны Ивановны Макаровой заметное место занимал средневековый Боспор-Корчев. В 1963–1964, 1970–1971, 1976 и 1980 гг. она руководила первыми масштабными охранными раскопками в центре Керчи (рис. 1: 1, 2) (Макарова, 1965; 1982; 1991; 1998; 2003; 2005). Результаты раскопок Т.И. Макаровой на примыкавшей к церкви Иоанна Предтечи бывшей Рыночной площади в Керчи позволили прояснить и по-новому осветить многие проблемы истории Боспора-Корчева. Она обосновала дату первого похода готов на Боспор. В 1960–80-е гг. Т.И. Макарова в раскопе площадью около 400 кв. м. выявила развалины городских кварталов и базилику с крещальней VI–VII вв., перекрытые слоем пожара. Она связала пожар с вторжением хазар в VII в. (Макарова, 1965. С. 76; 1982. С. 98, 99. Рис. 5; 1998. С. 345, 356–358, 390. Рис. 2). В приморской части города были раскопаны стены цитадели, возведенной хазарами (Макарова, 1998. С. 345, 356–358, 390). В выявленных над цитаделью слоях впервые раскрыты фундаменты жилых построек X–XII вв., подобных типичным для средиземноморья двухэтажным домам с внутренними дворами, а также аналогичные дома конца XIII – XIV в. Благодаря преемственным раскопкам Татьяны Ивановны церкви Иоанна Предтечи выявлены археологические доказательства постройки храма в XII в. (Макарова, 2003. С. 68–73. Табл. 46: 5).

В 2006 г. экспедицией под руководством А.И. Айбабина проводились охранные археологические раскопки в центре Керчи, на южной стороне Кооперативного переулка (рис. 1: 3)¹. На исследованном участке общей площадью около 400 кв. м удалось проследить стратиграфию городской застройки конца VII – середины XVIII в. Наиболее ранними являются затопленные водой стены помещения 12 пятого строительного периода, которое, судя по керамическим находкам, было разрушено в конце VII в. В начале четвертого строительного периода, видимо, в VIII в. на участке, попавшем в северную часть раскопа, строится хазарский дом. В IX–XI вв. раскопанный участок дважды застраивался. Вначале на стенах помещения 12 возводится помещение 11, а над остатками хазарского дома строятся помещения 8–10. После пожара, уничтожившего постройки нижнего горизонта четвертого строительного периода, сооружается мощеная площадь и возводится строительный комплекс 2 (рис. 2; 3). Судя по монетам и керамике, в конце XI в. пожар уничтожил все названные постройки. В третий строительный период в XII–XVI вв. на участке без регулярной планировки сооружаются небольшие дома. С XVI и до середины XVIII в. (второй строительный период) на участке находилось городское кладбище (Радочин, 2009. С. 481).

Особый интерес представляют находки четвертого строительного периода. На глубине 2,7–2,8 м от нулевой отметки выявлены остатки фундаментов стен нескольких помещений, мощеный хозяйственный двор с колодцем и хозяйственные ямы, относящиеся к одному строительному комплексу 2 (рис. 2: А; 3: А). Керамический материал, происходящий из слоя, заполнявшего остатки строительного

¹ Рис. 1: 4 – Керченский историко-археологический музей.

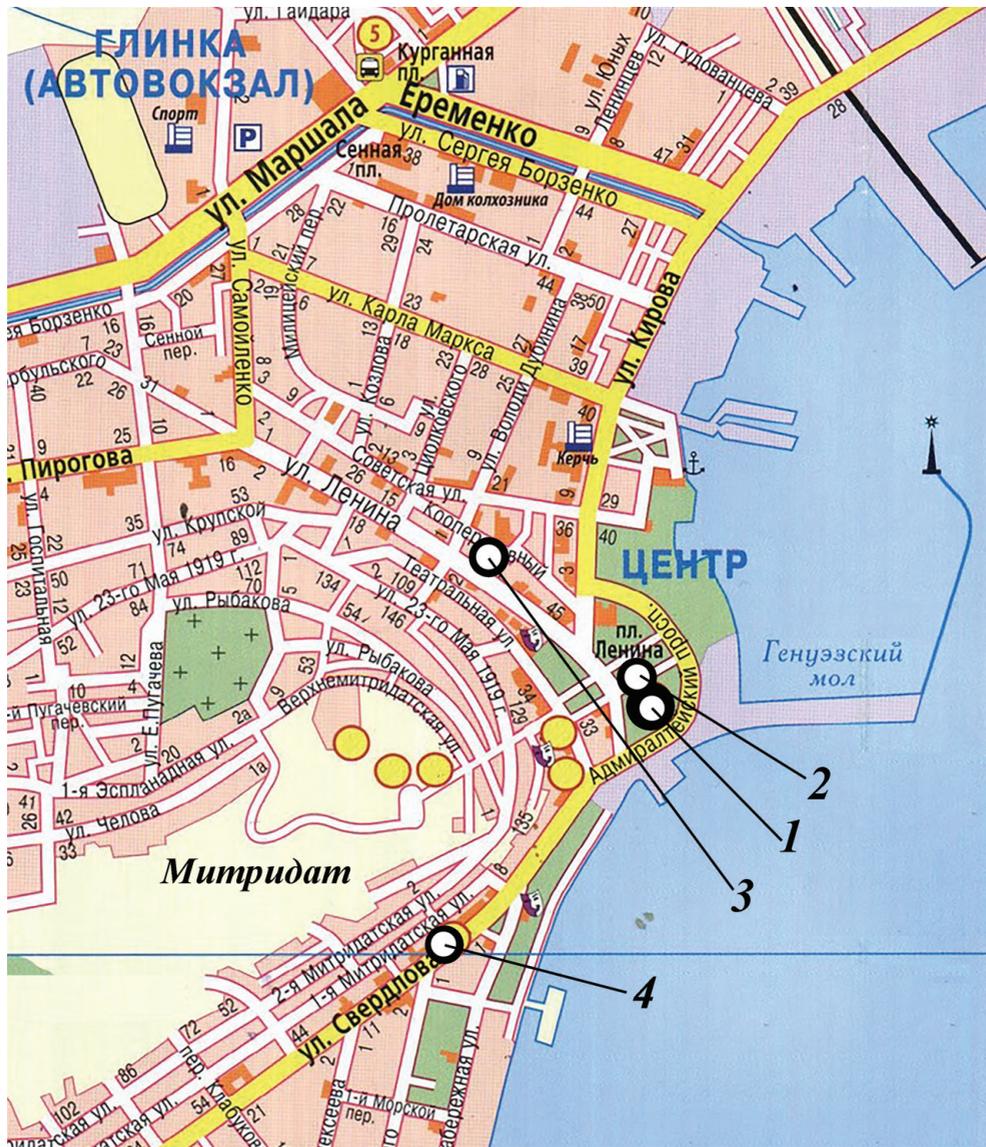


Рис. 1. План современной Керчи.

1 – церковь Иоанна Предтечи; 2 – место бывшей Рыночной площади; 3 – Кооперативный переулок, раскоп 2006 г.; 4 – Керченский историко-археологический музей



Рис. 2. Керчь. Раскоп 2006 г. в Кооперативном переулке.
А – строительный комплекс 2, общий вид с северо-запада; *Б* – помещение 6, общий вид с севера; *1* – место находки византийского костяного гребня (фото А.И. Айбабина)

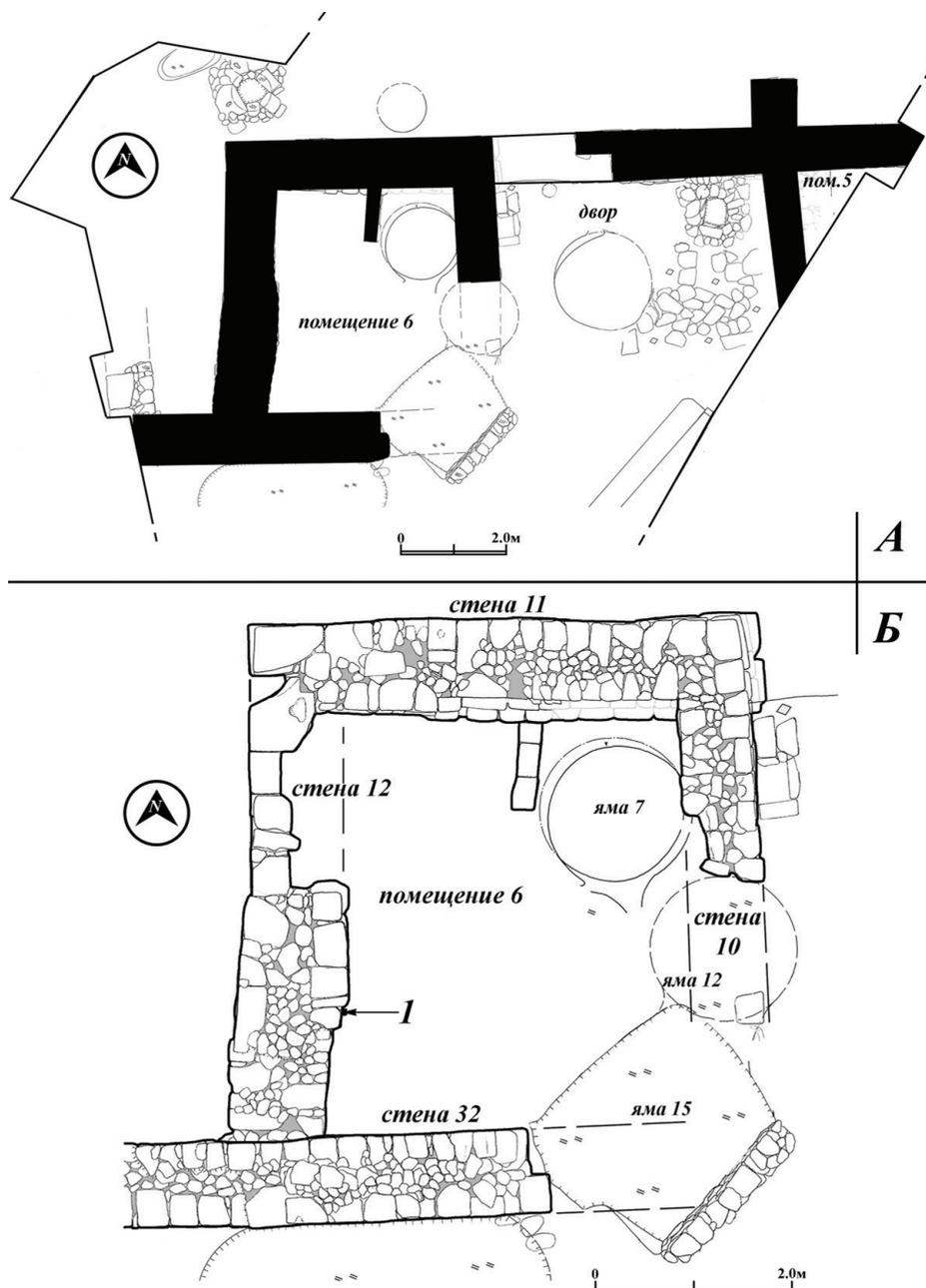


Рис. 3. Керчь. Раскоп 2006 г. в Кооперативном переулке.
А – общий план участка раскопа с остатками строительного комплекса 2; Б – план помещения 6; 1 – место находки византийского костяного гребня

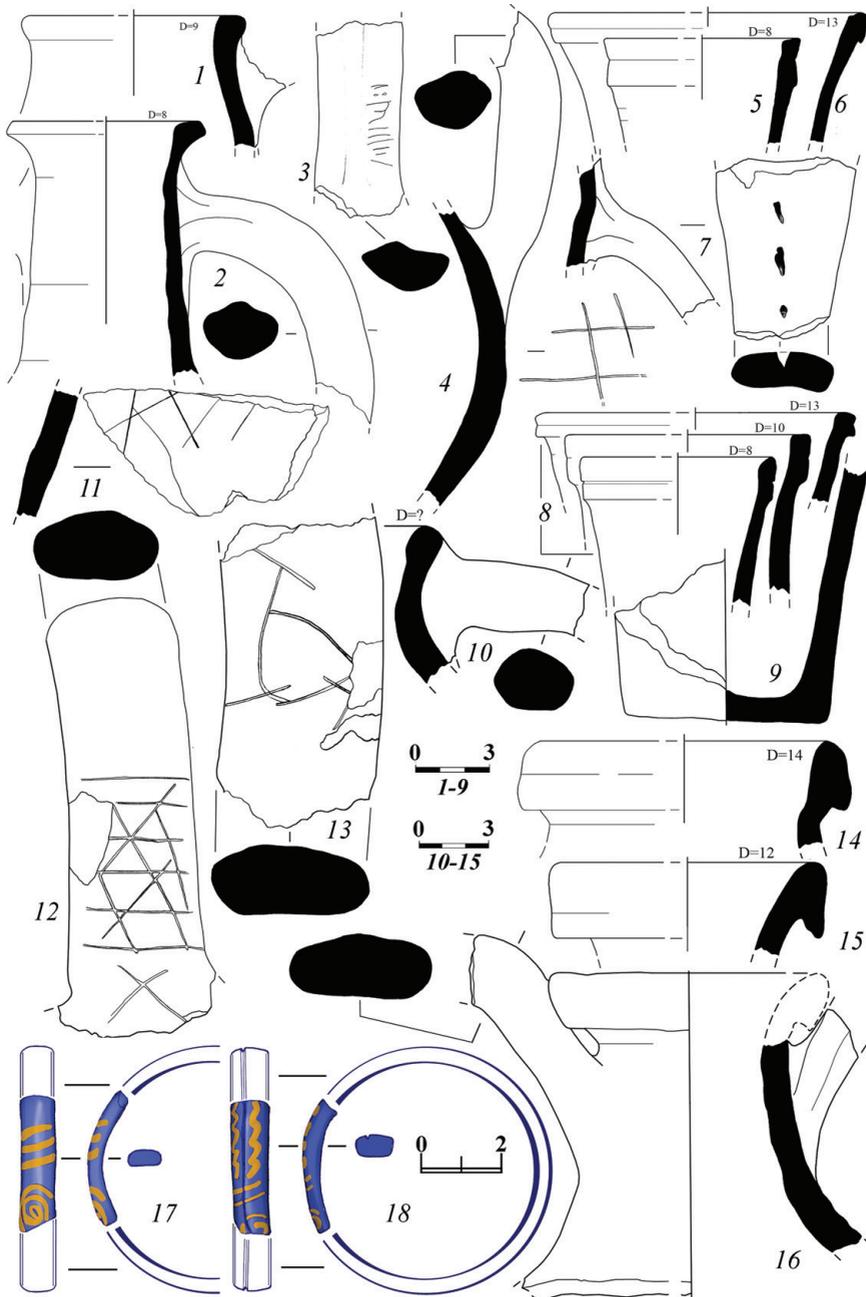


Рис. 4. Керчь. Раскоп 2006 г. в Кооперативном переулке.
Керамика (1–16) и стеклянные браслеты (17, 18) из заполнения строительного комплекса 2

комплекса, датируется не позже XI в.² Доминирует керамика IX–XI вв. Амфорный комплекс представлен фрагментами классов 24 (рис. 4: 1–4), 36, 42 (Günseinin I) (рис. 4: 10) и 43 (Günseinin II) (рис. 4: 11–16) по Херсонесской классификации 1995 г. (далее – ХК-95) (Романчук, Сазанов, Седикова, 1995). Многочисленны находки обломков высокогорлых кувшинов класса 41 по ХК-95 второй половины IX – первой половины XI в. (рис. 4: 5–9). В группе кухонной керамики преобладают сосуды так называемого «салтовского» типа – с косыми насечками по верхней поверхности подпрямоугольного венчика, валикообразным венчиком и рифлением на тулове и с примесью кварцевого песка, валикообразным венчиком и прилепом плоской ручки. Для простой гончарной посуды характерны кувшины с ойнохоевидным венчиком, с выступающим вовнутрь или заостренным краем и пальцевым вдавлением на месте прилепа ручки, линейной и линейно-арочной росписью светлым ангобом, орнаментацией полосами лощения.

В слое заполнения также обнаружены: бронзовые фрагментированные пластины и литая полусферическая пуговица с пластинчатой петелькой для пришивания, обломки оконных стекол, один из которых декорирован красной краской, керамические пряслица и крышки от сосудов, фрагменты мраморной плитки, зернотерочного камня, архитектурной детали, оселок и также семь монет. Из монет, которые удалось определить, самая ранняя – боспорский деградированный статер Фофорса (286–310 гг.), самая поздняя – византийский анонимный фоллис времени Михаила IV (1034–1041 гг.)³.

Для датировки строительного комплекса 2 также показательны браслеты из темно-синего полупрозрачного стекла, являющиеся образцами византийского стеклоделия X–XI вв. (Щапова, 1998. С. 115. Рис. 17). Они выполнены из круглого в сечении гладкого прута или из овальной в сечении полоски. Многие браслеты расписаны белой или желтой краской. Преобладают геометрические узоры: зигзаговидные линии, поперечные черточки, спирали (рис. 4: 17, 18). На некоторых изображены стилизованные фигуры птиц. Аналогичный набор византийских браслетов выявлен Т.И. Макаровой в слое X–XI вв. при раскопках средневековых кварталов около церкви Иоанна Предтечи (Макарова, 1998. С. 362, 363). Подобные браслеты из синего стекла, богато расписанные фигурами птиц, растительными и геометрическими композициями, найдены в центре Керчи, на территории бывшего старого рынка, в 40 м к северо-востоку от церкви Иоанна Предтечи, в богатом женском погребении X–XI вв. (Макарова, 2005. С. 346, 347. Рис. 1). В Крыму аналогичные браслеты также массово встречаются в Херсонесе, в слоях X–XII вв. (Наследие, 2011. С. 404, 670, 671. Кат. № 489, 490) и в Судаке, в зольнике второй половины X – XI в. (Майко, 2014. С. 138, 139. Рис. 150–153).

В западной части строительного комплекса 2 расположено прямоугольное в плане помещение 6, ориентированное стенами по сторонам света (рис. 2: Б; 3: Б). Размеры помещения: 3,6 × 4,2 м. Стены двухпанцирные, с забутовкой из мелких

² Керамический материал определен А.В. Смокотиной.

³ Монеты определены В.А. Сидоренко.

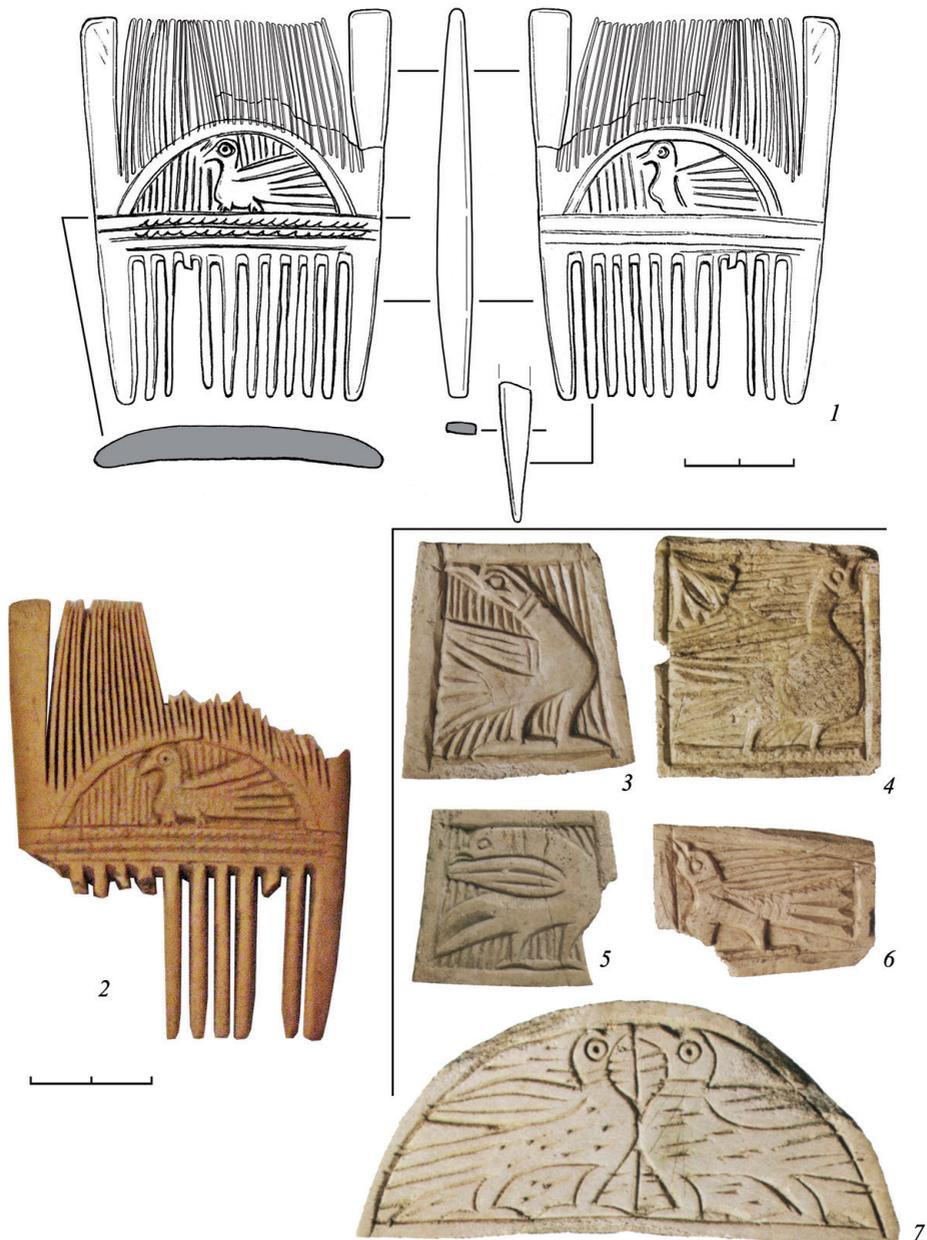


Рис. 5. Византийские костяные изделия X–XI вв. из Крыма.
 1, 2 – Керчь, Кооперативный переулоч, строительный комплекс 2, помещение 6 (рисунок и фото Э.А. Хайрединовой); 3–7 – Херсон, из раскопок К.К. Косцюшко-Валюжинича (Наследие, 2011. С. 294–295, 590–592, 594, 595. Кат. № 337–340; 345)

камней. Внешняя облицовка стен сложена из массивных, хорошо подогнанных камней. Среди керамики, извлеченной из грунта, заполнявшего помещение, преобладали фрагменты амфор IX–XI вв. классов 24, 36 по ХК-95 и высокогорлых кувшинов второй половины IX – первой половины XI в. класса 41 по ХК-95. Найдены также обломки оконных стекол и керамическое грузило со штампом. На глиняном полу лежали фрагменты черепицы и целая керамида из комковатого теста без верхнего бортика, с боковыми бортами трапециевидного сечения и коленчатым уступом при переходе к нижнему краю. Около ограничивавшей помещение с запада стены 12, на расстоянии 1,35 м от юго-западного угла, на глиняном полу лежал костяной гребень (рис. 2: 1; 3: Б1). В прослеженном близ стены 12 насыщенном известняковой крошкой пятне доминировала керамика IX–XI вв.: фрагменты стенок амфор класса 24 и высокогорлых кувшинов класса 41 по ХК-95.

Двусторонний цельный костяной гребень имеет трапециевидную форму (рис. 5: 1, 2). Его размеры: высота 7,2 см; ширина верхней части 5,7 см, нижней – 4,8 см; толщина 0,7 см. Верхняя часть гребня сделана с частыми тонкими зубцами (их сохранилось около 36), нижняя – с десятью крупными зубцами. Зубцы «частой стороны» поломаны, один из крупных зубцов нижней части не сохранился. На лицевой стороне в центральном поле прорезано изображение птицы с приподнятым крылом и длинным пышным хвостом. Птица представлена в профиль влево. Изображение хорошо проработано: крупный глаз передан циркульным орнаментом, центральной точкой которого обозначен зрачок. Видны небольшие лапки с когтями. Хвост и крыло птицы исполнены глубокими линиями, передающими оперение. Центральное поле сверху ограничено аркой из двух концентрических врезных линий, снизу – тремя горизонтальными прямыми отрезками, с размещенными между ними двумя зигзаговидными линиями. Фон позади птицы заполнен вертикальной штриховкой из параллельных врезных линий, расположенных близко друг к другу. На обратной стороне гребня в центральном поле продублировано изображение лицевой стороны, но более упрощенно и схематически. У птицы отсутствуют лапки, хвост едва намечен штрихами.

Аналогичные по форме двусторонние гребни найдены в Коринфе – в слоях IX–XI вв. (Davidson, 1952. P. 179, 180, 182. Cat. No 1301–1303. Pl. 80, 1301–1303); в Херсоне – в Северо-Восточном районе, в квартале «С» и в Центральном районе, в помещении 1958 г. (на участке античного театра), с инвентарем XII–XIII вв. (Наследие, 2011. С. 291, 586, 587. Кат. № 329, 330); на плато Эски-Кермен – в усыпальницах X–XIII вв., расположенных около вырубных храмов на подъемной дороге (Айбабин, 1991. С. 242. Рис. 7: 1, 2, 10). Гребни из Коринфа выполнены из слоновой кости и богато декорированы: в их центральной части размещены парные фигуры павлинов или львов. Гребни из Херсона и Эски-Кермена – гладкие.

Стилистические черты изображений и технические приемы их исполнения позволяют в качестве аналогий гребню из Керчи назвать небольшие костяные пластинки для декора ларцов X–XI вв., найденные в Херсоне (рис. 5: 3–7) (Яacobсон, 1964. Табл. XVII: б–г; Банк, 1978. С. 86, 87. Рис. 70; Романчук, 1981. С. 97, 98.

Рис. 8: 186, 193; 10: 188–192; Наследие, 2011. С. 294, 295, 590–592, 594, 595. Кат. № 337–340; 345; 347). Подобные изделия обнаружены на ипподроме в Константинополе – в слое XII в. (Банк, 1956. С. 187. Рис. 3), в Коринфе – в слоях IX–X вв. (Davidson, 1952. P. 135. Cat. No 948. Pl. 69, 948) и в Амасии (Северная Турция) (Ödekan, 2007. P. 174–177). Форма этих пластинок различна – они бывают прямоугольными, треугольными, трапециевидными или полукруглыми. Сближает названные изделия изображение птиц, вырезанных по углубленному фону, подчеркнутому глубокими горизонтальными или вертикальными параллельными линиями (рис. 5: 3–6). При детальной и в общем реалистичной трактовке птиц, они переданы плоскостно – в одноплановом рельефе. Есть и более слабые, явно подражательные экземпляры, схематически воспроизводящие прототипы (рис. 5: 7) (Банк, 1978. С. 86). Характерна трактовка оперения птиц рядами зигзаговидных линий, образующих тесно расположенные острые уголки (рис. 5: 4, 6) (Банк, 1956. С. 187). На гребне из Керчи такими же линиями заполнено пространство под изображением птицы (рис. 5: 1 слева).

А.В. Банк, отметив близкое стилистическое сходство изделий из Константинополя и Херсона, предположила их изготовление «если не одним мастером, то в той же мастерской» в столице империи (Банк, 1956. С. 189). Правда, учитывая обилие таких памятников, найденных в Херсоне, исследовательница не исключала возможность их местного изготовления по византийским образцам (Банк, 1978. С. 87).

Найденный в Керчи гребень, безусловно, является византийской продукцией. Выбранный сюжет – птица с приподнятым крылом, стиль и техника подачи изображения характерны именно для византийских декоративных костяных изделий X–XI вв.

Литература

- Айбабин А.И.*, 1991. Основные этапы городища Эски-Кермен // МАИЭТ. Вып. II. С. 43–60, 236–242.
- Банк А.В.*, 1956. Старые находки из Херсонеса в свете некоторых новых данных // ВВ. Т. 9 (34). С. 186–192.
- Банк А.В.*, 1978. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки. М.: Главная редакция восточной литературы. 203 с., 54 л. ил.
- Майко В.В.*, 2014. Восточный Крым во второй половине X–XII вв. Киев: Видавец Олег Філюк. 466 с.
- Макарова Т.И.*, 1965. Средневековый Корчев (по раскопкам 1963 г. в Керчи) // КСИА. Вып. 104. С. 70–76.
- Макарова Т.И.*, 1982. Археологические данные для датировки церкви Иоанна Предтечи в Керчи // СА. № 4. С. 91–106.
- Макарова Т.И.*, 1991. Боспор-Корчев по археологическим данным // Византийская Таврика: Сборник научных трудов: (к XVIII Конгрессу византинистов) / Отв. ред. П.П. Толочко. Киев: Наукова думка. С. 121–146.
- Макарова Т.И.*, 1998. Археологические раскопки в Керчи около церкви Иоанна Предтечи // МАИЭТ. Вып. VI. С. 344–393.

- Макарова Т.И.*, 2003. Боспор – Корчев // Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья: IV–XIII века / Археология / Отв. ред. Т.И. Макарова, С.А. Плетнева. М.: Наука. С. 68–73.
- Макарова Т.И.*, 2005. Комплекс украшений из разрушенного женского погребения около церкви Иоанна Предтечи в Керчи // МАИЭТ. Вып. XI. С. 346–354.
- Макарова Т.И.*, 2009. Памяти Светланы Александровны Плетневой // МАИЭТ. Вып. XV. С. 688–691.
- Наследие Византийского Херсона. 2011 / Ред. В. Залеская, Т. Яшаева, А. Рабиновиц. Севастополь: Телескоп; Остин: Институт классической археологии Техасского университета. 708 с.
- Радочин В.Ю.*, 2009. Палеоантропологический материал из могильника позднесредневекового Боспора // МАИЭТ. Вып. IX. С. 481–500.
- Романчук А.И.*, 1981. Изделия из кости в средневековом Херсоне // Античная древность и средние века [Вып. 18]. Античный и средневековый город / Отв. ред. М.Я. Сюзюмов. Свердловск: УрГУ. С. 84–105.
- Романчук А.И., Сазанов А.В., Седикова Л.В.*, 1995. Амфоры из комплексов византийского Херсона // Екатеринбург: УрГУ. 170 с.
- Щанова Ю.Л.*, 1998. Византийское стекло: очерки истории. М.: Эдиториал УРСС. 283 с.
- Якобсон А.Л.*, 1964. Средневековый Крым. М.; Л.: Наука. 232 с.
- Davidson G.R.*, 1952. Corinth XII. The Minor Objects. Princeton: American School of Classical Studies at Athens. 366 p.
- Ödekan A.* (Ed.), 2007. “The Remnants”. 12th and 13th centuries Byzantine objects in Turkey. Istanbul: Vehbi Koç Vakfi Foundation. 303 p.

A.I. Aibabin, E.A. Khairedinova

BYZANTINE BONE COMB OF THE 10th–11th CENTURIES FROM KERCH

Summary. In 2006 protective archaeological excavations were carried out in the center of Kerch, on the southern side of Kooperativnyi Lane by the expedition led by A.I. Aibabin. On the investigated site it was possible to trace the stratigraphy of urban development at the end of the 7th – the middle of the 18th century. In the cultural layer of the fourth construction period, in the horizon of the 10th–11th centuries, in room 6 of building complex 2, a two-sided solid bone comb was found, on the front and back sides of which an image of a bird with a raised wing and a long bushy tail was cut.

Stylistic features of the images and techniques of their execution allow to name the small bone plates for the decoration of caskets from the 10th–11th centuries, found in Kherson, as analogies for the comb from Kerch. Similar items were found at the hippodrome in Constantinople – in the layer of the 12th century; in Corinth – in the layers of the 9th–10th centuries, and in Amasya (Northern Turkey). The above-mentioned items are brought together by the image of birds carved upon a deep background, emphasized by deep horizontal or vertical parallel lines. Interpretation of bird plumage with rows of zigzag lines forming closely spaced sharp corners is characteristic. On the comb from Kerch similar lines fill the space under bird image. The comb found in Kerch is certainly a Byzantine product. The chosen subject – a bird with a raised wing, the style and technique of presentation of the image are typical for Byzantine decorative bone items of the 10th–11th centuries.

Keywords: Byzantium, Bosphor-Korchev, bone comb, glass bracelets.

В.Н. ЧХАИДЗЕ

ВИЗАНТИЙСКО-АБХАЗСКИЕ И ВИЗАНТИЙСКО-АЛАНСКИЕ СВЯЗИ ПО ДАННЫМ ПАМЯТНИКОВ СФРАГИСТИКИ



Резюме. В работе рассмотрены сфрагистические памятники VII–XIII вв., в легендах которых присутствуют указания на происхождение выходцев с Кавказа – об абасагах и аланах. Сведения об этих функционерах большей частью не были известны. Присутствующие на печатах византийские титулы и должности: *протоспафарий, проедр, патрикий, анфипат, таксиарх, катепан, дука* и др. – показывают, что их обладатели состояли на службе империи, выполняя функции в аппарате государственного управления, при этом многие из них со временем становились частью византийского господствующего класса. Об этом позволяет судить принятие этнического имени в качестве родового, как это произошло с фамилией Аланов.

Показательно, что представители провинциальных, кавказских правящих кругов в Абасгии и в Алании используют на своих печатах византийские титулы (*севаст, экскусиократор*) – это еще одно свидетельство тесных связей Абхазии, Алании и Византии в средневековый период.

Ключевые слова: Византия, Абхазия, Алания, сфрагистика, печати, просопография, патронимы.

На протяжении всей истории Византии ее население в немалой степени состояло из представителей различных народов, окружавших границы ромейской державы. Иноплеменники занимали в структуре империи гражданские и военные посты, становились церковными служителями.

Эта инкорпорация иноземцев во все важнейшие сферы жизнедеятельности империи нашла отражение в том числе и в памятниках сфрагистики: помимо билингвических (двуязычных) византийско-сирийских, византийско-арабских и др. печатей также известны немногочисленные византийско-армянские и византийско-грузинские моливдовулы (Зайбт, 1989. С. 423–427; Cheynet, 2015. Р. 113–115. Fig. 5–7; Чхаидзе, 2017. С. 62. Рис. 1, 2).



Рис. 1. Печати абхазских функционеров: 1 – Константин Абасгский (VII в.) (Леквинадзе, 1955. Рис. 1); 2 – Феодор Абасг (?), таксиарх (первая половина XI в.) (Iashvili, Seibt, 2006. No 6); 3 – Георгий Абасг (XIII в.) (Панченко, 1908. Табл. XII: 6)

Отдельный интерес представляют сфрагистические памятники, в легендах которых присутствуют указания на происхождение (а также фамильные прозвища) выходцев с Кавказа. Речь идет об абасагах и аланах.

Достаточно давно известна печать Константина Абасгского (рис. 1: 1), обнаруженная в 1954 г. при раскопках Питиунта (совр. Бичвинта, Абхазия) (Леквинадзе, 1955. С. 403–406. Рис. 1). Печать (диаметр: 28–25 мм) с надписью на обеих сторонах:

+ | ΚΩΝΣΤ | ΤΑΝΤ | ΙΝΔΣ | + = + Κωνσταντῖνος +
 + | ΑΒΑΣ | ΓΙΑΣ | + = + Αβασγίας +

Еще первый издатель, отнеся эту печать к VII–VIII вв., предложил отождествлять ее владельца с одним из правителей Абасгии – Константином (I) или Константином (II), упоминаемыми в «Диване абхазских царей» (Леквинадзе, 1955. С. 404). Это мнение поддержано практически всеми последующими исследователями (Анчабадзе, 1959. С. 79, 80; Цулая, 1995. С. 106, 107; Хрушкова, 2002. С. 118. Рис. 24: I; Воронов, 2006. С. 421. Рис. 21: 1; и др.).

Между тем, по палеографическим чертам печать должна быть отнесена именно к VII в. и скорее связана с Константином (I), так как в источнике время жизни его внука Константина (II) «заполняет полувековую лакуну... сер. VIII в. (с 736/7 по 786–787 гг.)» (Виноградов, 2013. С. 166).

Второй печатью, вероятно, связанной со средневековой Абхазией, является моливдовул (рис. 1: 2), принадлежащий Феодору Абасгу (?), *таксиарху*, обнару-

женный в крепости Петра (совр. Цихидзири, к северу от Батуми) в Юго-Западной Грузии (Iashvili, Seibt, 2006. S. 6, 7. No 6).

На лицевой стороне присутствует погрудное изображение Архангела Михаила в лоресе, держащего в правой руке скипетр, в левой – державное яблоко. Надписи по сторонам от фигуры не сохранились. На обороте – надпись в четыре строки: $\overline{\text{K}}\overline{\text{E}}\overline{\text{R}}\overline{\text{O}}\overline{\text{V}} \mid \overline{\text{E}}\overline{\text{O}}\overline{\Delta}\overline{\Psi}\overline{\text{P}} \mid \overline{\text{A}}\overline{\text{Z}}\overline{\text{I}}\overline{\text{A}}\overline{\text{P}} \mid \overline{\text{T}}\overline{\Psi}\overline{\text{A}}\overline{\text{R}} = [+]$ Κ(ύρι)ε β(οή)θ(ε)ι [Θ] εοδῶρ(ω) [τ]αξιάρ[χ(ω)] τῶ Ἀβ(ασγῶ) (?) – † Господи, помоги Феодору таксиарху, Аб(асгу) (?).

Печать датируется первой половиной XI в. Сомнения издателей в правильном прочтении термина «Абасг» основаны на том, что после последних двух литер AR присутствует небольшой штрих, вероятно, знак сокращения, однако, вместе с тем, ниже могла присутствовать еще одна, пятая строка, вышедшая за границу печати, содержащая еще две-три литеры, заключающие слово. Помимо этого, в византийской просопографии известны фамилии Абалантов (Ἀβαλάντη) и Абрамиев (Ἀβραμίου)¹.

Таксиарх (или *аксиарх*) – командующий тысячью пехотинцев в византийском войске (Cheynet, 1986. P. 233–235)².

Еще одна печать – Георгия Абасга (рис. 1: 3) происходит из Константинополя и хранится в ГЭ (M-1565)³ (Панченко, 1908. С. 126, 127. № 359. Табл. XII: 6; Laurent, 1934. P. 299, 300. No 678; Шандровская, 1977. С. 103; Византийская сфрагистика, 2019. С. 87). Диаметр: 30 мм.

Надпись на печати метрическая, двухсторонняя, по пять строк: $\overline{+}\overline{\text{C}}\overline{\Phi}\overline{\text{P}} \mid \overline{\Gamma}\overline{\text{I}}\overline{\text{C}}\overline{\text{A}}\overline{\text{V}}\overline{\text{A}}\overline{\text{S}} \mid \overline{\Gamma}\overline{\text{O}}\overline{\text{U}}\overline{\text{T}}\overline{\omega} \mid \overline{\Gamma}\overline{\text{R}}\overline{\Phi}\overline{\dots} \mid \overline{\text{E}}\overline{\omega}\overline{\text{P}}\overline{\Gamma} \mid \mid \overline{\text{K}}\overline{\text{A}}\overline{\text{I}}\overline{\text{P}}\overline{\text{R}}\overline{\text{A}} \mid \overline{\text{K}}\overline{\text{T}}\overline{\text{O}}\overline{\text{N}} \mid \overline{\text{K}}\overline{\text{U}}\overline{\text{P}}\overline{\omega}\overline{\text{S}}\overline{\text{I}}\overline{\text{C}} \mid \overline{\text{A}}\overline{\text{S}}\overline{\Phi}\overline{\text{A}}\overline{\text{L}}\overline{\text{E}} \mid \overline{\text{C}}\overline{\text{A}}\overline{\text{T}}\overline{\text{H}}\overline{+}$ = + Σφο[α]γίς Ἀβασγοῦ τῶ[v] γρ[α]φῶν Γεωργ(ίου) || καὶ πρακτ[έ]ρον κύρωσις ἄσφαλεστάτη + – † Печать Абасга писем я Георгия и дел надежнейшее подтверждение †.

Печать, судя по небрежному, курсивному шрифту, датируется XIII в. (Iashvili, Seibt, 2006. S. 6; Wassiliou-Seibt, 2016a. S. 440. No 2323). В источниках сведений о Георгии Абасге не сохранилось.

Сложно сказать, являлся ли термин «Абасг» (Ἀβασγοί) в VII, XI или XIII в. фамильным прозвищем, так как подобным образом мог обозначаться не только абасг в узком смысле, но и в целом житель Западной Грузии, как их называли в Византии.

¹ Известно о еще не опубликованной фрагментированной печати второй половины XII в., на лицевой стороне которой присутствует изображение св. Феодора в рост, на обороте – метрическая легенда: Σκέ[ποις] με, μά[ρτυ]ς, Ἀβα... Νικη[φό]ρο[v] – Защити меня, мученик, Никифора Аба... (Wassiliou-Seibt, 2016a. S. 331. No 2061).

² Там же, в крепости Петра, была найдена печать первой половины XI в. *таксиарха* Варды Дэса (Iashvili, Seibt, 2006. S. 8. No 8).

³ Здесь и далее указаны инвентарные номера в местах хранения: BnF – Национальная библиотека Франции, Zacos III (BnF) – 3-я часть коллекции Г. Закоса в Национальной библиотеке Франции; DO – Dumbarton Oaks; Fogg – Fogg Museum of Art; M – Эрмитаж.

Помимо выходцев из Абхазии в Византийской империи на службе находились и выходцы из северокавказской страны – Алании, правитель которой в 914 г. принял крещение. Известна целая серия печатей, несущих в своих легендах этноним «алан». Среди исследователей нет единства относительно того, является ли это имя простым этнонимом (Campagnolo-Pothitou, Cheynet, 2016. P. 214), или же это имя не этническое, а родовое (Seibt, 2004. S. 56, 57; Йорданов/Jordanov, 2015. С. 262, 263. Сноска 23). С моей точки зрения, более предпочтительно второе мнение. В истории Византии существует немало примеров, когда первый представитель «варварского» семейства, поступив на византийскую службу, носил лишь собственное или же этническое имя, но его потомки затем присоединяли его к своим именам в качестве патронима (ср. Алексеенко, 2017б. С. 10). Об этом, в частности, может свидетельствовать наличие печатей по меньшей мере восьми представителей рода Аланов на протяжении X–XI вв.: Григория, сына Давида, Сергия, Константина (два функционера?), Никиты, Григория, Никифора, Леонтия, Георгия. Некоторые из них имели придворные ранги, выполняли функции чиновников, иными словами, стали частью византийской общественно-политической структуры.

Первым известным представителем Аланов является Григорий, сын Давида, чья печать (рис. 2: 1) была найдена при раскопках в Великом Преславе (Болгария) (Балабанов, 2007. С. 43–47; Jordanov, 2009. P. 602, 603. No 1811). Диаметр печати: 24 мм. Дата – X в.

На лицевой стороне – круговая надпись: +ΚΕΡΟΝΘΕΙ+ΤΩΣΩΔΟΝΛΟ = +Κ(ύρι)ε βοήθει + τῶ σῶ δούλω, внутри замкнутого круга начертаны три литеры: Α – Λ – Ν = ΑΛ(α)ν(ος). На обратной стороне – надпись в четыре строки: +ΓΡΗ | ΓΟΡΝΟ | С·VOCΔ | АД+ = + Γρη γόρηος υ(ι)ός Δ α(νι)δ +. Полностью восстанавливаемая надпись: † Господи, помоги Своему рабу, Григорию сыну Давида †. Три буквы на лицевой стороне связаны с происхождением этого функционера – Алан.

Печать Сергия Алана, *протоспафария* (рис. 2: 2) из коллекции Г. Закоса хранится в Музее искусства и истории Женевы (Campagnolo-Pothitou, Cheynet, 2016. P. 218. No 193). Диаметр печати: 31–27 мм.

На лицевой стороне – изображение св. Иоанна Продрома, погрудно, по сторонам титла: Θ | ΠΩ | Ο || ΠΥ | ΔΡ/ | ΜΥ = Θ (ἅγιος) Ἰω(άννης) ὁ Προ(ό)δρο(ο)μ(ος). На обратной стороне – надпись в пять строк: +ΚΕΡΟ | НΘΕΙΤΩС | ΔΧΛΩСЕРГ | ШАСПАТОН | АЛАНОВ | –+– = +Κ(ύρι)ε βοήθει τῶ σ(ῶ) δούλω Σεργίω (πρωτο)σπα(θαρίω) τοῦ Ἀλάνου + – † Господи, помоги Своему рабу, Сергию, протоспафарию, Алану †.

В легенде присутствует грамматическая ошибка – τοῦ Ἀλάνου вместо τῶ Ἀλάνω, требуемая глаголом βοήθει, что может указывать на отсутствие знакомства резчика печати с греческим языком. Дата печати: первая половина XI в. В источниках сведения о Сергии Алане не сохранились.

Протоспафарий (первый меченосец) – титул с VII до начала XII в., первоначально – командующий корпусом, затем превращается в титул сановников. Это до-



Рис. 2. Печати представителей рода Аланов: 1 – Григорий Алан, сын Давида (X в.) (Jordanov, 2009. No 1811); 2 – Сергей Алан, протоспафарий (первая половина XI в.) (Campanolo-Pothitou, Cheynet, 2016. No 193); 3 – Константин Алан (вторая четверть XI в.) (DO 58.106. 2314); 4, 5 – Константин Алан (вторая половина XI в.) (Йорданов, 2015. № 96 (1811а); фото Т. Тодорова); 6 – Неизвестный по имени проедр из рода Аланов (вторая половина XI в.) (DO 58.106.3193); 7 – Никита Алан (вторая половина XI в.) (Йорданов, 2015. № 97 (1812в)); 8 – Григорий Алан (вторая половина XI в.) (Fogg 322); 9 – Григорий Алан, анфипат и катепан (последняя треть XI в.) (Campanolo-Pothitou, Cheynet, 2016. No 84); 10 – Никифор Алан, вестарх и катепан Херсона и Хазарии (60-е–90-е гг. XI в.) (Алексеевко, Цепков, 2012. Рис. 1); 11 – Леонтий Алан, протоспафарий и ипат (третья четверть XI в.) (Campanolo-Pothitou, Cheynet, 2016. No 189); 12–14 – Георгий Алан (последняя треть XI в.) (DO 58.106.4063; 58.106.4183; 58.106.4305)

стоинство присваивалось *фемным* (провинциальным) *стратигам* (правителям) или начальникам крупных гражданских служб. Начиная с середины XI в. этот титул постепенно обесценивался, пока не исчез в начале XII в.

Частная печать Константина Алана (рис. 2: 3) хранится в собрании Dumbarton Oaks⁴ (DO 58.106. 2314) (Seibt, 2004. S. 56. Fußnote 49; Йорданов/Jordanov, 2015. С. 262). Диаметр печати: 21 мм.

На лицевой стороне – изображение св. Георгия в рост, держащего в руках копье и щит, по сторонам – титла: Θ | Γ | Ε || Ο | Ρ | Γ | Ι = Ὁ ἄγιος Γεώργιος. На обратной стороне – надпись в четыре строки: +ΚΕΡΘ | ΤΩΣΩΔ | ΚΩΝΑΛΑ | ΝΩ = + Κ(ύρι)ε β(οή)θ(ει) τῷ σῶ δ(ούλῳ) Κων(σταντίνῳ) (τῷ) Ἀλάνῳ – † Господи, помоги Своему рабу, Константину Алану.

Печать датируется второй четвертью XI в.

Ко второй половине XI в. относятся еще две частные печати Константина Алана совсем иного типа, нежели предыдущая, и происходящие: первая (рис. 2: 4) – из крепости Петрич (совр. Асеновград, Болгария) (Йорданов, Морева-Арабова, 2013. С. 217. № 8. Табл. XXX: 7; Йорданов, 2015. С. 261, 262. № 96 (1811a)), вторая (рис. 2: 5)⁵ – из крепости Акве Калиде (Фермополис) (совр. Бургас, Болгария) (Тодоров, 2019. С. 459, 460. № 2. Обр. 2). Диаметр печатей: 13–11 и 13,7–13,0 мм.

Печати различных матриц. Надписи двухсторонние, по четыре и три строки:

1. ΘΚΕ | ΡΟΗΘΗ | ΤΩΣΩ | ΔΥ || ΚΩΝ | ΤΟΑΛΑ | ΝΟ

2. ΘΚΕ | ΡΟΗΘ | ΤΩΣΩ | ΔΥΛ || ΚΩΝ | ΤΩΑΛΑ | ΝΩ

= Θ(εοτό)κε βοήθ(ε)η τῇ σῇ δού(λῳ) || Κων(σταντίνῳ) τῷ Ἀλάνῳ – Богородица, помоги Своему рабу, Константину Алану.

Можно полагать, что этот Константин Алан упоминается Иоанном Скилицей под 1045 г. в качестве *магистра*, командующего византийскими войсками под Двином (Scylitzes (Johannes), 1973. 437.37-38, 439.59); он же в 1047 г. в должности *стратига* командовал войсками в Иверии (Regesten, 1995. № 882). Судя по всему, это тот же Константин Алан, имя которого в ранге *проедра* в виде круговой надписи выгравировано на дне серебряной чаши византийского круга XI в. (+ Κ(ύρι)ε βοήθ(ε)η Κωνσταντίνῳ προέδρῳ τῷ Ἀλάνῳ), происходящей из клада в Татар Пазарчике (Болгария) (Ballian, Drandaki, 2003. P. 65, 66. Fig. 22; Йорданов, 2013. С. 521–535. Обр. 1).

В собрании Dumbarton Oaks хранится печать⁶ неизвестного по имени *проедра* из рода Аланов (рис. 2: 6) (DO 58.106.3193) (Seibt W., 2004. S. 56. Fußnote 48). Диаметр печати: 20 мм.

⁴ За возможность публикации этой печати автор благодарен исследовательской библиотеке и коллекции Dumbarton Oaks.

⁵ Автор признателен Тодору Тодорову (Шумен) за предоставленное изображение этой печати.

⁶ За возможность публикации этой печати автор благодарен исследовательской библиотеке и коллекции Dumbarton Oaks.

На лицевой стороне изображены в рост два святых; слева, вероятно, Георгий со щитом, справа – Николай, по сторонам от которого – титла: Θ | Ν | Ι || Κ | Ο | Λ = Ο ἄγιος Νικόλαος). На обратной стороне – фрагментированная надпись в пять строк: .ΚĒΡΘ | ...RANH | ΠΡΟΕΔΡΩ | ΤΨΑΛΛΑ | ΝΨ = (+) Κ(ύρι)ε β(οή)θ(ει) ...βάνη προέδρω τῷ Ἀλάνῳ – † Господи, помоги Своему рабу, ...вану, проедру, Алану.

Имя на печати не читается – в начале не хватает двух букв. Судя по промежутку перед бетой, там стояла альфа, лямбда или дельта (менее вероятно, что омикрон). Христианских имен такого типа неизвестно, вероятно, что имя является аланским⁷. Дата печати: вторая половина XI в.

Проедр – византийский титул евнухов, появившийся в 60-е гг. X в., изначально – главенствующий в *синклите* (сенате). С начала XI в. титул давался все чаще, в том числе бородатым мужчинам, что привело к созданию в 60-е гг. достоинства *протопроедра*. Титул исчез в начале XII в., в XI в. известен и как церковный титул – синоним епископа или митрополита.

Частная печать Никиты Алана (рис. 2: 7) была найдена при раскопках крепости Малко кале (с. Воден, Ямболская обл., Болгария) (Йорданов/Jordanov, 2015. С. 262. № 97 (1812в)). Диаметр печати: 18 мм.

На лицевой стороне – трудно различимое изображение трех неизвестных святых. На обратной стороне – фрагментированная надпись в пять строк: +ΑΠΟΙ | ΤΘΘΥΡ. | ΤΕΝΙΚΕ. | ΤΟΝΑ. | ΝΟ. = + Ἀγιοι τοῦ Θ(ε)οῦ β(οή)[θ(ει)] τε Νικέ[τ(αν)] τὸν Ἀ[λα]νὸ[v] – † Пресвятая Богородица, помоги Никите Алану.

Моливдовул можно датировать второй половиной XI в. В источниках сведения о Никите Алане не сохранились.

Целая группа печатей второй половины XI в. принадлежит Григорию Алану.

Две частные печати Григория Алана известны из собрания Г. Закоса (не опубликована) и в собрании Fogg Museum of Art⁸ (рис. 2: 8) (Zacos III (BnF) 55 и Fogg 322) (Seibt, 2004. S. 56. Fußnote 46; Jordanov, 2006. P. 47; 2009. P. 603). Диаметр печати: 20 мм.

На лицевой стороне печатей помещено погрудное изображение св. Феодора с длинной бородой и копьем в правой руке. На обратной стороне – надпись в пять строк: +ΚĒΡΘ | ΤΨΩΔΘ | ΛΨΓΡΗΓΟ | ΡΗΨΤΨΑ | ΛΑΝΨ = + Κ(ύρι)ε β(οή)θ(ει) τῷ σῶ δου(λω) Γρηγόρηω τῷ Ἀλάνῳ – † Господи, помоги Своему рабу, Григорию Алану. Дата печатей – вторая половина XI в.

Две печати Григория Алана, *патрикия* и *стратига*, происходят из Болгарии (раскопки в крепости Силистра и из частной коллекции), их изображения не приводятся (Jordanov, 2006. P. 46. № 21, 22; 2009. P. 501. № 1524, 1525). Диаметр моливдовулов: 27–25 и 25–23 мм соответственно. Оба они принадлежат одному буллотирю, их датировка – третья четверть XI в.

⁷ Автор благодарен А. Ю. Виноградову за консультацию.

⁸ За возможность публикации этой печати автор благодарен Fogg Museum of Art.

На лицевой стороне каждой из печатей – погрудное изображение св. Феодора с копьем и щитом в руках. На обратной стороне – надпись в шесть строк: ... | .ΩCΩΔΔϞ | ΓΡΙΓΩΡΙΩ | ΠΡΙ|CCTPA | ΤΗΓΩΤΩΑ | ΛΑΝΩ = [+ Κ(ύρι)ε β(οή)θ(ει) τ] ῶ σῶ δ(ού)λ(ω) Γριγωρίω π(ατ)ρι(κίω) (καὶ) στρατηγῶ τῶ Ἀλάνῶ – † Господи, помоги Своему рабу, Григорию, патрикию и стратигу, Алану.

Патрикий – титул, связанный с римским *патрициатом*, известный с IV по начало XII в. Вплоть до IX в. лица, носившие этот титул, принадлежали к высшему разряду *синклитиков* (сенаторов).

Стратиг – правитель *фемы*, соединяющий в одном лице военную, гражданскую и фискальную власть. Малые *стратиги* осуществляли командование на границах империи.

Печать Григория Алана, *анфипата* и *катепана* (рис. 2: 9) из коллекции Г. Закоса хранится в Музее искусства и истории Женева (Campagnolo-Pothitou, Cheynet, 2016. P. 102. No 84). Диаметр печати: 26–25 мм.

На лицевой стороне – поясное изображение св. Феодора с копьем и щитом в руках. По обеим сторонам от святого – титла: Ⓐ | Θ | Ε || Ο | .Ω | .. = 'Ο ἄ(γιος) Θεός[δ]ω[ρος]. На обратной стороне – надпись в семь строк: +ΚĒΡΘ | .ΩCΩΔΔϞ | ... ΓΟΡΙΩ | ΑΝΘΝΠΑΤ | ΞΚΑΤΕΠΑ | ΝΤΟΑΛΑ | ΝΩ = + Κ(ύρι)ε β(οή)θ(ει) [τ]ῶ σῶ δού(λω) [Γρη]γορίω ἀνθυπάτ(ω) (καὶ) κατεπάν(ω) το Ἀλάνῶ – † Богородица, помоги Своему рабу, Григорию, анфипату и катепану, Алану.

Дата печати: последняя треть XI в.

Анфипат – эквивалент латинского *протоконсул*. Начиная с первой половины IX в. – это достоинство, чаще всего сопровождающее титул *патрикия*, в XI в. – титул, который в начале XII в. исчез.

Катепан – правитель пограничной византийской провинции, в которую могли быть объединены несколько *фем* с конца X до начала XII в.

Неопубликованная печать Григория Алана, *протопроедра* и *дуки*, происходит из коллекции Г. Закоса (Zacos III (BnF) 54) (Seibt, 2004. S. 56. Fußnote 47; Jordanov, 2006. P. 47).

На лицевой стороне печатей помещено изображение св. Димитрия (?) в рост. На обратной стороне – фрагментированная надпись в шесть строк: ... | ... | .ΡΗΓΟΡΙΟ | .ΡΩΤΟΠΡ/ | ΔΡΩSΔΔϞ/ | ΤΟΑΛΑΝ = ... [Γ]ρηγόρι(ο) (του) [π]ρωτοπρ(όε) δρω (καὶ) δούκ(ι) τῶ Ἀλάν(ῶ) – ... Григорию, протопроедру и дуке, Алану. Дата печати – вторая половина XI в.

Протопроедр – гражданский и церковный титул, появившийся в 60-х гг. XI в. и просуществовавший до середины XII в.

Дука – высший военачальник, командующий войсками, с третьей четверти XI и в XII в. – правитель какой-либо *фемы*, либо (как и *катепан*) командующий округами, объединяющими несколько *фем*, поначалу на границах империи; затем эта модель распространилась на всю Византию.

Таким образом, можно проследить *cursus honorum* Григория Алана на протяжении 50–80-х гг. XI в.: в 1050–1060-х гг. он с титулом *патрикия* занимал долж-

ность *стратига*, в 1060-х гг. являлся *анфиномом* и *катепаном*, в 1070–1080-х гг. – *протопроедром* и *дукой* (Jordanov, 2006. P. 47; Campagnolo-Pothitou, Cheynet, 2016. P. 102).

В 2011 г. в Крыму (в ближайшей округе Херсонеса) был найден моливдовул Никифора Алана, *вестарха* и *катепана* Херсона и Хазарии (рис. 2: 10) (Алексеевко, Цепков, 2012. С. 8–10. Рис. 1; Чхаидзе, 2016. С. 14, 15. Рис. 17; Алексеевко, 2017а. С. 166, 424–426. № IV.1.1; Seibt, 2019. S. 123).

На лицевой стороне – изображение Богоматери Агиосоритиссы Халкопратийской с поднятыми в молитве руками, слева сверху – длань Господня (Manus Dei). По обеим сторонам от фигуры – титла: $\overline{M}\overline{P} \parallel \overline{\Theta}\overline{V} = M(\eta\tau\eta)\rho \Theta(\epsilon\omicron)\tilde{\upsilon}$. На обратной стороне – надпись в семь строк: $+\overline{\Theta}\overline{K}\overline{E}\overline{R}\overline{\Theta} \mid \overline{N}\overline{I}\overline{K}\overline{H}\overline{\Theta}\overline{O}\overline{P}\overline{\Omega} \mid \overline{R}\overline{E}\overline{S}\overline{T}\overline{A}\overline{R}\overline{X}\overline{H} \mid \overline{\Gamma}\overline{K}\overline{A}\overline{T}\overline{E}\overline{P}\overline{A}\overline{N}$
 $\mid \overline{X}\overline{E}\overline{P}\overline{\Omega}\overline{N}\overline{O}\overline{C} \mid \overline{\Gamma}\overline{X}\overline{A}\overline{Z}\overline{A}\overline{P}\overline{T}\overline{\Omega} \mid \cdot\overline{A}\overline{L}\overline{A}\overline{N}\overline{\Omega} \cdot = + \Theta(\epsilon\omicron\tau\acute{o})\kappa\epsilon \beta(\omicron\eta)\theta\epsilon(\iota) \overline{N}\overline{i}\overline{k}\overline{\eta}\overline{\phi}\overline{o}\overline{\rho}\overline{\omega}$
 $\beta\epsilon\sigma\tau\acute{\alpha}\rho\chi\eta \text{ (καὶ) } \kappa\alpha\tau\epsilon\pi\acute{\alpha}\nu(\omega) \overline{X}\overline{\epsilon}\overline{\rho}\overline{\sigma}\overline{\omega}\overline{n}\overline{o}\overline{s} \text{ (καὶ) } \overline{X}\overline{\alpha}\overline{z}\overline{\alpha}\overline{\rho}(\acute{\iota}\alpha\varsigma) \tau\tilde{\omega} \overline{\Lambda}\overline{\lambda}\overline{\alpha}\overline{n}\overline{\omega} - \dagger$ Богородица, помощи Никифору *вестарху* и *катепану* Херсона и Хазарии, Алану.

Моливдовул может датироваться в пределах 1060–1090 гг.

Вестарх – титул, появившийся в конце X в. Первоначально был введен для евнухов–патриков, с 40-х гг. XI в. получил всеобщее распространение, исчез в начале XII в.

Печать Леонтия Алана, *протоспафария* и *ипата* (рис. 2: 11), из коллекции Г. Закоса, хранится в Музее искусства и истории Женевы (Campagnolo-Pothitou, Cheynet, 2016. P. 214. No 189). Диаметр печати: 29–27 мм.

На лицевой стороне – изображение Богоматери Одигитрии погрудно, младенец Христос восседает на левой руке. По сторонам от фигур – титла: $\overline{M}\overline{P} \parallel \overline{\Theta}\overline{V} = M(\eta\tau\eta)\rho \Theta(\epsilon\omicron)\tilde{\upsilon}$. На обратной стороне – надпись в шесть строк: $\overline{\Theta}\overline{K}\overline{E}\overline{R}\overline{\Theta} \mid \overline{T}\overline{\Omega}\overline{\Sigma}\overline{\omega}\overline{\Delta}\overline{\Theta} \mid \overline{\Lambda}\overline{E}\overline{O}\overline{N}\overline{T}\overline{I}\overline{O} \mid \overline{A}\overline{\Sigma}\overline{P}\overline{A}\overline{\Theta}\overline{P}\overline{S} \mid \cdot\overline{N}\overline{I}\overline{P}\overline{T}\overline{\Omega}\overline{T}\overline{\Theta} \mid \overline{A}\overline{L}\overline{A}\overline{N}\overline{\Theta} = \Theta(\epsilon\omicron\tau\acute{o})\kappa\epsilon \beta(\omicron\eta)\theta\epsilon(\iota) \tau\tilde{\omega}$
 $\sigma\tilde{\omega} \delta\omicron\upsilon(\lambda\omega) \overline{\Lambda}\overline{\epsilon}\overline{o}\overline{n}\overline{t}(\acute{\iota}\omicron) \text{ (πρωτο)σπαθ(α)ρ(ίω) (καὶ) } [\acute{\upsilon}]\pi(\acute{\alpha})\tau\omega \text{ τοῦ } \overline{\Lambda}\overline{\lambda}\overline{\alpha}\overline{n}\overline{\omega}\tilde{\upsilon} -$ Богородица, помощи Своему рабу, Леонтию, протоспафарию и ипату, Алану.

В легенде (как и на печати Сергия Алана) присутствует грамматическая ошибка – $\tau\tilde{\omega} \overline{\Lambda}\overline{\lambda}\overline{\alpha}\overline{n}\overline{\omega}\tilde{\upsilon}$ вместо $\tau\tilde{\omega} \overline{\Lambda}\overline{\lambda}\overline{\alpha}\overline{n}\overline{\omega}$, требуемая глаголом $\beta\omicron\eta\theta\epsilon\iota$, что может указывать на отсутствие знакомства резчика с греческим языком. Дата печати: третья четверть XI в. Леонтий Алан в источниках не известен.

Ипат – эквивалент римского *консула*; в XI в. это должность, связанная с юрисдикцией; затем, вплоть до начала XII в., становится титулом.

В собрании Dumbarton Oaks хранятся три частные печати Георгия Алана (рис. 2: 12–14)⁹ (DO 58.106.4063; 58.106.4183; 58.106.4305) (Seibt, 2004. S. 56. Fußnote 50; Campagnolo-Pothitou, Cheynet, 2016. P. 218. Note 6). Все печати – от одной пары матриц, их размеры, соответственно: 15, 16 и 16 мм.

На лицевой стороне – погрудное изображение св. Георгия, держащего копье и щит, по сторонам – титла: $\Theta \mid \Gamma \mid \epsilon \parallel \Psi \mid \rho \mid \Gamma = \Theta \acute{\alpha}(\gamma\iota\omicron\varsigma) \overline{\Gamma}\overline{\epsilon}\overline{\omega}\overline{\rho}\overline{\gamma}(\iota\omicron\varsigma)$. На об-

⁹ За возможность публикации этих печатей автор благодарен исследовательской библиотеке и коллекции Dumbarton Oaks.

ратной стороне – надпись в четыре строки: + | СФРАГ | ΓΕΩΡΓΙ | ΩΤΩΑ | ΛΑΝ = +
Σφραγις Γεωργίου τῷ Ἀλάν(ῳ) – † Печать Георгия Алана.

Дата печатей: последняя треть XI в. Сведений о Георгии Алане в источниках не сохранилось.

Отдельным блоком можно рассмотреть печати царей Алании (см.: Seibt, 2002. S. 14, 15; 2004. S. 50–55), фигурирующих под титулом *эксусиократор* – устойчивое византийское титулование правителей Алании в середине X – середине XII в., впервые встречающееся у Константина Багрянородного (Constantini Porphyrogeniti. 1829. P. 679, 688; 1830. P. 799, 809; Constantine Porphyrogenitus, 1967. 10, 11) около 950 г. История аланских династий и их взаимоотношения с Византией и Грузией подробно рассмотрены в нескольких недавних исследованиях (Белецкий, Виноградов, 2019. С. 24–28. Табл. 3; Chkhaidze, Vinogradov, 2019. P. 182–192; Виноградов, Чхаидзе, 2021¹⁰).

Давно известна датированная 30-ми – началом 40-х гг. XI в. печать Гавриила *эксусиократора* Алании (рис. 3: 1), хранящаяся в ГЭ (М-8274) (Schlumberger, 1884. P. 429–431; Лихачев, 1911. С. 77. Рис. 162; Seibt, 2004. S. 54. Abb. 3; Шандровская, 2015. С. 339, 340. Ил. 3; Византийская сфрагистика, 2019. С. 285, 286. Ил. 3).

На лицевой стороне – поясное изображение Богоматери Никопеи с младенцем Христом, по сторонам от фигуры – титла: ΜΡ || .. = Μ(ητῆ)ρ [Θ(εο)ῦ]. На обратной стороне – надпись в пять строк: + ΓΑ | ΡΙΝΛΕ | ΞΥΣΙΟΚΡ. | ΤΟΡΑΛΑ | .ΙΑΣ = + Γαβριήλ ἑξουσιοκρ[ά]τορ(ος) Ἀλ[α]νίας – † Гавриил, *эксусиократор* Алании.

Судя по датировке печати, Гавриил являлся предшественником (отцом?) известного из источников царя алан Дорголела (Картлис цховреба. 154.4, 161.27-39).

Печать Константина, сына *протопроедра* и *эксусиократора* Всея Алании (рис. 3: 2), была найдена при раскопках в Анакопии (Абхазия) (Аргун, 2016. С. 4–8. Рис. 2: 1), надпись прочитана неверно – это указание относится к работе А.Г. Аргуна (Chkhaidze, Vinogradov, 2019. P. 182–192. Fig. 1; Виноградов, Чхаидзе, 2021). Диаметр печати: 27 мм.

На лицевой стороне – изображение св. Георгия в рост, держащего в правой руке копьё, а левой опирающегося на щит. По сторонам – колончатая надпись: ΟΑ–ΓΙ–ΟС || ΓΕ–ΩΡ–ΓΙ–Ο = Ὁ ἅγιος Γεώργιος(ς). На обратной стороне – надпись в семь строк: +ΚĒΡ/Θ/ | ΤΩΣΩΔΥ/ | ΚΩΝΤΩΥΩ | ΤΗΑΠΡ/ΕΔΡ/ | ΣΕΤΥС
КРА | ΤΩΡ/ΠΑΣΗΣ | ΑΛΑΝ/ | ∽ ∽ ∽ = + Κ(ύρι)ε β(οή)θ(ε)ι τῷ σῶ(ν) δού(λῳ)

¹⁰ Здесь считаю необходимым указать, что две последние работы были написаны в русском и английском (расширенном) вариантах в 2017 и 2018 гг. До настоящего времени из печати вышел лишь английский вариант исследования (Chkhaidze, Vinogradov, 2019). В 2018 г. без моего ведома мой соавтор отправил русскоязычный текст работы для ознакомления историку из г. Владикавказ, д.и.н. А.А. Туаллагову. Последний, не являясь специалистом ни в византийской сфрагистике, ни в среднегреческой лингвистике, но имея небольшой багаж работ по средневековой истории и археологии, только в одном 2019 г. выпустил под своим именем по меньшей мере три статьи, в которых без должной компетенции используются практически все наработки, изложенные в двух исследованиях В.Н. Чхаидзе и А.Ю. Виноградова.



Рис. 3. Печати правителей Алании и их родственников: 1 – Гавриил, эксусиократор Алании (30-е – нач. 40-х гг. XI в.) (Шандровская, 2015. 340. Ил. 3); 2 – Константин, сын протопроедра и эксусиократора всей Алании (1160–1170-е гг.) (фото А.Г. Аргуна); 3, 4 – Ирина, протопредрисса, дочь эксусиократора Алании (1072–1077 гг.) (Cheynet, Theodoridis, 2010. No 201; Fogg 1007); 5 – Росмик, севаст (эксусиократор Алании) (конец XI – начало XII в.) (Seibt, Zarintz, 1997. No 3.2.11); 6 – Иоанн Хотеситан, эксусиократор Алании (середина XII в.) (фото Ж.-К. Шене)

Κων(σταντίνω) τῷ υ(ί)ῳ τοῦ (πρωτο)προ(ο)έδρ(ου) (καὶ) ἐξουσι(ο)κράτωρ(ος) πάσης Αλανί(ας) – † Господи, помоги Своему рабу Константину, сыну протопроедра и эксусиократора всей Алании.

С 1033 г. Анакопия перешла в руки византийцев и была центром *фемы* Сотириуполя и Анакопии, пока вскоре после 1074 г. крепость не вернул грузинский царь Гиорги II (1072–1089) (Картлис цховреба, 2008. 154.5-11, 163.26; Seibt, 2012. P. 174–176). Появление здесь византийской печати XI в. следует связывать с *фем-*

ным периодом, так как после этого Анакопия теряет свое политическое значение и в источниках долгое время не упоминается¹¹.

По палеографии печать датируется второй половиной XI в. Появление византийского придворного титула *протопроедр* только в конце 1150-х гг. и его пожалование иностранному правителю сужает датировку моливдовула до второй половины 1160-х – первой половины 1170-х гг. Учитывая тесные политические и династические связи аланских *эксусиократоров* как с Византией, так и с Грузией, появление около 1065–1075 гг. в Анакопии печати сына аланского *эксусиократора* возможно осторожно связать с византийско-грузинским конфликтом из-за этого города. Можно полагать, что Константин являлся сыном аланского царя Дорголела (упом. в 1068 г.).

Сестрой Константина являлась Ирина, *протопроедрисса*, дочь *эксусиократора* Алании, жена (с 1072 г.) *протопроедра* Исаака Комнина, брата императора Алексея I Комнина (1081–1118) (*Βαρζόζ*, 1984. Σ. 68–71, 174–176). Известны две печати Ирины. Первая – из коллекции Д. Теодоридиса (рис. 3: 3) (*Theodoridis*, 1990. P. 61–65; *Cheyne*, *Theodoridis*, 2010. P. 210, 211. No 201; Шандровская, 2015. С. 339, 342, 343. Ил. 2; *Византийская сфрагистика*, 2019. С. 285, 288. Ил. 2). Диаметр печати: 31 мм.

...ΕΡΘ | ...ΝΔΥΛΗ | ΗΡΗΝΗΑΠΡΟ | ΕΔΡΙCΑΤΗΘΥΝ | ΓΑΤΡΙΤΥΕΞΥ | CΙΟΚΡΑΤΟΡ |
 | .ΛΑΝΙΑC = [+ Θ(εοτό)κ]ε β(οή)θ(ει) [τῆ σ]ῆ δούλῃ Ἡρῆνῃ (πρωτο)προεδρί(σ)
 σα, τῆ θυγατρὶ τοῦ ἐξουσιοκράτορ(ος) Ἀλανίας – † Богородица, помощи Своей рабе Ирине, протопроедриссе, дочери *эксусиократора* Алании.

Дата печати установлена в пределах 1072–1077 гг., так как в это время супруг Ирины – Исаак Комнин носил титул *протопроедра* и был направлен в качестве *дуки* в Антиохию. Печать Ирины была использована для совместного послания (второй оттиск справа, выше головы Богоматери) с Михаилом Таронитом, *куропалатом* – ее зятем (мужем золовки): + Κύριε βοήθει Μιχαήλ κουροπαλάτι τῷ Ταρονίτι – † Господи, помощи Своему рабу Михаилу, *куропалату* Тарониту (*Nikolaros*, 2017. P. 239–246. Abb. 5).

Вторая, аналогичная печать Ирины – из собрания *Fogg Museum of Art* (рис. 3: 4) (*Fogg 1007*) (*McGeer, Nesbitt, Oikonomides*, 2005. P. 151, 152. No 116.1). Диаметр печати: 19 мм.

.ΘΚΕ.. | .НСНΔΥΛ. | .ΡΗΝΗΑΠΡ. | .ΔΡΙCΑΤΗΘ. | ..ΤΡΙΤΥΕ... | ...ΚΡΑΤ.. | =
 [+] Θ(εοτό)κε [β(οή)θ(ει) τῆ σ]ῆ δούλ[ῆ] Ἡρῆνῃ (πρωτο)προ[οε]δρίσα τῆ θ[υγα]τῆ τοῦ ἐ[ξουσιο]κράτ[ορ(ος) Ἀλανίας].

¹¹ Уместно будет отметить, что с Анакопией связаны две печати XI в.: *Николая*, *протоснафария*, ἐπὶ τοῦ χρυσοτρικλίνου и *стратига* Сотириуполя и Анакопии (*Seibt, Jordanov*, 2006. S. 234–238), а также – уникальная грузинская (написана письмом *асомтаврული*) печать монастыря св. Георгия в Айнахви (3 км к северу от Анакопии) (*Чхаидзе*, 2017. С. 62–65. Рис. 3; *Чхаидзе, Виноградов, Гугушвили*, 2019. С. 273–275. Рис. 3, 4). О недавних раскопках у руин храма (*Дорофей* (Дбар) архимандрит, *Сангулия*, 2020. С. 329–331).



Рис. 4. Митрополиты Алянии: 1 – Игнатий, монах и митрополит Алянии (рубеж X–XI вв.) (Cheynet, 2001. No 1); 2 – Евстратий, монах и митрополит Алянии (середина XI в.) (Spink, 1999. No 244)

Еще одна печать – Росмика, *севаста* (рис. 3: 5) (Seibt, 1978. S. 311, 312. No 170; 2004. S. 54, 55. Abb. 4; Seibt, Zarintz, 1997. S. 133–135. No 3.2.11). Диаметр печати: 23 мм.

На лицевой стороне – стоящий в рост апостол Андрей, держащий в руках длинный крест, по сторонам от фигуры – надпись: Ο | Α | Γ | Ι | Ο | Σ | Ι | Α | Ν | Δ | Ρ | Ε | Α | Σ = Ο ἅγιος Ἀνδρέας. На обратной стороне – надпись в пять строк: + ΚΕΡΘ / ΤΩΣΩΔ / ΣΕΡΑΚΤ / ΟΡΟΣΜΙ / ΚΗ = + Κ(ύρι)ε β(οή)θ(ει) τῶ σῶ δ(ούλω) σεβαστ(ῶ) ὁ Ρωσμίκη(ς) – † Господи, спаси Своего раба севаста Росмика.

Эксусиократор Росмик (Ἀλανός Ρωσμίκης... τὸν ἐξουσιοκράτορα Ρωσμίκην) упомянут Анной Комниной под 1107/8 г., когда он в качестве союзника императора участвовал в боях против норманнов в Эпире (Annae Comnenae, 2001. 400.41, 53). Можно полагать, что Росмик являлся преемником Дорголеда. Вероятно, христианским именем Росмика было Андрей. В легенде печати он предпочитает именовать себя высоким византийским титулом *севаста*. Дата печати: конец XI – начало XII в.

Последнее упоминание титула *эксусиократора* встречается на печати середины XII в. Иоанна Хотеситана (рис. 3: 6) (BnF) (Seibt, 2004. S. 55. Abb. 5).

На лицевой стороне – изображение Богородицы, восседающей на престоле, на ее коленях стоит младенец Христос. По обеим сторонам от фигуры – титла: ΜΡ | ΘΘ = Μ(ήτηρ) Θ(ε)οῦ. На обратной стороне – надпись в пять строк: + ΙΩ..ΞΟ | VCIOPAT | OPIANIA | CTΩXOTE | CИTAN. = + Ιω[άννη] ἐξουσιο[κ]ράτορι [Αλ] ανίας τῶ Χοτεσιτάν[η] – † Иоанн, эксусиократор Алянии, Хотеситан.

Этого функционера возможно отождествить с упоминаемым под 1153/4 г. овским царем Худданом (Худаданом), на чьей дочери Бурдухан (ум. в 1172 г.) был женат грузинский царь Гиорги III (1156–1184) (Картлис цховреба, 2008. 244.22).

Отдельно следует отметить две известные печати высших иерархов Аланской епархии Константинопольского патриархата, возникшей в начале X в. (Зайбт, 2002. S. 14). В конце этого столетия епархия была повышена из архиепископии в



Рис. 5. Императорские печати: 1 – Михаил VII Дука и Мария Аланская (1071–1078 гг.) (Cheynet, Gökyıldırım, Bulgurlu, 2012. No 1.39); 2 – Мария Аланская (1071–1081 гг.) (Seibt, 2011. Abb. 8)

митрополию, вероятно, титулярную, не имевшую суффраганов (Белецкий, Виноградов, 2019. С. 19).

Можно полагать, что первым митрополитом Алании являлся Игнатий, монах, чья печать (рис. 4: 1) датируется рубежом X–XI вв. (Zacos (BnF) 1533) (Cheynet, 2001. P. 13, 14. No 1; Seibt, 2004. S. 51, 52. Abb. 1). Диаметр печати: 22 мм.

На лицевой стороне – invocative крестообразная монограмма, в углах – тетраграмма: ТΨ | СΨ – ΔϞ | ΛΨ = Θεοτόκε βοήθει τῷ σῶ δουλώ. На обратной стороне – надпись в пять строк: + ΙΓΝΑΤ | ΙΟΜΟΝΑΧ | .ΜΙΤΡΟΠΟΛ | .ΤΤΙΣΑΛ | .ΝΙΑΣ = + Ἰγνατίο μοναχ(ῶ) [(καὶ)] μιτροπολ[ί]τ(ι) τις Ἀλ[α]νίας – † Богородица, помощи Своему рабу Игнатию, монаху и митрополиту Алании.

Еще один, известный исключительно по печати (рис. 4: 2) середины XI в. аланский иерарх – Евстратий, монах и митрополит Алании (Laurent, 1963. P. 614. No 797; Zacos, 1984. P. 374. No 810. Pl. 79: 811; Spink, 1999. P. 48. No 244; Seibt, 2004. P. 52, 54. Abb. 2). Диаметр печати: 29 мм.

На лицевой стороне – стоящая в рост Богородица в полуобороте влево, по обеим сторонам от фигуры – титла: Μ–Ρ || Θ̅V = Μ(ήτη)ρ Θ(εο)ῦ, а также идущая по кругу надпись: +ΔΕΣΠΟΙΝ || СΨΖΟΙС = Δέσποιν(α) σώζοις. На обратной стороне – надпись в пять строк: – + – | ΕΥΣΤΡΑ | ΤΨΜΟΝΑΧ | ΣΜ̅ΡΟΠΟΛΙ | ΤΗΑΛΑΝΙ | – ΑС – = + Εὐστρατίῳ μοναχ(ῶ) (καὶ) μ(ητ)ροπολίτη Ἀλανίας – † Матерь Божья да защитит тебя, Евстратия, монаха и митрополита Алании.

Как известно, аланская митрополия просуществовала до середины XIII в., а формально – до конца XVI в. (Белецкий, Виноградов, 2019. С. 32–36. Табл. 2).

Отдельно нужно отметить императорские печати Марии Аланской, жены Михаила VII Дуки (1071–1078), а затем Никифора III Вотаниата (1078–1081) (Нодия, 1978. С. 146–155; Garland, Ripp, 2006. P. 91–124), которая являлась двоюродной сестрой (ἑξαδελφή) уже упомянутой Ирины, *протопроедриссы* (Nicéphore Bryennios, 1975. 143.9–12, 183.5–14). Мария была дочерью Борены – сестры «великого царя овсов» Дорголела (Картлис цховреба, 2008. 154.4, 161.27–39).

На уникальной императорской печати из археологического музея Стамбула присутствует изображение Михаила VII Дуки и Марии Аланской (рис. 5: 1) (Cheynet, Gökyıldırım, Bulgurlu, 2012. P. 64, 65. No 1.39). Диаметр печати: 33 мм. Дата: 1071–1078 гг.

На лицевой стороне – восседающий на престоле Христос. По обеим сторонам от фигуры – титла: $\overline{\text{IC}} \parallel \overline{\text{XC}} = [\text{I}(\eta\sigma\omicron\upsilon)\zeta] \text{X}(\rho\iota\sigma\tau\acute{o})\zeta$. На обратной стороне – фигуры (слева) Михаила VII и (справа) Марии Аланской держат длинный патриарший крест. По окружности – частично читаемая надпись: ΜΙΧΑΗΛ... = Μιχαήλ... – Михаил...

Недавно стала известна фрагментированная печать (рис. 5: 2) Марии Аланской (1071–1081) из частной коллекции (Bazant, Вена), выставленная в 2010 и 2011 гг. на аукционном доме Hirsch (Seibt, 2011. S. 30. Abb. 8; Wassiliou-Seibt, 2016b. P. 162. No 889. P. 164. No 2648). Диаметр печати: 25 мм.

На лицевой стороне – Христос Эммануил, изображенный погрудно, анфас. По обеим сторонам от фигуры – титла: .. $\parallel \overline{\text{XC}} = [\text{I}(\eta\sigma\omicron\upsilon)\zeta] \text{X}(\rho\iota\sigma\tau\acute{o})\zeta$. На обратной стороне – погрудно сама Мария в императорской короне держит скипетр. По кругу надпись: ΜΑΡΙΑ ΕΥΣΕ... = Μαρία εὐσε[βεστάτη ἀγούστα] – Мария, благочестивая августа.

Представленный обзор позволяет ознакомиться с печатями исторических деятелей кавказского происхождения VII–XIII вв. Сведения об этих функционерах большей частью не были известны. Присутствующие на печатях византийские титулы и должности: *протоспафарий*, *проедр*, *патрикий*, *анфипат*, *таксиарх*, *катепан*, *дука* и др. – показывают, что их обладатели состояли на службе империи, выполняя функции в аппарате государственного управления, при этом многие из них со временем становились частью византийского господствующего класса. Об этом позволяет судить принятие этнического имени в качестве родового, как это произошло с фамилией Аланов – подобных примеров достаточно в византийской просопографии.

Показательно, что представители провинциальных, кавказских правящих кругов в Абасгии (в раннем и развитом средневековье) и в Алании (в средневизантийское время) используют на своих печатях византийские титулы (*севаст*, *эксусиократор*) – это еще одно свидетельство тесных связей Абхазии, Алании и Византии в средневековый период.

Литература

- Алексеевко Н.А., 2017а. Византийский Херсон VI–XIII столетий в памятниках сфрагистики. 1. Чиновники Херсона VIII–XI вв. Севастополь: Колорит. 474 с.
- Алексеевко Н.А., 2017б. Инородцы на службе Византии (по данным херсонских моливдуволов) // Восточная Европа в древности и средневековье. Античные и средневековые общности. XXIX чтения памяти чл.-корр. АН СССР. В.Т. Пашуто. Материалы конференции / Отв. ред. Е.А. Мельникова. М.: ИВИ РАН. С. 8–11.

- Алексеевко Н.А., Цепков Ю.А.*, 2012. Катепанат в Таврике: легендарные свидетельства или исторические реалии // ХС. Вып. XVII. С. 7–17.
- Анчабадзе З.В.*, 1959. Из истории средневековой Абхазии (VI–XVII вв.). Сухуми: Абгиз. 306 с.
- Аргун А.Г.*, 2016. Вислая печать из привратной башни Анакопийской крепости // VI «Анфимовские чтения» по археологии Западного Кавказа. Проблемы изучения погребального обряда народов Западного Кавказа в древности и средневековье / Под ред. Р.Б. Схатума, В.В. Улитина. Краснодар: ИП Смородин. С. 4–10.
- Балабанов Т.*, 2007. Нови моливдовули на византийски сановници, открити във Велики Преслав // НСЕ. София. 3. Част 2. С. 43–47.
- Белецкий Д.В., Виноградов А.Ю.*, 2019. История и искусство христианской Алании. М.: Таус. 392 с., 48 цв. ил.
- Византийская сфрагистика в трудах В.С. Шандровской. 2019 / Ред. Е.В. Степанова. СПб.: ГЭ. 526 с.
- Виноградов А.Ю.*, 2013. Византийская политика в Восточном Причерноморье (вторая половина VI – первая половина X в.) // Древности Западного Кавказа. Вып. 1 / Отв. ред. Н.Е. Берлизов. Краснодар: КГИАМЗ. С. 156–176.
- Виноградов А.Ю., Чхаидзе В.Н.*, 2021. Печать Константина, сына протопроедра и экскусиократора всей Алании (ок. 1065–1075 гг.) // Античная древность и средние века. Том 49. Екатеринбург (в печати).
- Воронов Ю.Н.*, 2006. Научные труды. Т. I / Гл. ред. О.Х. Бгажба. Сухум: Абхазский институт гуманитарных исследований АН Абхазии. 456 с.
- Дорофей (Дбар) архимандрит, Сангулия Г.А.*, 2020. Средневековый храм св. Георгия в селе Анхуа: предварительные результаты археологических раскопок 2019 г. // Археологические наследие Кавказа: актуальные проблемы изучения и сохранения. XXXI Крупновские чтения. Материалы Международной научной конференции / Отв. ред. М.С. Гаджиев. Махачкала: Мараевъ. С. 329–332.
- Зайбт В.*, 1989. Проблемы византийско-грузинской сигиллографии // IV международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983, 23.V – 2.VI. Сборник докладов. Часть I / Отв. ред. В.В. Беридзе. Тбилиси: Мецниереба. С. 422–432.
- Зайбт В.*, 2002. Византийские печати из Алании «ΜΗΤΡΟΠΟΙΤΗΣ ΑΛΑΝΙΑΣ» и «ΕΞΟΥΣΙΟΚΡΑΤΟΡ ΑΛΑΝΙΑΣ» // Новое в византийской сфрагистике. Международная научная конференция, посвященная юбилею В.С. Шандровской. Тезисы докладов / Сост. Е.В. Степанова. СПб.: ГЭ. С. 14, 15.
- Йорданов И.*, 2013. Относно притежателя на сребърния сервиз от Величково, Пазарджишко // Известия на Национални археологически институт. XLI. In honorem professoris Георги Кузманов. София: Българска Академия на Науките. С. 521–535.
- Йорданов И. / Jordanov I.*, 2015. Corpus of Byzantine Seals from Bulgaria. Volume 1–3, Sofia, 2003, 2006, 2009. Addenda et Corrigenda (2) // България в европейската култура, наука, образование, религия. Част 1 / Отв. ред. Т. Тодоров. Шумен: Епископ Константин Преславски. С. 223–305.
- Йорданов И., Морева-Арабова Р.*, 2013. Оловни византийски печати от района на Асеновград // НСЕ. София. 9. С. 207–228.
- Картлис цховреба (История Грузии), 2008 / Гл. ред. Р. Метревели. Тбилиси: Аргануджи. 454 с., 10 л. ил.
- Леквинадзе В.А.*, 1955. Вислая печать Константина Абхазского // Сообщения АН Груз. ССР. Т. XVI. № 5 / На груз. яз. Тбилиси. С. 403–406.
- Лихачев Н.П.*, 1911. Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богородицы в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон. СПб.: Императорское Русское археологическое общество. VIII, 221, 51 с., 8 л. ил.

- Нодия И.М.*, 1978. Грузинские материалы о византийской императрице Марфе-Марии // Византиноведческие этюды / Гл. ред. Т.В. Гамкрелидзе. Тбилиси: Мецниереба. С. 146–155.
- Панченко Б.А.*, 1908. Каталог моливдовулов. (Отдельный оттиск из: Известия Русского Археологического Института в Константинополе: 1903. Т. 8. Вып. 3; 1904. Т. 9. Вып. 3; 1908. Т. 13). София: Държавна Печатница. 178 с.
- Тодоров Т.*, 2019. Византийски печати от Акве Калиде – Термополис // In Honorem 6. ANTIXAPISMATOS EΠEΦPAGIΣIΣ. Юбилеен сборник въ чест на 70-годишната на проф. д.и.н. Иван Йорданов / Отв. ред. Т. Тодоров. Шумен. Р. 458–464.
- Хрушкова Л.Г.*, 2002. Раннехристианские памятники Восточного Причерноморья (IV–VII века). М.: Наука. 499 с., 40 л. ил.
- Цулая Г.В.*, 1995. Абхазия и абхазы в контексте истории Грузии: (Домонгольский период): Краткие очерки. М.: Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. 171 с.
- Чхаидзе В.Н.*, 2016. «Хазария» XI века: к вопросу о локализации (по данным византийских моливдовулов) / Препринт. М.: ИА РАН. 44 с.
- Чхаидзе В.Н.*, 2017. Грузинская печать византийского типа XI века // Нумизматические чтения Государственного исторического музея 2017 года. Москва, 23 и 24 ноября 2017 г. Материалы докладов и сообщений / Отв. ред. Е.В. Захаров М.: ГИМ. С. 61–66.
- Чхаидзе В., Виноградов А., Гугушвили Ш.*, 2019. Грузинская печать XI века из монастыря св. Георгия в Айнахви // Мравалтави. Филологические и исторические исследования. 26 / На груз. яз. Тбилиси. С. 271–278.
- Шандровская В.С.*, 1977. Поправки и дополнения к «Каталогу моливдовулов» Б.А. Панченко // ВВ. Т. 38 (63). С. 102–119.
- Шандровская В.С.*, 2015. Печать аланской принцессы // Spicilegium Byzantino-Rossicum. Сборник статей к 80-летию члена-корреспондента РАН И.П. Медведева / Под ред. И.П. Герд. М.; СПб.: Индрик. С. 339–345.
- Annae Comnenae. Alexias.* 2001 / Editio Princeps / Recensuerunt D.R. Reinch, A. Kambylis // CFHB. Vol. XL/1. Berlin: De Gruyter. VII, 507 S.
- Ballian A., Drandaki A.*, 2003. A Middle Byzantine silver treasure // Μουσείου Μπενάκης. Τόμ 3. Αθήνα. Ρ. 47–80.
- Βαρζός Κ.*, 1984. Ήνεαλογία τῶν Κομνηνῶν. Τόμος I-II. Θεσσαλονίκη. 758, 896 σ.
- Campagnolo-Pothitou M., Cheynet J.-C.*, 2016. Sceaux de la collection George Zacos au Musée d'art et d'histoire de Genève. Milan: 5 Continent Editions. 524 p.
- Cheyne J.-C.*, 1986. Note sur l'axiarque et le taxiarque // Revue des Études byzantines. Paris. T. 44. P. 233–235.
- Cheyne J.-C.*, 2001. Sceaux de la collection Zacos (Bibliothèque nationale de France) se rapportant aux provinces orientales de l'Empire byzantin. Paris: ACHCByz. 103 p.
- Cheyne J.-C.*, 2015. L'usage des langues à Byzance: témoignage des sceaux // Byzantine and Rus' Seals / Éd. H. Ivakin, N. Khrapunov, W. Seibt. Kyiv: Sheremetiev's Museum. P. 107–124.
- Cheyne J.-C., Gökyıldırım T., Bulgurlu V.*, 2012. Les sceaux byzantins du Musée Archéologique d'Istanbul. İstanbul: Arařtrımalari Enstitüsü. 1095 p.
- Cheyne J.-C., Theodoridis D.*, 2010. Sceaux byzantins de la collection D. Theodoridis. Les sceaux patronymiques. Paris: ACHCByz. 276 p.
- Chkhaidze V., Vinogradov A.*, 2019. The Seal of Konstantinos, the Son of the *protoproedros* and *exousiokrator* of All Alania (About 1065–1075) // In Honorem 6. ANTIXAPISMATOS EΠEΦPAGIΣIΣ. Юбилеен сборник въ чест на 70-годишната на проф. д.и.н. Иван Йорданов / Отв. Ред. Т. Тодоров. Шумен. Р. 182–193.

- Constantine Porphyrogenitus*. De administrando imperio. 1967 / Ed. G. Moravcsik / CFHB / Dumbarton Oaks Texts. Washington (D.C.): Centre for Byzantine Studies. Vol. 1. 341 p.
- Constantini Porphyrogeniti*. Imperatoris De Ceremoniis Aulae Byzantinae libri duo graece et latine. 1829 / CSHB / Ed. J.J. Reiske, J.H. Leich. Bonnae: Ed. Weberi. Vol. I. LXII, 807 p.
- Constantini Porphyrogeniti*. Imperatoris De Ceremoniis Aulae Byzantinae libri duo graece et latine. 1830 / CSHB / Ed. J.J. Reiske, J.H. Leich. Bonnae: Ed. Weberi. Vol. II. 940 p.
- Garland L., Ripp S., 2006. Mary of "Alania": Woman and Empress Between Two Worlds // Byzantine Women: Varieties of Experience 800–1200 / Ed. L. Garland / Publications for the Centre for Hellenic Studies, Kings College London. London: Ashgate. 8. P. 91–124.
- Iashvili I., Seibt W., 2006. Byzantinische Siegel aus Petra in Westgeorgien // SBS. München; Leipzig. Vol. 9. S. 1–9.
- Jordanov I., 2006. Corpus of Byzantine Seals from Bulgaria. Vol. 2. Byzantine Seals with Family Names. Sofia: BAS. 546 p.
- Jordanov I., 2009. Corpus of Byzantine Seals from Bulgaria. Sofia: BAS. Vol. 3. 1274 p.
- Laurent V., 1934. Les bulles métriques dans la sigillographie Byzantine // Ελληνικά. Αθήνας. Τόμος 7. P. 63–71, 277–300.
- Laurent V., 1963. Le Corpus des sceaux de l'Empire Byzantin. T. V. L'église. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique. 805 p.
- McGeer E., Nesbitt J., Oikonomides N., 2005. Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art. Vol. 5. The East (Continued), Constantinople and Environs, Unknown Locations, Addenda, Uncertain Readings. Washington: Dumbarton Oaks. 197 p.
- Nicéphore Bryennios. Histoire. 1975 / Introduction, texte, traduction et notes par P. Gautier / CFHB. Bruxelles: Byzantion. Vol. IX. 1975. 408 p.
- Nikolaros S., 2017. Die Taronitai. Eine prosopographisch-sigillographische Studie // Millennium. Berlin; Boston. Vol. 14. P. 229–291.
- Regesten der Kaiserurkunden Oströmischen Reiches von 565–1453. 2. Teil. 1995 / Regesten von 1025–1204 / Bearb. F. Dölger, P. Wirth. München: Verlag C.H. Beck. LIII, 328 s.
- Schlumberger G., 1884. Sigillographie de l'Empire Byzantin. Paris: E. Leroux. 749 p.
- Scylitzes (Johannes). Ioannis Scylitzae. Synopsis Historiarum. 1973 / Editio Princeps / CFHB / Recensuit I. Thurn. Berlin: De Gruyter. Vol. V. LVI, 580 p., 3 pl.
- Seibt W., 1978. Die byzantinischen Bleisiegel in Österreich. 1. Teil. Kaiserhof. Wien: ÖAW. 349 s.
- Seibt W., 2004. Metropoliten und Herrscher der Alanen auf byzantinischen Siegeln des 10–12 Jahrhunderts // Сфрагистика и история культуры: сборник научных трудов, посвященный юбилею В. С. Шандровской / Науч. ред. Е.В. Степанова. СПб.: ГЭ. С. 50–59.
- Seibt W., 2011. Zukunftsperspektiven der byzantinischen Siegelkunde – Auf welchen Gebieten sind die bedeutendsten Wissenszuwächse zu erwarten? // Ηπειρόνδε. Proceedings of the 10th International Symposium of Byzantine Sigillography (Ioannina, 1.–3. October 2009) / Ed. Ch. Stavrakos, B. Papadopoulou. Ioannina: Harrassowitz Verlag. S. 17–36.
- Seibt W., 2012. The Byzantine Thema of Soteriupolis–Anakopia in the 11th century // Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences. Tbilisi. Vol. 6. № 2. P. 174–178.
- Seibt W., 2019. Επίσκοπος τῆς Ἀτέλου. Residierte der Bischof von Atel in Chazaria (am Unteren Don)? // SBS. Turnhout. Vol. 13. S. 121–130.
- Seibt W., Jordanov I., 2006. Στρατιγὸς Σωτηρουπόλεως καὶ Ἀνακουπίας. Ein mittelbyzantinisches Kommando in Abchazien (11. Jahrhundert) // SBS. München. Vol. 9. S. 231–239.
- Seibt W., Zarnitz M.-L., 1997. Das byzantinischen Bleisiegel als Kunstwerk. Katalog zur Ausstellung. Wien: ÖAW. 231 s.

- Spink, 1999: SPINK. Auction 135. Byzantine Seals from the Collection of George Zacos, Part III with Ancient and Islamic Coins. London, Wednesday 6. October 1999. P. 39–77.
- Theodoridis D., 1990. Ein byzantinisches Bleisiegel mit zwei Prägungen aus dem 11. Jahrhundert // SBS. Washington. Vol. 2. P. 61–65.
- Wassiliou-Seibt A.-K., 2016a. Corpus der byzantinischen Siegel mit metrischen Legenden. 2. Teil. Siegellegenden von Ny bis inclusive Sphragis / Wiener Byzantinistische Studien. Wien: Verlag der ÖAW. 28/2. 767 s.
- Wassiliou-Seibt A.-K., 2016b. Auctions 2007–2011 // SBS. Berlin; Boston. Vol. 12. P. 141–197.
- Zacos G., 1984. Byzantine Lead Seals / Comp. and ed. J. W. Nesbitt. Berne: Benteli Publ. Vol. II. 543 p.

V. Chkhaidze

BYZANTINE-ABKHAZIAN AND BYZANTINE-ALANIAN RELATIONS ACCORDING TO BYZANTINE LEAD SEALS

Summary. The paper considers monuments of sigillography of the 7th–13th centuries, in the legends of which there are indications of the origin of people from the Caucasus – Abasgos and Alans. Information on these functionaries for the most part was not known. Byzantine titles and positions present on the seals: *protospatharius*, *proedros*, *patrikios*, *anfikates*, *taxiarch*, *catepan*, *duca*, etc. – show that their holders were in the service of the Empire, performing functions in the apparatus of state administration, while many of them eventually became part of the Byzantine ruling class. This is evidenced by the adoption of an ethnic name as a generic name, as happened with the surname Alan. It is significant that representatives of the provincial and Caucasian ruling circles in Abasgia and Alania use Byzantine titles (*sevastos*, *exusiocrator*) on their seals – this is another evidence of close ties between Abkhazia, Alania and Byzantium in the medieval period.

Keywords: Byzantium, Abkhazia, Alania, sphragistics, seals, prosopography patronyms.

Н.В. ЖИЛИНА

ВИЗАНТИЙСКИЙ ЦВЕТОК. К ИСТОРИИ ВИЗАНТИЙСКОГО РАСТИТЕЛЬНОГО ОРНАМЕНТА



Резюме. Рассмотрение орнамента типа «византийский цветок» проделано на материале различных видов искусства с опорой на датированные произведения.

В IX в. создаются предпосылки орнамента, возникают его различные варианты. В первой половине X в. преобладают варианты мотива, сложенные из традиционных элементов византийского орнамента, появляется новый лотосовидный вариант.

Во второй половине X в. геометричные и строгие формы сосуществуют с новыми лотосовидными пышными. В XI в. синтезируются лотосовидные варианты мотива сложной структуры, четко построенные из традиционных элементов. Орнамент становится более строгим в соответствии с движением к аскетичности в византийском искусстве.

В XII в. синтез приобретает более гармоничные и естественные формы, а к концу XII – XIII в. заметно новое усиление пышной передачи мотивов.

Ключевые слова: византийский, орнамент, тип, мотив, вариант, цветок, развитие.

В X в. в византийском орнаменте распространился мотив широкого цветка, на основании которого выделяется и тип орнамента. В процессе изучения орнамент получил большой спектр названий: лепестковый, цветочный, цветочно-лиственный, цветочно-лепестковый, эмальерный. Уже эта свобода определений показывает, что орнамент необходимо охарактеризовать точнее, что и является целью данной статьи.

Историография.

А. Ригль видит истоки цветочного мотива в античном римском натуралистическом варианте листа аканта, подхваченном и развитом искусством Сасанидов. Образования из акантовых элементов характеризуются склонностью к сгибанию, закручиванию кончиков листьев, к асимметрии. Цветочные мотивы византийских рукописей X в. восприняли форму восточных и передавали их в «акантизирую-

щей стилизации». По мнению исследователя, трудно определить момент, когда развитие орнаментального искусства в византийских провинциях, перешедших в Ислам, начинает отличаться от основного византийского пути (Riegl, 1893. P. 298–302, 325–328. Fig. 161, 162, 179).

А. Франц назвала новый сформировавшийся мотив «сасанидской пальметтой», полагая, что на эту форму, имевшую исток в мотиве аканта, повлиял восточный мотив лотоса, черты же аканта постепенно теряются (Frantz, 1934. P. 57. Fig. 3–5. Pl. VII: 2, 3) (рис. 1: 6, 7). Подробный хронологический ряд развития «сасанидской пальметты», появляющейся в византийском искусстве незадолго до середины X в., начат с 941 г.¹ (Frantz, 1934. Pl. VII, VIII). Однозначного ответа на вопрос, была ли финальная стадия развития мотива продуктом исламского искусства, не дается. Но основные стадии эволюции мотива прослеживаются по материалам восточно-средиземноморского мира, более испытывавшего влияние сасанидского искусства и перешедшего в итоге под эгиду Ислама.

X в. расценивается как переходный период в развитии стиля византийского орнамента. Новый мотив используется нерегулярно, сочетаясь с другими вариантами, а первые упрощенные примеры не отличались гармоничным слиянием частей (рис. 1: 8, 9), но к XI в. орнамент на основе данного мотива стабилизировался и стал популярным (рис. 1: 10). «Сасанидская пальметта» стала основным мотивом, заполняющим орнамент, организованный витками, окружностями и сердцевидными раппортами, включая промежуточные зоны. Охарактеризованы варианты композиционного применения мотива (Frantz, 1934. P. 55–58, 62, 70, 71). Новый мотив не получил формальной характеристики; на его основании не было выделено и типа орнамента. Высказано мнение, что «сасанидская пальметта» и вдохновленный ею мотив широкого цветка мало распространены в других видах искусства, кроме иллюстрации рукописей (Frantz, 1934. P. 58).

К. Вайцман охарактеризовал мотив как сасанидский цветок с двойными чашелистниками. Его появление также связывается с частью искусства Константинополя, вдохновляемого восточноазиатской моделью, на которую повлияло сасанидское искусство (Weitzmann, 1935. S. 10. Abb. 49, 91, 107, 112). На основании мотива исследователь выделяет «лепестковый орнамент», характеризующийся естественностью и натуралистичностью отображения растительных мотивов. Но отмечается использование традиционной общей схемы для построения самого мотива, а также сочетание новой орнаментики с традиционной, мозаичной или «лобзиковой»².

Создание нового орнамента, по мнению исследователя, имеет внутреннюю связь с обновлением византийского искусства в целом, в том числе и с передачей природы в живописи. Подчеркивается преодоление иностранных влияний и

¹ Рукопись: Patmos, 33, 941 г.

² Под таким определением имеется в виду орнамент на основе трилистника или крина, в рукописях воспринимаемый как со стороны написанного краской позитива, так и – читающегося в промежутках негатива («выпиленный», «вырезанный»).

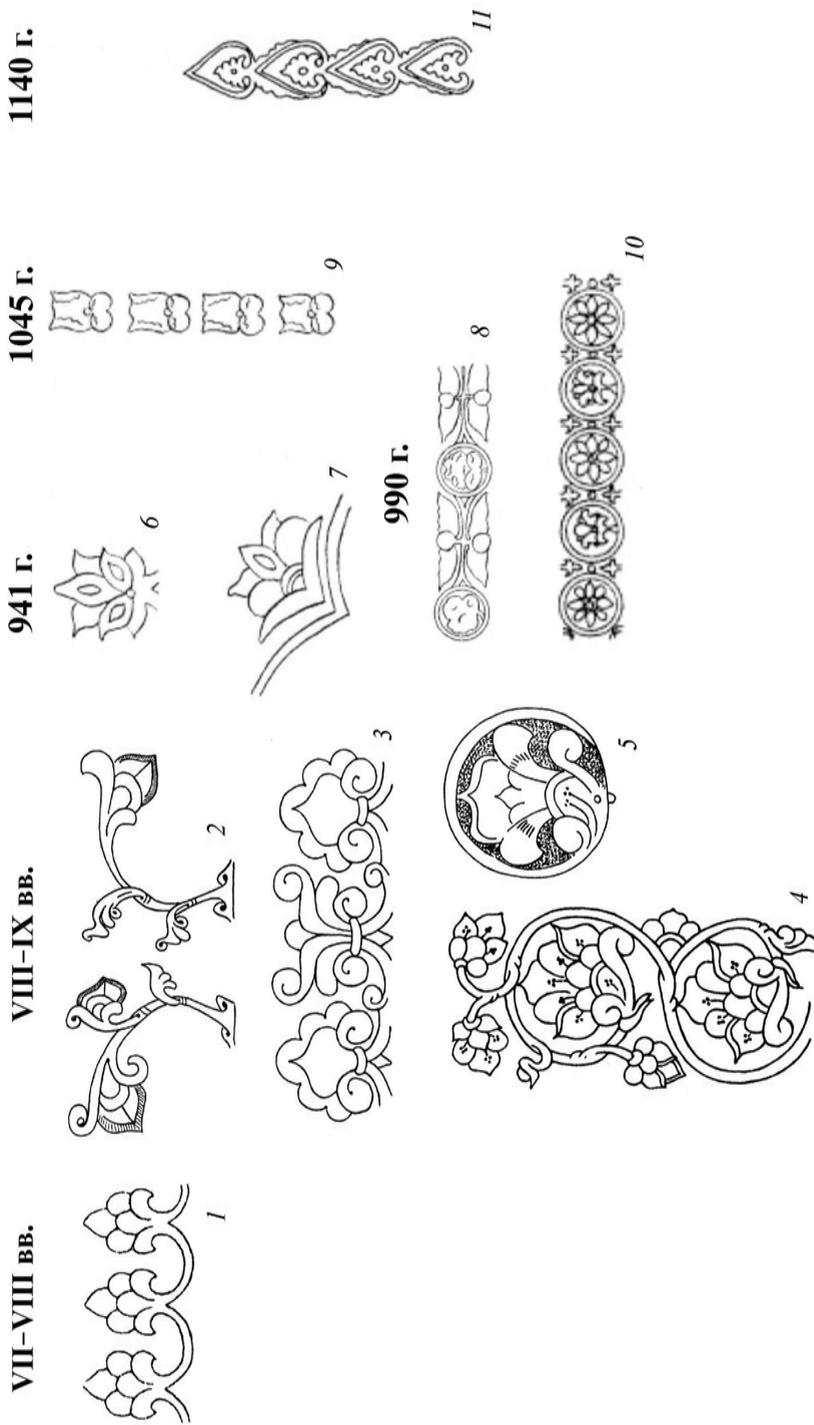


Рис. 1. Общий вид и структура восточной торевтики: 1 – согдийская орнамента; 2, 3 – восточноиранская орнамента, VIII–IX вв.; 4, 5 – среднеазиатская орнамента (Даркевич, 2010, Рис. 10; 6: 1, 3; 12: 4, 13); появление и развитие мотива «сасанидской пальметты» – 6, 7 – Рапмос, 33, 941 г.; 8 – Москва, 101, 990 г.; 9 – Paris, gr. 223, 1045 г.; 10 – Paris, gr. 139;

11 – антично-византийская пальметта, 1140 г. (Frantz, 1934. Pl. VII: 2, 3, 6, 14; XI: 16; XIV: 14)

установление в искусстве Константинополя собственного стиля орнамента, распространявшегося впоследствии по всей Византии.

На основании ранних примеров датированных рукописей начало новых явлений, повлиявших на дальнейшее развитие византийского орнамента, отнесено к середине X в. (955 г.)³. Структура нового мотива характеризуется как чашелистик и трехраздельная корона, в целом – пятилистник, дополненный в центре маленьким лепестком. Подчеркнуто и существование смешанных образований с использованием традиционных более геометрических форм «лобзикового стиля», орнамента которого имеет даже «избыточный вес». Большинство рукописей со зрелым лепестковым орнаментом связывается с периодом 976–1025 гг. (Weitzmann, 1935. S. 13–23, 29, 35. Abb. 113, 143, 144, 160–167, 237, 238).

Примеры цветочного орнамента из декоративно-прикладного искусства собраны и проанализированы А.В. Банк. Наблюдения над развитием касаются общей композиции стебля, трансформации витков в медальоны (Банк, 1978. С. 28–44. Рис. 16, 17).

В дальнейшем изучение представило о том, что византийский орнамент на основе мотива широкого цветка происходит от «сасанидской пальметты», достаточно устоялось (Лазарев, 1966. С. 75; Банк, 1971. С. 131–141; Панкова, 2004. С. 185, 186; Орецкая, 2004. С. 73).

Согласно представлениям М.А. Орловой, главный элемент цветочно-лепесткового орнамента – сложносоставной «крин»⁴ с загнутыми внутрь лепестками. Цветочные формы, по ее мнению, лишены натурализма и находятся в рамках организации стеблем или геометрическими медальонами. Этот орнамент рассматривается как квинтэссенция стиля ведущего направления живописи позднемакедонской эпохи и «византийский стиль» орнамента в целом (Орлова, 2007а. С. 334, 337).

Г.Р. Парпулов подчеркнул, что мотив соответствует типу лепесткового орнамента (а не стилю), характеризующемуся повторяющимися раппортами и плоскостностью, иногда противоречащей передаче перспективы. Как самый ранний датированный образец орнамента в миниатюре указана рукопись 949 библиотеки монастыря Ватопед на Афоне 948 г. По мнению исследователя, лепестковый орнамент был характерен для ряда мастерских Константинополя. На более ранних примерах он составляет лишь часть декоративного оформления, но уже древнейшие датированные примеры дают его в зрелом законченном виде. Исследователь сводит сферу происхождения орнамента к конкретному импульсу, который мог получить художник одной из рукописей⁵ непосредственно от китайского искусства эпохи Тан. Прямые же аналогии византийского орнамента с греко-римским, ближневосточным и исламским орнаментом, по его мнению, отсутствуют (Парпулов, 2013. С. 88–91).

³ Рукопись: Dionysiu, cod. 70, 955 г.

⁴ Крин – лилиеобразный мотив.

⁵ Берлинская рукопись «Гиппиатрик» (SPBK Phillipps 1538).

Вряд ли какая-либо одна рукопись или вообще одно произведение сыграло роль основного источника развития новой орнаментации. Предпосылки возникновения нового орнамента существуют в разных видах искусства и значительно ранее X в. Процесс его рождения и распространения, по всей видимости, был общей тенденцией.

В процессе выбора названий для мотива возник термин «византийский цветок», под которым справедливо понимают пропорционально широкий и сложный по составу растительный мотив (Мокрецова и др., 2003. С. 55. Ил. XIV/9, 10). Данный термин удачен, поскольку отражает формальное развитие нового мотива, сложившегося из разных источников, именно в Византии.

Иногда орнамент на основе византийского цветка смешивается с орнаментами на основе виноградной лозы, крина или пальметты (Банк, 1978. С. 35; Лазарев, 1966. С. 75, 76. Табл. 66; Протасьева, 1974. С. 205, 208–210). Несмотря на то, что орнаменты изначально относились к разным типам, они и взаимодействовали между собой в процессе развития, поэтому в данном смешении есть и рациональное зерно. Ранее распространенные в византийском искусстве мотивы дают прототипы различных вариантов мотива византийского цветка.

Характеристика мотива.

Византийский цветок – это пропорционально широкое растительное образование, вписывающееся в окружность, его высота примерно равна ширине; но в случае одиночного использования мотива высота возрастает.

Мотив не мог бы усвоиться без наличия орнаментальной структуры (композиционной ниши в орнаменте), которая бы его вбирала. Такая основа существовала с ранневизантийского периода: орнамент из окружностей (Frantz, 1934. P. 55); завитковый бордюр с округлыми витками, первоначально соответствовавший сложному мотиву «виноградная лоза» (Залеская, 2006. № 22).

Главные элементы структуры мотива: несколько пар симметричных лепестков и верхний центральный (рис. 1: 6, 7).

Элементы передаются разными растительными и геометрическими формами, поэтому сложилось несколько основных вариантов и смешанных форм мотива. Варианты указывают на различные его формальные источники и демонстрируют синтез мотива в византийском орнаменте.

Целый ряд вариантов строится из мотивов и элементов, сформировавшихся в византийском орнаменте значительно ранее X в.: акант, виноградный лист, лилия-крин, завиток.

Акантообразный вариант – один из самых ранних, но в дальнейшем развитии детали аканта преимущественно участвуют в сложных и смешанных вариантах, не образуя самостоятельных. В значительной мере аканту принадлежит роль «натурализации» орнамента, поскольку он отталкивается от римских пышных форм (рис. 2: 1–3). На базе аканта возникает и распространяется в X в. особый вариант –

«бегущего» или «движимого ветром» аканта (Frantz, 1934. P. 64. Pl. XV: 8–11), сыгравшего роль в формировании византийского цветка.

Мотив аканта был определен А. Риглем как основной источник нового орнамента, но аналогичными источниками могли быть и другие растительные мотивы, характеризующиеся требуемыми пропорциями.

Вариант «виноградный лист» – мотив пятичастного виноградного листа идеально соответствует круглому витку, некоторые звенья мотива «виноградная лоза» являются практически готовыми образцами нового орнамента (Кондаков, 1892. С. 298) (рис. 2: 4). Используется упрощенная форма листа (рис. 2: 5). На Лимбургской ставроптеке сложный мотив общей формой близок виноградному листу, но построен из акантовых элементов, завитков, трилистников (рис. 2: 6).

Кринообразный вариант – трилистник характеризуется мобильностью возможных изменений, способностью занять любую зону. Его лаконичные варианты в ранний период замещают виноградный лист в круглых витках (рис. 2: 7). На миниатюрах византийских рукописей X – начала XI в. широкий цветок строится из четких кринообразных элементов (рис. 2: 8, 9). В XI в. элементы цветка образуются кринообразными и завитковыми элементами.

Пальметтообразный вариант сложился на основе классической античной веерообразной пальметты (рис. 1: 11), близкой к очертаниям полукруга, но с некоторым увеличением общей высоты (рис. 2: 10). На миниатюрах Остромирова Евангелия 1056–1057 гг. пальметтообразный цветок представлен в кругах наряду с другими вариантами и имеет четкую пятилистную или пятилепестковую структуру, а нижние листья более интенсивно изгибаются (рис. 2: 11).

Рис. 2. Варианты мотива «византийский цветок»: 1, 2 – антично-византийские формы (Riegl, 1893. Fig. 179, 180); 3 – ситула, серебро, Рим или Византия, IV в. (Византия, 2017. № 19); 4 – блюдо Патерна, серебро, золото, Константинополь, 498 г. (Залеская, 2006. № 22); 5 – каменный барельеф, Брешия, Италия, VI в. (Моран, 1982. Ил. 406); 6 – Лимбургская ставроптека, серебро, Лимбург-на-Лане, X в. (Банк, 1971. Рис. 3); 7 – каменный саркофаг, Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Равенна, VII в. (Матвеева, 2016, ил. 129); 8, 9, 13 – миниатюра, Berlin. Preuss. Staatsbibliothec, cod. Philippus 1538, X в. (Weitzmann, 1935. Abb. 106, 107); 10 – подвесной крест, золото, Константинополь, VI в. (Залеская, 2006. № 137); 11 – Остромирово Евангелие, РНБ, 1056–1057 гг. (Орлова, 2007б. Ил. 522); 12 – миниатюра «Гомилии» Григория Назианзина, 880–883 гг. (Колпакова, 2005. С. 347); 14 – мозаика, собор Св. Софии, Киев, XI в. (Орлова, 2007а. Ил. 296); 15 – коптская ткань, IV–V вв. (Матвеева, 2016. Рис. 142: вверху); миниатюры – 16 – Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 139 (Weitzmann, 1935. Abb. 47); 17 – Евангелие РНБ, греч. 105, XIII в. (Лихачева, 1977, табл. 35)

Н.В. ЖИЛИНА
ВИЗАНТИЙСКИЙ ЦВЕТОК.
К ИСТОРИИ ВИЗАНТИЙСКОГО РАСТИТЕЛЬНОГО ОРНАМЕНТА



Рис. 2.

Геометризованный вариант – основную роль в структуре играют геометрические элементы: ромбы, дуги, завитки, заостренные овалы, соответствующие листьям; трилистники упрощенных очертаний.

Для происхождения геометризованного варианта важно развитие орнамента из пересекающихся окружностей, в процессе которого образуются листья в виде заостренных овалов (Frantz, 1934. P. 56). Но комбинация геометрических или геометризованных растительных элементов складывается в форму широкого цветка (рис. 2: 12, 13).

Один из наиболее ранних примеров можно указать на мозаике «Архангел Гавриил» Софийского собора в Константинополе IX в. Простой трилистник образует верх цветка, нижняя пара листьев показана завитками (рис. 3: 2).

Примеры во многом связаны с искусством мозаики, составляемой из геометрических фрагментов смальты, что влияет на стилистику и иконографию мотива (рис. 2: 14). Такие изображения сходны с эмалевыми по цвету и ячеистости, что вызвало появление одного из названий орнамента: «эмалевый».

Теперь о том варианте, который действительно явился новым в византийском орнаменте и составил его определенную квинтэссенцию.

Лотосовидный вариант – состоит из нескольких пар симметричных лепестков, на некоторых примерах они изгибаются более свободно и сильно по сравнению с другими элементами византийского растительного орнамента. Более простые примеры можно увидеть на коптских тканях (рис. 2: 15), и здесь нельзя не вспомнить мнение о преимущественном развитии формы в восточных провинциях Византии, впоследствии отошедших к Арабскому халифату. В дальнейшем мотивы структурно усложняются, а их стилистическое развитие в византийском орнаменте отражает тенденции искусства в целом (рис. 2: 16, 17).

Достаточно точные аналогии определенно можно указать в восточно-иранской и согдийской орнаментике VII–IX вв. Восточный лотосовидный мотив имеет несколько пар расходящихся листьев, иногда – более широкий верхний и центральный сердцевидный лист (рис. 1: 1–5).

В VII–VIII вв. мотивы очерчены кривыми, приближающимися к циркульным, создающими впечатление упругости и пышности (рис. 1: 1). В VIII–IX вв. передаются условные картинки из природы, когда растения с изгибающимися стеблями произрастают из земли (рис. 1: 2). С этим связана определенная степень свободы и натуралистичности изображения. Наблюдается усложнение мотивов широких цветков, их центральная часть имеет форму сердцевидной пальметты, а нижние листья интенсивно и асимметрично отгибаются, уподобляясь завиткам (рис. 1: 3–5).

У более пышных форм византийского цветка лепестки приближаются к круглой форме. Тенденция византийской иконографической строгости ведет к внедрению геометризации и четкой симметрии, с этим своеобразием формируется новый вариант цветка, сходный с восточным мотивом лотоса (рис. 1: 6, 10).

На базе основных вариантов в процессе художественного творчества складываются совмещенные, переходные, смешанные варианты.

История использования мотива «византийский цветок».

В хронологическом ряду, составленном А. Франц, представлена «сасанидская пальметта» или лотосовидный вариант; в хронологическом анализе К. Вайцмана участвует орнамент рукописей, в таблицах А.В. Банк – произведения декоративного искусства из серебра. Наша цель объединить данные различных видов искусства, рассмотреть проявление различных вариантов мотива, преимущественно используя произведения с точной или ориентировочной датой, а также – обогатить представление о роли мотива за счет произведений из Древней Руси.

Материал IX в., на наш взгляд, демонстрирует готовность византийского искусства к рождению нового орнамента или сложение предпосылок для него.

В IX в. преобладают геометричные варианты (рис. 3: 2–5), есть примеры с использованием пышных элементов аканта, не теряющие четкости построения (рис. 3: 1, 6). В миниатюрах византийских рукописей конца IX – первой половины X в. (897–950 гг.) мотивы византийского цветка сложны по составу, пропорционально широки, иногда высоки. Их строение обнаруживает связь с растительными мотивами византийского орнамента: акант, пальметта и крин, каплевидные элементы. Пальметта участвует в создании расширяющихся частей, крин и акант придают высоту, устремленность вверх, изогнутость, заостренность (рис. 3: 6–9). Но именно к началу 40-х гг. (941 г.) относятся первые примеры лотосовидного варианта и использования его в развитом орнаменте. Цветок помещен в рядах по верху заставки, в центре композиции, на углах; но и в бордюрах из переплетенных или отделенных окружностей (рис. 3: 7–9). Следует отметить, что стилистическая трактовка мотива также отличается геометричностью.

В рукописи 943 г. сочетаются кринообразный вариант, составленный из узких элементов (рис. 3: 11) и пальметтообразный вариант (рис. 3: 10). В обоих случаях мотивы сгруппированы по формату лотоса.

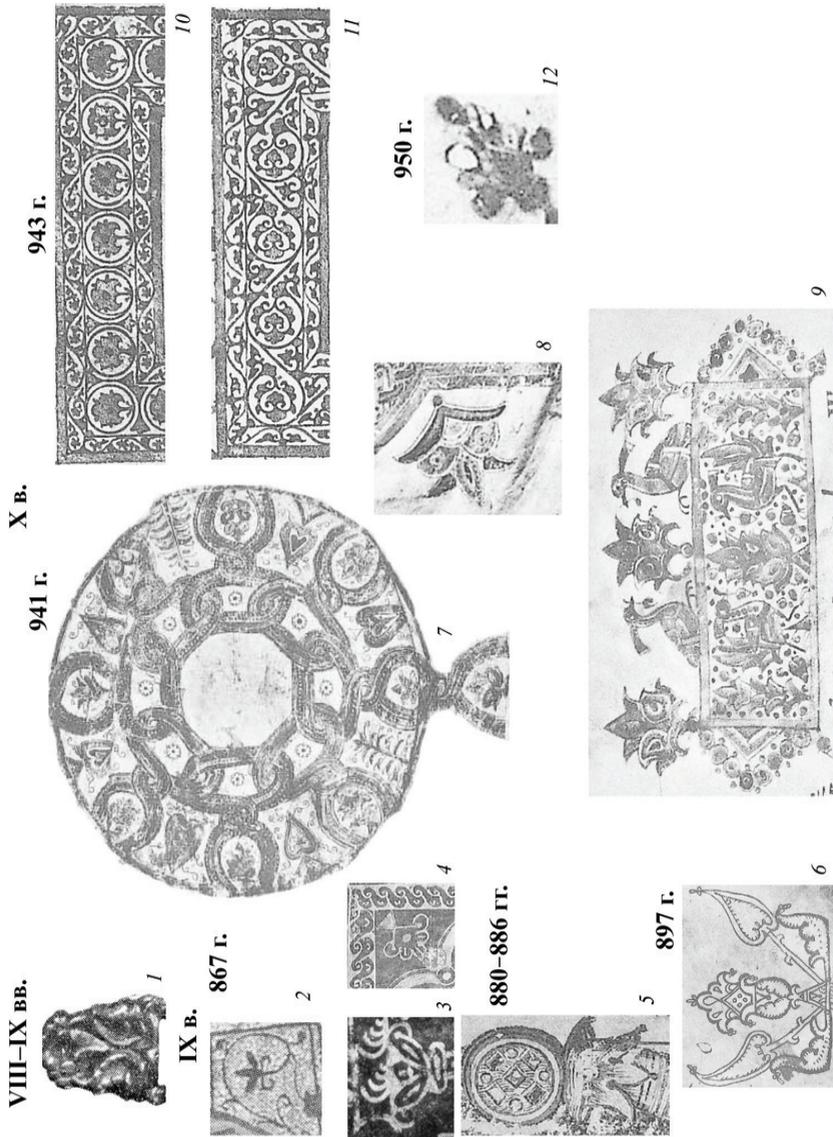
Представлен и геометричный сложный вариант (рис. 3: 12).

В третьей четверти X в. (955–976 гг.) больше организованных бордюров, составленных преимущественно из окружностей, есть примеры виткового бордюра (рис. 4: 1–7, 10, 11). Лотосовидный вариант не преобладает (рис. 4: 1, 2, 6), по-прежнему хорошо представлен кринообразный (рис. 4: 3–5, 7). Высокие мотивы, соединяющие черты кринообразного и лотосовидного варианта, используются в инициалах или одиночно (рис. 4: 8, 9, 12, 13). Сохраняет значение и пальметтообразный вариант, дополняемый либо завивающимися нижними листьями (рис. 4: 10, 15), либо – геометрическими элементами (рис. 4: 11). Встречаются и сложные по строению варианты на основе формы виноградного листа (рис. 4: 14).

В последней четверти X в. (976–995 гг.) на датированных византийских рукописях встречено большое количество мотивов цветка лотосовидного варианта, отличающегося наибольшей пышностью, которая создается изогнутостью линий, особыми «дрожащими» линиями по краям лепестков, форма которых, возможно, продиктована многолистным краем листа аканта (рис. 5: 4, 7, 9, 10). Цветы лотосовидного варианта преимущественно располагаются в отдельных окружностях

Рис. 3. Мотив «византийский цветок» в IX – первой половине X в.:

1 – пряжка, бронза, Херсонес, VIII–IX вв. (Византийский Херсон, 1991. № 71);
 2 – Архангел Гавриил, Софийский собор, Константинополь, мозаика, ок. 867 г. (Колпакова, 2005. С. 316); миниатюры – 3, 4 – Четвероевангелие РНБ греч. 53, IX в. (Лихачева, 1977. Табл. 3; Weitzmann, 1935. Abb. 67); 5 – Paris, Bibl. Nat. cod. gr. 510, 880–886 гг.;
 6 – Vatikan, cod. Palat. gr. 44, 897 г.; 7–9 – Patmos, cod. 33, 941 г.;
 10, 11 – Florenz Laurentiana cod. S. Marco 687, 943 г.;
 12 – Oxford, Bodleian Library cod. Auct. D. IV, 1, 950 г. (Weitzmann, 1935. Abb. 11, 234, 558, 560, 563, 102, 103, 406)



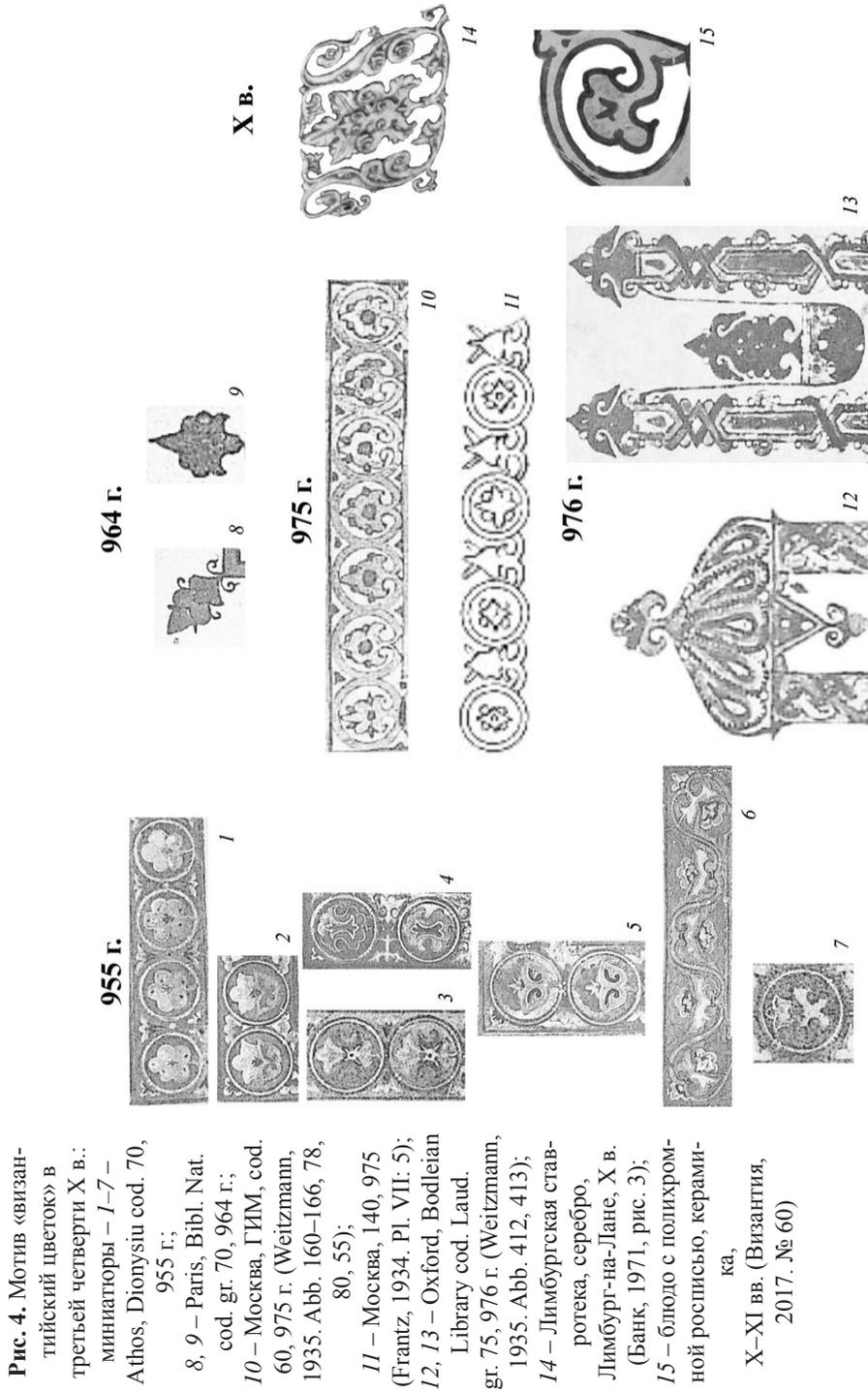


Рис. 4. Мотив «визан-
 тийский цветок» в
 третьей четверти X в.:
 миниатюры – 1–7 –
 Athos, Dionysiu cod. 70,
 955 г.;
 8, 9 – Paris, Bibl. Nat.
 cod. gr. 70, 964 г.;
 10 – Москва, ГИМ, cod.
 60, 975 г. (Weitzmann,
 1935. Abb. 160–166, 78,
 80, 55);
 11 – Москва, 140, 975
 (Frantz, 1934. Pl. VII: 5);
 12, 13 – Oxford, Bodleian
 Library cod. Laud.
 75, 976 г. (Weitzmann,
 1935. Abb. 412, 413);
 14 – Лимбургская став-
 роетка, серебро,
 Лимбург-на-Лане, X в.
 (Банк, 1971, рис. 3);
 15 – блюдо с полихром-
 ной росписью, керами-
 ка,
 X–XI вв. (Византия,
 2017. № 60)

(рис. 5: 2, 4, 6–10, 17, 19). Используется и композиция сетки (рис. 5: 16). Кривообразные варианты часто располагаются в связанных окружностях (рис. 5: 13, 14, 18). Пальметтообразные варианты тяготеют к сердцевидным раппортам (рис. 5: 3, 5, 15), они трансформируются в сторону кривообразных, получая заострение. Другие варианты встречаются, но реже, чем ранее: акантообразный (рис. 5: 1), на основе виноградного листа (рис. 5: 20)⁶.

В начале – первой половине XI в. актуальность пышной формы лотосовидного варианта постепенно гаснет. Бордюры строятся по-прежнему чаще всего из несвязанных окружностей (рис. 6: 1–5, 12, 16, 20). Есть примеры упрощения и схематизации (рис. 6: 9, 13).

Развиваются гибридные варианты: пальметто-кривообразный (рис. 6: 6–8); лотосовидно-кривообразный, используемый в узком бордюре с половинными элементами, приобретающими необычную для крина пышность (рис. 6: 10, 11). Надо отметить, что именно этот пример наиболее отличается восприятием восточной пышной формы.

Используется мотив, близкий сложным строением виноградному листу с включением других элементов: геометрических, акантообразных и кривообразных, что наиболее часто встречается в чеканке на серебре (рис. 6: 17–19). Мотив на основе виноградного листа схематизируется до пятичастной розетки (рис. 6: 14). Есть и сложные комбинации из кривообразных элементов, приобретших большую изгибистость (рис. 6: 15). Мотив пышного цветка часто используется одиночно, в инициалах или на углах заставок (рис. 6: 8).

Очевидно, что в это время не только мотивы, но и различные виды орнаментов с характерными для них композициями комбинируются, воздействуют друг на друга.

В середине – второй половине XI в. в искусстве мозаики преобладает геометрический вариант мотива цветка. Лепесток состоит из полулунного, трехчастного и одночастного абстрактно-криволинейных элементов, лишь некоторые элементы приближаются к растительному виду кривообразных (рис. 7: 1, 3). Некоторые геометрические варианты имеют асимметрию, благодаря чему их абрис приближается к лотосовидной форме (рис. 7: 2). Более свободно мотив выглядит во фреске, его криволинейные составляющие в то же время сохраняют абстрактность: завитки, лунничные линии, трилистники (рис. 7: 4).

В миниатюрах второй половины XI в., в частности, Остромирова Евангелия (1056, 1057 гг.) впечатление сложности и иллюзорной живости цветков геометрического варианта продолжает быть связано с многочисленностью и разнообразием состава, с некоторой асимметрией и общим сходством с формой лотоса; но элементы не выходят за пределы абстрактности: завитки, сердцевидные и лунничные фигуры, арки, дуги, округлые дополнения (рис. 8: 1–4, 7⁷).

⁶ Эти мотивы входят в сложный мотив виноградной лозы, но сами могут рассматриваться как звенья орнамента, складывающегося на основе византийского цветка.

⁷ Остается непонятным, на какую именно рукопись ссылается А. Франц (Frantz, 1934. Pl. VII: 15). Возможно, это Остромирово Евангелие.

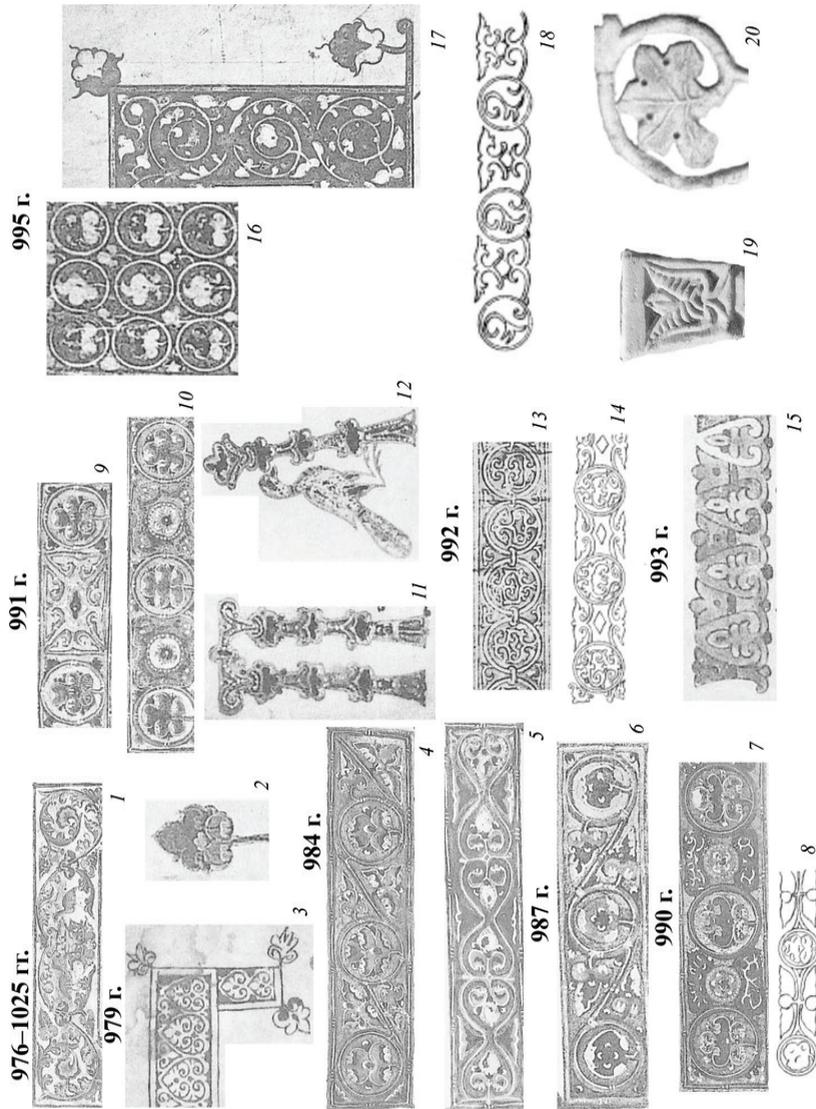


Рис. 5. Мотив «византийский цветок» в четвертой четверти
 цветка» в четвертой четверти

- Х в.: миниатюры –
 1, 2 – Venedig, Marciana, cod. gr. 17, 976–1025 г.; 3 – Ленинград, Off. Bibl., cod. gr. 33, 979 г.; 4, 5 – Athos, Lavra, cod. 446, 984 г.; 6 – Athos Lavra, cod. 451, 987 г. (?); 7 – Москва, ГИМ, cod. 104, 990 г. (Weitzmann, 1935. Abb. 220, 489, 237, 238, 241, 242); 8 – Москва, cod. 101, 990 г. (Frantz, 1934. Pl. VII: 6); 9–12 – Athen, Nat. Bibl., cod. 263, 991 г. (Weitzmann, 1935. Abb. 243–246); 13, 14 – Paris, Bibl. Nat., cod. gr. 438, 992 г. (Weitzmann, 1935. Abb. 259; Frantz, 1934. Pl. VII: 7); 15 – Vatikan, cod. gr. 2020, 993 г. (Weitzmann, 1935. Abb. 591); 16–18 – London, Brit. Mus., cod. Harley 5598, 995 г. (Weitzmann, 1935. Abb. 200, 201; Frantz, 1934. Pl. VII: 9); 19 – плита, мрамор, около 1000 г. (Византия, 2017. № 57); 20 – каменный саркофаг из Десятинной церкви в Клеве, конец X – начало XI в. (Архипова, 2007. С. 569)

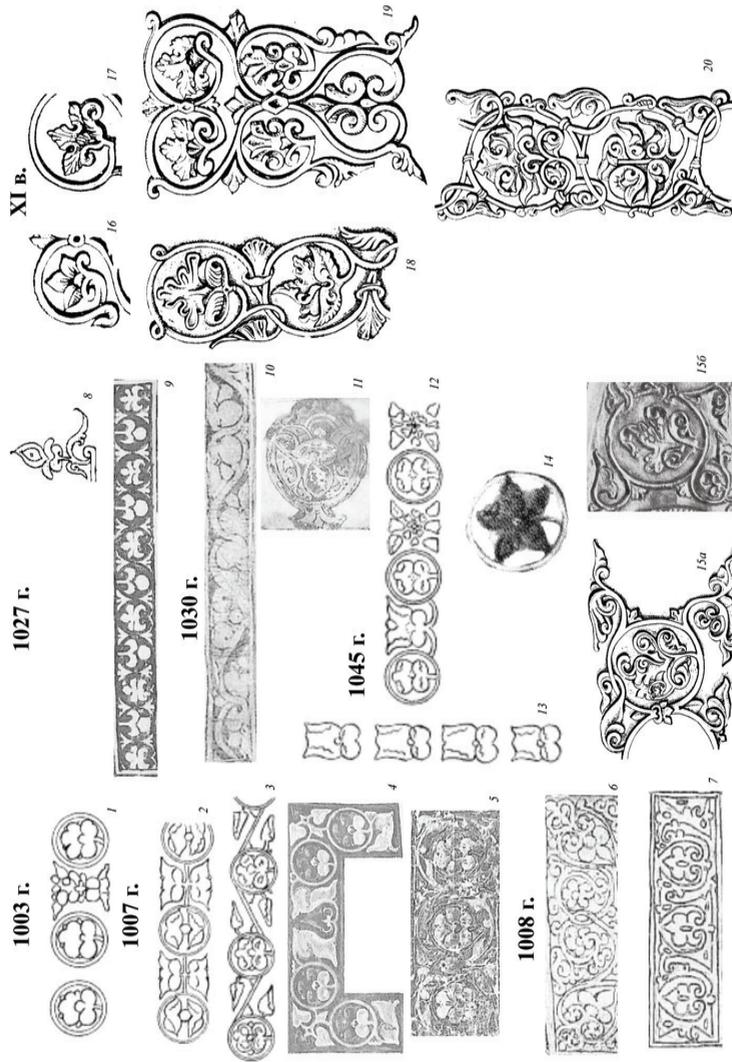


Рис. 6. Мотив «византийский цветок» в первой половине XI в.: миниатюры – 1 – Paris, gr. 784 (Frantz, 1934, Pl. VII: 10); 2–5 – Paris Bibl. Nat., cod. Gr. 519, 1007 г. (Frantz, 1934, Pl. VII: 11, 12; Weitzmann, 1935, Abb 206, 207); 6, 7 – London, Brit. Mus., cod. Add. 36751, 1008 г.; 8, 9 – Paris, Bibl. Nat., cod. Coislin 213, 1027 г.; 10, 11 – Vatikan, cod. Chis. gr. R IV 18, 1030 г. (Weitzmann, 1935, Abb 260, 261, 500, 519); 12, 13 – Paris, gr. 223, 1045 г. (Frantz, 1934, Pl. VII: 13, 14); 14 – Евангелие РНБ, греч. XI в. (Лихачева, 1977, Табл. 32); серебро – 15 – Гальберштадтская пагана, собор в Гальберштадте, начало XI в. (Банк, 1978, Рис. 17: 5; 26); XI в. – 16 – реликварий, монастырь в Маринштерне; 17 – реликварий, Сан-Джованни ин-Латерано (Банк, 1978, Рис. 16: 1, 4); 18 – ковчег, Музеи Московского Кремля; 19 – реликварий, ГЭ; 20 – ставропека, ГЭ (Банк, 1978, Рис. 17: 1, 4, 5)



Рис. 7. «Византийский цветок» в орнаменте монументального искусства: мозаики – 1, 2 – собор Св. Софии, Киев, XI в.; 3 – собор монастыря Неа Мони, Хиос, 1042–1055 гг.; 4 – фреска, собор Св. Софии, Охрид, до 1056 г. (Орлова, 2007а. Ил. 296, 298, 307, 309)

1056–1057 гг.



Рис. 8. «Византийский цветок» на миниатюрах второй половины XI в.: 1–6 – Остромирово Евангелие, РНБ, 1056–1057 гг. (Орлова, 2007б. Ил. 515–518, 521, 522); 7 – Moscow, 15, 1055 г. (?) (Frantz, 1934. Pl. VII: 15)

На некоторых примерах пальметтообразный вариант цветка построен из дугообразных линий и завитковых элементов, формирующих чередующиеся с кринами классические пальметты (рис. 8: 5, 6).

Во второй половине – конце XI в. лотосовидный вариант цветка в бордюрах характеризуется большей четкостью и отработанностью строения, создавая меньшее впечатление натуралистичности и пышности (рис. 9: 1, 2, 4–7, 10, 12–14). Очевидно, так проявляется тенденция византийского искусства к строгости. Одиночные мотивы сохраняют большую живость (рис. 9: 3, 8, 9, 11).

Лотосовидный вариант упрощается, делится на части, приближаясь к абстрактной, розеточной организации (рис. 9: 3), складываясь в розеточные композиции (рис. 9: 12). В некоторых случаях мотив цветка строится преимущественно из завитков (рис. 9: 15).

В первой половине XII в. тенденция к четкой организации лотосовидного варианта мотива продолжается (рис. 10: 1–3, 6, 8). Но использование акантовых элементов и элементов виноградного листа существенно усложняет мотивы (рис. 10: 4, 5, 7).

На примерах, тяготеющих к середине XII в., наблюдается тенденция к четкости общего построения орнамента с использованием круглых медальонов, ромбических и сердцевидных раппортов. Растительные мотивы становятся более естественными, их очертания передаются плавно-изгибающимися кривыми линиями (рис. 10: 9–11). На наш взгляд, здесь можно видеть не столько разработку сасанидских мотивов, сколько собственное новое стилистическое движение византийского орнамента. Во второй половине XII – XIII в. оно идет к новому усилению пышности и свободы мотивов (рис. 10: 9–16). Для XII–XIII вв. ряд существенно дополняется древнерусскими произведениями, в том числе из разряда художественного металла⁸.

Выводы

Появление нового типа орнамента в византийском искусстве можно связать с исторической ситуацией. К VIII – середине IX в. (730–843 гг.) относится период иконоборчества в Византии. В это же время происходит становление арабской орнаментики, в котором участвуют и бывшие восточные провинции Византии. Закономерности художественного развития во многом сходны: тенденция к развитию абстрактного и растительного орнамента, прерывание традиции изображения людей и животных. Поэтому орнамент особенно открыт для активизации растительных мотивов. Востребуются, получая новое использование, более ранние крупные мотивы, хорошо известные и оставшимся и бывшим византийским территориям (акант, египетский лотос, пальметта, виноградный лист), воспринимаются новые – иранский лотос, элементы почерка куфи.

В IX в. создаются предпосылки для использования орнамента типа «византийский цветок». Возникают его различные варианты. В первой половине X в. преоб-

⁸ О датировке серебряных церковных сосудов из Новгорода Великого см. статью А.А. Мединцевой в этом сборнике.

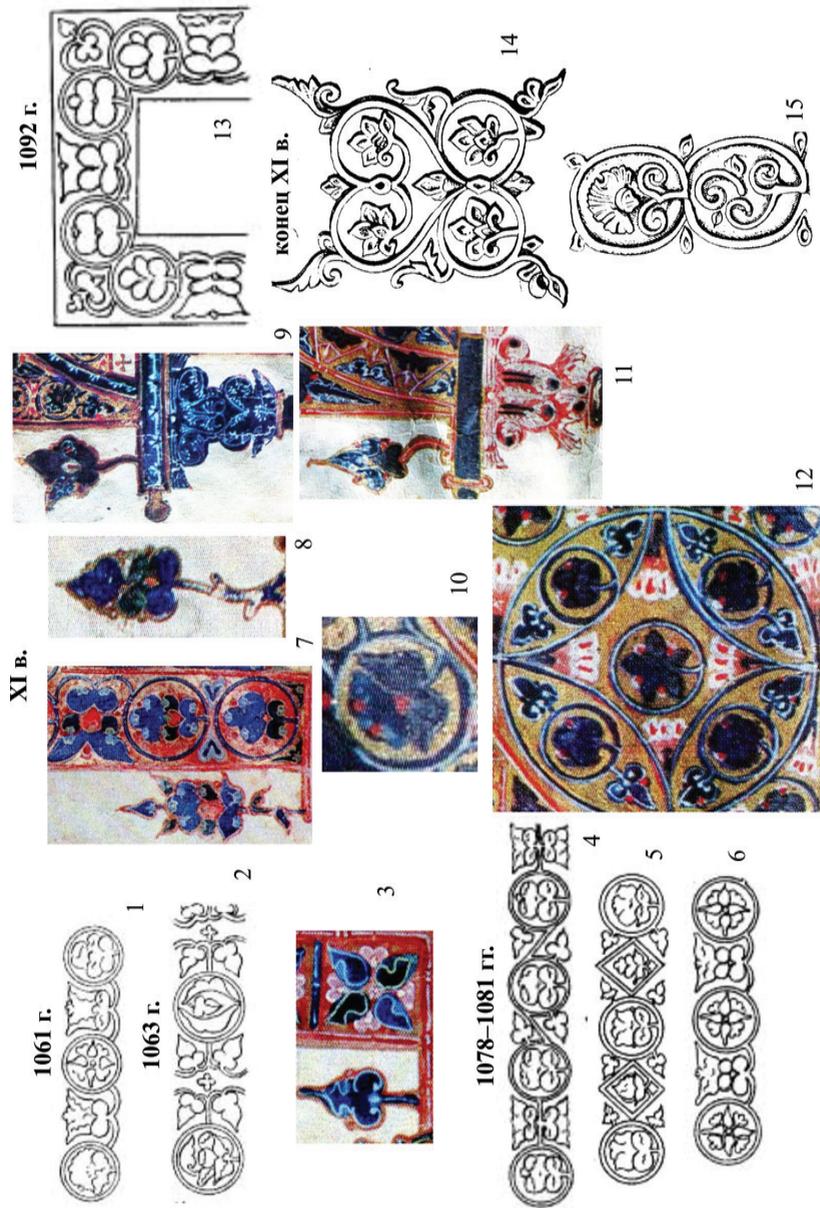


Рис. 9. «Византийский цветок» на произведениях второй половины XI в. включительно: миниатюры – 1 – Санкт-Петербург, 72, 1061 г.; 2 – Москва, 382, 1063 г.; 4–6 – Paris, Coislin 79, 1078–1081 гг. (Frantz, 1934. Pl. VII: 17, 16; VIII: 4–6); 3 – Менологий ГИМ, греч. 9, 1063 г. (Лихачева, 1977. Табл. 13); 7 – Менологий ГИМ, греч. 175; 8 – Псалтырь РНБ, греч. 214; 9 – Евангелие РНБ, греч. 801; 10–12 – Евангелие РНБ, греч. 67 (Лихачева, 1977. Табл. 16, 22, 27, 31, 32); 13 – Москва, Bib. Univ. 2, 1092 г. (Frantz, 1934. Pl. VIII: 2); 14 – оклад иконы святого Николая, серебро, Патмос, конец XI в.; 15 – ставрогтека из собрания Жокур (Банк, 1978. Рис. 16: 2; 17: 2)

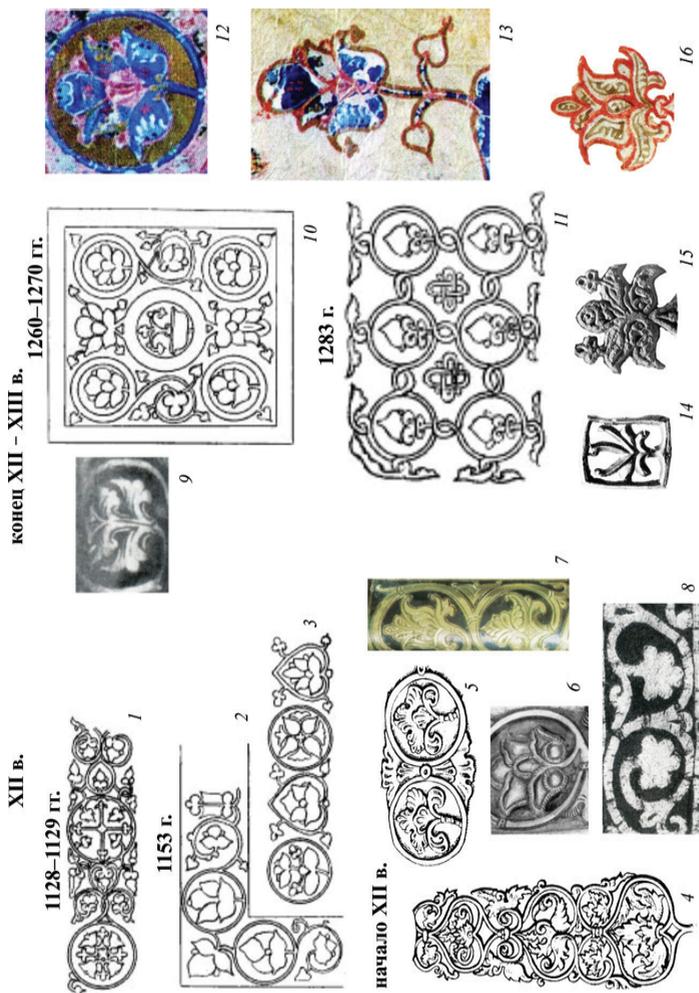


Рис. 10. «Византийский цветок» на произведениях XII–XIII вв.: миниатюры – 1 – Rome, Urb. gr. 2, 1128–1129 гг.; 2, 3 – Rome, Varb. gr. 449, 1153 г. (Fgantz, 1934. Pl. VIII: 8–10); серебро – 4 – оклад иконы, собор Сан-Марко, Венеция, начало XII в.; XII в. – 5 – Филеяская ставрогепка, Музеи Московского Кремля (Банк, 1978. Рис. 17: 7, 3); Новгород Великий, 6 – кратир мастера Братилы, первая половина XII в.; 7 – большой сион; 8 – поруч Варлаама Хутынского, золотное шитье; 9 – двери Рождественского собора в Суздале, медь, золотая наводка, первая треть XIII в. (Рыбаков, 1971. Ил. 80, 92, 119, 63); XIII в., миниатюры – 10 – Paris, Coislin 200; 11 – Vienna, gr 107, 1283 г. (Fgantz, 1934. Pl. VIII: 13, 14); 12, 13 – Евангелие РНБ, греч. 105, XIII в. (Лихачева, 1977. Табл. 35); 14 – нашивная бляшка, серебро, Старая Рязань, клад 1868 г., вторая половина XII – первая треть XIII в. (Жилина, 2014, № 163/11и); 15 – белокаменная резьба, аркатурный пояс, Суздаль, Рождественский собор, 1222–1225 гг. (Вагнер, 1975. Ил. 35); 16 – Пантелеймоново евангелие, РНБ, заставка, 1180-е гг. (?) (Орлова, 2015. Ил. 720)

ладают варианты мотивов, сложенные из традиционных элементов византийского растительного и других видов орнамента, хотя появляется и новый лотосовидный вариант.

Во второй половине X в. геометричные и строгие формы сосуществуют с новыми лотосовидными пышными. В XI в. синтезируются лотосовидные варианты мотива сложной структуры, четко построенные из традиционных элементов. Орнамент производит впечатление строгости, соответствующей движению к аскетичности и сакральности в византийском искусстве.

В XII в. синтез приобретает более гармоничные и естественные формы, а к концу XII – XIII в. заметно новое усиление криволинейности передачи мотивов, приближающее их к пышности.

В X в. в художественном металле Руси распространен декоративный растительный стиль с пышными цветковыми мотивами из упругих лепестков (туры рога из Черной Могилы, ременная гарнитура). Этот стиль эпохи, известный в Иране, Византии, на Руси, в землях кочевников, в Волжской Болгарии, Венгрии, в каждом регионе дал своеобразные стилистические варианты. Вписывается в этот стиль и сложившийся в это же время орнамент на основе мотива византийского цветка, формально ставший синтезом различных растительных мотивов, как воспринятых из искусства Востока, так и собственных.

Наличие в византийском орнаменте такой составляющей, как византийский цветок, передаваемый различными вариантами, позволяет не удивляться лотосовидному цветку в скани Шапки Мономаха, конкретная форма которого была стимулирована спиральным стилем скани.

Литература

- Архипова Е.И.*, 2007. Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси. Конец X – первая четверть XII века // История русского искусства: в 22 томах. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века / Отв. ред. А.И. Комеч. М.: Северный паломник. С. 569–617.
- Банк А.В.*, 1971. Опыт классификации византийских серебряных изделий X–XII вв. // ВВ. Т. 32 (57). С. 131–141. Рис. 1–14.
- Банк А.В.*, 1978. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки. М.: Главная редакция восточной литературы. 203 с., 54 л. ил.
- Вагнер Г.К.*, 1975. Белокаменная резьба древнего Суздаля: Рождественский собор. XIII век. М.: Искусство. 183 с., 6 л. ил.
- Византийский Херсон: Каталог выставки. 1991 / Отв. ред. И.С. Чичуров. М.: Наука. 256 с.
- Византия сквозь века: каталог выставки в Государственном Эрмитаже, 24 июня – 2 октября 2016. 2017 / Отв. ред. М.Б. Пиотровский. СПб.: ГЭ. 427 с.
- Даркевич В.П.*, 2010. Художественный металл Востока VIII–XIII вв. Произведения восточной торевтики на территории европейской части СССР и Зауралья / Издание второе. М.: ЛИБРОКОМ, URSS. 184 с.
- Жилина Н.В.*, 2014. Древнерусские клады IX–XIII вв.: классификация, стилистика и хронология украшений. М.: ЛИБРОКОМ, URSS. 391 с.

- Залесская В.Н.*, 2006. Памятники византийского прикладного искусства IV–VII веков: каталог коллекции. СПб.: ГЭ. 269 с.
- Колтакова Г.С.*, 2005. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Азбука-Классика. 528 с.
- Кондаков Н.П.*, 1892. История и памятники византийской эмали. Собрание А.В. Звенигородского. СПб.: [А. Звенигородской]. VIII, 395 с., 31 л. цв. ил.
- Лазарев В.Н.*, 1966. Михайловские мозаики. М.: Искусство. 271 с., 6 л. табл.
- Лихачева В.Д.*, 1977. Византийская миниатюра: Памятники византийской миниатюры IX–XV веков в собраниях Советского Союза. М.: Искусство. 22, 62 с.
- Матвеева Ю.Г.* 2016. Декоративные ткани в мозаиках Равенны. Семантика и культурно-смысловый контекст. Киев: Дух и литера. 496 с.
- Мокрецова И.П., Наумова М.М., Киреева В.Н., Добрынина Э.Н., Фонкич Б.Л.*, 2003. Материалы и техника византийской рукописной книги (по реставрационной документации Государственного научно-исследовательского института реставрации). М.: Индрик. 320 с., 46 л. ил.
- Моран А. де.*, 1982. История декоративно-прикладного искусства: От древнейших времен до наших дней. М.: Искусство. 577 с., 24 л. цв. ил.
- Орецкая И.А.*, 2013. Орнаментальный декор рукописи Гомилий Григория Назианзина (ГИМ, Син. Гр. 61) // Путем орнамента: Исследования по искусству Византийского мира: Сборник статей / Отв. ред. А.Л. Саминский. М.: МАКС Пресс. С. 73–78.
- Орлова М.А.*, 2007а. Орнамент в живописи конца X – середины XI века // История русского искусства: в 22 томах. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века / Отв. ред. А.И. Комеч. М.: Северный паломник. С. 325–358.
- Орлова М.А.*, 2007б. Орнамент в живописи второй половины XI – первой четверти XII века // История русского искусства: в 22 томах. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века / Отв. ред. А.И. Комеч. М.: Северный паломник. С. 537–567.
- Орлова М.А.*, 2015. Орнамент и другие виды декоративного убранства в живописи второй половины XII в. // История русского искусства: в 22 томах. Т. 2. Часть 2. Искусство второй половины XII века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: ГИИ. С. 432–525.
- Панкова М.М.*, 2004. Эмальерный стиль византийского орнамента греческих рукописей X–XIV вв. // Древнерусское искусство: искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь / Отв. ред. Э.Н. Добрынина. СПб.: Дмитрий Буланин. С. 182–198.
- Парпулов Г.Р.* 2013. Зарождение византийского лепесткового орнамента // Путем орнамента: Исследования по искусству Византийского мира: Сборник статей / Отв. ред. А.Л. Саминский. М.: МАКС Пресс. С. 88–95.
- Протасьева Т.Н.*, 1974. Византийский орнамент // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник второй / Ред.-сост. О.И. Подобедова. М.: Наука. С. 205–218.
- Рыбаков Б.А.*, 1971. Русское прикладное искусство X–XIII веков. Л.: Аврора, 128 с.
- Frantz A.*, 1934. Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology // Art Bulletin. Vol. XVI/1. P. 43–76.
- Riegl A.*, 1893. Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Verlag von Georg Siemens. 346 s.
- Weitzmann K.*, 1935. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin: Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, Abteilung Istanbul, Verlag Gebr. Mann. XVI, 93 s., taf. 93.

N.V. Zhilina

BYZANTINE FLOWER. ON THE HISTORY
OF BYZANTINE PLANT ORNAMENT

Summary. The examination of the “Byzantine flower” type of Byzantine ornament was carried out on the basis of the dated works of various arts.

In the 9th century the prerequisites for the ornament were created, and its various variants arose. In the first half of the 10th century variants of the motive made of traditional elements of Byzantine ornament predominated; a new lotus-shaped variant appeared.

In the second half of the 10th century geometric and strict forms coexisted with new lotus-shaped lush ones. In the 11th century lotus-shaped variants of the motive clearly built from traditional elements and with complex structure were synthesized. The ornament became more strict in accordance with the movement towards asceticism in Byzantine art.

In the 12th century the synthesis took on more harmonious and natural forms, and by the end of the 12th century – the beginning of the 13th century a new strengthening of lush rendering of motives was noticeable.

Keywords: Byzantine, ornament, type, motive, variant, flower, development.

В.Г. ПУЦКО

РАТСКИЙ ПЕРСТЕНЬ С ПОРТРЕТНЫМ ИЗОБРАЖЕНИЕМ



Резюме. Статья посвящена атрибуции бронзового перстня с литиком, найденного в начале 2000-х гг. на поселении возле Ратского городища Курского района, хранящегося в музее археологии в Курске. Это уникальное изделие, нетипичное для византийского художественного ремесла, для которого не характерны перстни, щиток которых имеет гемму или литик с изображением правителя. Здесь – стеклянная вставка с бюстом императора в короне. Эволюция формы византийской короны, прослеживаемая по произведениям изобразительного искусства, указывает на принадлежность изделия к эпохе Палеологов. При схематической трактовке образа трудно его персонализировать, но можно высказать предположение, что это император Иоанн VI Кантакузин (1347–1354), позже ставший монахом и скончавшийся в 1383 г. Перстни с портретными изображениями бо-

лее характерны для западной культурной традиции, как и изображение в профиль, известное в Византии только по инталиям с портретом императора Иоанна VIII Палеолога (1425–1448).

Ключевые слова: перстень, литик, эволюция формы короны, Иоанн VI Кантакузин, типология портрета.

Перстни принадлежат к числу широко распространенных средневековых украшений, выполненных из драгоценных или цветных металлов. Они разнообразны по своей типологии и имеют щитки различной формы: с изображениями, надписями или орнаментами. Особенно показательны своей вариативностью художественных форм сербские перстни XII–XV вв., относящиеся либо к византийской, либо к западной культурной традиции (Радојковић, 1969. С. 79–83, 91–94, 103, 104, 106–132, 170–210. Табл. 4, 17, 32–59, 93–152, 165). Русские перстни, являвшиеся предметом изучения Т.И. Макаровой, не столь многочисленны: с округлым или овальным щитком, иногда – с прямоугольным, квадратным, шестиугольным, а также – формы квадрифолия. На этих щитках – крины, крест или княжеские знаки (Макарова, 1988. С. 241–247; Макарова, 2008. С. 69–73).



Рис. 1. Бронзовый перстень с литиком из поселения у Ратского городища.
Фотоснимки Курского государственного областного музея археологии

Изображения встречаются в единичных случаях, как фигура архангела Михаила на золотом перстне-печати XI в., возможно, византийского происхождения из киевского клада 1889 г. (Клады, 2015. С. 33–35). Таковы общие представления об изделиях, бытовавших на обширной территории в границах византийско-славянского культурного ареала.

Как можно убедиться, эти перстни типологически не отступают от норм, определяющих характер византийской ремесленной продукции на протяжении весьма длительного времени, с особой популярностью молитвенных надписей, реже – владельческих (Залеская, 1993. С. 66–76). Изображения Богоматери и святых встречаются редко, в основном на печатках.

Тем большее удивление вызывает бронзовый перстень в коллекции Курского государственного областного музея археологии (инвентарный номер КМ 236/10/3), найденный в начале 2000-х гг. на поселении у Ратского городища Курского района¹. Это поселение определено А.В. Кашкиным как Шеховцево, селище № 171/155, а В.В. Енуковым – как поселение 2 Ратского археологического комплекса. Кольцо изготовлено из желтого металла и снабжено стеклянной вставкой на щитке (рис. 1). Высота щитка – 11 мм, ширина – 9 мм, толщина – 4 мм. Общая длина кольца – 17 мм, ширина – 17 мм, высота ободка – 3 мм, толщина ободка –

¹ Приношу искреннюю благодарность дирекции музея за разрешение издать находку, а археологу А.Г. Шпилеву – за предоставленные инвентарные данные и фотоснимки.

0,5 мм. Вес – 1,35 г. Упрощенная форма перстня, расширяющегося у щитка, вряд ли может служить признаком, позволяющим уточнить датировку, поскольку она уже встречается в изделиях X–XIII вв.

Стеклообразная вставка с погрудным рельефным изображением – литик² из стекловидной непрозрачной пасты, заключенный в гофрированный каст, известный по ювелирным изделиям XIV–XV вв. Моделировка лица и одежды – с элементами схематизма, понятными при столь малых размерах. Но при этом существенно наличие на голове императорской короны. Поскольку незаметно ни малейших признаков очерченного нимба, есть все основания воспринимать данное изображение в качестве портретного. И здесь закономерно возникает вопрос о личности представленного правителя, решение которого явно затруднено невыразительной трактовкой лица даже на типологическом уровне: не совсем понятно, безбородый он или же с короткой бородой. При таком положении, казалось бы, дальнейшее изучение перстня представляется безрезультатным. Но, думается, все же стоит его продолжить по причине явной уникальности изделия, не находящего себе близких аналогий среди опубликованного материала.

Немецкий исследователь средневековой глиптики, штутгартский профессор Ганс Вентцель, в течение многих лет выявлявший и изучавший образцы литиков, пришел к заключению об их западноевропейском происхождении, о производстве венецианских мастерских (Wentzel, 1959. S. 50–67; Wentzel, 1963. S. 11–24). Однако некоторые литики относят к продукции ремесленников Константинополя (Ross, 1962. P. 87–91. Pl. LVII; Залеская, 1997. С. 150–156). От них заметно отличаются литики московского происхождения, как иконографией, так и стилем (Беляев, 1998. С. 316–327). В целом, это довольно разнохарактерный сравнительный материал, в контексте которого трудно определить место ратской находки. Вариативными оказываются и экземпляры со схожей иконографией, например, Распятия (Гуревич, 1982. С. 178–180. Рис. 4, 5; Пуцко, 2008. С. 56, 57). Тем не менее, в пластическом искусстве закономерно искать воспроизведение живописного образца, пусть и не совсем точное.

Византийская императорская иконография представлена довольно обширным кругом произведений, относящихся к различным историческим эпохам и отражающих эволюцию формы короны (Grabar, 1936; Spatharakis, 1976; Piltz, 1977). Корона в типе камилавкиона, затем имевшего разнообразные варианты, большей частью зафиксированные в мозаиках и книжной миниатюре, сменила диадему (рис. 2). Если отсутствие нимба в миниатюрном изображении на литике исключает его сакральный характер, то здесь нимб служит признаком царского достоинства. Именно в таком значении он переходит в эпоху Палеологов, в сербский донаторский портрет, иконографически сближающийся с собственно византийским (Velmans, 1971. P. 107–113, 122. Fig. 15–20, 40). Учитывая отмеченные особенности, рассматриваемый литик надо отнести к тому же периоду. Вопрос о персонификации,

² Литик – имитация или копия камня.



1



2



3



4

Рис. 2. Портретные изображения в книжной миниатюре и мозаике: 1, 3 – Иоанн II Комнин (1118–1143), Миниатюра Евангельских чтений (около 1122 г.); 2, 4 – его сын Алексей, соправитель (умер в 1142 г.), мозаика южной галереи Св. Софии в Константинополе (около 1118 г.) (Spatharakis, 1976. Fig. 48–51)



Рис. 3. Иоанн VI Кантакузин председательствует на Соборе 1351 г.
Миниатюра Теологических сочинений Иоанна VI Кантакузина. 1371–1375 гг.
(Spatharakis, 1976. Fig. 86)



Рис. 4. Иоанн VI Кантакузин.
Фрагмент миниатюры (рис. 3)
(Spatharakis, 1976. Fig. 88)

можно повторить, здесь представляется решаемым скорее теоретически и подчеркнуто условно.

Византийскому портрету посвящено основательное исследование И. Спатаракиса, детально рассмотревшего книжную миниатюру с широким и умелым привлечением данных нумизматики. Особо обращено внимание на иллюстрации Хроники Зонары второй четверти XV в. в Библиотеке Эстензе в Модене, gr. 122 (Spatharakis, 1976. P. 172–183. Fig. 115–132). На первый взгляд условные изображения лиц императоров, разбросанные по страницам греческой рукописи, оказываются во многих случаях связанными с историческими источниками. Тем более не приходится оспаривать портретный характер донаторских композиций, украшающих роскошно оформленные кодексы, вышедшие из константинопольского придворного скриптория. Один из них особенно примечателен своими миниатюрами, широко известными в истории византийского искусства. Это дати-

руемая 1371–1375 гг. рукопись Теологических сочинений императора Иоанна VI Кантакузина в Национальной библиотеке в Париже, gr. 1242 (Spatharakis, 1976. P. 129–139. Fig. 86–91). На одной ее миниатюре, на л. 5 об. автор представлен председательствующим на церковном соборе 1351 г. (рис. 3). Форма короны довольно близка воспроизведенной в рельефе литики; судить о портретном сходстве или различии затруднительно из-за предельного схематизма, не устраняемого при любом освещении, но соотнести оба изображения можно (рис. 1, 4). На второй миниатюре, на л. 123 об., одно и то же лицо изображено как Иоанн VI и монах Иоасаф с явными признаками возрастного различия.

Император Иоанн VI Кантакузин (1347–1354) считался узурпатором, который был свергнут с престола. Затем он удалился в монастырь Манганы в Константинополе, а затем – на Афон, где скончался в 1383 г. Как известно, на соборе 1351 г. св. Григорий Палама сформулировал свое учение о различии в Боге сущности и энергий. Иоанн VI бесспорно был аристократом, опытным правителем, талантливым и многосторонним человеком. И, разумеется, вполне мог быть изображен на литике пусть и в несколько окарикатуренном виде. Поскольку определение этого своеобразного портрета условное, можно только приветствовать любую критику, ведущую к позитивному решению, а не оборачивающуюся демагогией.

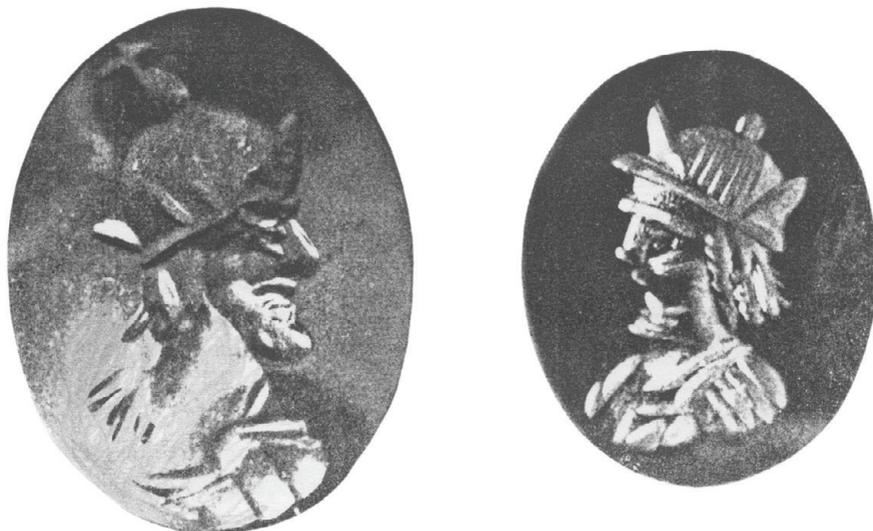


Рис. 5. Иоанн VIII Палеолог (1425–1448). Инталии. Москва, ГИМ
(Jurgenson, 1927. Taf. IV)

По своему общему характеру ратский литик несколько напоминает изображения на византийских монетах и рисунки уже упомянутой моденской рукописи Хроники Зонары. В собрании Государственного исторического музея в Москве хранятся две инталии с погрудным изображением императора Иоанна VIII Палеолога (1425–1448) коллекционного происхождения, примерно такого же размера (Jurgenson, 1927. S. 346–349. Taf. IV). В обоих случаях портретируемый представлен в профиль, в короне западного типа (рис. 5), примерно так, как его изображали итальянские мастера, явно приложившие руку и к выполнению этих изделий. С определением происхождения литика все выглядит сложнее, по причине четко не выявленных стилистических признаков, как и индивидуальных портретных черт, нередко как бы стирающихся в художественном ремесле. Здесь явно не стоит применять требования, которым отвечает элитарное искусство. Однако, время и конкретные обстоятельства обнаруживают свой не совсем логичный выбор, с чем неизбежно приходится считаться исследователю.

Учитывая, что по своему типу перстень из поселения у Ратского городища ничем существенно не отличается от более ранних византийских (Жилина, 2019. С. 143–151. Рис. 2), изготовлен из дешевого металла и имеет литик с признаками принадлежности к XIV в., можно отнести его к продукции греческих ремесленников этого времени. Локализовать его выполнение практически невозможно. Миграция же явно обусловлена перемещением владельца, может быть, торгового человека, разведывавшего путь в восточнославянские земли.

Литература

- Беляев Л.А.*, 1998. Московские литики // Культура славян и Русь / Пред. ред. Ю.С. Кукушкин. М.: Наука. С. 316–327.
- Гуревич Ф.Д.*, 1982. Новые данные о стеклянных иконках-литоках на территории СССР // ВВ. Т. 43 (68). С. 178–182.
- Жилина Н.В.*, 2019. Птицы или надписи: форма символа, типология, хронология и орнаментация перстней из Сочинского региона // Звучат лишь Письмена. К юбилею Альбины Александровны Медынцевой / Отв. ред. В.Ю. Коваль. М.: ИА РАН. С. 141–157.
- Залеская В.Н.*, 1993. Памятники византийской и поствизантийской эпиграфики // Из коллекций академика Н. П. Лихачева: Каталог выставки / Авт. и сост. А.О. Большаков. СПб.: Седа-С. С. 66–78.
- Залеская В.Н.*, 1997. Литики XIII в. в собрании Государственного Эрмитажа // Древнерусское искусство. Русь, Византия, Балканы, XIII век / Отв. ред. О.Е. Этингоф. СПб.: Дмитрий Буланин. С. 150–156.
- Клады Древней Руси в собрании Русского музея. 2015 / Авт. ст., сост. С.М. Новаковская-Бухман / Русский музей представляет: альманах; вып. 457. СПб.: Русский музей; Palace editions. 95 с.
- Макарова Т.И.*, 1988. Перстни с геральдическими эмблемами из Киевского клада // Древности славян и Руси / Отв. ред. Б.А. Тимошук. М.: Наука. С. 241–247.
- Макарова Т.И.*, 2008. Чернь в драгоценном уборе Древней Руси // Жилина Н.В., Макарова Т.И. Древнерусский драгоценный убор – сплав влияний и традиций IX–XIII вв. Художественные стили и ремесленные школы. М.: ИА РАН; Гриф и К. С. 62–98.
- Пуцко В.Г.*, 2008. Средневековый литик с берегов Угры. Об одной необычной археологической находке // Московский журнал. История Государства Российского. № 7 (211). С. 56, 57.
- Радојковић Б.*, 1969. Накит код Срба од XII до краја XVIII века. Београд: Музеј примењене уметности. 453 с.
- Grabar A.*, 1936. L'empereur dans l'art byzantin. Paris: Les Belles Lettres. 293 p., 40 pl.
- Jurgenson P.*, 1927. Zur Ikonographie des Kaisers Johannes VIII. Palaiologos // Byzantinische Zeitschrift. Bd. 27. S. 346–349.
- Piltz E.*, 1977. Kamelauktion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques / Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Studies edited by the Institute of art history Universitet of Uppsala. Stockholm: Almqvist & Wiksell International. Nova ser. 15. 190 p.
- Ross M.C.*, 1962. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities. Vol. I. Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. XV, 115 p., 65 pl., 1 pl. in colour.
- Spatharakis I.*, 1976. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden: E. J. Brill. XVI, 287 p.
- Velmans T.*, 1971. Le portrait, dans l'art des Paléologues // Art et société à Byzance sous les Paléologues: actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byzantines à Venise en Septembre 1968. Venise: Venise Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-byzantines de Venise. P. 91–148.
- Wentzel H.*, 1959. Das Medaillon mit dem Hl. Theodor und die venezianischen Glaspasten im byzantinischen Stil // Festschrift für Erich Meyer zum sechzigsten Geburtstag 29 Oktober 1957. Studien zu Werken in den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg / Hrsg. Gramberg W., Heise C.G., Müller L., Meister P.W., Wentzel H. Hamburg: E. Hauswedell & Co. S. 50–67.
- Wentzel H.*, 1963. Zu dem Enkolpion mit dem Hl. Demetrios in Hamburg // Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. Hamburg. Bd. 8. S. 11–24.

V. G. Putsko

RATSKIY RING WITH A PORTRAIT IMAGE

Summary. The article is devoted to the attribution of a bronze ring with an imitation insert found in the early 2000-s near Ratsky settlement of Kursk region and kept in the Museum of Archeology (Kursk). This is a unique product, not typical for Byzantine art craft, which is not characterized by rings; the shield of the ring has a gem or an imitation insert depicting the ruler. Here is a glass insert with a crowned bust of the emperor. Evolution of the shape of Byzantine crown, traced in works of fine art, indicates that the product belongs to the era of the Paleologians. With schematic interpretation of the image, it is difficult to personify its identity, but it can be assumed that this is the emperor John VI Cantacuzin (1347–1354), who later became a monk and died in 1383. Rings with portraits are more characteristic for Western cultural tradition, as is the image in profile, known in Byzantium only by intaglio with a portrait of Emperor John VIII Palaeolog (1425–1448).

Keywords: ring, imitation insert, evolution of the shape of the crown, John VI Cantacuzin, typology of the portrait.

К.А. РУДЕНКО

ПЕРСТНИ С ЧЕРНЬЮ ИЗ ВОЛЖСКОЙ БУЛГАРИИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ БУЛГАРСКОГО ЮВЕЛИРНОГО РЕМЕСЛА



Резюме. В статье рассматриваются серебряные перстни с чернью, производившиеся в Волжской Булгарии в XI–XIII вв. Это самая массовая категория болгарских изделий из серебра. Общее число этих артефактов из музейных собраний составляет в настоящее время около ста экз. При этом ряд вопросов, в том числе таких важных, как начало их производства и происхождение, остаются дискуссионными. Это связано с тем, что значительная часть изделий происходит из сборов подъемного материала и случайных находок на поселениях. Автор утверждает, что датировать серии таких перстней можно по болгарским вещевымкладам, содержащим кроме этих артефактов другие ювелирные изделия с известным временем изготовления и бытования. Уточнить датировку можно при анали-

зе идентичных изобразительных сюжетов на перстнях и других болгарских изделиях с чернью. Исходя из этого, были проанализированы перстни из Кожаевского, Сабакайского и Старо-Альметьевского кладов, а также ряда других. Была выделена серия ранних черненых перстней, отнесенных к третьей четверти XI в., чаще всего с шестиугольным щитком с изображением трилистника в кольце с шестью выступами. Варианты этого мотива представлены на перстнях начала XII в., как и производные от него в различных дизайнерских решениях, воспроизводившиеся на этих артефактах в XII в. Во второй половине этого столетия появляется новая линия черненых перстней и коробочек-подвесок с изображением раппорта лозы. Было установлено, что различные орнаментальные мотивы на болгарских перстнях с чернью имеют разные истоки и являются полным или частичным заимствованием из художественных традиций Ближнего Востока, Византии или Древней Руси.

Ключевые слова: Волжская Булгария, ювелирные изделия, перстни с чернью, болгарское ремесло, перстни болгарского типа, Билярское городище

Булгарские серебряные изделия изучались с XIX в. и особенно активно – во второй половине XX в. Им посвящены отдельные сюжеты в обобщающих монографиях и тематических сборниках (Смирнов, 1951. С. 126; Полякова, 1996). За это время утвердилось мнение, что большая часть серебряных ювелирных изделий,

найденных в Волго-Камье, производилась в Волжской Булгарии и распространялась в Зауралье с X и до XV в. (Федорова, 1991. С. 5–10; Белавин, 2000). Вместе с тем, несмотря на немалое число штудий по болгарским ювелирным изделиям, монографическое их исследование появилось только в начале XXI в. (Руденко, 2015а).

Ассортимент изделий, которые производились ювелирами Волжской Булгарии, относительно невелик, а их стилистическое и типологическое разнообразие ограничено. При этом наиболее распространенные типы болгарских поделок за пределами Волжской Булгарии встречаются редко (Руденко, 2015а. С. 74–76). Это относится и к самой крупной группе болгарских серебряных изделий – перстням с чернью.

Коллекция болгарских серебряных черненых перстней насчитывает около 100 экз.¹ Больше всего их было найдено на Билярском городище – 35% от общего числа находок (Руденко, 2015а. С. 59. Табл. Б), где, вероятно, было налажено их производство. Известны находки таких артефактов на Булгарском городище, на поселениях в низовьях Камы, а также в бассейне Малого Черемшана. Было установлено, что перстни являлись массовой продукцией со стандартизированными сюжетами и орнаментальными композициями, хотя это не исключало наличие изделий индивидуального дизайна (Руденко, 2015а. С. 50–72).

Вышеотмеченные особенности болгарской ювелирной продукции, в первую очередь, серебряных перстней, подтвердились анализом находок с соседних с Волжской Булгарией территорий. В литературе часть серебряных перстней с чернью, найденных в Пермском Предуралье и Зауралье, была обозначена как перстни «булгарского типа» (Адамов, 2014. С. 44–49; Моряхина, Сарапулов, 2017. С. 52–56; Моряхина, 2018. С. 160). Под этим термином подразумевались собственно болгарские изделия, подражания им и стилистически близкие поделки. Отделить их друг от друга пока затруднительно, что отразилось в различных мнениях по этому вопросу (Брюхова, Подосенова, 2015. С. 304–311; Моряхина, 2018. С. 157).

В настоящее время установлено, что серебряные и медные ювелирные изделия производились кроме Волжской Булгарии в других местах региона, в частности, в Пермском Прикамье. Здесь при раскопках родановских городищ были обнаружены ювелирные мастерские, а технологический анализ подтвердил специфические особенности ювелирной продукции нескольких центров производства (Крыласова, Подосенова, Сарапулов, 2019. С. 56–72; Крыласова, Подосенова, 2019. С. 90). Не противоречат этому и материалы могильников XII–XIV вв. в Пермском крае, исследованных в последние годы (Крыласова, Брюхова, 2017. С. 115–128).

¹ На момент издания книги в статистику не были включены черненые перстни из нескольких болгарских кладов, а также такие изделия из коллекции ГИМ. То есть общее количество болгарских черненых перстней из российских музейных собраний больше, чем указанное значение в нашей монографии примерно на 20 экз. Мы не учитывали при подсчетах единичные находки на археологических памятниках Пермского Приуралья, на тот момент не имевших подробных описаний в публикациях.

Эти данные обозначили важную научную проблему: определение собственно болгарской ювелирной продукции и изделий, которые производились ремесленниками других региональных центров. В этом плане заслуживают внимания результаты, полученные при анализе состава металла черненых перстней из Волго-Камья. Они демонстрируют большую чистоту серебра и меньшую долю лигатуры у перстней из Прикамья и весомую долю примесей и легирующих добавок у перстней из Болгарии (Крыласова, Подосенова, 2019. С. 93. Табл. 1; Руденко, 2015б. С. 143. Табл. 3.2: № 1–5). Впрочем, некоторые типы изделий имеют интересные совпадения, как, например, перстень с болгарского Мурзихинского селища типа 2.2 со стилизованным рисунком «узла счастья» имеет достаточно близкий состав металла с двумя перстнями из Плотниковского могильника в Прикамье: они сделаны из сплава с очень высоким содержанием серебра – 82–94% и относительно небольшой лигатурой (Руденко, 2015а. С. 53; 2015б. С. 143. Табл. 3.2: № 1; Брюхова, Подосенова, Крыласова, 2015. С. 117, 128. Рис. 3: 3, 4. Табл. 2).

В Волжской Болгарии не было источников полиметаллических руд, и серебро для производства было привозным. Очевидным сырьевым ресурсом в этом отношении могли быть монетное серебро и серебряные слитки, которые имели хождение на болгарской территории. Анализ металла показал, что в денежных серебряных слитках в болгарских кладах XI – начала XIII в. наблюдаются большие колебания доли серебра (от 79 до 98%) при наличии различных примесей (Беговатов, Черняев, Храмченкова, 2012. С. 25. Табл. 1). При этом общие показатели их существенно выше, чем, например, в Бувейгидских монетах рубежа X–XI вв. найденных на болгарских поселениях, где серебро составляет от 20 до 48% (Руденко, 2017. С. 304, 305. Табл. 1–3). Впрочем, и другие восточные дирхемы X – начала XI в. содержали немало примесей (Беговатов, Лебедев, Храмченкова, 2013. С. 170, 171. Табл. 1).

Скорее всего, имевшиеся в металле слитка примеси при переплавке в ремесленной мастерской дополнялись специальными добавками для получения нужных свойств металла. Об этом свидетельствуют существенные добавки олова, меди и свинца (14,83; 20,50; 1,2–4,5%) в качестве лигатуры к сплаву на основе серебра (60,1–85,4%), например, при изготовлении болгарских проволочных браслетов. Единогласного рецепта здесь не было, о чем можно судить по составу металла болгарской височной подвески того же времени. Здесь доля серебра достигала 95,6% при максимальной доле меди до 3,5% (Беговатов, Казанцева, 2016. С. 48. Табл. 1: № 2; 9). Аналогичная ситуация была характерна и для болгарских плетеных гривен. Таким образом, однозначной трактовки состава металла изделия как ведущего признака при его атрибуции в настоящее время нет.

Наиболее вероятной возможностью определить болгарскую принадлежность ювелирных изделий, в первую очередь, перстней с чернью, является морфологический анализ и типологическая систематизация. Анализируя находки с болгарских памятников, мы придерживались разработанной Т.И. Макаровой классификации



Рис. 1. Перстень. Серебро, чернь, литье, ковка. Билярское городище. XI–XII вв.
НМРТ, инв. № 10211-26 (Руденко, 2015а. С. 117. Рис. 2: 3а, б, в; 3: 9)

древнерусских черненых перстней² (Макарова, 1986. С. 39; Руденко, 2015а. С. 53). Это позволило нам выявить отличия декора болгарских изделий с чернью от древнерусских.

А.А. Адамов предложил свою типологическую схему перстней с чернью с памятников Волжской Булгарии, Предуралья и Зауралья только по одному признаку – орнаментальным мотивам, что, конечно, упростило задачу, но, с другой стороны, привело к механическому объединению изделий, различающихся не только в дизайне рисунка, но и по форме, а также – по особенностям изготовления, например, в случае с перстнем с массивным щитком (рис. 1) (Руденко, 2015а. С. 55. Тип 3.3). Последний артефакт был принят А.А. Адамовым за болгарский (Адамов, 2014. С. 46, 48. Рис. 1: 8. Тип 8), но таковым не является, хотя и найден на болгарском Билярском городище.

Вопрос о времени изготовления болгарских перстней с чернью достаточно сложен, так как большая часть их происходит с поселений, причем, как прави-

² Была учтена классификация, предложенная А.В. Кавкой, изучившим болгарские серебряные перстни из собрания ГИМ (Кавка, 1928. С. 117–125).

ло, из подъемного материала. В какой-то степени эту проблему можно решить по материалам болгарских вещевых кладов, в которых имеются перстни с чернью. Это Кожаевский, Сабакайский и Старо-Альметьевский клады. По одному перстню имеется в Билярском 1980 г. и Спасском 1869 г. кладах. Если рассматривать клады в хронологическом порядке, то самыми ранними будут шесть перстней³ из Кожаевского клада (рис. 2), который имеет стратиграфическую дату: конец XI – начало XII в. (Кавеев, 1992. С. 106, 107, 109. Рис. 1: 2–7). Следующим по времени накопления является Сабакайский клад и, соответственно, семь перстней из него, которые по остальным артефактам из этого клада датируются XII в. (рис. 3). Серебряный черненный перстень из Билярского клада обнаружен на раскопе XXIII в одной из построек (яма 304), отнесенных ко второй половине XII в. (Хузин, Валиуллина, 1986. С. 100).

Самыми поздними по времени сокрытия: начало – первая половина XIII в. (Руденко, 2001. С. 331) являются четыре перстня из Старо-Альметьевского клада (рис. 4) и один перстень из Спасского клада 1869 г. (Макарова, 1986. С. 41. Рис. 16. № 67). К XIII в. относятся несколько перстней из Мурзихинского клада (Руденко, 2015б. С. 143, 144), которые имеют определенные отличия в дизайне и здесь нами не рассматриваются.

Отметим, что до того, как перстни попадали в клад, они могли бытовать довольно долго, о чем свидетельствует изношенность внешней поверхности щитка некоторых из них (Кожаевский, Сабакайский (рис. 2: 4; 3: 3), хотя нередко ситуации, когда перстни достаточно быстро становились сокровищем, как, например, часть перстней Старо-Альметьевского клада (рис. 4: 2, 3).

Наиболее архаичным из вышеперечисленных является перстень из Кожаевского клада (К-4) с шестиугольным щитком, на котором в прочерченной резцом рамке изображен крин в кольцевой композиции. Фон расштрихован и покрыт чернью. Край щитка украшен наклонными S-овидными насечками (рис. 2: 4). Отметим одну важную деталь – это шесть выступов на рисунке кольца с крином, совпадающих с углами щитка. Эта композиция – одна из самых распространенных на болгарских черненных перстнях (Руденко, 2015а. С. 360, 361, 365. Кат. 1, 8, 20), причем, она встречена еще на одном перстне (К-2) из этого же клада (рис. 2: 2). Он сделан более грубо: нет насечек по краю, чернь наложена отдельными пятнами и сохранилась в основном на расштрихованных участках фона.

В Сабакайском кладе имеется перстень (С-1) с подквадратным щитком с аналогичной композицией, но на кольце здесь – четыре выступа (рис. 3: 1). Такая трактовка данного элемента встречена на миниатюрных коробочках-подвесках из Билярского и Булгарского городищ (рис. 5: 1, 2, 3). Одна из коробочек (рис. 5: 1), найденная в 1980 г. в уже упоминавшемся кладе на Билярском городище, датирована второй половиной XII в. (Хузин, Валиуллина, 1986. С. 100, 101. Рис. 2).

³ Перстни в тексте обозначены буквами, соответствующими названию клада (С – Сабакайский, СтА – Старо-Альметьевский, К – Кожаевский) и порядковыми номерами, например, К-1: Кожаевский клад, перстень № 1.



Рис. 2. Кожаевский клад. Серебряные перстни (Руденко, 2015а. С. 369–371. Кат. 38–43)

Вместе с ней находился перстень с чернью, декорированный в этом же стиле, но с крестообразной фигурой в центре круга с четырьмя выступами на щитке (рис. 5: 2) (Руденко, 2015а. С. 368. Кат. 33). Еще одной особенностью рисунков на этих изделиях является то, что изображение контурное, без черни и обработки фона, что, на наш взгляд, является особенностью индивидуальной манеры ювелира. Можно предположить, что эти изделия близки и по времени изготовления: вторая-третья четверть XII в. Отметим, что подобный рисунок крина встречен на древнерусском серебряном колте с чернью с ажурной обнизью типа 3 по Т.И. Макаровой (Макарова, 1986. С. 57. Рис. 21. № 206).

Не позднее третьей четверти XII в. были сделаны и остальные перстни из Сабакайского клада. Перстни в нем – за исключением двух: одного с зерневым узором и полусферическим щитком (т. н. колпачком)⁴ (С-7) (рис. 3: 7) и второго (С-2) с оригинальным рисунком, где присутствуют два симметрично расположенных полукрина, смыкающиеся в центре, образуя треугольник (рис. 3: 2) – составляют сюжетные пары. Это два перстня с фигурками птиц (С-5; С-6) (рис. 3: 5, 6) и два (С-3; С-4) со стилизованными изображениями пересекающихся растительных побегов в зеркальной симметрии (рис. 3: 3, 4). Интересно, что последние перстни

⁴ Он аналогичен перстню из Спасского клада 1869 г, который подробно исследован С.С. Рябцевой (Рябцева, 2017. С. 143).



Рис. 3. Сабакайский клад. Серебряные перстни с чернью (1, 2, 3–8) и с зернью (4) (Путешествие, 2016. С. 407–409. Кат. 323–329)

демонстрируют не исходные формы данного орнаментального мотива, а уже стилизованные, что встречается нечасто среди других черненых болгарских перстней (Руденко, 2015а. С. 362. Кат. 9). В этом отношении им близок один перстень Старо-Альметьевского клада (СтА-3) (рис. 4: 3), хотя второй артефакт из этого клада (СтА-4) демонстрирует другое художественное решение (рис. 4: 4). При этом последний тип был более популярным в дизайне изделий этой категории (Руденко, 2015а. С. 363–364. Кат. 15, 18, 19).

Отметим, что на коробочке-подвеске из Булгара на одной стороне выгравирован вышеописанный крин (рис. 5: 4), а на второй – стилизованный растительный побег (раппорт лозы) в зеркальной композиции (рис. 5: 3). Последний мотив встречен на еще одной коробочке-подвеске и на перстне из Билярска с чернью с квадрат-



Рис. 4. Старо-Альметьевский клад. Серебряные перстни (Перед нашествием, 2005. С. 156)

ным щитком (рис. 5: 5, 6). Использован этот мотив в орнаментальной композиции на серебряной капторге с чернью из Спасского клада 1869 г. (Руденко, 2015а. С. 66. Ил. 115: г). Последнее изделие выполнено по образцам иранских изделий X–XII в., но с использованием преимущественно местных мотивов, к которым и относится этот раппорт.

Аналогии вышеописанному раппорту лозы многочисленны и встречаются в основном на ювелирных поделках XII–XIII вв., в том числе и на древнерусских черненых изделиях, например, перстне из с. Никоново Московской области, датированном XIII в. (Макарова, 1986. С. 40, 46, 48. Рис. 15. № 96). Булгарский перстень с этим мотивом (тип 2.3 по К.А. Руденко) отнесен ко 2 хронологической группе второй половины XII в. (Руденко, 2015а. С. 54, 69). Этот же мотив зафиксирован на серебряном перстне с чернью из Киевского клада 1936 г., датированного второй половиной XI – XII в., и на серебряном браслете с чернью из Любеча (раскопки Б.А. Рыбакова), вероятно, киевского производства (Даркевич, 1976. С. 53. № 101. Табл. 39: 24; Макарова, 1986. С. 40, 84, 85. Рис. 15. № 62. Рис. 40. № 229).

Интересно, что на обратной стороне коробочки-подвески с вышеописанным сюжетом с другой стороны имеется изображение птицы (рис. 5: 5). Изображения птиц встречены и на болгарских серебряных перстнях с чернью (Руденко, 2015а. С. 62, 63). Такие перстни составляют небольшую группу артефактов, причем у всех известных нам изделий щиток имеет слегка овальную, близкую к квадратной форму, что, видимо, обусловлено особенностями композиции рисунка. При этом фигура птицы показана в двух положениях при ношении перстня на руке: головой вверх (рис. 2: 5; 3: 6) или головой вбок (рис. 3: 5; 4: 2).

Самые ранние перстни с таким мотивом происходят из Кожаевского (К-5) и Сабакайского (С-6) кладов (рис. 2: 5; 3: 6). Кожаевский перстень, судя по отличной сохранности, попал в клад вскоре после изготовления, то есть в начале XII в. В несколько геометризированной фигуре птицы выделяются грудка и прямоугольной формы хвост. Последний в такой трактовке характерен и для рисунка птицы на перстне из Сабакайского клада (рис. 3: 6), хотя голова и крыло здесь показаны



Рис. 5. Серебряные коробочки-подвески (1, 3–5) и перстни с чернью (2, 6); Билярское (1, 2, 4, 6), Болгарское (3) городища, Среднее Поволжье (5); 1, 2 – Билярский клад 1980 г. БГИАПМЗ, инв. № 577, 581 (Руденко, 2015а. С. 368, 383. Кат. 33, 83); 3 – БГИАМЗ, инв. № 1116/442, су 118 (Руденко, 2015а. С. 382. Кат. 80); 4 – НМРТ, инв. № 201а (Руденко, 2015а. С. 382. Кат. 81); 5 – Фонд Марджани (Путешествие, 2016. С. 414. Кат. 334); 6 – НМРТ, инв. № 10211-42 (Руденко, 2015а. С. 361. Кат. 5)

по-иному. Кроме того, чернь в обоих случаях наложена очень аккуратно, хотя на изделии из Сабакайского клада фон имеет глубокую расштриховку, но более аккуратную, чем на втором перстне с изображением птицы из этого же клада (С-5) (рис. 3: 5). Этот второй перстень (С-5) почти аналогичен перстню из Старо-Альметьевского клада (СтА-2) (рис. 4: 2). Объединяет их трактовка формы крыла птицы, а вот хвостовое оперение на каждом изображалось по-своему. Трапециевидная форма хвоста птицы, как на перстне из Старо-Альметьевского клада, зафиксирована на изделиях из Биляра, Семеновского комплекса и на перстне из Малополянских находок (Руденко, 2015а. С. 123, 369, 502. Рис. 10: 10, 14. Кат. 37; 402).

Несмотря на широкую распространенность изображений птиц на средневековых изделиях, на болгарских перстнях они имеют свою специфику. Иконография их близка рисункам на восточной поливной керамике, например, из Нишапура, при всем разнообразии трактовок этих образов (Wilkinson, 1973. P. 44–52, Cat. 59, 62a, 63a, 72b, 73a, 74a, 84, 85). Наиболее близкими являются изображения птиц на керамических сосудах иранского производства XI–XII вв. Особо отметим глазурованную иранскую чашу из собрания Харви Плотника (Harvey B. Plotnick) XI–XII вв. с изображением льва и птиц, выполненную в технике сграффито (Pancaroglu, 2007. P. 84, 85. Cat. 43). Иконография изображения птицы на перстне С-6 и на данной чаше совпадает по ряду элементов: форма клюва и оперения, пропорции фигуры; хотя крыло на чаше выполнено более художественно, напоминая растительный побег, что предполагает общая стилистика рисунков чаши, особенно – фигуры льва с «расцветшим» хвостом в центральном медальоне. Интересно и то, что фон на чаше имеет крупную расштриховку, что напоминает разделку фона на перстнях С-5 и СтА-2.

Аналогична трактовка фона на иранских керамических чашах XI–XII вв. из коллекции Аль-Сабах (Al-Sabah) в Кувейтском Национальном музее (Watson, 2006. P. 256–258. Cat. Ia.5, 6). В центральном медальоне двух чаш имеется изображение фигуры птицы со стилизованными в разной степени деталями, которые также близки перстню С-6. Крупные штрихи нанесены на фон глазурованной чаши XII в. из Западного Ирана из той же коллекции (Watson, 2006. P. 271. Cat. Ic.6).

Трапециевидная форма хвоста птицы встречается также в декоре иранских чаш X–XI вв. с подглазурной росписью, но в остальном фигуры птиц здесь выполнены в ином ключе (Pancaroglu, 2007. P. 72, 73. Cat. 30, 31). Форма головы птицы тоже достаточно характерна для рисунков птиц на ряде изделий центральноазиатского региона, например, на стеклянном медальоне XII в. (Carboni, Waitehouse, 2002. P. 280. Cat. 73k).

Появление этого мотива в болгарском искусстве с очевидным «восточным» акцентом не случайно и имеет достаточно широкое распространение, особенно в ювелирных изделиях, например, на хорошо известных золотых филигранных височных подвесках с фигуркой птицы. Необходимо учитывать популярность самого образа не только в мусульманском искусстве, но и в литературе мусульманских стран в XII в. В качестве примера можно привести знаменитую поэму «Беседа

птиц» шейха Фарида ад-Дина Атгара Нишапури, жившего в XII в. В ней птицы олицетворяют определенные человеческие качества⁵, а сам сюжет в аллегорической форме повествует о поисках духовной основы жизни (Faridu'd-Din Attár, 2012).

Изображения птиц имеются и на древнерусских ювелирных изделиях, однако иконография их совершенно иная (Макарова, 1986. С. 16, 19. Рис. 6).

Что касается происхождения рассмотренных сюжетов на болгарских перстнях с чернью, то здесь вряд ли стоит искать единственный источник. Многие зависело от времени их создания и самого ювелира. Мотив крина в окружении стилизованного растительного побега встречается в X–XII вв. в исламской и византийской торевтике, например, на серебряном кувшине с чернью и позолотой из Сургута, датированном второй половиной X – началом XI в., на крышке чаши XII в. с Тазовского полуострова, а также в изображении венца арфиста на чаше этого же времени (Карачаров, 2019. С. 19, 23; Сокровища, 2003. С. 42, 43. Кат. 11; Даркевич, 1975. С. 137. Ил. 200а). Нередко этот мотив встречается на золотых украшениях с перегородчатой эмалью XI–XII вв., найденных на территории Южной Руси (Макарова, 1975. С. 19. Рис. 4). Небольшая серия серебряных накладок из Старо-Рязанского клада 1868 г. имеет криновидный орнамент (Клады, 2015. С. 66. Кат. 118). Своеобразна трактовка крина на подвеске-погремушке южно-русского производства X – начала XI в. из Волжской Булгарии (Руденко, 2015а. С. 403. Кат. 151).

Мотив трилистника встречается на серебряных с чернью накладках XI в. иранского производства (Даркевич, 1976. С. 129, 130. Табл. 39: 19; 41: 14–16). Крин, вписанный в изгибы лозы, имеется на металлическом светильнике с городища Тараз XI–XII вв. в Казахстане (Художественная культура, 2012. С. 51, 77. Рис. 6. Ил. XVII). В художественном металле исламских стран чернь появляется с конца IX в. (Маршак, 2017. С. 367), но это не означает, что она была приоритетным источником для заимствования этой техники болгарскими ювелирами два столетия спустя.

Судя по имеющимся данным, производство серебряных перстней с чернью началось в Волжской Булгарии не позднее 50–60-х гг. XI в. Ими были изделия с шестиугольным щитком с изображением трилистника в кольце с шестью выступами. Широкое распространение черненые серебряные перстни получили в Волжской Булгарии в XII в. В конце XII – начале XIII в. их производство сокращается, что приводит к уменьшению их представленности в кладах. Так, в кладах начала XIII в. встречены единицы таких артефактов, а с середины столетия их уже нет совсем. Правда, на поселениях XIII в. известны находки серебряных перстней, иногда с чернью, но дизайн их иной.

⁵ Если предположить некую связь изображений птиц на болгарских перстнях с этой поэмой, то изначально здесь предполагался образ удода – по содержанию произведения, самой мудрой птицы.

Таким образом, в XI–начале XII в. на формирование стилистики декора болгарских черненных перстней преобладающее влияние оказывали восточные традиции, в основном иранские. Кроме того, в XI в. болгарское ювелирное ремесло получило импульс, связанный с работой в Болгарии сирийских ювелиров, которые начали здесь производство золотых филигранных височных подвесок (Руденко, 2018. С. 1402–1417). Через творчество этих мастеров в орнаменту болгарских ювелирных поделок проникали византийские мотивы. С середины и второй половины XII в. усиливается влияние на болгарское черное искусство серебрodelательных мастерских Северо-Восточной Руси, а в XIII в., как предполагала Т.И. Макарова, русские ювелиры работали в Булгаре, о чем могут свидетельствовать особенности технологии нанесения черни на изделия (Макарова, 1986. С. 121).

Литература

- Адамов А.А., 2014. Серебряные перстни с чернением болгарского типа из Предуралья // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции. Пермь: ПГГПУ. Вып. IX. С. 44–49.
- Беговатов Е.А., Казанцева Л.И., 2016. Средневековые ювелирные изделия Семеновского комплекса // ПА. № 4 (18). С. 37–53.
- Беговатов Е.А., Лебедев В.П., Храмченкова Р.Х., 2013. Химический состав серебряных монет X века I Семеновского селища (Республика Татарстан) // ПА. № 3 (5). С. 169–174.
- Беговатов Е.А., Черняев А.А., Храмченкова Р.Х., 2012. Новые находки западноевропейских монет и серебряных слитков в низовьях Камы // Исследования по средневековой археологии Евразии / Науч. ред. К.А. Руденко. Казань: РИЦ. С. 23–28.
- Белавин А.М., 2000. Камский торговый путь: Средневековое Приуралье в его экономических и этнокультурных связях. Пермь: ПГГПУ. 195 с.
- Брюхова Н.Г., Подосенова Ю.А., 2015. Перстни «болгарского» типа из материалов Плотниковского могильника родановской археологической культуры: техника изготовления // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 17. № 3. С. 304–311.
- Брюхова Н.Г., Подосенова Ю.А., Крыласова Н.Б., 2015. Ювелирные изделия Плотниковского могильника родановской археологической культуры (по материалам раскопок 2011–2013 гг.) // ВПУ. История. Вып. 1 (28). С. 114–131.
- Даркевич В.П., 1975. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. М.: Искусство. 350 с.
- Даркевич В.П., 1976. Художественный металл Востока VIII–XIII вв.: Произведения восточной торевтики на территории Европейской части СССР и Зауралья. М.: Наука. 199 с.
- Кавеев М.М., 1992. Клад ювелирных изделий с Кожаевского IV селища // Археологические памятники зоны водохранилищ Волго-Камского каскада / Отв. ред. П.Н. Старостин. Казань: ИЯЛИ КНЦ РАН. С. 105–109.
- Кавка А.В., 1928. Перстни Камско-Волжской Болгарии // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском государственном университете имени В.И. Ульянова-Ленина. Казань. Т. XXXIV. Вып. 1–2. С. 117–125.
- Карачаров К.Г., 2019. Византийский кувшин с фигуркой леопарда из окрестностей Сургута // Труды ГЭ: Т. 99: Византия в контексте мировой культуры: материалы конференции, посвященной памяти А.В. Банк (1906–1984). СПб.: ГЭ. С. 15–27.

- Клады Древней Руси в собрании Русского музея. 2015 / Авт. ст., сост. С.М. Новаковская-Бухман / Русский музей представляет: альманах; вып. 457. СПб.: Русский музей; Palace editions. 95 с.
- Крыласова Н.Б., Брюхова Н.Г.*, 2017. Плотниковский могильник. Пермь: ПГГПУ / Археология Пермского края: Свод археологических источников. Вып. IV. 222 с.
- Крыласова Н.Б., Подосенова Ю.А.*, 2019. Ромбическая ювелирная подвеска из Рождественского городища // ВМАЭПП. Вып. IX. С. 86–93.
- Крыласова Н.Б., Подосенова Ю.А., Саранулов А.Н.*, 2019. Производство элементов поясной гарнитуры в эпоху средневековья (по материалам раскопок Роданова городища в 2018 г.) // ВПУ. История. Вып. 1 (44). С. 56–72.
- Макарова Т.И.*, 1975. Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука. 135 с., 2 л. цв. ил.
- Макарова Т.И.*, 1986. Черное дело Древней Руси. М.: Наука. 153 с.
- Маришак Б.И.*, 2017. История восточной торевтики III–XIII вв. и проблемы культурной преемственности. СПб.: Академия исследования культуры. 736 с.
- Моряхина К.В.*, 2018. Импортные украшения рук на территории Пермского Предуралья в эпоху средневековья // Труды Камской археолого-этнографической экспедиции. Пермь: ПГГПУ. Вып. XIV. С. 155–164.
- Моряхина К.В., Саранулов А.Н.*, 2017. Булгарские перстни с чернью на памятниках Пермского Предуралья // ВМАЭПП. Вып. VII. С. 52–56.
- Перед нашествием. 2005. / История мировой культуры. Сокровища Ойкумены / Гл. ред. А. Журавлев. М.: Бук Хаус. 179 с.
- Полякова Г.Ф.*, 1996. Изделия из цветных и драгоценных металлов // Город Болгар: ремесло металлургов, кузнецов, литейщиков / Отв. ред. Г.А. Федоров-Давыдов. Казань: ИЯЛИ АН РТ. С. 154–268.
- Путешествие Ибн Фадлана: Волжский путь от Багдада до Булгара. 2016 / Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Казанский Кремль». М.: Издательский дом Марджани. 559 с.
- Руденко К.А.*, 2001. Булгарские клады (к вопросу о болгарской металлообработке XI–XIV вв.) // Древние ремесленники Приуралья: Материалы Всероссийской научной конференции / Отв. ред. В.И. Завьялов. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН. С. 322–348.
- Руденко К.А.*, 2015а. Булгарское серебро. Т. II: Древности Биляра. Казань: Заман. 527 с.
- Руденко К.А.*, 2015б. Исследования VI Алексеевского и Мурзихинского селищ в Татарстане в 1992–1996 гг. Казань: Казанская недвижимость. 400 с.
- Руденко К.А.*, 2017. Стратиграфия Остолоповского селища XI–XII вв. в Алексеевском районе Татарстана // АЕС. № 1. С. 296–319.
- Руденко К.А.*, 2018. Волжская Булгария и Ближний Восток (Египет и Сирия) в X – начале XIII в. (по археологическим материалам) // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. Т. 160. Кн. 6. С. 1402–1417.
- Рябцева С.С.*, 2017. Перстни, декорированные зернью, как характерный элемент древнерусского парадного ювелирного убора X–XI вв. // Ювелирное искусство и материальная культура / Сост. В.В. Киджи, И.В. Поскачева, Н.В. Царев. СПб.: ГЭ. С. 136–153.
- Смирнов А.П.*, 1951. Волжские булгары / Труды ГИМ. Вып. 19. М.: ГИМ. 277 с., 10 л. ил., карт.
- Сокровища Приобья. Западная Сибирь на торговых путях средневековья: Каталог выставки. 2003 / сост. Н.В. Федорова. Салехард; СПб.: МАЭ РАН. 96 с.
- Федорова Н.В.*, 1991. Художественный металл Волжской Булгарии // Восточный художественный металл из Среднего Приобья. Новые находки: Каталог временной выставки: К 70-летию отдела Востока / Сост. М.Г. Крамаровский, Н.В. Федорова. Л.: ГЭ. С. 5–10.

- Художественная культура Центральной Азии и Азербайджана IX–XV вв. Т. III: Торевтика. 2012 / Науч. ред. К. Байпаков, Ш. Пидаев, А. Хакимов. Самарканд: МИЦАИ; Ташкент: SMI-ASIA. 296 с.
- Хузин Ф.Ш., Валиуллина С.И., 1986. Славяно-русские материалы в Биляре // Волжская Булгария и Русь (к 1000-летию русско-булгарского договора) / Отв. ред. А.Х. Халиков. Казань: ИЯЛИ КФАН. 1986. С. 97–116.
- Carboni S., Waitehouse D.*, 2002. Glass of the Sultans. New York: Metropolitan Museum of Art. 330 p.
- Faridu'd-Din Attar*, 2012. The Speech of the Birds. Concerning Migration to the Real The Mantiq'u't-Tair / 4th ed. / Trans. P.W. Avery. Cambridge, UK: The Islamic Texts Society. 560 p.
- Pancaroglu O.*, 2007. Perpetual Glory: Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection. Chicago: Art Institute of Chicago; New Haven; Yale University Press. 160 p.
- Watson O.*, 2006. Ceramics from Islamic Lands: (The Al-Sabah Collection. Dar al-Alhar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum). New York; London: Thames & Hudson. 512 p.
- Wilkinson Ch. K.*, 1973. Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period. New York: The Metropolitan Museum of Art. 374 p.

К.А. Rudenko

RINGS WITH NIELLO FROM THE VOLGA BULGARIA IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF BULGARIAN JEWELRY CRAFT

Summary. The article deals with the silver rings with niello produced in Volga Bulgaria in the 11th–13th centuries. This is the most massive category of Bulgarian silver items. The total number of these artifacts from museum collections is currently about 100 items. At the same time, a number of issues, including such important ones as the beginning of their production and origin, remain debatable. This is due to the fact that a significant part of the items come from accidental finds in settlements. The author claims that the series of such rings can be dated by the Bulgarian treasures containing, in addition to these artifacts, other jewelry with a known time of manufacture and existence. It is possible to clarify the dating by analyzing identical pictorial subjects on rings and other Bulgarian items with niello. On this basis, the rings from the Kozhaevka, Sabakaika and Staroalmetevsk treasures, as well as a number of others, were analyzed. A series of early niello rings dated to the third quarter of the 11th century was distinguished, most often with a hexagonal shield depicting a trefoil in a ring with six projections. Variants of this motif are presented on the rings of the early 12th century, as well as derivatives from it in various design solutions, reproduced on these artifacts in the 12th century. In the second half of this century, a new group of niello rings and pendant boxes with the image of the rapport of the vine appears. It was found that various ornamental motifs on Bulgarian rings with niello have different origins and are fully or partially borrowed from the artistic traditions of Near East, Byzantium or Ancient Rus.

Keywords: Volga Bulgaria, jewelry, rings with niello, Bulgarian handicraft, rings of the Bulgarian type, Bilyar hillfort

О.Н. ГЛАЗУНОВА, Б.Е. ЯНИШЕВСКИЙ

ОБРАЗЫ ПТИЦ НА ИЗРАЗЦАХ ПЕРЕСЛАВЛЯ ЗАЛЕССКОГО



Резюме. В статье анализируются изображения птиц на муравленых изразцах Переславля Залесского. Сделана попытка идентифицировать образы на изразцах с персонажами русских мифов и былин. Прослежены некоторые изменения, происходившие при копировании сюжетов.

Ключевые слова: муравленые изразцы, Переславль Залесский, Федоровский монастырь, птица Ногай, Жар-птица.

Русский изразец – часть нашей национальной культуры. Чрезвычайно интересны и важны при исследовании этой категории вещей изделия местных мастерских, их особенности и имеющиеся общенациональные черты. На основании изучения таких данных можно видеть, как развивались и трансформировались сами предметы и сюжеты, на них изображенные, какие формы они принимали, как по-разному воплощалась одна и та же идея (Баранова, 2011).

В этом смысле изразцы Переславля Залесского имеют особое значение. В первую очередь они известны по декору архитектурных памятников XVII–XIX вв. Но, как это обычно случается, испытывая негативное влияние среды, изразцы ветшали, внешний вид портился и, соответственно, при ремонте и реставрации их заменяли на новые. При этом далеко не всегда – на точные копии.

Изразцовых печей XVII в. в Переславле не сохранилось. Однако сведения о них имеются в письменных источниках. В частности, в книге прихода и расхода монастырских денег Троице-Данилова монастыря за 1687/88 гг. есть записи, как минимум, о трех сделанных в это время муравленых изразцовых печах, а в 1688/89 гг. – о покупке муравленых изразцов для починки печей. Клал печи и делал изразцы один и тот же человек, гончар Андрюшка Корнилов, проживавший в одном из осадных дворов городской крепости. Вкупе все эти сведения позволили археологу Д.В. Белецкому утверждать, «что в последней четверти XVII века

в Переславле-Залесском существовала широкопрофильная гончарная мастерская, в числе различных керамических изделий производившая и муравленые изразцы» (Белецкий, 2008. С. 181). Отмечает исследователь и некоторые особенности переславского производства: высокую округлую отступающую румпу и невысокий рельеф изображений. Но эти находки носили случайный характер. Тем более интересно посмотреть на относительно полные комплексы, выявленные при археологических раскопках.

В 2017 году при раскопках в Переславле Залесском по адресу: Горсоветовский пер., 1 (на территории УВД) под руководством Б.Е. Янишевского был собран комплекс печных изразцов, преимущественно муравленных, хотя были и рельефные без поливы.

Это место примыкает к северо-восточной четверти городского вала с его внутренней стороны, то есть оно располагалось внутри городской черты. Надо отметить, что в 2016 г. на месте будущих раскопок без наблюдения специалистов была вырыта яма, из которой также происходили изразцы, относящиеся к данному набору. Эту яму удалось впоследствии зафиксировать, а изразцы собрать. Раскоп 2017 г. был заложен так, чтобы указанная яма к нему примыкала. В результате раскопок стало ясно, что изразцы относятся к разрушенной постройке, под которой был большой подвал, состоявший из двух помещений, обложенных досками, в одном из которых – южном – половину площади занимал ледник с классическим глиняным замком на полу. Котлован подвала заполнился в результате обрушения стен, в нижней части заполнения не было найдено ни одного изразца, то есть печь не сразу провалилась внутрь, еще при сохранявшемся в целости подвале изразцы были разбросаны на близлежащей территории. Следов пожара нет ни над подвалом, ни в нем самом, ни на изразцах.

В этом комплексе выделяются несколько изразцов, аналогичных архитектурным.

В первую очередь это муравленный ковровый¹ изразец размерами 21,0 × 19,0 см. Румпа отступающая, длинная (10,0 см), округлая. Лицевая пластина выполнена на гончарном круге методом ленточного налепа, на ней – изображение огромной круглоголовой птицы. Ее голова, хвост и слишком длинная для птицы задняя часть туловища покрыты острыми шипастыми перьями-стрелами. Отличают ее и совершенно не по-птичьи (а по-звериному) выгнутые лапы. Перед птицей стоит человек, едва доставая макушкой до ее клюва. На человеке надет высокий головной убор, длинный подпоясанный (?) наряд и сапоги с каблуками, в руках – нечто, отдаленно напоминающее уздечку, которую он явно собирает накинуть на шею птице (рис. 1: 1, 2). Изображение настолько стилизовано и утрировано, что распознать в этом существе человека довольно трудно. Доходит до того, что в ряде описаний декора Федоровского собора этот сюжет называется «птица с птенцом». В альбоме

¹ Ковровыми называют изразцы без рамок, орнамент которых переходит с одной плитки на другую, что позволяет выложить непрерывные узоры. Широкорамочными называют изразцы с плоской рамкой шириной 1,5–2,0 см по краю изразца.



Рис. 1. Изразцы с изображением птицы Могул (Нагай): 1, 2 – печной из раскопок Б.Е. Янишевского (1 – рисунок-реконструкция С.В. Борзовой, 2 – фото О.Н. Глазуновой); 3 – архитектурный из Федоровского монастыря (Маслих, 1983. Рис. 85); 4 – с галереи Федоровского собора (фото 1990-х гг. архитектора-реставратора В. А. Шабаршина)

С.А. Маслиха имеет изразец с аналогичным рисунком, правда, широкорамочный и с зеркальным изображением (Маслих, 1983. Рис. 85) (рис. 1: 3). Судя по описанию, происходит он из галереи Переславского Федоровского монастыря. Сергей Александрович относит его к московскому производству. На этом изразце ясно видно,

что оседлать птицу собирается воин в шлеме и латах. Изображен он именно так, как частенько показывают участников сражений в военных сериях московских изразцов. Проверим, а известны ли изразцы с подобными птицами и воинами в Москве? Хотя полной аналогии найти не удалось, все же имеется как минимум три экземпляра с очень похожей композицией. К сожалению, они не опубликованы. Полнобоваться двумя из них можно в экспозиции Музея археологии Москвы². Найдены они в 1995 году на Манежной площади Москвы (раскоп XVII, пласты 27–29, полевые № 35, 36 (по отчету); основной фонд, № 33289/14) (Векслер, 1996а. С. 74, 85; 1996б. Ил. 797). Это лицевой и угловой рамочные муравленые изразцы³. На лицевом изразце воин с уздечкой и луком в руках стоит напротив огромной птицы. Но птица здесь совершенно иная: длинношеяя, похожая на лебедя и без перьев-стрел, совершенно, кроме разве что огромного размера, не похожая на вышеописанную переславскую (рис. 2: 2). Но на другом угловом изразце, размер которого составляет ровно половину размера обычного изразца, воин целится из лука в огромное круглоголовое существо со стрелами-перьями на голове, как раз напоминающее птиц с переславских изразцов (рис. 2: 1). Еще один фрагмент происходит из раскопок 2020 г. зданий Приказов в Московском Кремле: это красный широкорамочный изразец (рис. 2: 3). На сохранившейся части – поднятое крыло, аналогичное крыльям на переславских изразцах и некоторое количество стрел-перьев головы и хвоста существа.

По-видимому, и на переславских, и на двух московских изразцах, на угловой половинке муравленого и фрагменте красного широкорамочного, изображена мифическая птица Могул (в некоторых вариантах Нагай, Нога или Ног-птица) (Журавлев, 2005. С. 255). Согласно народным представлениям, голова и крылья у этой птицы орлиные, туловище и лапы львиные, перья заострены, как стрелы, а когти и клюв железные. И, кстати, это единственная из волшебных птиц русских сказок, которая, хоть и в исключительных случаях, но все же соглашается носить на спине человека, как, например, в сказке о молодильных яблоках и живой воде, сказке о Норке-звере, а также – в ряде вариантов сказки о Кошце Бессмертном (Сравнительный указатель сюжетов, 1979. 1-551; Фундаментальная электронная библиотека. № 132 – Норка-зверь; Афанасьев, 1957. № 156. 2-й вариант). Сведения об этой птице содержатся в некоторых древних вариантах сказки-былины об Иване Удовкине сыне (Веселовский, 1881. С. 37–68; Фундаментальная электронная библиотека. № 56 – Сказка об Иване Удовкине сыне – текст 1938 г.).

Что же касается изображения на московском изразце, то известный собиратель русских сказочных сюжетов А.Н. Афанасьев упоминает, что в простонародных вариантах эта птица может служить и объектом охоты, в крестьянских сказках – ради пропитания (Афанасьев, 2019. С. 257). Ряд исследователей считает этот образ

² Филиал Музея Москвы – Музейного объединения «Музей Москвы».

³ Приношу глубокую благодарность сотрудникам «Музея Москвы»: заведующему отделом археологии Фурсову Максиму Николаевичу и хранителю данной коллекции Полюляху Анатолию Александровичу за возможность ознакомиться с коллекцией и опубликовать муравленые изразцы.



Рис. 2. Аналогии изображению птицы Могул (Нагай) на переславском изразце: 1, 2 – печные московские изразцы с изображением мифических птиц и воинов: 1 – муравленый угловой (фото А.А. Полуляха); 2 – муравленый лицевой (фото С.В. Борзовой); 3 – красный ширококорамочный (фото О.Н. Глазуновой); 4 – мотив «птица-пава» в великорусской вышивке (Далматов, 1889. Л. 1 – нижний правый)

искаженным образом грифона, что, вроде бы подтверждается записью в «Книге, глаголемой алфавит». Там напрямую написано: «Ног-грифон есть птица» (Словарь, 1981. С. 414; Белова, 1999. С. 92, 93, 186, 187). Но образ грифона все-таки несколько иной. Один из его признаков – тело льва, в нашем случае практически не выдерживается. Хотя отдельные черты есть: это несуразно длинное для птицы тело и звериные, хотя и тонкие, лапы. На более раннем изразце, зафиксированном С.А. Маслихом, можно еще представить себе, что сей персонаж ходит на четырех ногах – хвостовые перья снизу туловища вполне могут происходить от лап некоего прототипа. Но на изразце из раскопок образ уже существенно изменился. Хвост поднят над землей и хвостовые перья никак не могут трактоваться как лапы. Даже если изначально этот образ и восходит к грифону, он стал кардинально иным.

Весьма интересно, что образ огромной птицы и стоящего перед ней маленького человека встречается в русской вышивке. Узор в целом называют «пава-птица». Этот термин объединяет изображения птиц, выполненных в близкой манере. Сюжет с огромной птицей напротив маленького человека – лишь один из множества, частный случай. В качестве примера приведем узор № 1 из коллекции К. Далматова (рис. 2: 4). Впрочем, большинство исследователей русской вышивки признают, что терминология народных узоров носит весьма неустойчивый характер и в значительной степени утратила первоначальную семантику древних сюжетов (Маслова, 1978. С. 124). Про представленный вариант изображения птицы-павы известный этнограф, знаток русского народного костюма Гали Семеновна Маслова пишет, что «в отдельных случаях в вышивке видна поздняя замена фигур коней птицами: они достигают высоты центральной человеческой фигуры, утрачивая смысловую связь с ней» (Маслова, 1978. С. 189). Однако, как мы видим, вполне возможно, что семантика-то утрачена, а сам образ сохранился и отсылает нас к тому же сюжету, что и огромные птицы на изразцах.

Сергей Александрович Маслих делал свои зарисовки до проведения реставрационных работ на соборе. А на photographиях 1970-х годов, выполненных на той же галерее Федоровского собора реставратором Валерием Алексеевичем Шабаршиным⁴, мы видим ковровый, а не рамочный изразец, во всех деталях рисунка совпадающий с печным экземпляром, найденным при раскопках Б.Е. Янишевского (рис. 1: 4). Как же попали изразцы XVII в. в галерею, выстроенную в конце XIX в.?

По предположению старшего научного сотрудника ПЗГИАХМЗ Елены Константиновны Шадунц, автор проекта галереи академик архитектуры Владимир Васильевич Суслов видел паперти собора Федоровского монастыря с изначальным муравленым изразцовым декором и нашел весьма остроумное решение – использовать при строительстве галереи подлинные печные муравленые изразцы XVII в. Во всяком случае, известно его письмо к настоятельнице монастыря с просьбой о

⁴ Выражаю глубокую благодарность старшему научному сотруднику Переславль-Залесского государственного историко-художественного музея-заповедника (ПЗГИАХМЗ) Елене Константиновне Шадунц, любезно предоставившей фотоматериалы В.А. Шабардина.



Рис. 3. Изразцы с изображением птицы-девы:

1, 2 – печной из раскопок Б.Е. Янишевского; 3 – с галереи Федоровского собора (фото 1990-х гг. архитектора-реставратора В. А. Шабаршина); 4 – мотив «птица-дева» в русской вышивке (Далматов, 1889. Л. 1 – верхний левый)

разборке старинных печей с целью собрать изразцы для дальнейшего их использования в строительстве (Свирилин, 2005. С. 5; Шадунц, 2020. С. 141–143 – в печати).

В пару к изразцу с воином и птицей идет второй изразец из соседней ширинки⁵ с коронованной птицей-девой, сидящей на верхушке волшебного дерева. Кру-

⁵ Ширинка – в данном контексте элемент архитектурного декора в виде квадратного или прямоугольного углубления в стене.

глая человеческая голова на стройной девичьей шее, лицо с едва обозначенными, но тем не менее достаточно четко видными глазами, носом и ртом, обращенное к зрителю. А ниже – отделенное тонкой линией птичье туловище с пышным зубчатым хвостом, по трактовке похожим на изображение короны, и тонкими птичьими лапами. Дерево выполнено в виде побегов с гроздьями цветов и ягод. По углам пластины – такие же ковровые элементы, как и у первого изразца (рис. 3: 3). Этого сюжета мы не найдем на изразцах, собранных С.А. Маслихом (тут следует сказать, что обломки красных широкорамочных изразцов похожей композиции с изображением птицы-девы находят в Москве⁶, хотя полного изображения до сих пор обнаружено не было). Но аналогичный изразец имеется в печном наборе из раскопок (рис. 3: 1, 2). Образ птицы-девы был весьма широко распространен в русском искусстве. Во множестве встречается он на изразцах, в деревянной и каменной резьбе, на вышивках (рис. 3: 4), лубочных картинках, росписях сундуков, даже на монетах (пуло московское) и т. д. Согласно представлениям о ней, мифическая птица с человеческим лицом пленяет людей своим сладким пением (Белова, 1999. С. 226). «Сирин есть птица от главы до пояса состав и образ человечесий, от пояса же птица» (Ковтун, 1989. С. 255). Обычно персонаж изображается в виде полуптицы-полуженщины с короной на голове. В отличие от Алконоста, которого традиционно снабжают руками, Сирин имеет только птичьи крылья (Белова, 1999. С. 226).

Среди сюжетов, представленных на переславских ковровых муравленых изразцах, есть еще и третья птица: в короне, с аккуратно сложенными вдоль туловища крыльями и необыкновенно пышным хвостовым оперением. Крупные глаза птицы окружены сиянием, выполненным в виде коротких штрихов, «сияют» кончики крыльев и крупные хвостовые перья. Именно так обычно в сказках и мифах описывается Жар-птица как «птица с золотыми и серебряными крыльями, от которых идет яркое сияние; глаза у нее сверкают» (Будур, 2005. С. 151; Журавлев, 2005. С. 261). А вот как написано про нее в главе о Баснословных птицах у А.Н. Афанасьева: «Перья Жар-птицы блистают серебром и золотом, глаза светятся как кристалл... одно перо из ее хвоста, внесенное в темную комнату, может заменить самое богатое освещение» (Афанасьев, 2019. С. 260). Экземпляр изразца с таким изображением, размерами 20,0 × 18,5 см, с отступающей округлой румпой длиной 10,0 см. хранится в фондах ПЗГИАХМЗ (№ 16289)⁷.

Итак, у нас имеется три разных изображения мифических птиц на печных изразцах Переславля. Помимо характерной длинной отступающей округлой румпы и одинаковых ковровых элементов по углам, есть еще несколько черт, общих для технологии и стилистики этих изразцов. К ним относятся: совершенно пустой фон и почти полное отсутствие мелких деталей; выполнение основ рисунка невысоким четким контуром; а в случае, когда необходимо было выделить крупную де-

⁶ См. например, обломок из раскопок на Манежной площади (1995 г., раскоп XVII, полевой № 118) (Векслер, 1996б).

⁷ Выражаю глубокую благодарность сотрудникам ПЗГИАХМЗ Колесовой Татьяне Борисовне и Мазурок Оксане Ивановне за возможность ознакомиться с изразцами фонда.

таль, изготовление в матрице плавной неразделенной выемки, дававшей столь же плавное поднятие рельефа на самом изразце. Все эти особенности могут говорить не только о художественных особенностях стиля, но и об определенном наборе инструментов у мастера. По совокупности признаков (ковровый узор, отступающая румпа и т. д.) изразцы можно датировать последней третью XVII – началом XVIII в. Вполне вероятно, что вышли они из рук того же Андрюшки Корнилова, что и изразцы печей Троице-Данилова монастыря.

При сравнении первой композиции с птицей и воином с последней, где изображена птица с пышным хвостом, становится очевидно, что силуэты птиц очень похожи. Только перья-стрелы на голове «превратились» в корону, перья-стрелы на хвосте – в пышные перья жар-птицы, львиные лапы – в птичьи, а распахнутые крылья мирно легли на спину. А вот птица-дева со второго изразца явно имела какой-то другой прообраз.

В дальнейшей истории изображений на русских изразцах из всех мифических сказочных птиц сохранится только птица-дева, а вся череда остальных персонажей исчезнет. В нашем сюжете помимо нее присутствуют еще по крайней мере две: Могул (Ног, Нагай) и Жар-птица. Птица Могул имеется и в переславском и в московском вариантах. В письменных источниках птица с внешними признаками, соответствующими изображению на изразцах, не упоминается (Белова, 1999). На практике для атрибуции мы вынуждены обращаться лишь к различным сказочным сюжетам и русской песенной культуре (Киреевский, 1861. С. XXVII и сл.; Рыбников, 1861). В этой сфере наиболее ранним упоминанием Могул-птицы считается сказка-былина «О Ваньке Удовкине сыне и царе Волшане Волшанском», записанная у П.Н. Рыбникова под № 76 (Веселовский, 1881. С. 37–68).

Не менее интересен и вид Жар-птицы. Нам привычно изображение этого персонажа в виде павлина. Однако, надо понимать, что так представляли себе эту птицу в XIX в. профессиональные художники. А вот о том, как она выглядела в более ранних сюжетах, может дать представление переславский изразец.

В данном случае мы оказываемся в поле изысканий, которое очень слабо обеспечено письменными источниками, зато весьма обильно представлено в устной народной культуре. К нашему счастью, ученые успели записать множество различных вариантов сказок, песен и мифов русского народа. Несколько неожиданно встретить изображения привычных и не очень сказочных персонажей на изразцах. И тем более любопытно обнаружить, как именно представляли себе волшебных существ в XVII в. Серия переславских изразцов с мифическими птицами вполне способна проложить мостик к этой удивительной части русской культуры.

Литература

- Афанасьев А.Н.*, 1957. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. М.: Гослитиздат. Т. 1. XVI, 515 с., 1 л. портр.
- Афанасьев А.Н.*, 2019. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. М.: Юрайт. Т. 1. 444 с.

- Баранова С.И.*, 2011. Русский изразец: Записки музейного хранителя. М.: МГОМЗ. 429 с.
- Белецкий Д.В.*, 2008. Производство печной керамики в Переславле Залесском в конце XVII века // *Зубовские чтения*. Вып. 4. Образы власти, институты и культурное пространство российского общества в XV–XVII вв., принципы научной реконструкции и музеефикации памятников и интерьеров / Отв. ред. С.А. Глейбман. М.: Музей-заповедник «Александровская слобода» С. 179–184.
- Белова О.В.*, 1999. Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. М.: Индрик. 318 с.
- Будур Н.В.*, 2005. Жар-птица // *Сказочная энциклопедия* / Общ. ред. Н.В. Будур. М.: Олма-Пресс. С. 151.
- Векслер А.Г.*, 1996а. Отчет об археологических работах на Манежной площади в Москве в 1995 г. Т. 1. Кн. 1. М. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 19611.
- Векслер А.Г.*, 1996б. Отчет об археологических работах на Манежной площади в Москве в 1995 г. Т. 2. Кн. 3. М. // Архив ИА РАН. Ф-1. Р-1. № 19615.
- Веселовский А.Н.*, 1881. Южно-русские былины / Приложение к XXXIX т. Записок Императорской академии наук. № 5. СПб: Типография Императорской академии наук. 78 с.
- Далматов К.Д.*, 1889. Русские вышивки, исполненные К. Далматовым. СПб.: Издание К. Далматова. 16 л.
- Журавлев А.В.*, 2005. Язык и миф: Лингвистический комментарий к труду А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». М.: Индрик. 1003 с.
- Киреевский В.П.*, 1861. Песни, собранные В.П. Киреевским. Ч. 1. Вып. III. М.: Общество любителей российской словесности. 124, XXXVII с.
- Ковтун Л.С.*, 1989. Азбуковники XVI–XVII вв.: Старшая разновидность. Л.: Наука. 293 с.
- Маслих С.А.*, 1983. Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. М.: Изобразительное искусство. 28 с., 110 л. ил.
- Маслова Г.С.*, 1978. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М.: Наука. 207 с., 3 л. ил.
- Рыбников П.Н.*, 1861. Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Ч. 1: Народные былины, старины и побывальщины: собственность собирателя. М.: Типография А. Семена. 524 с.
- Свирелин А.И.*, 2005. Переславский Федоровский женский монастырь. М.: MelanarĖ. 36 с.
- Словарь русского языка XI–XVII вв. 1981. Вып. 8 / Ред. Г.Я. Романова. М.: Наука. 351 с.
- Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. 1979 / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л.: Наука. 437 с.
- Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». URL: <http://feb-web.ru/feb/byliny/texts/byl/bil-442-.htm> (дата обращения: 22.05.2020 г.).
- Шадунц Е.К.*, 2020. К истории реставрации изразцового декора Переславской часовни «Крест» // *Архитектурная керамика мира*. № 4. С. 141–143 / в печати.

O.N. Glazunova, B.E. Yanishevskiy

IMAGES OF BIRDS ON THE TILES OF PERESLAVL ZALESSKY

Summary. The article describes the images of birds on the tiles with green glaze from Pereslavl Zalesky. An attempt is made to identify images on tiles with characters from Russian myths and epics. Some changes that occurred when copying plots were traced in the development.

Keywords: tiles with green glaze, Pereslavl Zalesky, Fedorovsky monastery, Nogai bird, Firebird.

ИЗУЧЕНИЕ ЭМАЛИ



Л.И. ЛИФШИЦ

О ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛИ «СВ. ГЕОРГИЙ» ИЗ НОВГОРОДА



Резюме. Статья посвящена мало разработанной в отечественной научной литературе проблеме датировки русских памятников перегородчатой эмали. В центре рассмотрения находится эмалевая пластина из Новгорода с изображением фигуры святого Георгия, традиционно датируемая не ранее середины XII в. На основе анализа особенностей стиля и иконографии автор предлагает отнести время ее создания к началу того же столетия.

Ключевые слова: перегородчатая эмаль, стиль, иконография, живопись, пластика, пространство, композиционное движение.

В предисловии к своему монументальному труду «Перегородчатые эмали Древней Руси», вышедшему в свет в 1975 г., Т.И. Макарова, указав на неопределимый вклад в дело изучения этого вида искусства своих предшественников – И.Е. Забелина, Г.Д. Филимонова, Н.П. Кондакова, Г.Ф. Корзухиной, Б.А. Рыбакова – все же должна была констатировать, что до сих пор «успешному решению основных проблем истории перегородчатых эмалей Руси» мешало «отсутствие систематического описания всех дошедших до нас произведений» (Макарова, 1975. С. 9). Благодаря ее упорству и необычайной научной тщательности, эта задача в целом была решена. Конечно, целью исследовательницы не было освещение всех проблем, связанных с изучением каждого памятника. Она создала обширный каталог, ставший твердой основой, на которой ныне базируются все исследования, связанные с изучением искусства русских перегородчатых эмалей. Внимание Т.И. Макаровой было главным образом сосредоточено на вопросах технологии, описании особенностей колорита эмалей, принадлежащих к выделенным ею группам, и приемах выкладывания золотыми перегородками черт лица и одежды. При этом она считала необходимым подчеркнуть, что «перегородчатые эмали – произведения необычайно индивидуальные... Каждый мастер обладал своим творческим почерком» (Макарова, 1975).

Хорошо понимая, что поле ее исследований в равной мере принадлежит истории художественных технологий и истории искусств, Т.И. Макарова очень осторожно пользовалась такой важной и сложной категорией искусствоведческой методологии, как стиль. Отдавая себе отчет в том, сколь много факторов оказывают влияние на процесс формирования художественного целого, на итог работы мастера-эмальера, она сочла необходимым определить, в каких рамках понятие «стиль» используется ею: «Мы исходим из того, что за стилистическими группами, выделяющимися в массе древнерусских изделий с перегородчатой эмалью, скрывается цепочка – мастер – мастерская учеников – школа» (Макарова, 1975. С. 9). Таким образом, она давала понять, что проблематика большого художественного контекста сознательно оставляется ею за границами данного конкретного исследования, хотя, безусловно, им предполагается. Но, конечно, работая над сводом памятников перегородчатой эмали, исследовательница учитывала все замечания о ней, имевшиеся к тому времени и в искусствоведческой литературе. А их было немного. За редким исключением работ, посвященных наиболее репрезентативным, особо значимым памятникам, вроде «Рязанских барм» и эмалей оклада Мстислава Евангелия, характеристики «рядовых» произведений в основном представляли собой довольно краткие описания и оценочные замечания. Сказывалось отсутствие разработанной искусствоведческой методологии датировки и атрибуции произведений византийского и древнерусского прикладного искусства домонгольской поры, хотя интерес к этой проблематике заметно увеличивался. Из российской историографии здесь, в первую очередь, надо назвать работы А.В. Банк¹, Г.Н. Бочарова, А.В. Рындиной и И.А. Стерлиговой (Банк, 1971; Бочаров, 1969; 1984; Рындина, 1996; Стерлигова, 1996).

В частности, на работу Г.Н. Бочарова Т.И. Макарова опиралась, характеризуя небольшую пластину перегородчатой эмали с изображением святого Георгия. Эта золотая пластина размером 2,5 × 0,9 см была найдена на Городище под Новгородом местной жительницей, продавшей ее собирателю древностей М.А. Ковалеву, который в 1933 г. передал ее в Новгородский музей² (Рындина, 1996. С. 248) (рис. 1).

Георгий, представленный в рост, облачен в синий пластинчатый доспех, инкрустированный золотом, бело-голубую подлатную рубаху, наброшенный поверх брони длинный красно-коричневый плащ-сагий, скрепленный на правом плече крупной круглой фибулой, и такого же цвета штаны. На ногах его, прикрытых накладными зелеными голенищами, сапоги с темно-коричневыми и темно-синими «головками» и «носками», украшенные золотым узором. Голову окружает голубовато-зеленый нимб. Его фигура, показанная в сильном контрапостном развороте, с отставленным влево копьём, придерживаемым двумя руками, мастерски вписана в узкую, вытянутую по вертикали, чуть выпуклую пластину со слегка скругленными

¹ Чуть позже, в 1978 г. А.В. Банк опубликовала книгу «Прикладное искусство Византии IX–X вв. Очерки. (Банк, 1978). Но в ней проблема изучения перегородчатых эмалей не рассматривалась.

² Новгородский государственный объединенный музей-заповедник.

дугообразными краями. Правая опорная нога воина вытянута, левая, слегка согнутая в колене, чуть выдвинута вперед. Мастер явно обыгрывал эффект соотношения узкого стесненного формата пластины с легким и свободным движением Георгия, как бы раздвигающим пространство композиции. Не ограничивают его ни расположенная с одного края вертикаль копья, ни идущая вдоль другого края надпись: **ЮОРГН**. Такому свободному живописному замыслу полностью соответствует манера моделировки пластической формы, заключающаяся в использовании особого способа расположения золотых перегородок. Описывая его, Т.И. Макарова обращает внимание на «свободное распределение перегородок, стремление не замыкать угол, ячейку или овал, а оставлять их как бы оборванными в эмали» (Макарова, 1975. С. 100).

Столь же свободно, как и рисунок золотых перегородок, решена колористическая гамма эмалей, в которой глубокие и сдержанные по тону массивные пятна красно-коричневого, темно-синего и темно-зеленого цветов сочетаются с ярким, открытым, интенсивно звучащим тоном голубых лат. Художник работает с цветом так, как будто держит в руках кисть, которой свободно накладывает на поверхность изображения широкие мазки краски, при этом уделяя особое внимание их сложному тональному взаимодействию. Особенно отчетливо принцип тонального взаимоотношения красочных пятен проявляется в выборе приглушенно звучащего цвета карнации лика Георгия, в том, как изменяется оттенок цвета эмали на колене его выдвинутой вперед левой ноги, смещаясь от теплого красно-коричневого к холодному темно-лиловому; и в том, сколь важную роль в колорите этой миниатюрной эмали играют лишённые отчетливости, как бы немножечко замутненные коричневатозеленые и голубоватобелые тона нимба, фибулы на плече, подлатной рубахи, надписи. Создается впечатление, что вроде бы небрежные, незамкнутые, прихотливо изгибающиеся линии золотых перегородок были нанесены на основу пластины не до, а уже после того, как художник положил на нее «мазки» эмали, и только для того, чтобы придать чуть большую отчетливость деталям изображения³. Однако, то, в чем исследователи зачастую видели техническое несовершенство, упрощение и примитивизацию, при сравнении с другими памятниками нередко оказывается характерным для времени стилистическим приемом, с помощью которого мастера решали стоявшие перед ними художественные задачи. Так, обращает на себя внимание, что прием использования незамкнутых волнистых перегородок, местами образующих закручивающиеся в разные стороны спирали, не является следствием несовершенства мастерства исполнителя данной конкретной вещи. Он достаточно часто использовался византийскими и русскими эмальерами, работавшими в последней трети XI – начале XII в. Примером тому может служить хранящаяся в Музее Метрополитен в Нью-Йорке золотая пластинка с изображе-

³ Именно так характеризовал эмалевое изображение св. Георгия на пластине из Новгорода Г.Н. Бочаров: «Перегородки-складки одежды Георгия проложены с достаточной небрежностью, теряясь в толще эмали, а некоторые ячейки порой не замыкаются» (Бочаров, 1984. С. 213).



Рис. 1. Пластина с изображением св. Георгия. Золото, перегородчатая эмаль. Русь. Начало XII в. (печатается с разрешения дирекции НГОМЗ; URL: <https://aria-art.ru/0/N/Novgorod.%20Krem1%27.%20Vladychnaja%20palata/121.JPG>)



Рис. 2. Пластина с изображением св. Николая. Золото, перегородчатая эмаль. Византия. Вторая половина – конец XI в. Музей Метрополитен. Нью-Йорк (Byzantium, 2008. Cat. No 271/1–4)

нием св. Николая Мирликийского работы византийского мастера⁴ (рис. 2). И таких примеров немало.

⁴ Эту и аналогичные ей эмали из села Марков Варош близ Прилепа в Македонии (Белград, Национальный музей) музейные специалисты единодушно датируют второй половиной XI в. (Byzantium, 2008. Cat. No 271/1–4).



Рис. 3. Колт с фигурами сиринов. Золото, перегородчатая эмаль. Русь. Вторая половина – конец XI в. Собрание Dumbarton Oaks. Вашингтон, DO.BZ.1999. 13b. (URL: <https://www.instagram.com/p/BYNm>; Pekarska, 2011. P. 189. No 4)

То же можно сказать про манеру проработки черт лица Георгия, которую Т.И. Макарова и Г.Н. Бочаров согласно считали «довольно примитивной»: «брови и нос даны одной линией, глаза и рот – просто кружками, волосы – незамкнутой линией» (Макарова, 1975. С. 63; Бочаров, 1984. С. 214). Но именно в такой легкой, набросочно-краткой и вместе с тем поразительно точной манере, такими же незамкнутыми контурами, глазами и ртом, имеющими вид маленьких кружков, с немного асимметричными лицами исполнено изображение увенчанных коронами сиринов на одном из самых лучших золотых колтов, созданном, по определению Т.И. Макаровой, в конце XI в. в первой киевской мастерской (Вашингтон, Собрание Dumbarton Oaks). Все в этих произведениях подчинено передаче состояния внутренней раскрепощенности, обезоруживающей своей чистотой открытости и полного доверия окружающему миру (рис. 3).

Этот своеобразный идеал гармонического существования в мире, не отягченного ни страданием, ни страхом смерти, получил распространение в Византии в последние десятилетия XI в. и сохранял свое обаяние вплоть до начала XII столетия. Особенно характерно здесь энергичное, лишённое скованности движение фигуры, легко разворачивающейся и выходящей из глубины пространства золотого фона навстречу зрителю. Важной приметой стиля здесь является то, что в



Рис. 4. «Чудо в Хонех», миниатюра из Минология. Византия. Конец XI в. Британская библиотека (Add.11870, л. 60). Лондон (Попова, Захарова, Орецкая, 2012. С. 397)



Рис. 5. Св. Пантелеймон, медальон с оклада иконы Цилканской Богоматери. Последняя четверть XI в. Тбилиси. Государственный музей искусств Грузии (Хускивадзе, 1984.

Ил. 142; URL: https://ruicon.ru/images/arts/DPI/Sv_Pantelejmon.JPG

считалось ранее (Рындина, 1996. С. 248, 249)⁶, а рубежом XI–XII вв. Предлагаемой датировке не противоречит, согласно мнению палеографов, характер надписи с именем святого⁷.

Не исключено, что рассматриваемая здесь перегородчатая эмаль была, как считают писавшие о ней авторы, создана в Новгороде. Во всяком случае, с этим согласуется место ее находки – Городище. Но едва ли можно принимать в качестве доказательства этого тезиса указание на колористические особенности использованных в ней эмалей, цвета которых, как писал Г.Н. Бочаров, находят аналогии в красочной палитре новгородских стеклянных браслетов: «такие эмали были целиком связаны с местным стекловарением, которое получило распространение в

движение вовлечены все, даже, казалось бы, второстепенные детали изображения, вроде чуть удивленно приподнятых вверх бровей и разбежавшихся в стороны прядей волос Георгия. В таком же сильном и глубоком развороте, сочетающемся со свободным и легким движением, представлены архангел Михаил в сцене «Чудо в Хонех» на миниатюре Минология конца XI в. из собрания Британской библиотеки (Add.11870, л. 60) (Попова, Захарова, Орецкая, 2012. С. 397) и св. Пантелеймон на медальоне перегородчатой эмали последней четверти XI в. из собрания Государственного музея искусств Грузии, Тбилиси⁵ (рис. 4, 5).

Таким образом, большой круг стилистических аналогий позволяет датировать эмалевую пластину с фигурой св. Георгия не серединой – второй половиной XII в., как

⁵ Новый оклад украсили финифтями, исполненными в разное время.

⁶ Г.Н. Бочаров первоначально связывал эту эмаль с той группой новгородских памятников живописи, к которой, по мнению В.Н. Лазарева, с чьим мнением он соглашался, относятся иконы «Благовещение Устюжское» и «Св. Георгий» из Юрьева монастыря. При этом он писал, что она «должна быть отнесена... к ранней дате, во всяком случае, не позднее середины XII в.» (Бочаров, 1969. С. 14). Позже он более осторожно датировал ее более поздним временем – 30–90-ми годами XII в. (Бочаров, 1984. С. 214).

⁷ Такое заключение было сделано А.Л. Лифшицем, которому я приношу благодарность.

Новгороде с середины XII в.» (Бочаров, 1984. С. 208). Для принятия данного утверждения у нас нет убедительных аналогий, относящихся к тому же времени, что и эмаль с фигурой Георгия.

В этой связи следует обратить внимание на принципиальные различия, существующие между изображением св. Георгия и квадратными пластинами перегородчатой эмали, составляющими деисусную композицию на окладе Мстиславова Евангелия, которые, по мнению Г.Н. Бочарова, образуют единую стилистическую группу. Они действительно обладают специфическим набором черт, но характерных для искусства второй четверти – середины XII в., где главное – статика и внутренняя сосредоточенность, а отнюдь не для рубежа XI–XII вв. Можно согласиться с мнением Т.И. Макаровой, видевшей в них следы прямого византийского влияния и связывавшей эту группу эмалей с деятельностью мастерской, в которой русские мастера сотрудничали с греческими (Макарова, 1975. С. 77).

Особо следует сказать об иконографическом изводе изображения святого Георгия, избранном создателем этой эмали. Г.Н. Бочаров считал, что «наиболее близкой иконографической аналогией новгородской пластине среди эмалей» является «изображение Георгия (вместе с Прокопием) на дробнице, украшающей поле драгоценного оклада иконы «Архангел Михаил» константинопольской работы XI в. (Бочаров, 1984. С. 213) (ризница собора Сан Марко) (Der Schatz, 1984. Kat. Nr 18. S. 179–183). Основывается он, прежде всего, на том, что в обоих случаях воины облачены в пластинчатые доспехи и плащи-сагии, но при этом упускает такую важную подробность, как отсутствие щита у Георгия на новгородской пластине, хотя на иконе из сокровищницы Сан Марко он присутствует. Более того, исследователь не обратил внимание на принципиальное различие характера поз и жестов этих двух изображений. Воины на венецианском памятнике стоят строго фронтально, в полном согласии с иконографической традицией византийского искусства середины – второй половины XI в., крепко сжимая копьё и прочно опираясь на них. Георгий на новгородской эмали слегка отстраняет от себя копьё и даже отворачивается от него. Здесь иконография находится в полном согласии с теми новыми веяниями, которые начинают проникать в столичное искусство Византии в последней четверти XI в. и оттуда распространяются в страны православного мира. В русском искусстве домонгольской поры самым ярким образцом воплощения новых идей является образ Св. Георгия на двусторонней храмовой иконе самого начала XII в., вероятно, происходящей из княжеской церкви Благовещения на Городище в Новгороде, которая хранится в Успенском соборе Московского Кремля, скорее всего, со времени Ивана Грозного (Осташенко, 1985. С. 141–160). Как и там, образ святого в новгородской эмали лишен тех черт аскезы и одновременно ритуальной торжественности, что были характерны для искусства середины – второй половины XI в. и постепенно усиливаются в 1120–1130-е гг. – внутренней сосредоточенности, подчеркнутой определенности жестов и поз, повышенной контрастности сочетаний цвета и света. Новый стиль находит выражение в живописной легкости рисунка фигуры воина, свободе и рассредоточенности пространственного



Рис. 6. Энколпион с изображением св. Георгия. Золото, перегородчатая эмаль. Вторая половина – конец XI в. Британский музей. Лондон (The Glory, 1997. Cat. No 116)

движения, тональной подвижности красочной гаммы.

Существует еще один вопрос, связанный с рассматриваемым нами памятником: каково было назначение этой небольшой золотой пластины с перегородчатой эмалью? Свободный иконографический извод изображения и характер надписи с именем Георгия, расположенной на краю пластины, не позволяют видеть в ней деталь великолепного убранства оклада одной из чтимых икон, чьи композиции всегда строго архитектурны. Не исключено, однако, что она являлась частью украшения драгоценного ковчежца-энколпиона, в котором хранилась святыня, каким-то образом связанная с почитанием св. Георгия. Подобные иконы-энколпионы, украшенные перегородчатыми эмалями, были широко распространены в Византии. На лицевой стороне одного из таких энколпионов полуфигура св. Георгия. А внутри ковчежца в небольшом углублении

располагается изображение гробницы с телом св. Дмитрия Солунского. Гробницу окружает надпись с упоминанием имени святого и названием хранящихся здесь реликвий: кровь и миро, истекшие от его мощей (рис. 6).

Литература

- Банк А.В., 1971. Опыт классификации византийских серебряных изделий X–XII вв. // ВВ. Т. 32. С. 131–141. Рис. 1–14.
- Банк А.В., 1978. Прикладное искусство Византии IX–XII вв. Очерки. М.: Главная редакция восточной литературы. 203 с., 54 л. ил.
- Бочаров Г.Н., 1969. Прикладное искусство Новгорода Великого. М.: Наука. 129 с., 40 л. ил.
- Бочаров Г.Н., 1984. Художественный металл древней Руси. X – начало XIII вв. М.: Наука. 319 с.
- Макарова Т.И., 1975. Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука. 135 с., 2 л. цв. ил.
- Рындина А.В., 1996. Новгородское серебряное дело XIII–XV вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Наука. С. 69–282.

- Стерлигова И.А.*, 1996. Памятники золотого и серебряного дела в Новгороде XI–XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Наука. С. 26–68.
- Остащенко Е.Я.*, 1985. Икона «Св. Георгий» из Успенского собора и ее место в русской живописи домонгольского периода // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования / Отв. ред. Э.С. Смирнова М.: Наука. С. 141–160.
- Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А.*, 2012. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М.: Гамма-Пресс. 467 с.
- Хускивадзе Л.*, 1984. Средневековые перегородчатые эмали из собрания Государственного музея искусств Грузии. Тбилиси: Хеловнеба. 160 с.
- Byzantium 330–1453. 2008 / Ed. R. Cormack and M. Vassilaki. London: Royal Academy of Arts. 494 p.
- Der Schatz von San Marko in Venedig. Köln: Das Museum, Olivetti. 1984. 347 p.
- Pekarska L.*, 2011. Jewellery of Princely Kiev. The Kiev Hoards in the British Museum and the Metropolitan Museum of Art and Related Material / Ed. B. Ager and D. Kidd. Mainz; London: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums. 258 p.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261. 1997 / Ed. H.C. Evans, W.D. Wixom. New York.: The Metropolitan Museum of Art. 574 p.
- URL: <https://aria-art.ru/0/N/Novgorod.%20Kreml%27.%20Vladychnaja%20palata/121.JPG> (дата обращения: 21.04.2021 г.).
- URL: <https://instagram.com/p/BYNm> (дата обращения: 21.04.2021 г.).
- URL: https://ruicon.ru/images/arts/DPI/Sv._Pantelejmon.JPG (дата обращения: 21.04.2021 г.).

L.I. Lifshits

ABOUT THE TIME OF CREATION OF CLOISONNÉ ENAMEL “St. GEORGE” FROM NOVGOROD

Summary. The article is devoted to the problem of dating of Russian cloisonné enamel monuments, which is little developed in Russian scientific literature. The focus is on an enamel plate from Novgorod with the figure of St. George, traditionally dated no earlier than the middle of the 12th century. Basing on the analysis of the peculiarities of style and iconography, the author proposes to attribute the time of its creation to the beginning of the same century.

Keywords: cloisonné enamel, style, iconography, painting, plastic, space, compositional movement.

И.А. СТЕРЛИГОВА

НАПРЕСТОЛЬНЫЙ КРЕСТ ИЗ КРЕМЛЕВСКОГО ВОЗНЕСЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ – МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ПАМЯТНИК ДРЕВНЕРУССКОЙ ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛИ



Резюме. В статье произведено уточнение атрибуции и истории эмалевого оклада креста из кремлевского Вознесенского монастыря. На основе стилистических и технологических особенностей эмалей креста, сопоставления его декора с орнаментами фресок и керамических плиток смоленских храмов доказывается, что крест был выполнен в Смоленске в 1160–1170-е гг.

Впервые привлечены летописные сведения об украшении придворного храма смоленского князя Романа Ростиславича перегородчатыми эмальями. Впервые крест сопоставлен с летописными сведениями о переносе в 1398 г. «Страстей Спасовых» из Смоленска в Москву.

Ключевые слова: древнерусские перегородчатые эмали, воздвизальные кресты, Смоленское княжество, Вознесенский монастырь в Московском Кремле.

Т.И. Макаровой были заложены поистине незыблемые основы для изучения древнерусской перегородчатой эмали, сделанное ею можно сравнить лишь с заслугами Н.П. Кондакова по отношению к эмали византийской. Оба ученых были в нашей науке первопроходцами, труды обоих в одинаковой степени важны и для истории искусства, и для истории материальной культуры. Т.И. Макарова тщательно собрала и каталогизировала практически все известные к периоду ее работы исторически сохранившиеся и обнаруженные в земле эмалевые предметы. Но один памятник – напестольный крест, лицевая сторона которого выполнена из золота и украшена перегородчатой эмалью – остался ей недоступным, так как хранился «под спудом» в фондах Музеев Московского Кремля и предположительно считался «кавказской работой». Лишь в 1986 г., через одиннадцать лет после выхода свода Т.И. Макаровой (Макарова, 1975), крест попал в экспозицию с атрибуцией «Россия (?), XII–XIII в.»¹. Ныне он экспонируется в византийской витрине и все еще остается малоизвестным.

¹ Инв. № МР-8226. Золото, перегородчатая эмаль; серебро, чеканка, резьба, золочение; дерево. 41,5 × 22,0 × 2,0 см.

Этот крест происходит из кремлевского Вознесенского монастыря (Опись Вознесенского монастыря, 1857. Л. 5; Описи ризницы, 1910 и 1918. Л. 48, 49, 88, 89). В конце XIX в. он был упомянут среди сокровищ монастырской ризницы и в малом масштабе воспроизведен ученым протоиереем А.И. Пшеничниковым: «шестиконечный, серебряный, значительной величины, наружная верхняя дцка [доска] по подножие золотая. С эмалевою, на подобие мозаики, отделкою... Крест конца XVI века» (Пшеничников, 1894. С. 65. Ил. после с. 66). После поступления в музей крест получил атрибуцию «русская работа второй половины XVII века. Эмали XIII–XIV века, вероятно, кавказской работы». С этой же атрибуцией крест в 1922 г. был представлен на выставке эмали (Сергеев, 1922. С. 4). В конце XX в. он был дважды опубликован нами как древнерусский, предположительно отнесен к искусству Великого Новгорода и датирован концом XII – началом XIII в.² Однако исследования, публикации и археологические находки последних лет внесли корректировки в эту атрибуцию. Среди памятников Новгорода, Киева, Рязани и Владимира сколь-нибудь близких аналогий кресту по качеству эмали, разнообразию ее цветов, а также орнаментальному декору нет. В этой связи особенно важно было тщательно изучить сам предмет³ и найти аналогии орнаментам креста в произведениях других видов древнерусского искусства, в чем нам большую помощь оказала специалист по орнаменту М.А. Орлова.

Лицевая сторона и частично боковые стороны шестиконечного креста, деревянного, с ковчезцами для священных вложений в верхнем и нижнем перекрестиях – до рукояти покрыты окладом высокопробного золота, орнаментированным в технике перегородчатой эмали (рис. 1). Этот оклад состоит из семи пластин, одна из узких сторон которых частично закрывает боковую сторону креста и верхнее перекрестие или упирается в рукоять, а другая сторона образует границы двух крестовидных ковчезцев для святынь. В центральном перекрестии – ковчезец в форме шестиконечного креста, традиционно предназначавшийся для части Крестного древа, в верхнем – ковчезец в форме усложненного четырехконечного креста для других святынь Страстей Господних⁴. На торцы балок креста оклад спускается под прямым углом, остальные грани скругленные, с эмалевым орнаментом, к которому примыкает гладкая полоса с крепежными отверстиями. Рукоять, часть боковых сторон и оборот креста покрыты серебря-

² «Рисунок перегородок, распадающихся на отдельные компоненты... отсутствие лицевых изображений и структурности в рисунке, а также... особенности эмали – значительная толщина, опаковые цвета, скудное применение зеленого, охристый оттенок желтого... исключают какую-либо атрибуцию эмалей, кроме русской, и сближают крест с памятниками... Новгорода» (Декоративно-прикладное искусство, 1996. С. 134, 135. Кат. № 8; Христианские реликвии, 2000. № 3. С. 42, 43).

³ В этом нам деятельно способствовала хранитель креста Т.В. Житкова.

⁴ В кресте преподобной Евфросинии Полоцкой (1161 г.) в верхнем перекрестии была Кровь Спасителя; а в других углублениях – частицы камней от Гроба Пресвятой Богородицы, частицы камней от Гроба Господня, кровь Димитрия Солунского, мощи святых Стефана и Пантелеймона (Рыбаков, 1964. Табл. XXXI).

НАПРЕСТОЛЬНЫЙ КРЕСТ ИЗ КРЕМЛЕВСКОГО ВОЗНЕСЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ –
МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ПАМЯТНИК ДРЕВНЕРУССКОЙ ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛИ

Рис. 1. Крест из Вознесенского монастыря. Золотой оклад лицевой стороны – Смоленск, 1160–1170-е гг. Музеи Московского Кремля (Христианские реликвии, 2000. № 3. С. 43)

ным золоченым окладом; на рукояти – рельефное чеканное изображение св. Феодора Стратилата в рост, под аркой, в длинном одеянии, с крестом в деснице и с покровенной левой рукой с именуемой надписью; ниже – прямоугольное клеймо с крупным травным узором⁵. Обратная сторона креста украшена серебряным чеканным окладом с крупным растительным узором и четырьмя квадратными клеймами с резными надписями о вложенных в крест мощах. Ковчежцы закрыты слюдой, в которой имеются отверстия, предназначенные, как и еще одно отверстие, расположенное ниже, для крепления несохранившихся литых изображений. Сквозь слюду видна деревянная основа креста с чернильными надписями о вложенных мощах святых, сменивших несохранившиеся первоначальные вложения.

Золотой оклад полностью декорирован эмалью. В основе декора – шесть медальонов, расположенных на концах ветвей креста и заполненных различными центрическими орнаментами (рис. 2).

Медальоны различного диаметра; три (самый крупный на нижнем конце креста и два на основной балке) – с горошинами внутри двойного контура; еще один медальон – на верхнем конце примерно того же размера; два – на верхней балке, более мелкие. Второй по величине элемент декора – сердцевидные фигуры, также с различными заполнениями: в форме четырехконечных или шестиконечных крестов, светильников или кринов (рис. 3). Пять таких «сердец» – на вертикальной балке, пять – на основной горизонтальной, еще четыре, более мелкие – на верхней балке креста. Вокруг крупных фигур – ленточные элементы S-образной формы с примыкающими узкими прямоугольниками, отдельные или соприкасающиеся друг с другом и в некоторых случаях образующие плетеный узор. Они расцвечены белой или красной эмалью. Не только заполнения узоров, но и фон отличается по цвету на разных частях оклада креста, он покрыт ярко-синей, голубой, темно-зеленой (в некоторых местах – почти черной, а в некоторых местах – полупрозрачной) эмалью. Отдельные элементы заполнены охристо-жел-

⁵ Травный узор – тип растительного орнамента из длинных листьев. Прим. ред.

той эмалью, в немногих местах встречается светло-зеленая (травяная) и зелено-вато-серая эмаль, в общей сложности можно насчитать семь-восемь различных цветов эмалей.

В средокрестии, справа от ковчега – крупный геометрический орнамент (рис. 4) на скосах пластин – неширокие полосы узора городков⁶. По его оси – диагонально расположенные городчатые квадраты с точкой в центре, между ними – обращенные друг к другу городчатые треугольники. Цвета заполнения этих фигур и фона различаются на разных участках орнамента. Слой эмали и высота золотых перегородок на кресте не менее 1,5 мм. Перегородки узоров тонкие, медальоны и полосы орнамента на скосах ограничены более толстыми перегородками. Как в рисунке, так и в цветовом решении оклада строгой симметрии нет. Границы цвета и перегородок в некоторых случаях не совпадают. Качество полировки поверхности в сохранных местах высокое, но на поверхности эмали – многочисленные мелкие углубления.

Крест превосходит по размеру все позднесредневековые напрестольные кресты, хотя его рукоять была укорочена примерно вдвое при замене в XVII в. деревянной основы (современная основа в сечении прямоугольная, тогда как первоначально вертикальные грани лицевой стороны креста были скругленными), верхняя пластина золотого оклада из-за разрушения эмали была обрезана, а ковчеги в верхнем и нижнем перекрестии, к тому времени утратившие древние реликвии, были скрыты недошедшими до нас накладными литыми серебряными золочеными фигурами распятого Христа и двух «Ликов ангельских», упомянутых в монастырских описях.

Несмотря на утрату святынь и искажение пропорций (современная длина креста 41,5 см, первоначальная была не менее 50,2 см), большой крест из Вознесенского монастыря важен как древнейший из дошедших до нас русских воздвизальных крестов. Кресты с вложенной в них частицей Страстного древа прообразовали Истинный крест Господень, обретенный и воздвигнутый святой Еленой. В X–XIII вв. они имели две перекладины, верхняя из которых изображала «титулус» (возглавие), найденный одновременно с Крестным деревом, и были не только иконами главнейшей христианской святыни, но и знаками попечения о ней властителей. Старейшие из воздвизальных крестов восходят к крестам, чтившимся при императорском дворе. Вертикальная балка таких крестов удлинена, что непосредственно связано со службой поклонения Кресту Господню в праздник Крестовоздвижения, давший крестам их второе наименование. Другие воздвизальные кресты, существовавшие на Руси в домонгольскую эпоху, ныне известны лишь по письменным и изобразительным источникам (Декоративно-прикладное искусство, 1996. С. 129–134, 136–141).

Крест является самым большим по размеру из известных памятников древнерусской перегородчатой эмали. Его создание было связано с огромными затратами (золотой оклад весит около 200 г.) и, несомненно, имело большое духовное

⁶ Городки, городчатый – геометрический зубчатый или ступенчатый орнамент. Прим. ред.

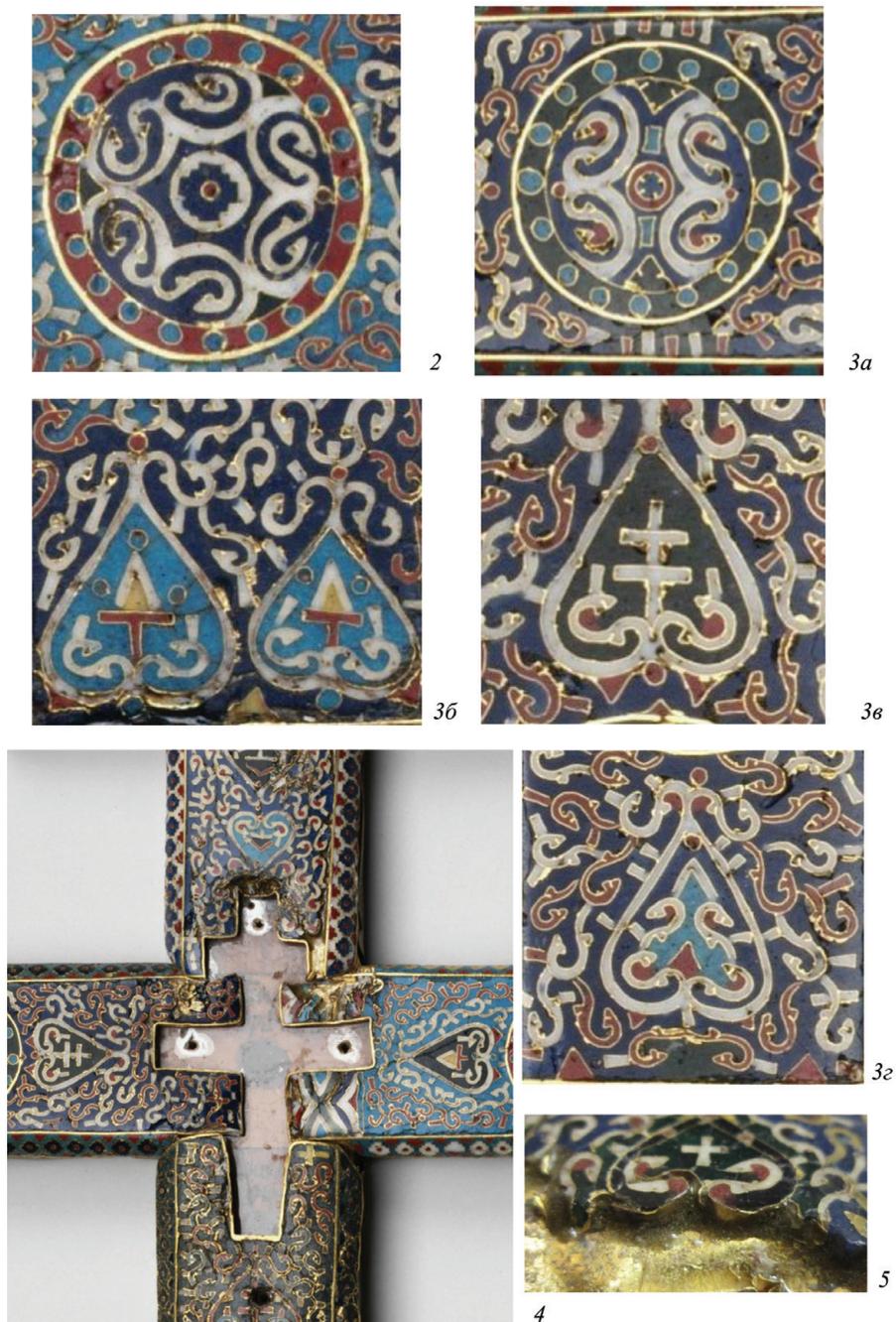


Рис. 2–5. Детали эмаливого оклада креста. Фото И.А. Стерлиговой

и государственное значение, оно могло финансироваться только могущественным властителем. Сохранность эмалевого оклада креста свидетельствует, что он веками хранился в специальном ковчеге. По количеству цветов эмали это уникам. Для древнерусских эмалей характерна стабильная гамма из четырех основных тонов: темно-синего, сургучного красного, светлого травянисто-зеленого и белого. В качестве дополнительного тона иногда добавляли бирюзовый и желтый (Макарова, 1975. С. 16, 17). На кресте два оттенка синего (темно-синий и цвета морской волны), бирюзовый, красный, белый (чистый), зеленый, темно-зеленый (почти черный), желтый. Все цвета опаковые⁷, лишь темно-зеленый местами кажется полупрозрачным. Отсутствие затеков и совершенство полировки, сам размер эмалевых пластин свидетельствуют о большом опыте мастерской, из которой вышел крест.

В местах выкрошки эмалей, связанных с механическими повреждениями креста, видно, что технология была «классической», золотые перегородки здесь припаяны непосредственно к дну лотка (рис. 5); фондона, то есть, нижнего технического слоя эмали, применявшегося для закрепления в нем перегородок и позволявшего сэкономить дорогостоящие цветные эмали, здесь нет. Золото было предпочтительным, но не единственным материалом для соединения с эмалью уже в средневизантийский период. Оно всегда экономно употреблялось византийскими ювелирами, даже в произведениях, выполненных по высочайшим заказам. Большие золотые предметы, выполненные в технике перегородчатой эмали, неизвестны. Сам материал и технологические особенности эмалей креста заставляют ограничить его датировку третьей четвертью XII столетия, позднее техника повсеместно упрощается, вместо золота и в Византии, и на Руси используется серебро, а иногда и медь. В эмалях, выполненных на серебре, иногда используются золотые перегородки, не дающие окислов, которые могут нарушить цветовую гамму эмали.

Структура золотого оклада, состоящего из выпуклых, полукруглых на сколах пластин, сплошь покрытых орнаментами, не имеет аналогий: здесь совсем нет лицевых изображений, тогда как в XII в. византийские воздвизальные кресты являлись и иконами Распятия. Эмалевые оклады золотого креста 1161 г. преподобной Евфросинии Полоцкой⁸ (Алексеев, 1957) и относительно небольшого серебряного креста из Музея изящных искусств города Дижона, датируемого поздним XII в. или «около 1200 года», украшены лишь отдельными священными изображениями на гладком фоне, только отдельные части этих крестов орнаментированы⁹. На обороте креста преподобной Евфросинии орнаментальные мотивы украшают лишь горизонтальные балки, на кресте из Дижона орнаментальные

⁷ Опаковый – непрозрачный. Прим. ред.

⁸ Золотыми были оклады лицевой и оборотной сторон креста. Боковые стороны были обложены серебром.

⁹ Этот крест размером 24,0 × 11,7 × 1,5 см предположительно отнесен Б. Питаракис к Южной Италии; его датировка основана и на стиле изображения Христа и на особенностях технологии: применение опакowych эмалей и закрепление золотых (?) перегородок в нижнем эмалевом слое (Byzantium, 2008. No 188. P. 426).

полосы, сплошь заполненные эмалью, расположены на концах креста с лицевой и оборотной сторон (Byzantium, 2008. No 188).

Орнаментация креста отличается разнообразием мотивов, здесь сочетаются мотивы традиционные и крайне редкие: якорь, сердце, листок плюща. К традиционным узорам византийской эмали, помимо городков, украшающих скосы пластин креста, относятся мотивы в виде симметричных раздвоенных ленточных побегов, завершенных ростками. Мы видим их в медальонах креста, а отдельные извивающиеся побеги – на его фоне. В византийских эмалях такие орнаментальные композиции всегда симметричны, они украшают драгоценные наперсные энколпии (рис. 6) и отдельные мелкие дробницы, использовавшиеся в декорации литургической утвари (Khuskivadze, 2007. II. 24, 31; The Glory, 1997. P. 441). Как правило, они датируются издателями достаточно широко – XI–XII вв., но среди них есть и энколпий из погребения короля Белы III (рис. 7), умершего в 1196 г., справедливо связываемый исследователями с константинопольскими мастерскими (The Glory, 1997. No 333. P. 497). Декорация этого энколпия по рисунку и цветовой гамме особенно близка к кремлевскому кресту. Некоторые элементы узора – сдвоенные и отдельные светлые побеги на эмалевом фоне встречаются и в декорации древнерусских эмалевых меднолитых створчатых крестов (рис. 8), связываемых Т.И. Макаровой с Киевом (Макарова, 1975. С. 92). Однако в целом орнаменты креста и особенно – фона вокруг медальонов принципиально отличаются от орнаментов константинопольских эмальеров и их древнерусских учеников: узор здесь нередко разорван на отдельные элементы, с завитками соседствуют или примыкают к ним геометрические элементы. Ни в византийских, ни в грузинских эмалях такого узора нет.

Декор креста напоминает узорчатую ткань или вышивку, что отличает его от декора большинства сохранившихся византийских эмалей, всегда структурного, соотнесенного с формой предмета. Единственная аналогия общему стилю эмалей креста – знаменитая медная сплошь эмалированная чаша из Тирольского музея (Фердинандеума) в Инсбруке с изображением полета Александра Македонского, фениксов, ангелов и танцовщиц и выполненной в эмали владельческой арабской надписью: чаша принадлежала сельджукскому эмиру Артокиду Сикман ибн Дауду (Steppan, 1995. Abb. 1; The Glory, 1997. No 281). И техника, и характер ее изображений необычны для мусульманского искусства. Одни исследователи считают, что чаша сделана византийским мастером в Анатолии, другие предлагают более широкую атрибуцию «Средиземноморье или Ближний Восток», но все относят чашу к середине XII в. Общую цветовую гамму, сплошное декорирование поверхности, обилие белой и синей эмали нельзя не сопоставить с эмалями креста. Остается предположить, что и чаша, и крест относятся к одному периоду в развитии византийского эмальерного искусства, значительные памятники которого почти полностью утрачены.

При общем сходстве с инсбрукской чашей декор золотого оклада креста отличается совершенно особыми мотивами, в которых соединены традиционные византийские узоры и экзотические формы, неизвестные в перегородчатой эмали.

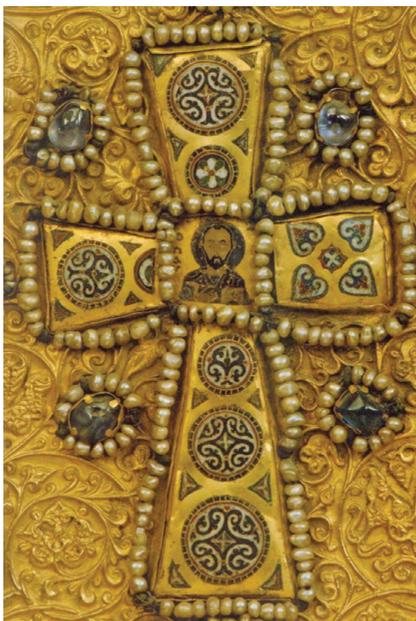


Рис. 6. Створка наперсного креста-мощевика, вмонтированная в Хахульский складень. Константинополь, XI–XII вв. Музей искусств им. Ш. Амиранашвили, Тбилиси (Khuskivadze, 2007. II. 22)

Подобное сочетание, по мнению М.А. Орловой, заставляет отнести крест к рубежным произведениям в развитии древнерусского орнамента (Орлова, 2015. С. 505. Ил. 748) и связать с работой определенной художественной мастерской.

В искусстве Древней Руси орнаментальные мотивы эмалей креста находят аналогии в декоре немногих предметов, найденных в земле (рис. 9), в том числе напольных керамических плиток из Смоленска и Пинска (Чукова, 2004. С. 123. Рис. 42), а также – во фрагментах росписи храмов Смоленска и Полоцка, относящихся к последним десятилетиям XII – началу XIII в. (Воронин, 1977; Орлова, 2015. С. 500–516). Более ранние росписи Смоленска не сохранились. Только там в обилии встречаются якоревидные и крестовидные мотивы в сердцевидных обрамлениях. По сведениям М.А. Орловой, якоревидный мотив с верхним стреловидным завершением известен в культуре Средиземноморья с глубокой древности, раннехристианские орнаментальные мотивы встречаются в домонгольской Руси только в живописи Полоцка и Смоленска, входивших в особый культурный регион.

Для стенописи смоленских храмов характерна наиболее многообразная и развитая (из известных нам в настоящее время) система декорации нижнего регистра росписей, состоящая из воспроизведения узорных тканей. Колористическая гамма орнаментальных композиций, как и эмалей наперстного креста, отличалась яркостью, нарядностью, использованием локальных цветов, чаще всего

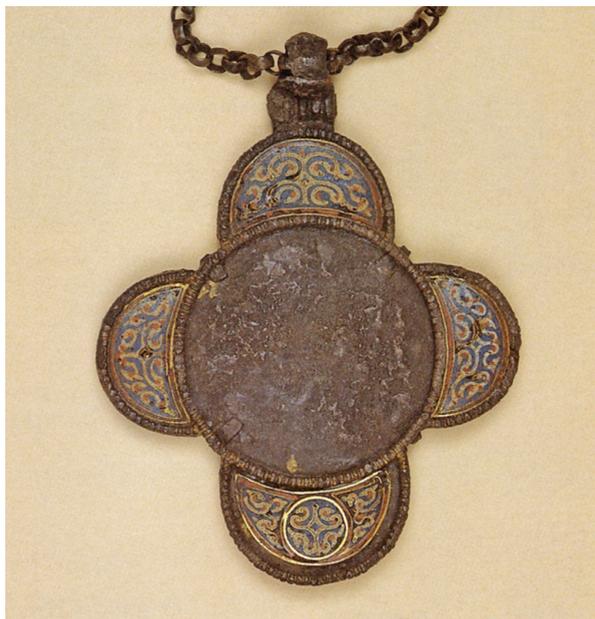


Рис. 7. Крест из погребения короля Бела III. Константинополь, вторая половина XII в.
Венгерский национальный музей, Будапешт (The Glory, 1997. P. 441)

голубого, желтого, красного, травянисто-зеленого, синего. Изображения стилизованных якоря и листочков плюща – дионисийских символов, наряду с лозой наиболее распространенных орнаментальных мотивов всего средиземноморского ареала, интерпретируются в росписях как вариант процветшего креста. Близкий декору креста из Вознесенского монастыря мотив стилизованного якоря можно найти в росписи 1170–1180-х гг. храма Св. Василия в Смядынском монастыре и смоленского храма на Протоке (рис. 10, 11), предположительно датируемого рубежом XII–XIII в. (Орлова, 2015. Ил. 747, 749, 752–754). Этот элемент не имеет аналогий в живописи других древнерусских земель.

Появление такого рода мотивов в произведениях искусства именно этого города, как и в целом – необычных образцов декора, новых способов украшения, его великолепие, вполне соотносились с амбициями, возможностями и связями смоленских князей.

Смоленское княжество – древняя земля кривичей – занимало срединное положение, было укрыто внутри русских земель от внешних врагов. Через Смоленск проходили важные магистральные дороги. Еще в IX – начале XI в. этот город являлся одним из важных связующих звеньев в торговле стран Арабского халифата и Скандинавии, Западной Европы и Византии. Начиная с 1090-х годов, Смоленск становится постоянным местом княжения. В 1127 году князем стал внук Владимира Мономаха Ростислав Мстиславич (1107–1167), су-



Рис. 8. Бронзовый энколпион с эмалью.
Киев, XII в. Частное собрание, Киев.
Фото И.А. Стерлиговой



Рис. 9. Бронзовая накладка.
Древняя Русь, XII в.
Частное собрание, Россия.
Фото И.А. Стерлиговой

мевший превратить Смоленское княжество в одно из сильнейших в Киевской Руси («Повесть», 1972). С его княжением связано и возникновение около 1137 г. Смоленской епархии. Благодаря трудам Ростислава, Смоленское княжество, которым он правил более сорока лет, расширяется, застраивается городами, украшается храмами и монастырями, приобретает влияние на общерусские дела. Князь перестраивает и расширяет Успенский собор, воздвигнутый его дедом Владимиром Мономахом в 1101 г. (перестроенный собор был освящен епископом Мануилом на праздник Успения 15 августа 1150 г.) и превращает его в церковный центр огромной Смоленской епархии.

Во второй половине XII в. Смоленск переживает свой культурный расцвет, до конца XII в. было возведено 52 храма, для которых требовалась драгоценная утварь¹⁰. Есть данные о прямых связях княжества с Византией. В 1164 г., когда Ростислав Мстиславич, занимавший тогда киевский престол, будучи сторонни-

¹⁰ Современники высоко ценили церковное строительство князя. Источники отмечают, что «сей князь Святую Богородицу строил в Смоленске». Эти слова следует понимать не только буквально как данные о перестройке и расширении при князе Ростиславе Успенского собора. Князь Ростислав был «строителем Церкви» в более широком смысле: он обеспечил Смоленский храм Успения Богородицы материально, превратил из городского собора в церковный центр огромной Смоленской епархии.

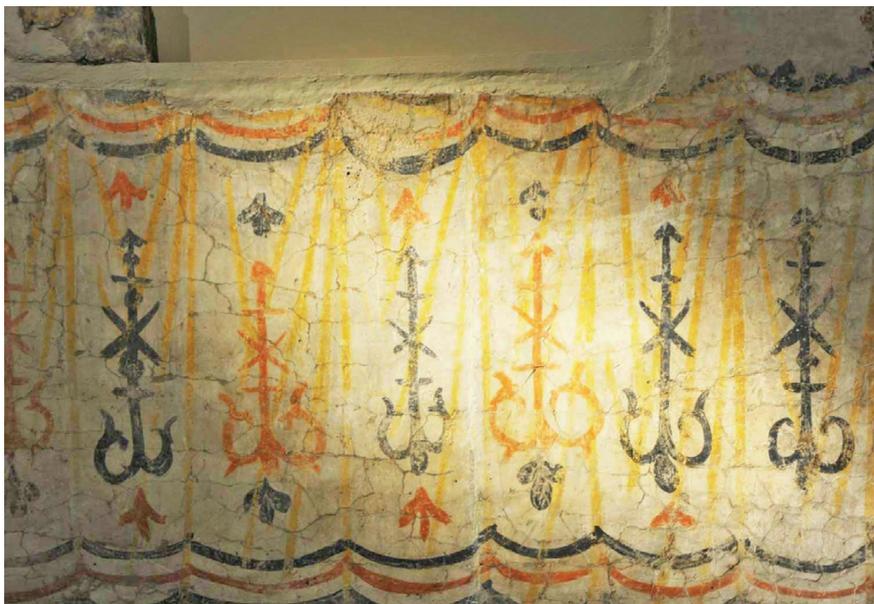


Рис. 10. Изображение пелены. Роспись храма на Протоке в Смоленске. 1181–1203 гг.
Деталь (Орлова, 2015. С. 503. Ил. 749)



Рис. 11. Изображение пелены. Роспись церкви св. Василия в Смядынском монастыре
Смоленска. 1170–1180-е гг. Деталь (Орлова, 2015. С. 502. Ил. 747)

ком русского митрополита Клима Смолятича, лишь из послушания принял митрополита-грека Иоанна, «цесарь» прислал ему с митрополитом и своим послом «дары многи... – оксамиты и паволоки и вся оузорочь разноличная. Посол же царевъ молвяше Ростиславу: молвить ти царь аще примеши с любовь, благословение от святыя Софья» (ПСРЛ, 1908. Стлб. 522). Среди благословений святой Софии, несомненно, были и святыни, возможно, частица Истинного креста, для которой мог быть сооружен золотой эмалевый крест.

После смерти князя в 1167 г. главой династии Ростиславичей становится его сын Роман Ростиславич. В летописи говорится о его богатом загородном дворе с храмом, воздвигнутом как родовая усыпальница: «созда церковь камену святого Иоанна, и украсив ю всякимъ строениемъ церковным, и иконы златомъ и хиниптомъ (эмальями – *И.С.*) оукрашены, память здевая роду своему пече же и души своей оставление грехов прося» (ПСРЛ, 1908. Стлб. 617). Эти сведения еще не привлекали внимания исследователей перегородчатых эмалей, хотя они делают весьма вероятным существование в Смоленске эмальерной мастерской. Примечательно, что на угловых лопатках этого придворного храма, к которому примыкали паперти-галереи, служившие усыпальницами, располагались символы Воскресения – большие шестиконечные кресты на ступенчатых основаниях – голгофах (Иоаннесян, 2015. С. 24. Ил. 17), а главной святыней храма, как и в храме Евфросинии Полоцкой (Сарабьянов, 2008), могла быть частица Истинного креста Господня, вложенная в золотой воздвизальный крест.

В церкви Иоанна Богослова Роман Ростиславич был в 1180 г. погребен. Это один из трех частично сохранившихся до настоящего времени памятников древнесмоленского зодчества. Декор его не сохранился, но в центральной апсиде исследователи обнаружили фигурные поливные плитки пола с сердцевидными и рогатыми вставками. Подобные плитки не встречаются в памятниках древнерусской архитектуры, ближайшие аналоги им – изображения сердцевидных фигур на несохранившемся фрагменте фресковой росписи, обнаруженном на ступенях «Горнего места» во время раскопок церкви Василия Борисоглебского монастыря на Смядыни (Сапожников, 1998. С. 220, 221). Это еще одно основание для предположения, что крест был сооружен в Смоленске и его заказчиком был князь Ростислав Мстиславич.

Смоленские святыни могли пережить монгольское нашествие: Батый во время похода 1237–1238 годов обошел Смоленское княжество стороной; богатый торговый город, обнесенный стенами, представлял непреодолимую преграду для войска, уже измотанного сопротивлением других древнерусских городов.

Позднее со Смоленском, ставшим резиденцией великих князей Литовских, были связаны важнейшие направления внешней политики и церковной жизни возвышающейся Москвы. Предположение о происхождении кремлевского креста из Смоленска находит подтверждение в Московском летописном своде конца XV в., при описании «дипломатической» поездки в Смоленск в 1398 г. великой княгини Софьи Витовтовны: «Тое же зимы княгиня велика Софья Васильева Дмитревича ездила во Смоленскъ к отцу своему, к великому князю Витовту. И к матери своей,

и с детми своими и с бояры многыми. И пребысть тамо две недели, и отпущена бысть с честью и съ многими дары, и принесе оттуда многы иконы, обложены златом и серебром, еще же и часть святых страстей Спасовых, иже давно принесены были въ Смоленескъ от Царягорода» (ПСРЛ, 1949. С. 228) «Частью святых страстей» летописец именует частицу Животворящего древа, которая могла быть принесена из Константинополя. На Руси для таких святынь сооружались драгоценные ковчеги, о чем прямо свидетельствовали надписи на них¹¹.

Как известно из духовной грамоты вдовствующей княгини Софьи Витовтовны, оставленной в июне-июле 1451 г., привезенный из Смоленска крест, как и другие святыни, оставался в ее личном владении: «А благословляю своего сына, великого князя, даю ему от святости ящик с мощми, а в нем крест възъ... [далее разрыв листа, на месте которого могло бы разместиться 36 букв: «воздвизальный, чим мя благословиль отец мой] Витовтъ» (ДДГ, 1950. № 57. С. 175). Напоминаем, что сохранность эмалей креста свидетельствует о его хранении в специальном ковчеге, который мог быть назван «ящиком с мощми», так как слово «ставротека» на Руси известно не было.

Этот крест стал не только духовной, но и родовой святыней московских князей, потомков Витовта¹². Когда он был вложен в Вознесенский монастырь, в котором княгиня приняла постриг под именем Синклитии, где скончалась 15 июня 1453 г., на восемнадцать лет пережив своего мужа Василия I, и была погребена, — неизвестно, древние монастырские описи не сохранились. Такой вклад на помин души княгини мог сделать уже ее сын Василий Темный.

Богослужбное использование креста в Вознесенском монастыре повлекло за собой его поновления. В святом Феодоре Стратилате, изображенном на рукояти креста, можно видеть небесного покровителя царя Феодора Алексеевича (1676–1682), славившегося своими богатыми вкладами и попечением о хранившихся в Кремле святынях; возможно, он был инициатором обновления креста. Деревянная основа креста и оклад его оборотной стороны были обновлены уже в первой четверти XVIII в., об этом свидетельствует крупный низкорельефный травный узор на матированном фоне, характерный для произведений московских серебряников 1720–1730 гг., и палеография резных записей о вложенных мощах в четырех квадратных дробницах оклада.

¹¹ Это утраченные, но известные по воспроизведениям кресты преподобной Евфросинии и новгородского архиепископа Антония и так называемый «Ковчег архиепископа Дионисия Суздальского». Воспроизведение надписей на этих предметах приведено в литературе (Рыбаков, 1964. № 27, 35, 54).

¹² Согласно тексту третьей духовной грамоты мужа Софьи Витовтовны, великого князя Василия Первого, «...приказываю своего сына, князя Василия, и свою княгиню, и свои дети своему брату и тестю, великому князю Витовту, как ми рекль, на Бозе и на немъ, как ся имеет печаловати...» (ДДГ, 1950. С. 62). Данное распоряжение вызвано завещанием Дмитрия Донского, согласно которому после смерти его старшего сына Василия великое княжение и все его владения должны перейти к следующему по возрасту сыну, то есть к Юрию Дмитриевичу. Лишь после смерти всех братьев на старшинство мог претендовать сын Василия Дмитриевича.

Исторически сохранившийся в Московском Кремле крест – единственный известный ныне воздвизальный крест домонгольской эпохи. Это самый масштабный памятник древнерусской перегородчатой эмали и единственный сохранившийся золотой эмалевый напрестольный крест во всем византийском мире¹³. Его технология характерна для средневизантийских перегородчатых эмалей периода расцвета X–XI вв. и не встречается позднее середины XII в. Декор креста не имеет аналогий среди сохранившихся произведений эмали и указывает на западные земли Древней Руси – Полоцк и Смоленск. Качество выполнения эмалей (чистота и богатство цветов, хорошая полировка) свидетельствует о производстве креста в крупной эмальерной мастерской, возможно работавшей в Смоленске в 1160-х годах. Летописные свидетельства позволяют считать, что крест из Вознесенского монастыря – древняя смоленская святыня, привезенная в Москву великой княгиней Софьей Витовтовной.

Литература

- Алексеев Л.В.*, 1957. Лазарь Богша – мастер-ювелир XII в. // СА. № 3. С. 224–244.
- Боньковська С.*, 2014. Сакральна ангіопластика Русі-України: Священні потири і дискоси. Кінець X – XVI століття. Київ: Києво-Могилянська академія. 592 с.
- Воронин Н.Н.*, 1977. Смоленская живопись 12–13 веков. М.: Искусство. 183 с.
- ДДГ, 1950. М.; Л.: Издательство АН СССР. 585 с., 2 л. табл.
- Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века. 1996 / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Наука. 511 с.
- Иоаннесян О.М.*, 2015. Зодчество второй половины XII века // История русского искусства: в 22 томах. Т. 2, ч. 2. Искусство второй половины XII века. Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: ГИИ. С. 18–139.
- Макарова Т.И.*, 1975. Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука. 135 с., 2 л. цв. ил.
- Описи ризницы Вознесенского монастыря 1910 и 1918 гг. ОРГПФ ММК. Ф. 20. Д. 19.
- Опись Вознесенского монастыря 1857 г. ОРГПФ ММК. Ф. 6. Д. 3.
- Орлова М.А.*, 2015. Орнамент и другие виды декоративного убранства в живописи второй половины XII века // История русского искусства: в 22 томах. Т. 2. Часть 2. Искусство второй половины XII века. Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: ГИИ. С. 432–525.
- «Повесть о великом князе Ростиславе Мстиславиче Смоленском и о церкви» в кругу других смоленских источников XII в. 1973 // Восточнославянские языки. Источники для их изучения / Ред. Л.П. Жуковская, Н.И. Тарабасова. М.: Наука. С. 128–146.
- ПСРЛ, 1908. Т. II. Ипатьевская летопись. СПб.: Типография М.А. Александрова. XVI, 938, L с.
- ПСРЛ, 1949. Т. XXV. Московский летописный свод конца XV в. М.; Л.: Издательство АН СССР. 463 с.
- Пшеничников А.П.*, 1894. Краткое историческое описание первоклассного Вознесенского девичьего монастыря в Москве: с планами и рисунками, М.: Издание настоятельницы Вознесенского монастыря игумении Евгении; Типография В. А. Гатцук. 139 с., 13 л. ил.

¹³ По утверждению украинских исследователей, эмалевый воздвизальный крест Евфросиньи Полоцкой, исчезнувший во время Великой Отечественной войны, хранится в частном собрании в США (Боньковська, 2014. С. 290, 291).

НАПРЕСТОЛЬНЫЙ КРЕСТ ИЗ КРЕМЛЕВСКОГО ВОЗНЕСЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ –
МАЛОИЗВЕСТНЫЙ ПАМЯТНИК ДРЕВНЕРУССКОЙ ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛИ

- Рыбаков Б.А.*, 1964. Русские датированные надписи XI–XIV вв. / САИ. Е1-44. М.: Наука. 48 с., 46 отд. ил. в папке.
- Сапожников Н.В.*, 1998. Новые данные о церкви Иоанна Богослова XII в. в г. Смоленске // Историческая археология: Традиции и перспективы. К 80-летию со дня рождения Д.А. Авдусина / Отв. ред. В.Л. Янин. М.: Памятники исторической мысли. С. 217–230.
- Сарабьянов В.Д.*, 2008. Храм-реликварий преподобной Евфросинии Полоцкой. К реконструкции первоначального замысла Спасской церкви Евфросиньева монастыря // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой / Отв. ред. А.В. Захарова. М.: Северный Паломник. С. 427–456.
- Сергеев М.*, 1922. Из истории русской эмали: По поводу выставки в Оружейной палате // Среди коллекционеров. № 5–6 / Ред. И. Лазаревский. Май-июнь. С. 3–11.
- Чукова Т.А.*, 2004. Алтарь древнерусского храма конца X – первой трети XIII в.: Основные архитектурные элементы по археологическим данным / Slavica Petropolitana. СПб.: Петербургское Востоковедение. 178 с., 22 л. ил., карт.
- Христианские реликвии в Московском Кремле, 2000 / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Радунца. 301 с.
- Byzantium 330–1453. 2008 / Ed. R. Cormack and M. Vassilaki. London: Royal Academy of Arts. 494 p.
- Khakhivadze L.*, 2007. The Khakhuli Triptych. Tbilisi: Ministry of Culture, Monument Protection and Sport of Georgia; The George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation. Без указания страниц.
- Steppan Th.*, 1995. Die Artuqididen-Schale: Emaikunst im Spannungsfeld byzantinischer und islamischer Kultur // Die Artuqididen-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: Mittelalterliche Emaikunst zwischen Orient und Occident. Ausstellungskatalog / Insitut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck. Nr 6. Ed. Th. Steppan. München: Editio Maris. S. 13–35.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261. 1997 / Ed. H.C. Evans, W.D. Wixom. New York.: The Metropolitan Museum of Art. 574 p.

I.A. Sterligova

ALTAR CROSS FROM THE KREMLIN ASCENSION MONASTERY –
LITTLE-KNOWN MONUMENT OF OLD RUSSIAN CLOISSONNÉ ENAMEL

Summary. The article clarifies the attribution and history of enamel setting of a cross from the Kremlin Ascension Monastery. On the base of stylistic and technological features of the enamels of the cross, comparison of its decor with the ornaments of frescoes and ceramic plates in Smolensk churches it is proved that the cross was made in Smolensk in the 1160s–1170s.

The chronicle information about the decoration of the court church of Smolensk prince Roman Rostislavich with cloisonné enamels was used for the first time. Also for the first time the cross was compared with the chronicle information about the transfer of the “Passions of Savior” from Smolensk to Moscow in 1398.

Keywords: Old Russian cloisonné enamels, erection crosses, Smolensk principality, Ascension monastery in the Moscow Kremlin.

Е.И. АРХИПОВА

МЕДНАЯ ЭМАЛЕВАЯ ИКОНКА ХРИСТА ЭММАНУИЛА ИЗ РАСКОПОК НА ЗАМКОВОЙ ГОРЕ В ЖИТОМИРЕ



Резюме. Миниатюрная нагрудная двусторонняя иконка из медного сплава с перегородчато-выемчатыми эмалевыми изображениями Христа Эммануила и процветшего шестиконечного креста была найдена в 2017 г. во время раскопок Житомирского замка. Иконка была сильно корродирована и реставрирована с консервацией эмали, поэтому в киевском Бюро научно-технической экспертизы «АРТ-ЛАБ» ее исследовали методами оптической микроскопии в ультрафиолетовом диапазоне и методом рентгено-флуоресцентного анализа (РФА) без отбора проб. По химико-технологическим характе-

ристикам эмали такие иконки типичны для периода Средневековья, присутствие соединений/оксидов сурьмы обнаруживается в эмалях, в том числе мастеров Киевской Руси, с начала XIII в. Использование матовой и прозрачной эмалевой массы, цветовая гамма эмалей, красные тени возле глаз и кирпично-красная обводка нимба свидетельствуют о следовании мастера медной иконки традиции греческо-киевской школы эмальерного дела. Технология перегородчато-выемчатой эмали, иконографические и стилистические аналогии предметов личного благочестия византийских и местных мастеров дают основание считать иконку из Житомира произведением южнорусского мастера и датировать концом XII – первой половиной XIII в.

Ключевые слова: медная иконка, перегородчато-выемчатая эмаль, Киевская Русь, Христос Эммануил, процветший крест, Житомирский замок.

Древнерусские перегородчато-выемчатые эмали на меди связывают с изменением социального статуса заказчиков и удешевлением изделий (Макарова, 1975. С. 98). По мнению Б.А. Рыбакова, их массово изготавливали киевские эмальеры

(Рыбаков, 1948. С. 378; Воронин, 1956. С. 29. Рис. 16). Однако география и немногочисленность находок иконок, а также и оригинальность каждого изделия дают основание считать, что их изготавливали на заказ и не только в Киеве. К таким редким произведениям эмальерного искусства Древней Руси относится и найденная в 2017 г. на Замковой горе в Житомире литая нагрудная двусторонняя иконка из медного сплава с эмалевыми изображениями Христа Эммануила и процветшего креста. Иконка найдена в заполнении объекта № 1, на глубине 2,67 м (раскоп I, сектор С). Территория Житомирского замка, находившегося, вероятно, на древнерусском городище, теперь застроена общественными и жилыми постройками, что существенно затрудняет и ограничивает ее исследование (Петраускас и др., 2017. С. 92, 93, 162. № 42).

Иконка миниатюрная, киотчатой формы, с прямыми нижними углами, слегка сужающаяся к закругленному верху, с двумя петлями для крепления подвижного оглавия. Размеры иконки 4,2 (без петель 3,5) × 2,7 × 0,2 см, высота петель 0,7 см. Пластина слегка выгнута по длинной оси. Изображение Христа размещено на выпуклой стороне, крест – на вогнутой.

Иконка была обнаружена сильно корродированной (рис. 1). После удаления коррозии и патины углубления для эмали в буквах монограммы Христа и в изображении процветшего креста сильно сгладились и во многих местах почти сравнялись с фоном, металл стал шероховатым; поверхность – неровной, с кавернами¹ и трещинами; петли – разомкнутыми. Эмаль в изображении Христа Эммануила из-за утраты металла рельефно выступает над его поверхностью, и в некоторых местах она выкрошилась, а в изображении процветшего креста утрачена почти полностью (рис. 2).

По предварительным выводам киевского Бюро научно-технической экспертизы «АРТ-ЛАБ» (заключение № 1419), проводившего исследование иконки по трем образцам методом оптической микроскопии в ультрафиолетовом диапазоне и методом рентгено-флуоресцентного анализа (РФА) без отбора проб – химический состав медного сплава иконки следующий: медь, примеси цинка (около 2%), свинца, олова и серебра (0,5–1%), являющиеся примесями медной руды (Приложение). Отмечается, что из-за истощения поверхности металла при реставрации показатель содержания цинка может быть занижен, а также что примеси цинка в медных сплавах типичны для медных изделий Византийской империи (Craddock, 2009. P. 146, 147). Установить металл перегоронок не удалось из-за реставрации и покрытия поверхности эмали толстым слоем прозрачного бесцветного вещества, вероятно, клеевой природы. По результатам визуального и микроскопического исследования, перегоронок сделаны из красновато-желтого металла.

Эмали в изображении Христа Эммануила непрозрачные (опаковые), белого, синего, голубого-бирюзового² и красного цвета, содержат оксиды/соединения

¹ Каверна – зд.: ямка, полость на поверхности металла. Прим. ред.

² В тексте заключения указаны оба определения: голубая и бирюзовая.



Рис. 1. Иконка «Христос Эммануил». Медный сплав, эмаль. Конец XII – первая половина XIII в. Житомирский замок. Вид с двух сторон до реставрации (фото А.А. Тарабукина)



Рис. 2. Иконка «Христос Эммануил». Процветший крест. Медный сплав, эмаль. Конец XII – первая половина XIII в. Житомирский замок. Вид с двух сторон после реставрации (фото А.А. Тарабукина)

свинца (11–60%), сурьмы (7–30%), олова (до 7–16%); примеси оксидов/соединений кальция (5–6%), железа (2–5%), цинка, стронция, марганца (до 5%), циркония.

Эмаль процветшего креста прозрачная, красно-вишневого цвета, содержит оксиды/соединения свинца (36%) и марганца (4%), а также медь из сплава основы.

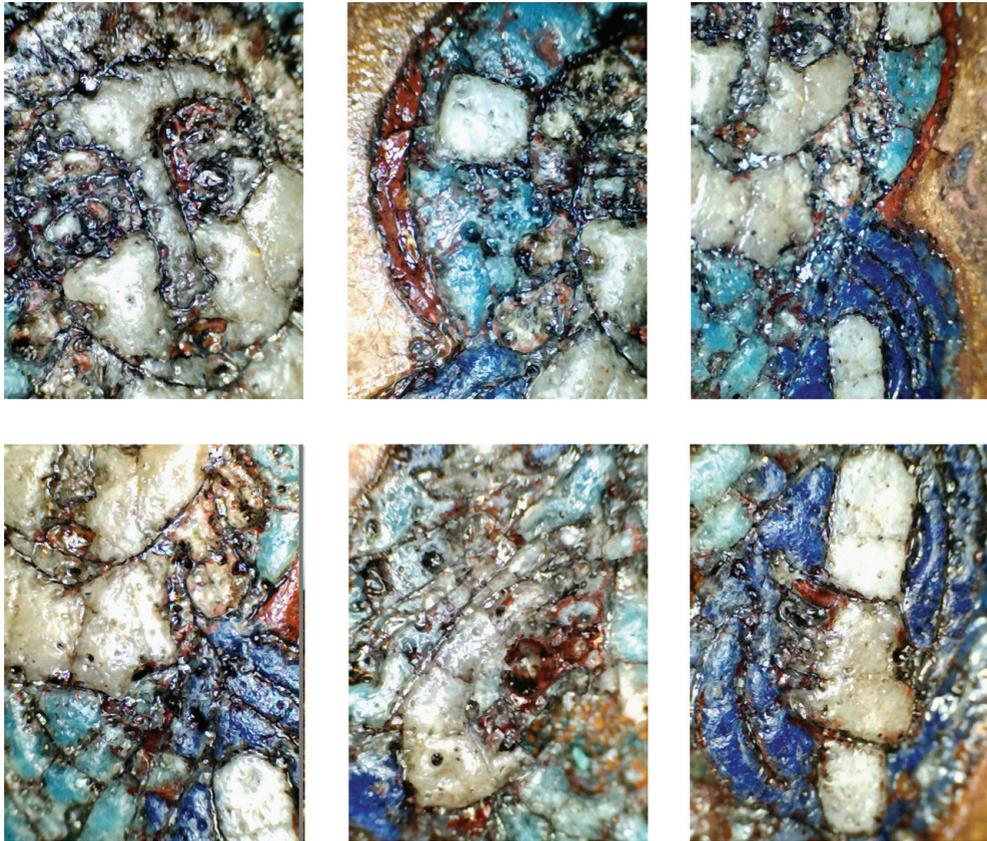


Рис. 3. Иконка «Христос Эммануил». Медный сплав, эмаль. Конец XII – первая половина XIII в. Житомирский замок. Макросъемка, детали (Фото Е.И. Архиповой)

Окрашивающими являются оксиды/соединения цинка (белая эмаль), меди и железа (красная), меди (голубая), кобальта (синяя), марганца (красно-вишневая).

Согласно выводам научно-технической экспертизы, «совокупность данных, полученных в результате исследования, особенности изготовления, а также химический состав типичны для эмалей средневековья, использование соединений/оксидов сурьмы обнаруживается в эмалях с начала XIII в. (Moss, 2016. Р. 192, 193), в том числе в образках мастеров Киевской Руси» (Экспертное заключение № 1419, 2019).

Макросъемка иконки позволила детальнее изучить цветовую гамму эмалей изображения Христа Эммануила. В окантовке нимба, для губ, теней возле глаз и на пальцах была использована кирпично-красная и красная эмаль разных оттенков, для зрачков – черная. Для волос – очевидно, светло-коричневая эмаль, для лица и открытых частей тела – телесная или белая мраморовидная (рис. 3).

Изображение Христа (рис. 2: слева; 3) выполнено в технике перегородчатой эмали на меди. Она сочетает техники выемчатой и перегородчатой эмали и поэтому иногда называется также выемчато-перегородчатой. Углубления-выемки для контура фигуры и букв монограммы на фоне отлиты одновременно с изделием, а детали выложены тонкими «дрожащими» (вероятно, серебряными) позолоченными перегородками. Фигура Христа занимает почти всю поверхность пластины. Он изображен погрудно, с согнутыми в локтях руками, благословляющим двумя перстами; в левой руке он держит свиток, прижимая его к груди. Правая рука больше левой. Пальцы моделированы перегородками и включениями красной эмали (указательный палец на левой руке, на правой – большие утраты эмали). У Христа широкий овальный, немного асимметричный лик, с маленьким заостренным подбородком. Глаза большие, почти на все лицо, выделенные тенями красного цвета с включениями белого; брови тонкие, высоко поднятые; нос тонкий; рот маленький. Волосы короткие, разделенные на пряди перегородками, шея полная, короткая. Складки переданы редко расположенными параллельными перегородками, на груди хитона они сходятся под углом «елочкой» вершиной вниз, на гиматии – изогнуты по форме фигуры и в свободной манере. Перекладины креста на нимбе и свиток изображены белой эмалью, гиматий – синей, хитон и нимб – бирюзово-голубой. Широкий нимб по контуру обведен яркой кирпично-красной эмалью. Цвет эмали волос точно не определяется из-за пленки лака (?) и окислов перегородок, различимы участки светло-коричневого цвета с включениями белого. С обеих сторон нимба выше плечей частично сохранились углубления букв монограммы Христа – [I]C–XC – с короткими прямыми титлами; заполнявшая их эмаль утрачена.

На обороте иконки в технике выемчатой эмали на всю высоту пластины линейно (толщина перекладин около 1 мм) изображен шестиконечный процветший крест с расширениями треугольной формы на концах перекладин (рис 2: справа). Из основания креста расходятся два лировидно изогнутых побега со спирально загнутыми отростками. Эмаль вишневого цвета сохранилась незначительными фрагментами в углублениях на конце перекладин, стволе креста и побегах.

Переняв технику перегородчатых эмалей на золоте и серебре из Византии, древнерусские мастера в изделиях на меди и бронзе следовали традиционным приемам, сюжетам и иконографии византийских эмальеров. Отличие в большей мере проявились в упрощении техники изготовления. Так, например, местные мастера для эмалей на золоте и серебре вместо индивидуальной прорисовки и прочеканки рисунка применяли шаблон-матрицу, по которой оттискивали или прорезали углубления для лотка, передающего основные контуры изображения. Затем в нем напайвали перегородки-гнезда для эмали. Такой метод обусловил композиционное однообразие и несколько хаотичный «линейно-геометрический» узор, схематично передающий складки одеяний, и замену сложных элементов декора более простыми. Его же использовали и при изготовлении эмалей на меди и бронзе. Медные изделия с перегородчатыми эмальями обычно покрывали позолотой. Разница в ма-

териале не влияла на их художественные качества. Еще одной особенностью изделий местных мастеров было использование в основном непрозрачных или полупрозрачных эмалей, качество, количество цветов и шлифовка которых отличались от византийских (Кондаков, 1892. С. 353–356; Корзухина, 1946. С. 53, 54; Рыбаков, 1948. С. 377–380; Макарова, 1975. С. 10–15, 88; Бочаров, 1984. С. 39, 40, 77, 78). Возникнув в XI в., производство древнерусских перегородчатых эмалей достигает своего расцвета в XII–XIII вв. Мастерские по их изготовлению появляются в разных городах Руси, но после нашествия Батыя прекращают свое существование. Предполагают, что к концу XIII – XIV в. традиция техники перегородчатой эмали сохраняется только в Галицко-Волынском княжестве и Новгороде (Рыбаков 1948. С. 390, 397; Макарова, 1975. С. 100, 101; Седова, 1981. С. 166, 167).

Перегородчатые эмали на меди, как и в Византии, изготавливали в тех же мастерских, что и эмали на драгоценных металлах. На меди лотком для перегородчатых эмалей служило само изделие с напаянными в нем золотыми или серебряными перегородками. Иногда вместе с лотком отливали и толстые перегородки, передающие основные контуры изображения, которые также золотили. Независимо от формы изделия и материала, пластина всегда была слегка выпуклой (Рыбаков, 1948. С. 386; Макарова, 1975. С. 11, 13, 88, 93).

Если освоение местными мастерами в XI в. техники перегородчатых эмалей на золоте и серебре как один из видов «вывезенного» ремесла (Макарова, 1975. С. 94) связывают с византийской школой, то изготовление медных изделий с перегородчато-выемчатыми эмалями древнерусскими ювелирами одно время было принято относить уже к IX–X вв. (Рыбаков, 1948. С. 394–396). Ошибочность этого утверждения была показана Г.Ф. Корзухиной (Корзухина, 1954. С. 72, 73), а проведенный А.А. Песковой анализ медных крестов-энколпионов с перегородчатыми и перегородчато-выемчатыми эмалями свидетельствует, что «первые опыты применения перегородчатой эмали» на меди на Руси также происходили под руководством византийских мастеров (Корзухина, Пескова, 2003. С. 179).

Сохранение византийских традиций эмальерного искусства отчетливо проявляется и на медной иконке из Житомирского замка. К сожалению, ее плохая сохранность из-за долгого пребывания в земле, а также утраты верхнего слоя металла после реставрации и покрытия эмалей консервирующим составом не позволяют дать полное представление о химическом составе и процентном соотношении окисей металлов, определяющих цветовую палитру, колорит и качество эмалей. По составу соединений и цветовой гамме эмалей житомирская иконка близка четырем золотым иконкам XII–XIII вв. работы древнерусских мастеров из коллекции Б.И. и В.Н. Ханенко с изображениями святых. Для них также использованы синие, белые, красные, черные и светло-коричневые эмали, в состав которых входят те же ингредиенты и столь же низкого содержания, что и на иконке из Житомира: свинец, олово, железо, медь, цинк, марганец, кобальт, сурьма, калий, кальций, цирконий (Макарова, 1975. С. 61, 62. Табл. 15: 7, 9; Хардаев, 2011. С. 198, 199. Рис. 2). Это дает основание считать житомирскую иконку также произведением древнерус-



Рис. 4. Неизвестный святой. Серебро, эмаль. Раскопки 1910 г. на усадьбе Трубецкого в Киеве. ГЭ, фонд ЭРА, колл. 637, № 371 (Пескова, 2012. Ил. 3: 3)



Рис. 5. Иконка «Христос Эммануил». Слоновая кость. Конец XII в. Чернигов. Частная коллекция (фото В. Л. Руденка)

ского мастера, хотя и менее искусного. Использование одновременно с матовой и прозрачной эмалевой массы, светлый, белый лик, красные тени возле глаз, кирпично-красная обводка нимба и преимущественно бело-сине-голубая гамма эмалей свидетельствуют о следовании мастером иконки византийско-киевской традиции эмальерного дела (Ross, 1965. P. 100, 101. Pl. LXVIII. No 145; Макарова, 1975. С. 97; The Glory, 1997. P. 498, 499. No 335; Византийские древности, 2013. С. 172–178, 180–183. № 19, 20, 22, 23).

Среди киевских эмалей известен и близкий житомирской иконке примитивной манерой изображения и упрощенным рисунком складок серебряный медальон с неизвестным святым (рис. 4), найденный в 1910 г. на усадьбе Трубецкого в Киеве и условно датируемый XI–XII вв. К сожалению, медальон обгорел, цветовая гамма его эмалей не поддается определению (Макарова, 1975. С. 113. Табл. 15: 5. № 93; Пескова, 2012. С. 196. Ил. 3: 3). В подобной примитивной манере выполнены изображения святых и на немногочисленных эмалях на меди XII в., связываемых с Киевом: колтах из коллекции М.П. Боткина и медальоне с Христом Эммануилом из Суздаля, датируемом концом XII в. (Воронин, 1956. С. 26–28; Макарова, 1975. С. 123, 124. Табл. 27: 8, 12, 14. № 136, 137, 142; Клады, 2015. С. 75. № 139, 141).

Определяющими для датировки иконки из Житомира являются иконография, стилистика и выбор представленных на ней изображений. Например, хотя изображения Христа Эммануила известны с раннехристианского времени, на нагрудных иконках его образ становится популярным с XII в. (Коваленко, Пуцко, 1990. С. 269). Византийские иконки XII – первой половины XIII в. с аналогичным типом лика Христа найдены в Чернигове: из слоновой кости – конца XII в. (рис. 5); из стеатита: в Пинске – XII в., Перемышле – конца XII – начала XIII в., на феодальной усадьбе в с. Чорнивка Новоселицкого р-на Черновицкой обл. – первой половины

XIII в. На них Христос также изображен погрудно, широколицым, с маленьким острым подбородком, а на иконке из Чорнивки – благословляющим и со свитком (Высоцкая, 1983. № 2; Архипова, 2010. Лл. 4, 15, 54; Kruk, 2011. P. 291–293. Fig. 1). Концом XII в. датируют его изображение и на упомянутой эмалевой иконке-медальоне из Суздаля (Воронин, 1956. С. 26–28).

Обращает на себя внимание и довольно крупная благословляющая двуперстным сложением пальцев десница Христа. Крупные кисти редко встречаются в изображениях святых на эмалях, акцентированное масштабом значение благословляющей руки видим только на таком выдающемся произведении, вероятно, новгородской перегородчатой эмали на меди, как изображение св. Ипатия на ковчеге-реликварии середины – второй половины XIII в. из Новгорода (Декоративно-прикладное искусство, 1996. С. 188, 189. Кат. № 28). На каменных нагрудных иконках этот прием становится характерным в конце XII – XIV в. (Моршакова, 2013. С. 248, прим. 8).

Изображение шестиконечного процветшего креста – символа вечного обновления и бессмертия – также имеет давнюю традицию в византийском искусстве, но на предметах личного благочестия становится наиболее популярным в XII–XIII вв. Нагрудные иконки с процветшими и голгофскими крестами считали евогиями Гроба Господнего. Их серийное изготовление для паломников в Восточном Средиземноморье датируют XII–XIV вв. (Ikonomaki-Papadopoulos, Pitarakis, Loverdou-Tsigarida, 2001. P. 70, 71. No 20; Everyday Life, 2002. No 708, 710, 720, 787; Die Welt, 2004. S. 315, Nr 566; Залеская. 2005. С. 30, 31. Ил. 3). Нередки изображения процветших крестов также и на древнерусских ювелирных изделиях, каменных и металлических нагрудных иконках XII–XIII вв. (Макарова, 1986. Рис. 51–54; Декоративно-прикладное искусство, 1996. С. 184, 185. Кат. № 25; Рябцева, 2005. С. 255. Рис. 132: 1–4; Архипова, 2006. С. 67, 68. Лл. 2: 2; 3: 2). Аналогичные изображенным на житомирской иконке процветшие кресты с лировидно изогнутыми побегами есть на иконках XII – первой половины XIII в.: из биллонового сплава, найденных в Новгороде (Гнутова, 1996. С. 406, 407. Кат. № 133); из пиррофиллитового сланца (рис. 6) – на древнерусском городище в с. Городище Шепетовского района Хмельницкой обл. (Николаева, 1983. С. 60, 61. Табл. 12: 6. № 52) и в урочище Пятницкое возле с. Звенигорода Пустомытовского района Львовской обл. (Петегирич, Оприск, Заклик, 2009. С. 301–306. Рис. 1. Фото 29). Концом XII – первой половиной XIII в. датируется нанесение рельефного процветшего креста на обломок стеатитовой иконки конца XI – XII в., найденный в Киеве (Архипова, 2004. С. 11–13. Лл. 2). Типологические и стилистические аналогии, таким образом, дают основание датировать медную иконку из Житомирского замка концом XII – первой половиной XIII в.

Исследование объекта, в котором была найдена иконка, еще не закончено. Наличие нескольких строительных периодов указывает на то, что он мог иметь разное назначение. Ранний строительный период фиксируется с глубины от 2,47 до 3,60 м и содержит материалы XII – середины XIII в. и второй половины XIII –



Рис. 6. Иконка «Святой Николай». Прочветший крест. Пирофиллитовый сланец. Вторая половина XII – первая треть XIII в., с. Городище Шепетовского района Хмельницкой области, ГЭ, фонд ЭРА, ГП-63/6096 (Николаева, 1983. Табл. 12: 6. № 52)

XV в. По предварительному заключению, нижний слой относится к начальному периоду существования объекта, погибшего в результате военных действий или пожара. Им могла быть круглая башня, упоминаемая в описании Житомирского замка 1545 г. Провал, образовавшийся на месте подвала после разрушения постройки, позднее был засыпан глиной, но какое-то время мог служить мусорной ямой. Следующий строительный период фиксируется на глубине 0,80–0,90 м от уровня дневной поверхности и датируется XVI–XVII вв., встречаются также материалы XVIII–XIX вв. (Петраускас та ін., 2017. С. 8–11). Поскольку иконка найдена в слое первого строительного периода, ее археологизация могла произойти в XIII – начале XIV в.

Судя по редким находкам медных эмалевых иконок из разных регионов Древней Руси, время их распространения, также как и медных литых энколпионов с перегородчатыми и перегородчато-выемчатыми эмалями, основная часть которых происходит с территории Южной Руси, относится ко второй половине XII – первой половине XIII в. (Корзухина, Пескова, 2003. С. 179–186).

Яркие локальные цвета эмалей житомирской иконки – синий, голубовато-бирюзовый и кирпично-красный, активное использование белого и тонкие «дрожащие» перегородки указывают на следование рецептуре и технологии греко-киевских мастерских (Макарова, 1975. С. 16; Бочаров, 1984. С. 78) и позволяют предполагать южнорусское происхождение мастера. Сходные технологические приемы и цветовую гамму имеют и немногие медные украшения и подвески с перегородчатыми эмалями, найденные на Киевщине – киотец диадемы из Сахновки

и подвеска из Черкасской обл. (Макарова, 1975. С. 124. Табл. 27: 3–5, 16. № 139, 141), а также энколпионы из Юго-Западной Руси (древний Галич, Шепетовское городище, Звенигород, урочище Бозок в с. Городище Зборовского района Тернопольской области), производство которых связывают с древним Галичем (Лукомський, Петегирич, 1998. С. 619–622; Данищук, Коваль, 2012–2013. С. 268–280).

О существовании здесь ювелирной мастерской, изготавливавшей предметы с эмальями, свидетельствует и рассказ Галицко-Волинской летописи об изготовлении по заказу владимири-волинского князя Владимира Васильковича (1249–1288) эмалей для украшения оклада Евангелия-апракос в Георгиевском храме в Любомле «окова е все золото^м. и каменіемъ дороги^м, съ же^нчюго^м, и деисоу^с на не^м скова^нѣ^ѣ \bar{w} злата, цаты великы съ финипто^м, чю^но видение^м, а другое еу^глїе опрако^с же волочено \bar{w} ловир^м и цатоу възложи на не с финипт^м. а на неи ст^аа м^чнка Глѣ^бь и Борисъ» (ПСРЛ, 1908. С. 631).

К сожалению, уникальность произведений эмальерного искусства для личного благочестия не позволяет выделить серии и затрудняет соотнесение таких изделий с регионами. К тому же, в переменчивых условиях княжеских междоусобиц и после нашествия Батыея перемещались не только предметы, но и мастера. Очевидное следование автора иконки греко-киевской традиции и существование ювелирных мастерских в разных регионах древней Руси не исключает вероятность ее изготовления местным мастером на землях Галицко-Волинского княжества.

Литература

- Архипова Е.И., 2004. Нові знахідки візантійських стеатитових іконок в Україні // Студії мистецтвознавчі. Чис. 3 (7): Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво. С. 7–20.
- Архипова Е.И., 2006. Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва стародавнього Києва (за матеріалами розкопок 2001–2002 рр.) // Археологія. № 1. С. 62–74.
- Архипова Е., 2010. Культурні речі з каменю та кістки // Історія декоративного мистецтва України: у 5 т. Т. 1: Від найдавніших часів до пізнього середньовіччя / Гол. ред. Г. Скрипник. Київ: НАНУ; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. С. 287–308.
- Бочаров Г.Н., 1984. Художественный металл древней Руси. X – начало XIII вв. М.: Наука. 319 с.
- Византийские древности: произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля: каталог. 2013 / Отв. ред.-сост. И.А. Стерлигова. М.: Пинакотека. 607 с.
- Воронин Н.Н., 1956. Археологические заметки // КСИА. Вып. 62. С. 17–32.
- Высоцкая Н.Ф., 1983. Пластика Белоруссии XII–XVIII веков. Минск: Беларусь. 231 с.
- Гнущова С.В., 1996. Новгородское медное художественное литье (мелкая пластика) XIV–XV вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века. / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Наука. С. 334–411.
- Данищук І., Коваль І., 2012–2013. Перегородчасті емалі Галицько-Волинської Русі // Українознавчі студії. № 13–14. С. 268–281.
- Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века. 1996 / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Наука. 511 с.

- Залеская В.Н.*, 2005. Византийские стеатитовые образки и кресты эпохи Крестовых походов в собрании Государственного Эрмитажа // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 9 / Отв. ред. А. А. Воронова. М: Издательство ПСТБИ С. 29–35.
- ПСРЛ, 1908. Т. II. Ипатьевская летопись. СПб.: Типография М.А. Александрова. XVI, 938, 1 с.
- Клады Древней Руси в собрании Русского музея. 2015 / Авт. ст., сост. С.М. Новаковская-Бухман / Русский музей представляет: альманах; вып. 457. СПб.: Русский музей; Palace editions. 95 с.
- Коваленко В.П., Пуцко В.Г.*, 1990. Византийская резная иконка из Чернигова // СА. № 1. С. 267–269.
- Кондаков Н.П.*, 1892. История и памятники византийской эмали. Собрание А.В. Звенигородского. СПб.: [А. Звенигородской]. VIII, 395 с., 31 л. цв. ил.
- Корзухина Г.Ф.*, 1946. О технике тиснения и перегородчатой эмали в Древней Руси X–XII вв. // КСИИМК. Вып. XIII. С. 45–54.
- Корзухина Г.Ф.*, 1954. Русские клады IX–XIII веков. М.; Л.: Издательство АН СССР. 156 с.
- Корзухина, Г.Ф., Пескова, А.А.* 2003. Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликварии XI–XIII вв. СПб.: Петербургское Востоковедение. 432 с., 159 табл.
- Лукомський Ю., Петегирич В.*, 1998. Рідкісний енколпіон XII століття із княжого Галича // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці Археологічної комісії. Т. ССХХХУ. Львів. С. 619–622.
- Макарова Т.И.*, 1975. Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука. 135 с., 2 л. цв. ил.
- Макарова Т.И.*, 1986. Черное дело Древней Руси. М.: Наука. 153 с.
- Моршакова Е.А.*, 2013. Древнерусская мелкая пластика: наперсные кресты, иконы и панатии XII–XV веков: каталог. Москва: СканРус. 359 с.
- Николаева Т.В.*, 1983. Древнерусская мелкая пластика из камня, XI–XV вв. / САИ Е1-60. М.: Наука. 163 с., 35 л. ил.
- Пескова А.А.*, 2012. Малоизвестная коллекция находок из раскопок Д.В. Милеева в Киеве в 1908–1912 гг. (ОАВЕиС ГЭ, коллекция № 637) // Труды ГЭ. Первые каменные храмы Древней Руси: материалы архитектурно-археологического семинара 22–24 ноября 2010 года. Санкт-Петербург. Т. LXV. С. 185–210.
- Петегирич В., Оприк В., Заклик Б.*, 2009. Кам'яна іконка із Звенигорода. Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. Вип. 13. С. 301–309.
- Петраускас А.В., Іевлев М.М., Тарабукін О.О., Хададова М.В.*, 2017. Звіт про археологічні дослідження на Замковій горі в м. Житомирі у 2017 р. // Науковий архів ІА НАНУ. Фонд експедицій.
- Рыбаков Б.А.*, 1948. Ремесло древней Руси. М.: Издательство АН СССР. 792 с.
- Рябцева С.С.*, 2005. Древнерусский ювелирный убор: основные тенденции формирования. СПб.: Нестор-История. 384 с.
- Седова М.В.*, 1981. Ювелирные изделия древнего Новгорода (X–XV вв.). М.: Наука. 195 с., 1 л. ил.
- Хардаев В.М.*, 2011. К вопросу о химическом составе византийских, древнерусских и грузинских перегородчатых эмалей из коллекции МИДУ // Матеріали наукової конференції «Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки» / Від. за вип. Л.В. Строкова. Київ: Музей історичних коштовностей України С. 193–204.
- Экспертное заключение № 1419. 2019 / Бюро научно-технической экспертизы «АРТ-ЛАБ». Киев.
- Craddock P.T.*, 2009. Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries. Oxford: Butterworth-Heinemann. 641 p.

- Die Welt von Byzanz – Europas östliches Erbe – Glanz, Krisen und Fortleben einer tausendjährigen Kultur. 2004 / Herausgegeben von L. Wamser. München [Stuttgart]: K. Theiss. 476 s.
- Everyday Life in Byzantium. Byzantine Hours, Works and Days in Byzantium, 2002. Ed. D. Papanikola-Bakirtzi. Athens: Hellenic Ministry of Culture; Epikoinonia Ltd. 599 p.
- Ikonomaki-Papadopoulos Y., Pitarakis B., Loverdou-Tsigarida K.*, 2001. Enkolpia: The Holy and Great Monastery of Vatopaidi, Mount Athos. Mount Athos: The Holy and Great monastery of Vatopaidi. 396 p.
- Kruk M.P.*, 2011. Two stray stone plaques (icons) from the collection of the National Museum in Kraków // Rome, Constantinople and Newly-Converted Europe. Archaeological and Historical Evidence. Vol. 2 / Ed. M. Salamon, M. Wołoszyn, A. Musin, P. Špehar, M. Hardt, M. P. Kruk, A. Sulikowska-Gaska. Kraków: Polska Akademia Umiejętności; Leipzig: Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas; Rzeszów: Instytut Archeologii Uniwersytetu Rzeszowskiego; Warszawa: Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk. S. 291–301.
- Moss E.Yo.*, 2016. Framing the Holy: Revetments on Late Byzantine Icons. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Department of Art University of Toronto. 312 p.
- Ross M.C.*, 1965. Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Vol. 2: Jewelry, Enamels, and Art of the Migration Period. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. 144 p., 107 pl. (8 in colour).
- The Glory of Byzantium. Art and Culture oh the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261. 1997 / Ed. H.C. Evans, W.D. Wixom. New York.: The Metropolitan Museum of Art. 574 p.

Приложение

Результаты исследования методами РФА и ИК спектроскопии иконки – образка с эмалями (по входным данным), металл, эмаль

№	Проба	Ось Y см	Ось X см	Результаты РФА	Вероятные пигменты
1	Металл, сплав, слева			Cu (96,6%) Zn (1,9%) примеси Pb (0,6%) Sn Ni Ag Sr Na	Медь, примеси цинка
2	Металл, сплав, справа			Cu (96,4%) Zn (1,6%) примеси Pb (0,8%) Sn Ag Ni Sr Rb	Медь, примеси цинка
3	Металл, сплав, с оборота			Cu (97,2%) Zn (1,5%) примеси Zn Pb (0,4%) Ni Ag Sr	Медь, примеси цинка
4	Эмаль белая			Cu (34%) Sb (30%) Pb (10,3%) Sn (7,6%) Ca (5,9%) Fe (5,2%) Zn (2,8%) Sr (2,4%) Mn (1,1%) примеси Zr Ni Bi	Оксиды/соединения сурьмы, свинца, олова, кальция, железа, цинка, стронция, марганца, примеси соединений циркония. Медь – из сплава основы
5	Эмаль красная			Cu (78,9%) Pb (11,4%) Sb (3,9%) Zn (1,3%) Ca (1,2%) Sn (1,2%) примеси Fe (0,6%) Sr Ni Mn Ag Co	Оксиды/соединения свинца, сурьмы, цинка, кальция, олова, примеси оксидов/соединений железа. Медь – из сплава основы

№	Проба	Ось Y см	Ось X см	Результаты РФА	Вероятные пигменты
6	Эмаль голубая			Pb (59,9%) Cu (19,2%) Sb (6,7%) Sn (6,5%) Ca (3,7%) Fe (1,6%) Zn (2,1%) Mn (1,2%) примеси Zn Sr Ni	Оксиды/соединения меди, свинца, олова, железа, цинка, сурьмы, кальция, марганца. Медь – из сплава основы
7	Эмаль синяя			Pb (27,9%) Sb (23,7%) Sn (16,4%) Cu (12,8%) Fe (5,2%) Ca (4,8%) Zn (4,7%) Mn (1,4%) Co (1,3%) Sr (1,2%) примеси Bi Zr Na	Оксиды/соединения свинца, сурьмы, олова, железа, кальция, цинка, марганца, <u>кобальта</u> , стронция. Медь – из сплава основы
8	Эмаль вишневая с оборота			Cu (57,6%) Pb (36,3%) Mn (4,1%) примеси Fe V Cr Ni Hg Co Ci	Оксиды/соединения свинца, марганца. Медь – из сплава основы

Y.I. Arkhypova

THE COPPER ALLOY ICON WITH ENAMEL IMAGES
OF CHRIST EMMANUEL FROM
THE EXCAVATION ON CASTLE HILL IN ZHYTOMIR

Summary. The small double-sided icon made of a copper alloy with the images of Christ Emmanuel and leaf-bearing six-armed cross, made in cloisonné and champlevé enamel, was found in 2017 during the excavations of Zhytomir castle. The icon was strongly corroded and restored with the conservation of enamel. Therefore, in the Kiev Bureau of Scientific and Technical Expertise “ART-LAB” it was examined by the methods of optical microscopy in the ultraviolet range and by the method of X-ray fluorescence analysis (XRF) without sampling. According to its chemical and technological characteristics, the enamel of icon is typical for the Middle Ages. The antimony compounds/oxides presents in enamels, including those made by craftsmen of Kiev Rus, since the early 13th century. The use of matte and transparent enamel mass, the color range of enamels, red shadows near the eyes and the brick-red outline of nimbus show that the author of the icon followed the tradition of Greek-Kiev school of enamel art. The technology of the cloisonné and champlevé enamel, iconographic and stylistic parallels of the objects of personal piety made by Byzantine and local craftsmen give the reason to consider the icon from Zhytomir to be the work of South Rus craftsman and date it to the end of the 12th – the first half of the 13th century.

Keywords: copper icon, cloisonné and champlevé enamel, Kiev Rus, Christ Emmanuel, Leaf-bearing cross, Zhytomir Castle.

Е.К. СТОЛЯРОВА, Е.С. КОВАЛЕНКО, М.М. МУРАШЕВ, К.М. ПОДУРЕЦ,
И.Е. ЗАЙЦЕВА, Э.А. ГРЕШНИКОВ, Н.Н. ПРЕСНЯКОВА, В.П. ГЛАЗКОВ,
П.А. БОРИСОВА, Р.Д. СВЕТОГОРОВ, Н.В. ЕНИОСОВА, А.А. ГОГИН

ДВУСТОРОННЯЯ ЭМАЛЕВАЯ ИКОНКА ИЗ СУЗДАЛЬСКОГО ОПОЛЬЯ: ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ



Резюме. Статья посвящена исследованию древнерусской бронзовой подвески-иконки с эмалевыми изображениями, обнаруженной в 2018 г. на селище Семеновское-Советское 3 в округе Суздаля. Иконка датируется XII – первой половиной XIII в. Для исследования иконки применялись различные методы: нейтронная и синхротронная томография, рентгенофлуоресцентный анализ, нейтронная и синхротронная дифрактометрия, растровая электронная микроскопия с энергодисперсионным рентгеновским микроанализом. Определена технология изготовления подвески. Обнаружены особенности данного изделия,

так, например, в нем отсутствуют перегородки, разделяющие эмали разных цветов, и присутствуют фрагменты перегородок в толще эмали.

Ключевые слова: подвеска-иконка, перегородчатая эмаль, выемчатая эмаль, средневековая Русь.

В 2018 г. в ходе работ Суздальской экспедиции Института археологии РАН на селище Семеновское-Советское 3, расположенном в 20 км от Суздаля, в пахотном слое была обнаружена бронзовая подвеска, украшенная с двух сторон эмалевыми изображениями (рис. 1). находка датируется XII – первой половиной XIII в. (Макаров, Зайцева, 2019. С. 182–192).

Тулово подвески имеет форму квадрифолия¹, представляющего собой комбинацию квадрата и четырех лепестков, размещенных по его сторонам. Ушко петельчатое.

Высота и ширина тулова одинаковы и составляют 27,0 мм, толщина – 2,5 мм. Высота ушка – 6,0 мм, ширина – 5,0 мм, толщина – 2,0 мм, диаметр отверстия – 2,0 мм. Высота и ширина центральной части, условно называемой далее квадратом, не равны и составляют 16,5 и 17 мм соответственно.

¹ Квадрифолий – от лат. *quadrifolium* – четырехлистник.

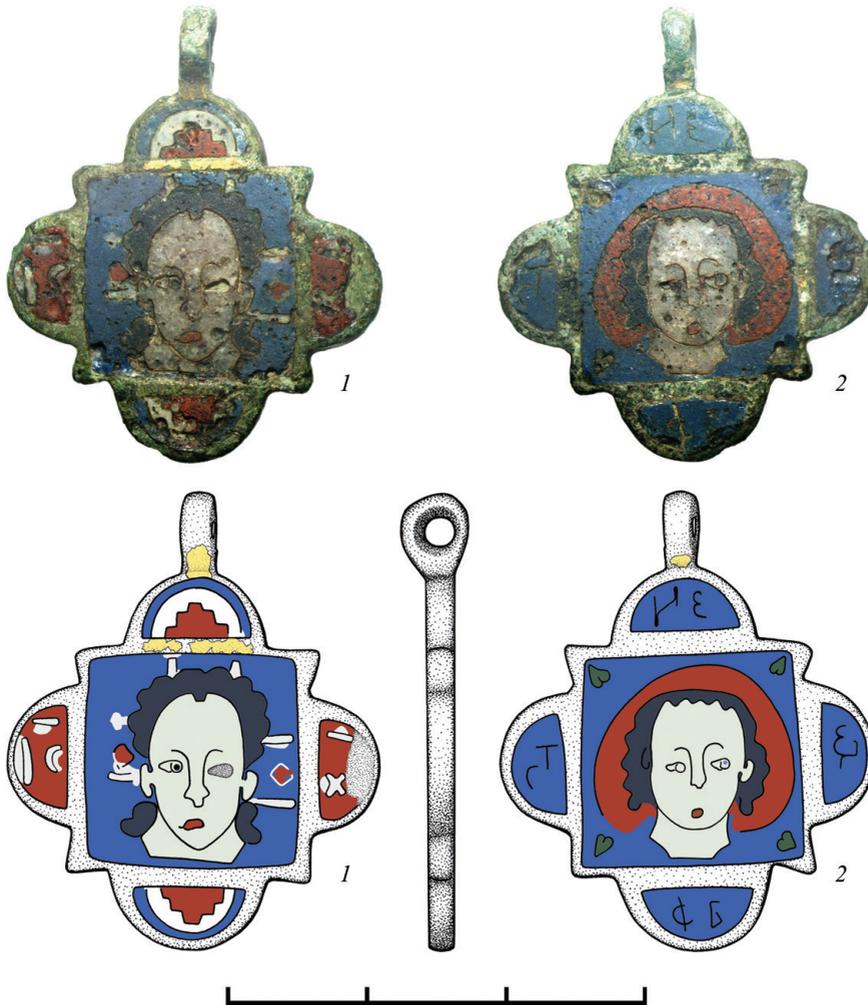


Рис. 1. Подвеска с изображением Христа Эммануила и св. Нестора Солунского с селища Семеновское-Советское 3. Фото Е.С. Коваленко. Рисунок А.С. Дементьевой:
1 – лицевая сторона; 2 – оборотная сторона

На лицевой и тыльной сторонах подвески имеется по пять одинаковых выемок, разделенных вертикальными бортиками шириной около 1 мм. Выемки заполнены разноцветными эмалями.

В квадрат лицевой стороны помещено изображение Христа Эммануила с крестчатым нимбом, буквы на котором заменены двумя точками (субституты букв; отсутствует точка на верхней ветви). Христос изображен с длинными кудрявыми

волосами, спускающимися до плеч. В боковые лепестки помещены буквы IC и XC с титлами, в верхний и нижний – городки, обведенные дугами.

На обороте в квадрате находится изображение св. Нестора Солунского в нимбе. Святой показан с короткими кудрявыми волосами. В углах квадрата наклонно расположены символы сердца. В верхнем лепестке помещены буквы «HE», в левом – «CT», в правом – «E», в нижнем – «PЬ».

Оба рисунка в квадратах размещены на сине-фиолетовом фоне. Этот же цвет использован для фона букв в лепестках на обороте подвески, им же показаны дуги вокруг городков на лицевой стороне. Волосы обоих персонажей темно-серые, почти черные, лики и шеи светло-серые. Еще более светлым оттенком серого изображены шесть линий, обозначающих крест в нимбе Христа, и буквы на лицевой стороне подвески. Нимб Нестора показан красно-коричневым цветом, его же использовали для обозначения рта у обоих изображенных, а также городков, точек в крестчатом нимбе и фона для букв на лицевой стороне. Белый цвет служит фоном для городков. Символы сердца показаны сине-зеленым тоном.

Таким образом, для создания изображений использованы пять основных цветов: сине-фиолетовый, красно-коричневый, белый, сине-зеленый и серый трех оттенков.

Эмалевые поверхности обеих сторон иконки матовые, имеют большое количество каверн от мельчайших до крупных размером около 1 мм. На поверхностях видны неглубокие частые царапины, на лицевой стороне – вертикальные, на оборотной – наклонные. Края эмалей, примыкающих к металлическим бортикам, имеют различные по размерам сколы. В некоторых местах высота эмалей превышает высоту металлических бортиков.

Видимые металлические участки подвески, вероятно, были полностью покрыты золочением, в настоящее время во многом утраченным.

Методы анализа

Подвеска была исследована комплексом неразрушающих методов в Институте археологии РАН, Национальном исследовательском центре (НИЦ) «Курчатовский институт» и на кафедре археологии исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

В Институте археологии на стереомикроскопе STEMI 2000 при увеличении от 6,5 до 25 раз было проведено трасологическое исследование предмета.

Для визуализации внутреннего строения объекта в НИЦ «Курчатовский институт» были применены методы нейтронной и синхротронной радиографии и томографии. Нейтронные исследования проводились на двух установках на реакторе ИР-8, установке с монохроматическим пучком (Соменков и др., 2019) и установке с «белым» пучком. Монохроматический пучок нейтронов сечением $7 \times 7 \text{ см}^2$ формировался двойным монохроматором с кристаллами пиролитического графита в отражении (002), длина волны нейтронов составляла $\lambda = 1,75 \text{ \AA}$. Пространственное

разрешение на монохроматическом пучке составляло около 230 мкм при размере пиксела 65 мкм. В установке с «белым» пучком сечением $3,5 \times 3,5$ см² пространственное разрешение составляло около 170 мкм при размере пиксела 65 мкм. Нейтронные проекции регистрировались при повороте образца позиционно-чувствительным детектором, состоящим из скинтилляционного экрана на основе смеси ZnS(Ag) и ⁶LiF толщиной 200 мкм, зеркала, объектива и ПЗС-матрицы размерностью 2048 × 2048.

Синхротронные исследования проводились на томографической станции Курчатова источника синхротронного излучения (КИСИ). Спектр пучка синхротронного излучения из поворотного магнита формировался при помощи фильтра из меди толщиной 1,5 мм, максимум спектра соответствовал энергии ~56 кэВ. Проекция регистрировалась позиционно-чувствительным детектором, состоящим из скинтилляционного экрана CsI(Tl), зеркала, объектива и ПЗС-матрицы размерностью 2048 × 2048. Размер пучка составлял 3×50 мм², пространственное разрешение составляло 75 мкм при размере пиксела 25 мкм. Время экспозиции варьировалось от 3 до 3,5 с.

Нейтронная томография позволила получить полную картину внутреннего строения объекта. Вместе с тем значительный размер подвески в поперечном направлении в сочетании с высоким поглощением синхротронного излучения в металле не дал возможности увидеть полную картину в синхротронном излучении. Поэтому синхротронные исследования были проведены в скользящей геометрии, когда ось вращения объекта была перпендикулярна эмалевым поверхностям подвески, и, соответственно, излучение распространялось параллельно этим поверхностям преимущественно в эмалевых слоях, что позволило изучить их строение на глубину около 400 мкм от поверхности. Таким образом, сочетание нейтронной и синхротронной томографии дало взаимодополняющую картину внутреннего строения эмалевых слоев подвески на двух типах излучения, а строение металлической основы было изучено только с помощью нейтронной томографии. Также на синхротронном излучении были сделаны радиограммы объекта при прохождении пучка перпендикулярно объекту. Радиограммы позволяют обнаруживать участки объекта, различающиеся по поглощению рентгеновских лучей, но не дают информации о том, на какой глубине они расположены.

Для исследования фазового состава металлической основы в НИЦ «Курчатовский институт» использовалась дифракция тепловых нейтронов на установке «ДИСК» на реакторе ИР-8 при длине волны 1,668 Å, а для фазового анализа эмали – дифракция синхротронного излучения на станции РСА КИСИ.

Изучение элементного состава поверхностного слоя металла (с удалением коррозии на небольшом участке) и позолоты проводилось в НИЦ «Курчатовский институт», а эмали – на кафедре археологии МГУ имени М.В. Ломоносова. В НИЦ «Курчатовский институт» применялись методы растровой электронной микроскопии (РЭМ) с энергодисперсионным рентгеновским микроанализом (ЭРМ) (SEM-EDS) и рентгенофлуоресцентного анализа (РФА) на синхротронном излучении.

Работы проведены на растровом электронно-ионном микроскопе Versa 3D со спектрометром ЭРМ в режиме высокого вакуума (6×10^{-4} Па). Микроанализ проводился при ускоряющем напряжении 30 кВ, что соответствует глубине анализируемого слоя 5 мкм. Площадь усреднения ЭРМ сигнала составляла 200×200 мкм².

На кафедре археологии МГУ анализ выполнялся при помощи настольного сканирующего электронного микроскопа TM3030 Hitachi. Прибор работает по принципу низковакуумного наблюдения, где узко сфокусированный электронный луч направляется на образец. Образующиеся обратно отраженные электроны улавливаются полупроводниковым детектором, что позволяет получить трехмерное изображение с большим увеличением и высоким разрешением. Микроскоп снабжен РФА микроанализатором-спектрометром Quantax 70EDX, обеспечивающим идентификацию элементов в составе стекла и определение их концентрации на основе безэталонового метода фундаментальных параметров.

РФА-картирование элементного состава проводилось на станции РТ-МТ Курчатовского источника синхротронного излучения с применением микроскопа с поликапиллярной линзой. Использовался монохроматический пучок с энергией 17 кэВ, шаг сканирования составлял 100 мкм, размер пучка на образце составлял 50 мкм. Глубина проникновения пучка в эмаль составляет 1 мм, в бронзу – 20 мкм².

Исследование металлических деталей подвески

В результате нейтронных томографических исследований установлено, что толщина металлической основы подвески составляет 0,9–1,2 мм (рис. 2: 1В). По данным РЭМ она отлита из оловянно-свинцовой бронзы с содержанием олова 17,3% и свинца 1,93% (табл. 1). Возможно, сплав изготовлен из загрязненной свинцом меди с добавлением олова. Сплав состоит из двух фаз: α – твердый раствор Sn (13%) в Cu и δ – фаза $\text{Cu}_{31}\text{Sn}_8$. На нейтронных проекциях подвески во всем объеме металла наблюдается его зернистая структура (кристаллиты), что выражается в сильном ослаблении пучка нейтронов, проходящего через небольшие элементы объема материала, в узком угловом диапазоне поворота объекта. Ослабление связано с тем, что в определенном угловом положении монокристаллическое зерно металла входит в отражающее положение и значительная часть интенсивности пучка выбывает из формирования изображения. Размер кристаллитов в среднем составляет величину около 500 мкм, хотя и наблюдаются отдельные зерна размером более 1 мм. Крупные кристаллиты могут быть только α – твердым раствором, именно они видны на картинах пропускания.

Наличие кристаллитов наглядно иллюстрирует изображение подвески, представляющее собой карту минимальных значений пропускания для серии проекций, полученных в угловом диапазоне около 20° (рис. 2: 2). Таким способом очерчиваются области, пропускающие нейтроны по-разному при разных угловых

² Благодарим Ф.А. Дарьина (ИЯФ СО РАН) за проведение элементного картирования.

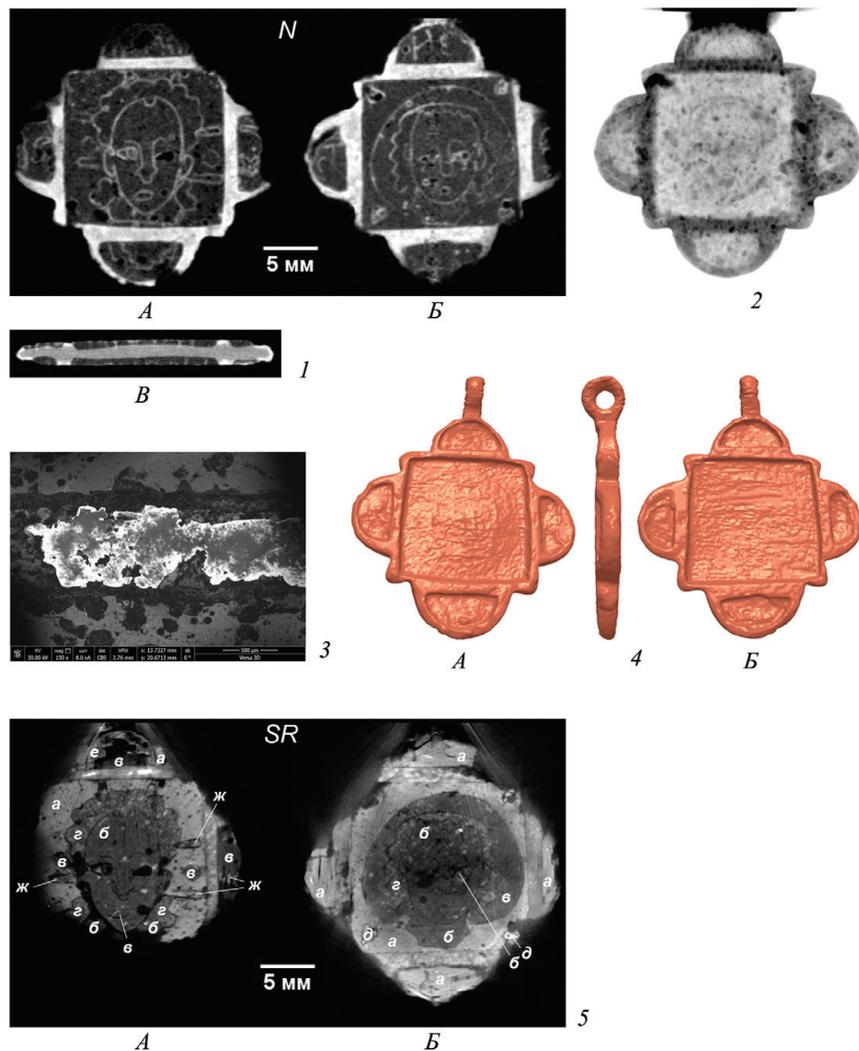


Рис. 2. Результаты нейтронной и синхротронной томографии подвески: 1 – нейтронные срезы, параллельные поверхности эмали, на глубине около 400 мкм от поверхности (*A*, *B*) и поперечный нейтронный срез подвески вблизи ее центра (*B*); 2 – нейтронное изображение подвески с выделенными кристаллитами; 3 – остатки золочения на металлическом бортике; 4 – 3D модель металлической основы подвески; 5 – продольные синхротронные томографические срезы эмалевых слоев подвески с обозначением цветов: *a* – сине-фиолетовый, *б* – светло-серый, *в* – красно-коричневый, *з* – темно-серый (черный), *д* – сине-зеленый, *е* – белый, *ж* – светло-светло-серый. Срезы соответствуют глубине 150–200 мкм от поверхности эмали; *A* – лицевая сторона; *B* – оборотная сторона

ДВУСТОРОННЯЯ ЭМАЛЕВАЯ ИКОНКА ИЗ СУЗДАЛЬСКОГО ОПОЛЬЯ:
ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Таблица 1. Результаты анализов химического состава металла подвески методом РЭМ, выполненных в НИЦ «Курчатовский институт», вес. %

Элемент	Cu	Sn	Pb	Fe	P	Cl	Ca	Zn	Au	Ag	Hg
Основа	61,55	17,30	1,93	2,21	3,24	1,01	2,35	0,17	-	-	-
Покрытие	3,69	-	-	-	-	-	-	-	80,21	2,45	13,66
Скрытый фрагмент	54,68	11,25	11,78	2,88	6,29	-	-	-	-	-	-

положениях образца, здесь такими областями и являются кристаллиты. Видно, что кристаллиты присутствуют практически во всем объеме бронзовой подложки и занимают существенно больше, чем 50% ее объема. Крупный размер кристаллов свидетельствует о низкой скорости остывания металла. Вероятно, основа была отлита в пластичной форме и долго остывала в ней после отливки.

Металлические поверхности, не покрытые эмалью, подверглись амальгамному золочению (рис. 2: 3; табл. 1). В настоящее время металл основы в тех местах, где он не покрыт эмалью и золочением, имеет на поверхности слой, который сильнее ослабляет нейтроны по сравнению с металлом, находящимся в глубине объекта, что свидетельствует о его коррозии; толщина коррозионного слоя на различных участках варьирует в пределах 300–400 мкм.

Построена 3D модель металлической основы иконки, на которой хорошо заметно, что сторона, на которую впоследствии было помещено изображение Эммануила, имеет слегка выпуклую форму (рис. 2: 4А) (максимальная высота подъема центра основы относительно края – около 0,4 мм), со стороны изображения Нестора поверхность близка к плоской (рис. 2: 4Б).

Исследование эмалей

В результате нейтронных томографических исследований установлено, что толщина эмалевых слоев составляет 0,6–0,9 мм с каждой стороны. На нейтронных изображениях эмалевый слой выглядит однородным по линейному коэффициенту ослабления – различные цвета эмали не различаются (рис. 2: 1). Контрастными смотрятся имеющиеся в эмали пустоты (темные, не ослабляют поток нейтронов) и границы раздела участков изображений (светлые, ослабление потока нейтронов сильнее, чем в эмали). На поперечном срезе видно, что они проникают, как правило, на всю толщину эмалевого слоя, хотя и имеются места, где они не достигают основы (рис. 2: 1В). Вещество, составляющее границы участков изображений, не контрастно относительно бронзовой основы подвески. Это позволило выдвинуть предположение, что эмали разных цветов разделены металлическими (бронзовыми) перегородками.

Однако синхротронные томографические исследования не подтвердили эту версию, поскольку в синхротронном излучении границы между цветами выглядят темными, то есть мало ослабляют излучение (рис. 2: 5). В отличие от нейтронных, на синхротронных томографических срезах эмали разных цветов в большинстве комбинаций контрастны между собой. Сине-фиолетовая эмаль имеет коэффициент ослабления рентгеновского излучения на ~60% больше, чем светло-серая и красно-коричневая. Красно-коричневая и светло-серая эмали не контрастны между собой. Темно-серая (черная) эмаль в среднем на 20% сильнее поглощает рентгеновское излучение, чем красно-коричневая и светло-серая эмали за счет наличия большого количества плотных включений. Сине-зеленая эмаль в среднем на 30% сильнее поглощает рентгеновское излучение, чем сине-фиолетовая эмаль. На лицевой стороне присутствует белая эмаль, служащая фоном для городков, и эмаль еще более светлого оттенка серого цвета, изображающая буквы на лепестках и линии, обозначающие крест в нимбе Христа. Эти эмали в среднем поглощают рентгеновское излучение так же, как сине-фиолетовая эмаль, и не контрастны между собой.

Синхротронные исследования эмалевого слоя, проведенные в скользящей геометрии, когда излучение распространялось параллельно поверхностям в эмалевых слоях на глубину около 400 мкм от поверхности, показали отсутствие слоистости. Эмаль выглядит однослойной, однако нижние ее участки, прилегающие к подложке, в силу специфики метода исследовать не удалось.

Таким образом, проведенные исследования не обнаружили на рассматриваемой подвеске металлических перегородок, обычно используемых при разделении цветов эмали. Вместо них между разными цветами в большинстве случаев обнаруживаются промежутки шириной 100–200 мкм. Однако, в некоторых местах в толще эмали обнаружены невидимые на поверхности небольшие фрагменты материала (предположительно, металла). Линейный коэффициент ослабления нейтронов для этого материала близок к таковому для металла основы, однако точность сравнения низка из-за малых размеров фрагментов. На лицевой стороне подвески находятся три фрагмента. Два из них размещены с обеих сторон от лика Христа, оба имеют прямоугольную форму (рис. 3: 1, 2), находятся на глубине около 150 мкм и распространяются на оставшуюся толщину эмали до подложки. Их толщина составляет 125–150 мкм, высота – около 700 мкм. На основе данных синхротронной томографии построены 3D модели верхних частей этих фрагментов (рис. 3: 3) до глубины 400 мкм от поверхности эмали. Третий небольшой фрагмент материала находится с левой стороны от лика Христа (рис. 3: 4–6). Он расположен на глубине около 500 мкм, прослеживается до подложки и имеет следующие размеры: толщина – ~100 мкм, высота – ~300 мкм и длина – ~800 мкм.

Один из обнаруженных фрагментов (прямоугольное включение, находящееся слева от лика Христа, в толще сине-фиолетовой эмали, рядом со светло-серым пятном) (рис. 3: 1) был исследован методом ЭРМ. В указанном месте находилась каверна (лопнувший пузырек воздуха), расширив которую и используя оптический микроскоп, была прослежена «полоска» зеленого цвета, уходящая в толщу эмали

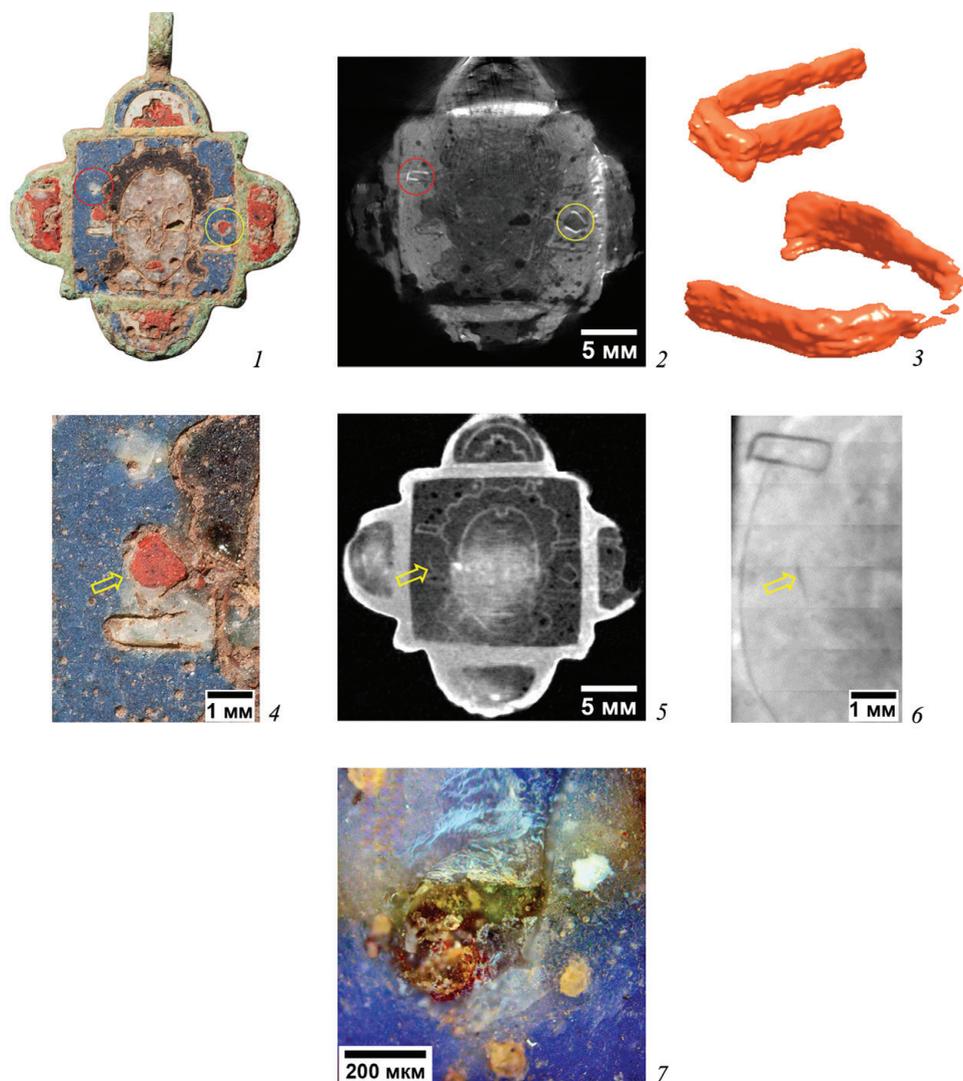


Рис. 3. Фрагменты металла в толще эмалевых слоев на лицевой стороне подвески (показаны цветными кружками и желтыми стрелками): 1 – фотография с указанием мест обнаружения фрагментов металла прямоугольной формы; 2 – синхротронный томографический срез с выделенными фрагментами металла; 3 – трехмерное представление фрагментов металла до глубины 400 мкм от поверхности эмали; 4 – фрагмент макрофотографии с указанием места обнаружения фрагмента металла; 5 – нейтронный томографический срез, содержащий изображение фрагмента металла; 6 – область рентгеновской радиограммы, содержащей изображение фрагмента металла; 7 – макрофотография фрагмента металла

(рис. 3: 7). Размеры открытого слоя не превышали 500×500 мкм, глубина составляла около 400 мкм. Результаты микроанализа выявленного фрагмента показали, что он представляет собой окисленный сплав оловянно-свинцовой бронзы с содержанием олова и свинца немногим более 11% (табл. 1), что подтверждает версию, основанную на данных томографии, о его металлическом происхождении.

На оборотной стороне подвески также имеется несколько фрагментов материала (рис. 4: 1–6). Некоторые из них находятся вблизи внешнего края нимба, с некоторыми расхождениями повторяя его контур (рис. 4: 1–4). Фрагменты лучше всего видны на рентгеновской (синхротронной) радиограмме объекта, так как из-за большой глубины залегания соответствующие томографические срезы сильно зашумлены. Сравнение рентгеновских изображений с нейтронными позволяет заключить, что эти фрагменты соприкасаются с металлической основой иконки и имеют высоту около 300 мкм. На этой же стороне фрагмент материала обнаружен в верхнем лепестке, содержащем надпись (рис. 4: 5, 6). Все фрагменты, обнаруженные на подвеске внутри эмали, обозначены (рис. 4: 7).

Для фазового анализа эмали было отобрано пять проб разных цветов размером около $0,3 \text{ мм}^3$. По результатам измерений удалось выявить отдельные фазы, принадлежащие кристаллическим веществам (табл. 2). В основном материал имеет аморфную структуру, поэтому были определены фазы лишь части химических соединений, имеющих в составе эмалей. Вклад обнаруженных кристаллических фаз в общем составе эмалевой массы оказался невелик. На дифрактограммах пики от минеральных соединений расположены в окружении «аморфных гало», представляющих собой рассеяние на стекловидной основе эмалей, имеющих аморфную структуру (рис. 5).

В трех пробах обнаружено присутствие кварца (диоксида кремния, SiO_2), как правило, вводимого в шихту в виде кварцевого песка (табл. 2: анализы 1, 4, 5). Случаи подобной кристаллизации кварца в стеклах описаны в литературе (Tool, Insley, 1938. P. 748, 752, 754, 756). В качестве глушителя – вещества, при введении которого стеклистые массы приобретают способность рассеивать свет, мастером добавлялся диоксид олова (SnO_2), чьи фазы обнаружены в трех образцах из пяти (табл. 2: анализы 2, 3, 5), причем в пробе самого светлого оттенка серой эмали (табл. 2: анализ 2) она составляет почти 100% кристаллического вещества. Имеются сведения о том, что диоксид олова (SnO_2) даже после полного растворения при плавлении (в глазах и эмалях) вновь выкристаллизовывается из стекловидной массы после охлаждения. Это явление известно как «девитрификация диоксида олова» (Эйтель, 1962. С. 919). В литературе также имеются сведения о практике добавления диоксида олова в качестве корректирующей цветовой добавки в кобальтовую эмаль (Емельянов и др. Табл. 2). Это может быть одним из объяснений присутствию SnO_2 в сине-фиолетовой эмали (табл. 2: анализ 3). В пробах, отобранных из областей сине-фиолетового фона и изображения темно-серых (черных) волос, обнаружена фаза минерала соросита $\text{Cu}(\text{Sn}_{0,9}\text{Sb}_{0,1})$, содержащая очень малые доли сурьмы (табл. 2: анализы 3, 4). Обычно минерал образует включения

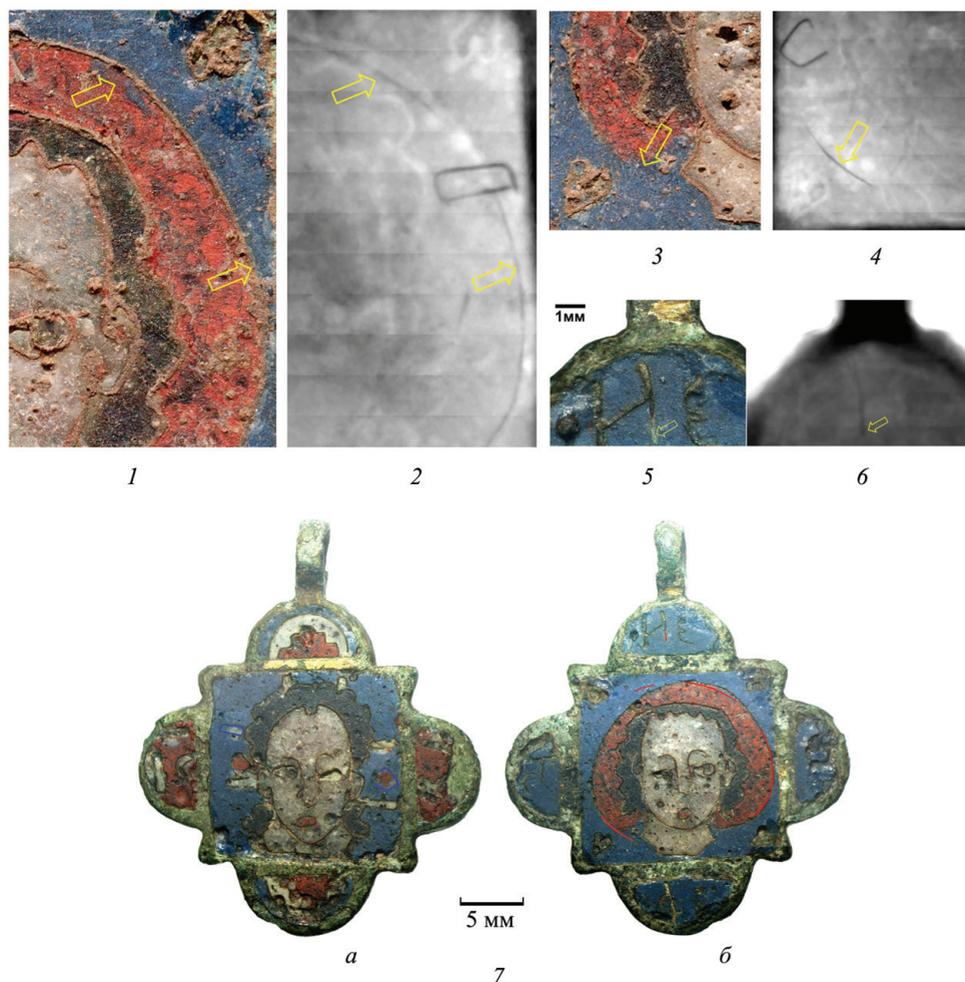


Рис. 4. Фрагменты металла в толще эмалевых слоев подвески (показаны желтыми стрелками): 1, 3, 5 – фрагменты макрофотографии оборотной стороны с указанием мест обнаружения фрагментов металла; 2, 4, 6 – участки рентгеновской радиограммы, отображающие фрагменты металла (на радиограмме также видны фрагменты металла, находящиеся на лицевой стороне подвески); 7 – фотография подвески с нанесенными фрагментами металла (показаны цветными линиями); а – лицевая сторона; б – оборотная сторона

Таблица 2. Фазовый анализ эмалей лицевой стороны подвески, выполненный в НИЦ «Курчатовский институт»

№ анализа	Место		Цвет	Фазы (%)						
				SnO ₂ (касситерит)	SnO (ромаркиг)	Cu(Sn _{0,9} Sb _{0,1}) (соросит)	CaSb ₂ O ₆ (антимонат кальция)	Cu (медь)	SiO ₂ (кварц)	CoFe ₂ O ₄ (кобальтовый магнетит)
1	нижний лепесток	городок	красно- коричневый	-	-	-	-	79	21	-
2	левый лепесток	буква	светло- светло- серый	99	1	-	-	-	-	-
3	квадрат	фон	сине- фиолетовый	68	-	3	-	-	-	29
4	квадрат	волосы	темно-серый (черный)	-	-	5	-	-	95	-
5	квадрат	шея	светло- серый	12	3	-	12	-	73	-

Таблица 3. Результаты анализов химического состава эмалей подвески, выполненных на кафедре археологии МГУ, вес. %

№ анализа	Место		Цвет	Si	Na	K	Ca	Mg	Al	Pb	Mn	Fe	Cu	Sn	Sb	Co
	Лицевая сторона	Оборотная сторона														
1	верхний лепесток	фон	белый	49,36	13,92	2,92	7,50	3,07	2,45	10,53	0,44	3,01	1,12	5,59	0,09	-
2		городок	красно-коричневый	55,09	17,42	2,92	8,59	3,04	3,75	3,88	1,28	1,92	2,13	-	-	-
3	Лицевая сторона	дуга	сине-фиолетовый	46,74	15,00	2,28	6,55	4,18	1,74	15,89	-	1,33	-	5,47	-	0,82
4		фон	сине-фиолетовый	48,04	14,49	2,03	7,53	3,33	1,71	15,04	-	2,34	-	5,04	-	0,44
5	квадрат	лицо	светло-серый	70,23	0,69	3,50	14,27	0,49	2,11	2,54	0,60	2,42	1,00	0,94	1,21	-
6		нимб	светло-серый	67,64	3,75	3,04	11,57	0,37	2,59	4,44	0,74	1,61	1,60	1,66	1,01	-
7	Оборотная сторона	верх	темно-серый	54,72	14,07	7,80	11,02	1,99	3,20	3,86	2,57	0,35	0,45	-	-	-
8		волосы	темно-серый	72,57	0,99	2,86	9,21	0,70	4,74	3,92	0,54	2,11	-	-	2,37	-
9	квадрат	шея	светло-серый	76,73	0,92	3,52	8,07	0,66	-	3,60	-	2,75	1,56	1,81	0,38	-
10		волосы	темно-серый	51,34	12,95	7,02	5,11	1,67	4,41	10,12	3,11	2,12	2,13	-	-	-
11		контур	красно-коричневый	61,10	14,82	3,91	8,17	0,65	2,85	3,03	-	0,85	4,62	-	-	-
		волос	красно-коричневый													

греве оксид кобальта мог полностью перейти в эмалевый расплав и приобрести анизотропные свойства, а избыток кобальтового магнетита – частично сохранить кристаллическую фазу и оказаться доступным для дифракционного анализа. Следует отметить, что даже очень незначительные концентрации кобальта обладают большой окрашивающей способностью и образуют подобные оттенки в стекле, глазури и эмалевой массе.

Полученные в результате измерений данные синхротронной рентгеновской дифрактометрии позволяют утверждать, что при изготовлении эмали могли использоваться сложные, многокомпонентные соединения. Это позволяет внести некоторые корректировки в метод пересчета данных элементного анализа на простые оксиды, часто практикующийся при исследовании стекол и эмалей.

Результаты анализов элементного состава эмалей, выполненные на кафедре археологии МГУ (табл. 3), показали достаточно высокое содержание щелочных компонентов (16,52–21,87%). Исключением является стекло светло-серого цвета, использованное для ликов Христа Эммануила и св. Нестора (табл. 3: анализы 5, 8, 9), где концентрация щелочей колеблется от 3,85 до 4,44%, а также для линии крестчатого нимба, имеющего еще более слабый оттенок серого тона (табл. 3: анализ 6), содержание щелочей в котором составляет 6,79%. Видимо, уменьшенное содержание щелочных компонентов – результат выщелачивания.

Все анализы, за исключением одного, содержат повышенное содержание свинца (больше 3%), в большинстве случаев не превышающее 10%. Содержание свинца выше 10% имеют сине-фиолетовые стекла (15,04–15,89%; табл. 3: анализы 3, 4). Это необычно, поскольку нам неизвестны стекла такого цвета, относящиеся к XII–XIII вв. и содержащие свинец (Столярова, 2016. С. 127).

В подавляющем большинстве анализов натрия преобладает над калием, что говорит об использовании натриевого сырья, характерного для территории Ближнего и Переднего Востока, Средиземноморья, а не Руси. Преобладание калия над натрием отмечено только в анализах стекла светло-серого цвета (табл. 3: анализы 5, 8, 9), а практически их равное содержание – в анализе стекла слабого оттенка серого тона (табл. 3: анализ 6). В обоих случаях это, видимо, связано с указанной выше причиной – их выщелачиванием. В связи с тем, что все анализы были выполнены на поверхности стекла без предварительной подготовки проб, корректно определить вид использованного натриевого сырья (минеральная сода или растительная зола) невозможно.

Проведенные анализы позволили установить использованные вспомогательные материалы. В качестве красителей для сине-фиолетового стекла могли быть использованы соединения кобальта, полученные из кобальтового магнетита (табл. 2: анализ 3; табл. 3: анализы 3, 4), для красно-коричневого – медь в коллоидном состоянии (табл. 2: анализ 1; табл. 3: анализ 2), для темно-серого (черного) – марганец (табл. 3: анализы 7, 10). Для белого стекла краситель не применялся, а был использован глушитель – олово (табл. 3: анализ 1). В стеклах двух оттенков серого тона обнаружены небольшие концентрации диоксида и оксида олова

(0,94–1,81%), сурьмы³ (0,38–2,37%), меди (1,0–1,6%) (табл. 2: анализы 2, 5; табл. 3: анализы 5, 6, 8, 9). Диоксид олова также обнаружен в сине-фиолетовых стеклах (5,04–5,47%; табл. 2: анализ 3; табл. 3: анализы 3, 4), что удивительно, так как известные нам стекла XII–XIII вв., крашенные кобальтом, никогда не глушились⁴ (Столярова, 2016. С. 127). Вероятно, это было связано с тем, что в данном случае кобальтовое стекло соединялось с бронзовой основой, которая при обжиге могла окислиться и придать прозрачному стеклу нежелательный оттенок. Использование красителя кобальта является дополнительным аргументом в пользу указанного выше места производства стекол.

Итак, изучение состава стекол выявило некоторые особенности. Например, наличие высоких содержаний свинца и присутствие глушителя в стекле, окрашенном кобальтом. Кроме того, довольно редким является присутствие высоких концентраций свинца в натриевых стеклах, окрашенных марганцем (табл. 3: анализы 7, 10): нам известен только один такой случай, да и тот относится к золотоордынскому периоду (Столярова, 2016. С. 127, 234). Все это позволяет предполагать, что для изготовления иконки использовали специально приготовленные стекла, а не те, которые обычно шли на изготовление посуды, украшений и других предметов.

Было проведено картирование интенсивности флуоресцентного излучения для разных элементов лицевой стороны подвески. Качественно его результаты соответствуют результатам элементного анализа, за исключением одного элемента – стронция. Карта распределения стронция практически совпадает с областью светло-серой эмали (рис. 6). Стронций является геологическим спутником кальция. Поскольку кальций присутствует во всех эмалях, такое распределение стронция говорит о происхождении кальция из разных источников.

Технология изготовления подвески

Металлическая основа подвески была отлита. В полученные таким способом выемки были помещены эмалевые изображения, внешне выглядящие как выполненные в технике перегородчатой эмали.

Основная масса известных средневековых европейских и византийских изделий с перегородчатыми эмалями сделана или на золоте, или на меди, изредка на серебре (Макарова, 1975; Бреполь, 1986. С. 29–35; Клады, 2015. С. 26, 29–31, 34, 39, 64). Благодаря этому сформировалось представление, что способ украшения предметов из бронзы перегородчатой эмалью встречается крайне редко (Клады, 2015. С. 10). Это усугублялось тем, что зачастую металл определяли визуально, без анализа, и отличить друг от друга бронзовые и медные предметы было невозможно (Макарова, 1975. С. 88, 92. Табл. 27: 12, 13; 29: 3, 4; Клады, 2015. Рис. 139–142, 194,

³ В стекле светло-серого цвета источником сурьмы является антимонат кальция (табл. 2: анализ 5).

⁴ Глушение стекла – получение непрозрачного стекла. Прим. ред.

ДВУСТОРОННЯЯ ЭМАЛЕВАЯ ИКОНКА ИЗ СУЗДАЛЬСКОГО ОПОЛЯ:
ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

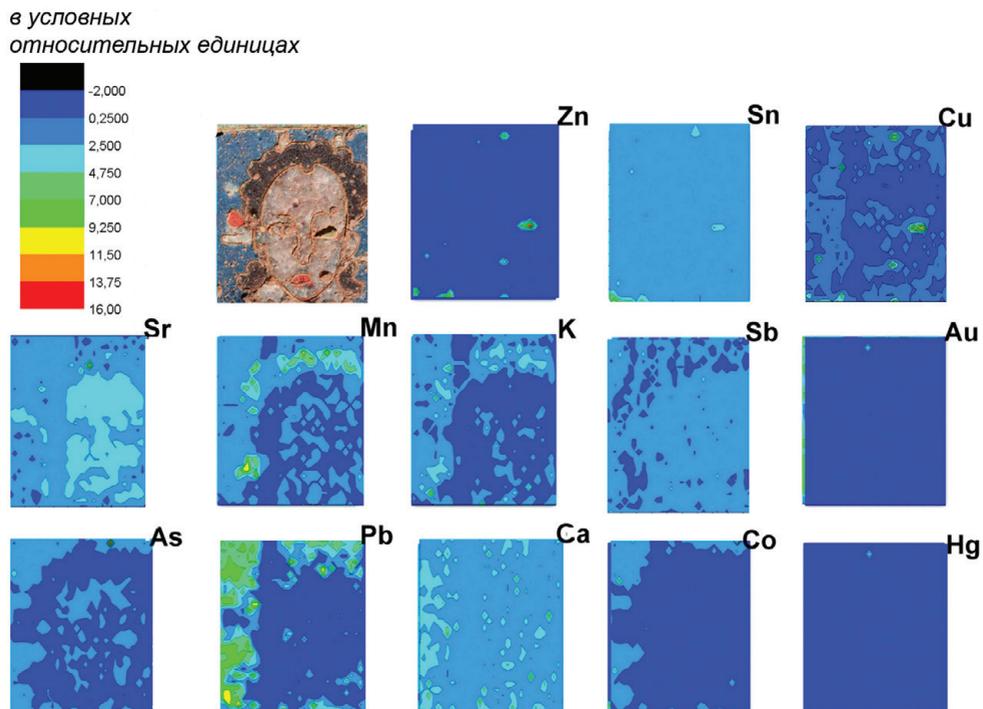


Рис. 6. Карта распределения химических элементов по площади на изображении Христа Эммануила

196, 197). Тем не менее предметы, сделанные из сплавов на основе меди, и, как считается, украшенные эмалями, известны (Макаров, Зайцева, 2019. С. 184–186). Несколько таких беспаспортных подвесок, собранных в последние годы, опубликовано (Спасеных, 2019. С. 38, 250). Отметим, что по мнению современных эмальеров, все медные сплавы, кроме томпака, содержащего 3–5% цинка, считаются металлами, неподходящими для эмалирования. В частности, бронза имеет непрочное сцепление с эмалью, и потому эмаль легко осыпается. Кроме того, бронза окисляется и пригодна только для глухих эмалей (Бреполь, 1986. С. 7; Флеров и др., 1986. С. 29).

Исследователями выделяется как минимум два вида техники перегородчатой эмали. Одна из них была описана в начале XII в. в трактате «*Schedula deversarum artium*» монахом Теофилом из монастыря в Хельмерсхаузене недалеко от Падерборна и носит название *cloisonné* (от франц. *cloison* – перегородка) или *Zellenemail* (от нем. *Zelle* – ячейка) (Вреполь, 1979. Р. 39, 143, 144). Этот вид характерен в основном для средневековой Западной Европы, а также Китая (Бреполь, 1986. С. 96–102). Второй вид этой техники имеет немецкое название *Senkemail* (от нем. *Senke* –

углубление, впадина, выемка). По происхождению и изготовлению он связывается с Византией (Brepohl, 1979. S. 36, 157; Бреполь, 1986. С. 30, 106).

Разница между этими двумя видами заключается, во-первых, в том, куда помещаются перегородки – на поверхность металлической пластины с напаянной по краю рамкой в два ряда (клуазоне) или в выемку (а по отечественной терминологии – в лоток) в пластине без рамки (византийская перегородчатая эмаль). При этом выемка могла быть либо прочеканена, либо образована соединением двух пластин, в одной из которых вырезан контур будущего изображения, а вторая играет роль дна (Бреполь, 1986. С. 107). Следует отметить, что литье для получения выемки/лотка здесь не использовалось. Суть техники византийских перегородчатых эмалей заключается, таким образом, в соединении двух приемов – перегородчатой эмали и выемчатой, носящей название *champlevé* (от франц. *champ levé* – взошедшее поле) или *Grubenemail* (от нем. *Gruben* – углубление, выемка, яма) (Brepohl, 1979. S. 39, 153).

Второе отличие – заполняет ли эмалевый рисунок, полученный перегородками, полностью пластину (*Vollschmelz*) (клуазоне) или оставляет металлический фон свободным (византийская перегородчатая эмаль). Однако следует заметить, что с XII в. в Византии стали производить перегородчатые эмали по типу европейских: без выемки/лотка и с заполнением эмалью всей поверхности с рамкой. С этого же времени отмечается использование вместо золотой основы медной как более дешевой, в то время как на Западе это было уже обычным делом (Cutler, 2002. P. 576, 577).

Рассмотрение нашей иконки по этим признакам показывает, что она представляет собой вариант, строго не отвечающий признакам ни клуазоне, ни византийской техники перегородчатой эмали: она имеет выемку, что не встречается у эмалей клуазоне; выемка получена литьем – приемом, не используемым в византийских перегородчатых эмалях; выемка не соответствует изображению, свободный металлический фон отсутствует, вся поверхность металла покрыта эмалью – все это также не характерно для византийских перегородчатых эмалей.

Еще один аргумент в пользу сомнений в применении традиционных техник перегородчатых эмалей добавляет отсутствие между разными цветами металлических перегородок. Более того, это позволяет вообще отказаться от отнесения рассматриваемого предмета к типу перегородчатых эмалей.

По способу изготовления выемок (литье) и материалу металлической основы (бронза) иконка скорее близка выемчатым эмалям, но не средневековым европейским (*champlevé*), где для создания эмалевых произведений применяли медь, а выемки наносили резьбой, чеканкой и гравировкой (Biron et al., 1996. P. 49), а, как это ни покажется странным, более раннего, римского времени – т. н. выемчатым эмалям восточноевропейского стиля – бронзовым литым украшениям, декорированным эмалями. Для них также было характерно использование в одной выемке эмалей разных цветов, не разделенных перегородками (Корзухина, 1978. С. 17; Румянцева, 2018. С. 193).

ДВУСТОРОННЯЯ ЭМАЛЕВАЯ ИКОНКА ИЗ СУЗДАЛЬСКОГО ОПОЛЬЯ:
ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

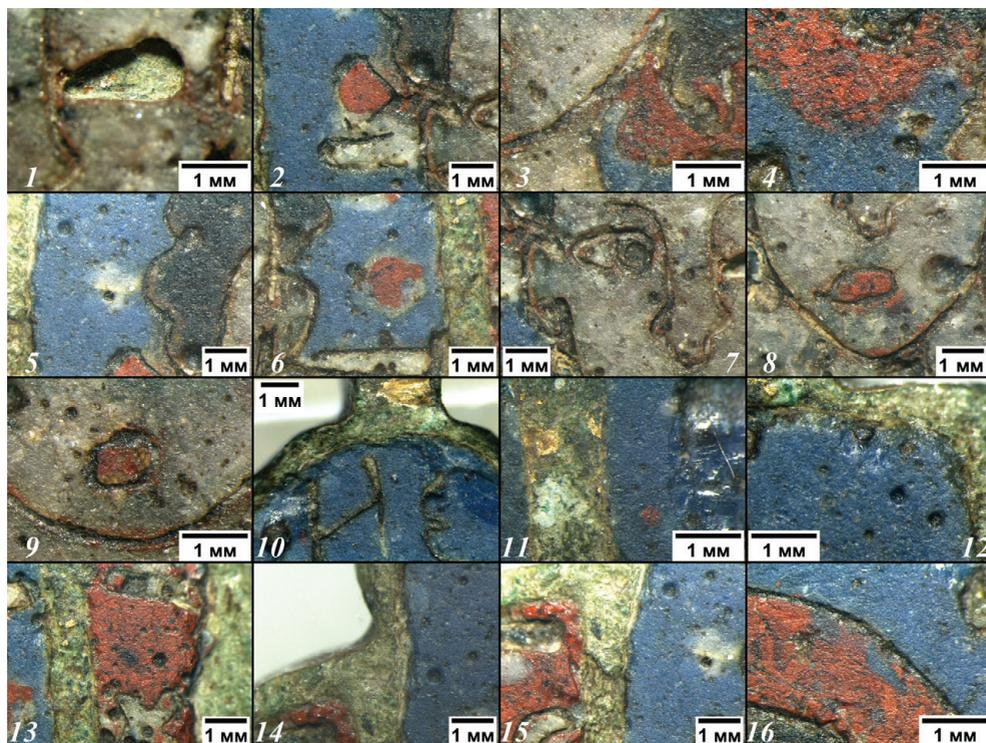


Рис. 7. Подвеска с изображением Христа Эммануила и св. Нестора Солунского с селища Семеновское-Советское 3. Детали. Фото

Однако подвеска обладает и существенными отличиями от указанной техники. Например, границы цветовых тонов разделены углубленными линиями (канавками). Такими же линиями обозначены не выделенные цветом черты лица обоих персонажей – глаза, нос, брови, подбородок, правое ухо Нестора – и буквы в лепестках на обороте подвески. Зрачки показаны углубленными точками.

В некоторых местах линии прорезают всю толщу эмали до металлической основы, как, например, при изображении левого глаза Христа, видимо, из-за этого и утратившего эмаль (рис. 7: 1). В других случаях они не доходят до металлического основания подвески. Например, в левой части лицевой стороны, около точки нимба глубина канавок составляет ~550–650 мкм при толщине эмалевого слоя ~750–800 мкм; на обороте глубина канавки, очерчивающей нимб в левой части, составляет ~550–700 мкм при толщине эмали ~760 мкм, а в верхнем лепестке в эмали толщиной ~750 мкм линия углублена на ~500 мкм. Проведенный на кафедре археологии МГУ неразрушающий поверхностный элементный анализ показал, что на дне этих канавок находится силикатный материал (табл. 4). Содержание кремния (Si) в нем составляет от 37,70 до 54,35%, содержания щелочных компо-

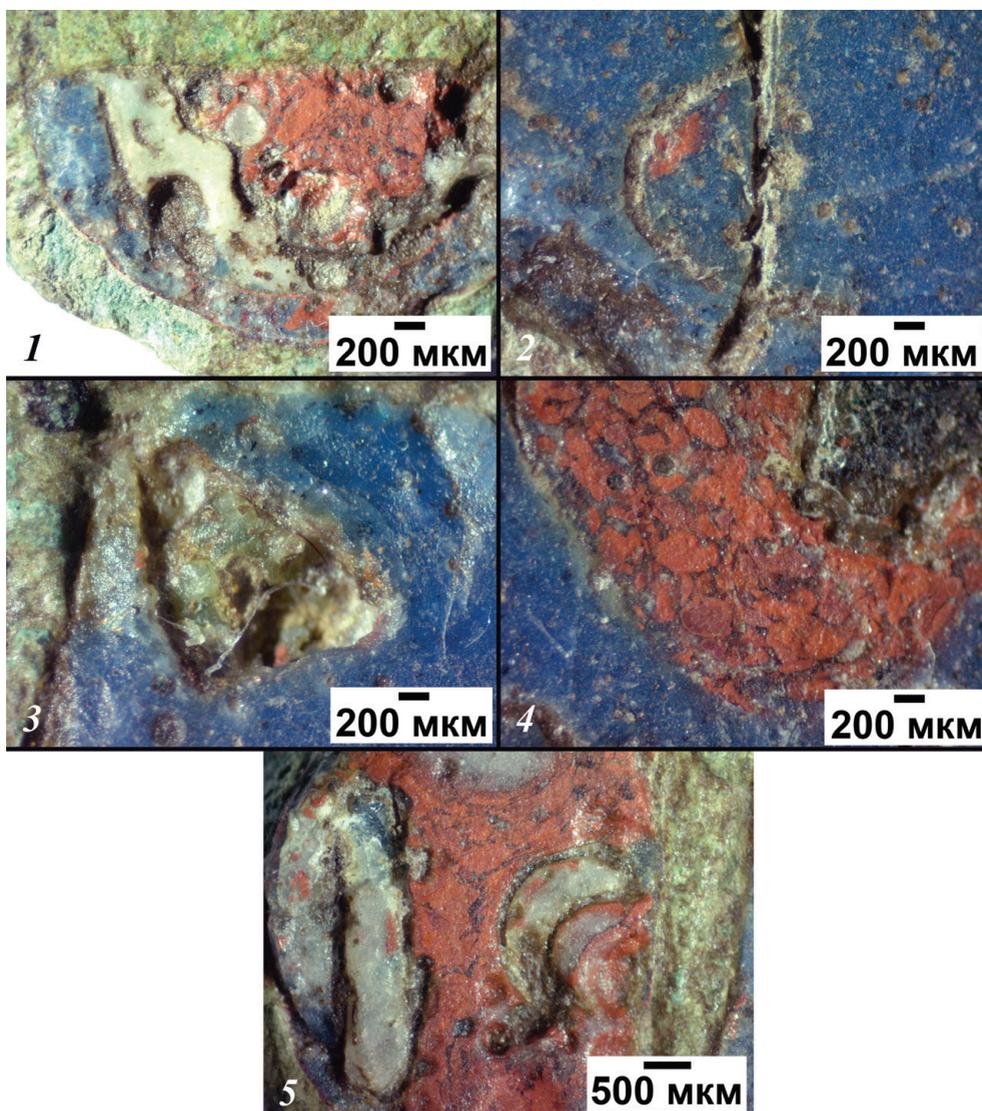


Рис. 8. Подвеска с изображением Христа Эммануила и св. Нестора Солунского с селища Семеновское-Советское 3. Детали. Фото

ДВУСТОРОННЯЯ ЭМАЛЕВАЯ ИКОНКА ИЗ СУЗДАЛЬСКОГО ОПОЛЬЯ:
ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

Таблица 4. Результаты анализов химического состава придонных заполнений канавок подвески, выполненных на кафедре археологии МГУ, вес %

№ анализа	Si	Na	K	Ca	Mg	Al	Cu	P	S	Cl
1	37,70	7,22	10,80	42,79	0,04	0,04	-	1,41	-	-
2	46,93	-	-	13,99	-	11,92	20,29	-	3,92	2,96
3	54,35	9,68	13,13	-	4,26	13,63	-	4,03	0,93	-

нентов (Na, K) высоки – от 18,02 до 22,81% с преобладанием калия над натрием. В одном случае также выявлены высокие концентрации меди (20,29%).

Некоторые изображения обведены углубленными контурами не полностью. В частности, на лицевой стороне это точка и нижняя линия в левой части крестчатого нимба (рис. 7: 2) и дуга в верхнем лепестке, а на обороте – нижняя часть нимба Нестора с обеих сторон от лика (рис. 7: 3, 4) и его волосы внизу слева. Вместе с тем некоторые детали – верхняя линия в левой части крестчатого нимба, представляющая собой, по сути, не линию, а пятно (рис. 7: 5), и красно-коричневая точка в правой части (рис. 7: 6) – не очерчены вовсе. Вместо этого точка обведена белым контуром. Такой же белый контур прослеживается и вокруг точки в левой части нимба, но только там, где углубленная линия отсутствует (рис. 7: 2). Практически вплотную к ней примыкает белое пятно, превращенное углубленным контуром в нижнюю линию нимба.

Интересно, что именно в тех местах лицевой стороны (рис. 4: 7а), где отсутствуют канавки (обе точки и левая верхняя линия крестчатого нимба), внутри стекла и были обнаружены небольшие бронзовые фрагменты (рис. 3). Такая же ситуация обнаруживается и на оборотной стороне (рис. 4: 7б), где в одном случае фрагмент металла продолжает недочерченную, короткую правую ножку буквы «Н» в верхнем лепестке (рис. 4: 5, 6), а в другом – продолжает углубленный контур, очерчивающий красно-коричневый нимб Нестора, обрывающийся внизу слева (рис. 4: 3, 4). На этой же стороне выявлено еще несколько подобных фрагментов в виде линий – в правой и верхней частях вблизи границы раздела нимба Нестора и сине-фиолетового фона. Правый фрагмент практически совпадает с углубленным контуром, один из верхних расположен внутри нимба (рис. 4: 1, 2), другой – над ним.

Края углубленных линий окрашены красно-коричневым цветом. Создается впечатление, что предварительно места для них были намечены красным контуром. Было бы понятно, если бы такой контур обозначал только места, не выделенные цветом – глаза, нос, брови, подбородок (рис. 7: 7, 8, 9). Но он обнаруживается и там, где изображения имеют контрастные цвета – у рта, показанного тем же красно-коричневым тоном (рис. 7: 8, 9), между серым ликом и черными волосами (рис. 7: 5), между сине-фиолетовым фоном и серой шеей (рис. 7: 3), между сине-фиолетовой дугой и белым фоном в нижнем лепестке лицевой стороны (рис. 8: 1).

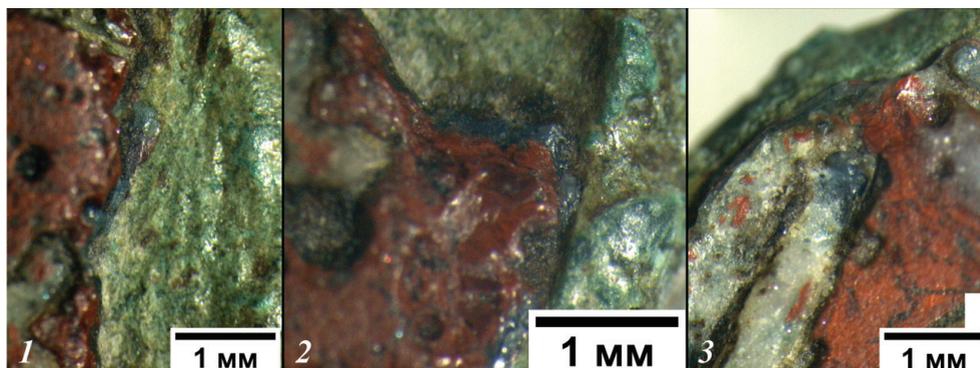


Рис. 9. Подвеска с изображением Христа Эммануила и св. Нестора Солунского с селища Семеновское-Советское 3. Детали. Фото

В некоторых случаях вокруг букв, символов сердца и других элементов видны не линии, а точки и пятна (рис. 7: 2, 6, 10, 11; рис. 8: 2, 3). Применение красно-коричневого контура в тех случаях, когда детали изображения контрастны по цвету и хорошо видны, бессмысленно. Очевидно, что эти красные линии не являются наметками рисунка. Тем не менее, корреляция углубленных линий и красно-коричневой обводки, поскольку ее нет у элементов, не имеющих канавки, несомненна.

Элементный анализ контура изучен на кафедре археологии МГУ (табл. 3: анализ 11). Исследование показало высокую концентрацию щелочей (18,73%) с преобладанием натрия над калием, средние концентрации щелочных земель (8,82%) и кремнезема (61,1%), наличие меди (4,62%). Все это позволяет отнести его к силикатам, окрашенным медью в красно-коричневый цвет.

Можно предложить несколько вариантов реконструкции технологии изготовления изображений рассматриваемой подвески. Один из них – это использование заранее изготовленных вставок из стекла, выполненных в технике миниатюрной мозаики более известной под названием миллефиори (от итал. *millefiori* – тысяча цветов). Эта стекольная техника сложилась еще в эпоху бронзы на территории Переднего Востока, а расцвет ее приходится на конец эллинизма и начало римского времени. В эпоху Средневековья ее использовали не только на Востоке, но и в Венеции (von Saldern, 1970. P. 213–216. Fig. 1–5; Щапова, 1983. С. 101, 102; Кунина, 1997. С. 34, 35, 89–91, 94, 95, 100, 101; *Five Thousand Years of Glass*, 2004. P. 163. Fig. 209).

Суть приема миниатюрной мозаики заключается в получении изображения путем соединения стеклянных деталей разных цветов (отсюда и название) в одну заготовку в виде стержня так, что на его срезе образуется заданный рисунок. Затем заготовку нагревали и растягивали в длину, используя такое свойство стекла, как пластичность. В результате она становилась длиннее и тоньше, но взаимное расположение деталей, составляющих узор, сохранялось, поэтому сохранялось и

изображение, уменьшаясь только в размере. Чем сильнее растягивали заготовку, тем мельче был узор (Spaer, 2001. Р. 268–271). Доведя изображение до нужных размеров, заготовку разрезали поперек на части, тиражируя таким способом изображение. Известно, что из заготовки длиной 30 см можно было получить 200 «ломтиков» толщиной 1–2 мм (Щапова, 1999. С. 65). Затем их соединяли между собой, создавая готовые предметы – различные украшения или сосуды, а могли использовать и самостоятельно в виде плакеток (Spaer, 2001. Р. 118–126, 248–250). В качестве узоров на «ломтиках» фигурируют самые разные мотивы, в том числе, что особенно важно в связи с рассматриваемым сюжетом, и изображения человеческих лиц. Их в основном превращали в бусы или плакетки, которые могли использовать как вставки (Кунина, 1997. С. 100).

Версия об использовании технологии миниатюрной мозаики для получения эмалевых изображений была высказана еще в конце 90-х годов прошлого века Ю.Л. Щаповой (Щапова, 1998. С. 284–289; 1999. С. 62–72). Правда, тогда речь шла о византийских перегородчатых эмалях.

В пользу этого на нашей иконке свидетельствует несколько фактов. Один из них – это превышение эмалью в ряде случаев уровня металлических бортиков (рис. 7: 12, 13). Такая ситуация не свойственна эмалевым изделиям, где уровень эмали либо выводился на уровень металла путем шлифовки, либо находился ниже его, как, например, в эмалях по скани. Еще один важный момент – обязательным этапом изготовления практически всех видов эмалей было полирование. Вставки же в технике миллефиори не полировались. Рассматриваемая привеска также не была подвергнута полированию. Еще один факт – края эмалевых вставок иконки не оплавленные, а острые, на них присутствуют мелкие сколы, напоминающие ретушь, обычно наносимую в холодную на стеклянные вставки. В ряде случаев края срезаны наискось, в результате чего они не прилегают плотно к металлу, а отстают от него, образуя промежутки между эмалью и металлическим бортиком (рис. 7: 2, 5, 6, 14, 15; рис. 8: 1). Очевидно, что применение высокой температуры обжига эмалевого порошка (800°) благодаря вязкости и поверхностному натяжению неминуемо привело бы к оплавлению всей поверхности эмали и отсутствию острых краев, сколов, промежутков, наблюдаемых нами на изделии.

С другой стороны, есть факты, противоречащие версии изготовления вставки в технике миниатюрной мозаики и указывающие на другой вариант – использование стеклянного порошка, т. е. эмали. Например, микроскопическое исследование красно-коричневой эмали показало, что она составлена из мелких кусочков стекла разной формы, не сплавившихся в единую массу (рис. 7: 3, 4; рис. 8: 4). В пользу применения порошка свидетельствует и наблюдаемое на оборотной стороне подвески смешение двух цветов: красно-коричневого нимба Нестора и сине-фиолетового фона (рис. 7: 16). Если бы углубленный контур, очерчивающий нимб Нестора, отсутствовал, эта размытость границы между двумя цветами сильнее бы бросалась в глаза. Также и в тех местах, где между разными цветами отсутствуют углубленные линии, четкости границы, которая должна была бы быть при изго-

товлении стеклянных вставок в технике миллефиори, не наблюдается (рис. 7: 2, 4–6). В местах утрат эмали, например, в боковых лепестках лицевой стороны, мы видим, что под красно-коричневым слоем лежит сине-фиолетовый (рис. 9: 1, 2). Такой же подстилающий синеватый слой просвечивает сквозь лики обоих изображенных (рис. 7: 8) и буквы на боковых лепестках лицевой стороны (рис. 7: 13, 15; рис. 9: 3). Такая многослойность несвойственна миниатюрной мозаике.

Таким образом, налицо противоречие между холодной обработкой краев эмалевых вставок и горячими способами создания самих изображений из порошка. Устранить это противоречие можно, если предположить, что изображения Христа Эммануила, св. Нестора и заполнения лепестков лицевой стороны действительно выполнялись из эмалевого порошка, но не на металлической основе иконки, а на стеклянных плакетках сине-фиолетового цвета. Затем плакетки в холодную подрезали под размер выемок, вставляли в них и нагревали при температуре, достаточной для того, чтобы стекло прилипло к металлу, но, чтобы при этом ни то, ни другое не подверглось деформации. Вероятно, поэтому самое высокое содержание свинца (15,04–15,89%), понижающее температуру размягчения стекла, обнаружено именно в сине-фиолетовом цвете, который, с одной стороны, служил основой для изображений, а с другой, выполнял функцию соединения с металлом (табл. 3). Косвенным свидетельством такой технологии является наличие пустот на границе металла и эмали, наблюдаемое в нейтронной томографии.

Еще одним фактом, свидетельствующим о том, что эмалевые изображения были выполнены отдельно, а затем вставлены в выемки, является изображение Христа Эммануила, расположенное не по центру квадратной выемки, а со сдвигом вправо, а также – отсутствие в крестчатом нимбе третьей, верхней точки, обозначающей букву. Представляется, что мастер, создающий изображения из эмалевого порошка непосредственно на металлической основе подвески, должен был предварительно разместить на ней эскиз, располагая изображения по центру и соразмеряя все детали с размером ячеек. Здесь же создается впечатление, что мастер знал размеры выемки только приблизительно. Вставка, выполненная отдельно от металлической основы, получилась несколько больше высоты приготовленной выемки, в результате чего часть ее была срезана вместе с верхней точкой нимба Христа Эммануила. Это подтверждается тем, что в верхней части левая линия нимба не заканчивается, как правая, а обрезается металлическим бортиком.

В связи с высказанной гипотезой обратим внимание на полностью отсутствующее изображение левого глаза Христа Эммануила и значительную утрату эмали в правой лепестке лицевой стороны. По мнению княгини Марии Тенишевой, высказанной в ее диссертации «Эмаль и инкрустация», «...как бы ни пострадал от времени и разрушения украшенный ею (эмалью – *авт.*) предмет, все же настоящая эмаль никогда не выпадает из своих ячеек, даже на широкой поверхности, а неминуемо останется на дне их и по стенкам некоторый припек стекловидной массы. Но если углубления на предмете не носят ни малейших признаков приставшего стекла, то это является несомненным доказательством того, что это была лишь

инкрустация, исполненная холодным способом» (Озер, 2004. С. 130). Это наблюдение еще раз укрепляет нас в версии о том, что в металлические выемки был положен не порошок, а твердое стекло.

Таким образом, можно предположить, что выемки в подвеске украшены вставками, сделанными в смешанной технике, сочетающей использование твердого стекла для сине-фиолетового фона и стеклянного порошка (эмали) для изображений. При этом, возможно, некоторые детали, в частности лики Христа Эммануила и Нестора вырезали из твердого стекла.

Как же были созданы сами изображения из эмалевого порошка? Наличие углубленных линий, казалось бы, говорит о традиционной технологии перегородчатых эмалей, согласно которой металлические перегородки припаивались на металлическую основу и полученные таким образом ячейки затем заполнялись эмалевым порошком. Однако версия о нанесении изображений не на металлическую основу, а на стеклянную плакетку противоречит этой точке зрения.

Полученные нами результаты аналитических исследований (рис. 2: 1В) показывают, что в ряде случаев канавки не доходят до металлического основания иконки; то есть, перегородки не были припаяны к основе. Такие случаи описаны в литературе под названиями «неприпайные перегородки» и «подвижная технология». Суть метода состоит во вплавлении перегородок в грунттовую эмаль разных цветов, которой полностью покрывалась металлическая основа, на которую затем наносилась цветная покровная эмаль. Это, по мнению авторов, позволяло избежать сложного процесса пайки перегородок. Такая технология зафиксирована для quadriлольных дробниц с саккоса митрополита Алексея XIV в. (Осипов, 1993. С. 34). С другой стороны, те же результаты исследований показывают обратную ситуацию – проникновение канавок до металла (рис. 2: 1В). Если забыть о версии использования стеклянной основы, то их можно было бы интерпретировать как остатки от припаянных к металлической основе разрушившихся металлических перегородок. Тогда получается, что на одном предмете фиксируется одновременное существование двух техник – припаянных перегородок и «подвижной технологии», что маловероятно.

Это приводит нас к выводу о том, что перегородки наложены уже после того, как были выполнены эмалевые изображения. Если бы перегородки устанавливались до наложения эмалей, то эмаль одного цвета находилась бы внутри перегородок или, по крайней мере, была размещена более компактно. В некоторых же местах эмаль одного цвета значительно выходит за пределы канавок, имея вид бесформенных пятен (на лицевой стороне – верхняя линия в правой и обе линии в левой части нимба, а также буквы на лепестках). Еще один пример – изображение правого уха Нестора, выделенного не цветом, как левое, а углубленной линией. Очевидно, что при наложении перегородок до нанесения эмали этого не произошло бы и оба уха были бы показаны цветом. На некоторых участках, например, у рта Христа, концы канавок не смыкаются в кольцо (рис. 7: 8). Кроме того, некоторые детали изображений выполнены без перегородок, на что указывает отсутствие

канавок (см. выше). Следовательно, можно говорить о том, что для изготовления эмалевых рисунков перегородки не были нужны, они несли только декоративную функцию, а не технологическую. Исходя из этого, правильнее было бы называть их не перегородками, а контуром, с помощью которого расплывчатые границы между разноцветными деталями изображений можно было сделать более четкими, а бесформенным пятнам придать нужную форму линий и букв. Расчет был на то, что все эти огрехи на таком миниатюрном изображении не будут видны, если на него смотреть невооруженным глазом.

Способ наложения эмалевого порошка без металлических перегородок известен, и обычно это приводило к смешению эмалей разных цветов и получению переходных тонов, как это можно видеть в мосанских⁵ и лиможских выемчатых (Бреполь, 1986. С. 33, 35. Рис. 17, 20; *Enamels of Limoges*, 1996), а также китайских перегородчатых эмалях (Неглинская, 2006. С. 63). Чтобы избежать этого, возможно, были применены шаблоны (Бреполь, 1986. С. 77). Еще один вид, не требующий перегородок – это живописная эмаль, где краски наносятся послойно кистью (Бреполь, 1986. С. 39, 40, 84–90). Хотя первые предметы в этой технике относятся только к XV в., тем не менее, применяемая в них технология могла бы объяснить изготовление рассматриваемой подвески. Эмалевый порошок разных цветов, разведенный связующим, наносили не одновременно, а последовательно, обжигая каждый цвет отдельно, двигаясь от ликов персонажей к краям поля. На последнем этапе наносили рты обоих изображенных и детали нимба Христа Эммануила. На плакетках для боковых лепестков лицевой стороны подвески сначала выполнили светло-серые буквы, а затем оставшееся пространство заполнили красно-коричневым цветом (рис. 8: 5).

Для контура была использована бронзовая проволока прямоугольного сечения, изогнутая в соответствии с рисунком и впаянная в размягченное стекло. После нагрева края линий окрасились в красно-коричневый цвет, красителем которого является медь. Вероятно, в некоторых местах высота проволоки была значительно меньше толщины эмалевого слоя, что привело к ее погружению в эмаль глубже, чем это было необходимо. В тех местах, где обнаружены ее фрагменты, толщина эмалевого слоя (~760–850 мкм) значительно превышает их высоту (~300–700 мкм). Проволоку, окаймлявшую нимб Нестора, возможно, несколько раз перделывали, и внутри стекла сохранились ее остатки от неудачного варианта. Обычно перегородки золотили, как и бронзовую основу подвески. Такую позолоченную проволоку мы видим на колте с женским изображением, найденным во Владимире (Мухина, 2008. Рис. 1). В процессе бытования и последующего нахождения в культурном слое проволока была утрачена, оставив только углубленные линии с красно-коричневым контуром вдоль них и некоторые фрагменты внутри стекла. Такая технология создавала полное впечатление об изделии в технике перегородчатой эмали.

⁵ Мосанские эмали (от фр. *mosan*) – эмали, выполненные в области рек Рейн–Маас (Нидерланды, *Maas*)/Мёз (Франция, *Meuse*).

Состав стекол, нехарактерный для Руси, и некоторые искажения в надписи⁶ указывают на работу иностранного мастера-стеклодела. В настоящее время, кроме рассматриваемой иконки, известно десять похожих подвесок, происходящих преимущественно с территории Южной Руси (Макаров, Зайцева, 2019). Исследователи связывают их изготовление с Киевом, отмечая участие в процессе греческих мастеров (Ross, 1965. P. 113. № 162). Подобные изделия как более дешевые по сравнению с предметами из драгоценных металлов, видимо, должны были удовлетворять запросы «среднего класса» и изготавливались на рынок. Тем не менее редкость образа св. Нестора Солунского и наличие подписи на рассматриваемой подвеске представляют, на наш взгляд, аргументы в пользу ее заказного характера.

Проведенное комплексное исследование двусторонней бронзовой позолоченной подвески, украшенной цветными эмалями – первый опыт точного и детального анализа одного предмета древнерусского прикладного искусства. Накопление данных по другим объектам позволит перейти к широким историческим выводам.

Литература

- Бреполь Э.*, 1986. Художественное эмалирование. Л.: Машиностроение, Ленинградское отделение. 127, 56 с. ил.
- Емельянов А.Ю., Емельянова Е.В., Смольняков Д.В., Федяева Т.Н.* Цветные горячие эмали и технология художественного эмалирования. URL: <http://hotemal.ru/node/247> (дата обращения: 23.03.2020 г.).
- Клады Древней Руси в собрании Русского музея. 2015 / Авт. ст., сост. С.М. Новаковская-Бухман / Русский музей представляет: альманах; вып. 457. СПб.: Русский музей; Palace editions. 95 с.
- Корзухина Г.Ф.*, 1978. Предметы убора с выемчатыми эмалями V – первой половины VI в. н. э. в Среднем Поднепровье / САИ. Е1–43. Л.: Наука. 123 с., 2 л. ил.
- Кунина Н.З.*, 1997. Античное стекло в собрании Эрмитажа. СПб.: АРС. 360 с.
- Летюк Л.М., Журавлев Г.И.*, 1983. Химия и технология ферритов: Учебное пособие для вузов. Л.: Химия. 255 с.
- Макаров Н.А., Зайцева И.Е.*, 2019. Иконка с изображением св. Нестора Солунского из Суздальского Ополя // РА. № 4. С. 182–192.
- Макарова Т.И.*, 1975. Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука. 135 с., 2 л. цв. ил.
- Мухина Т.Ф.*, 2008. К вопросу об эмалирном производстве во Владимире (находки последних лет) // Археология Владимиро-Суздальской земли. Материалы научного семинара. Вып. 2 / Отв. ред. Н.А. Макаров. М.: ИА РАН. С. 147–154.
- Неглинская М.А.*, 2006. Китайские перегородчатые эмали XV – первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока: каталог. М.: Любимая книга. 164 с.

⁶ По мнению А.А. Гиппиуса, любезно согласившегося прокомментировать надпись, она, безусловно, древнерусская, на что указывает второе Е (в греч. Nestwr) и конечный Ъ. Но при несомненно русской форме имени форма буквы Е – чисто греческая. На исполнение русской надписи греческим мастером могут указывать и последние две буквы надписи (Р и Ъ), имеющие искаженные начертания (Р зеркальное, Ъ имеет вид Б, то есть отворот Ъ «смотрит» не налево, а направо).

- Озер Дж.*, 2004. Мир эмалей княгини Марии Тенишевой. М.: Тверской полиграфический комбинат детской литературы. 165 с.
- Осинов Ю.А.*, 1993. Эмалевые дробницы саккоса митрополита Алексея // Декоративно-прикладное искусство. Материалы и исследования. IX / Отв. ред. А.С. Насибова. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». С. 25–38.
- Румянцева О.С.*, 2018. Технология изготовления эмалевых вставок // Брянский клад украшений с выемчатой эмалью восточноевропейского стиля (III в. н. э.) Раннеславянский мир. Археология славян и их соседей. Вып. 18 / Отв. ред. А.М. Обломский. М.: ИА РАН; Вологда: Древности Севера. С. 189–198.
- Соменков В.А., Глазков В.П., Эм В.Т., Гуреев А.И., Мурашев М.М., Садыков Р.А., Аксенов С.Н., Трунов Д.Н., Столяров А.А., Алексеев А.А., Кравчук Л.В.*, 2019. Установка для комплексной радиационной диагностики «ДРАКОН» // Поверхность. Рентгеновские, синхротронные и нейтронные исследования. 9. С. 93–99⁷.
- Спасеных А.Н.*, 2019. Литые кресты XIV–XVI веков как свидетели истории образования Московской Руси. Новосибирск: Академиздат. 654 с.
- Столярова Е.К.*, 2016. Стекло средневековой Москвы: XII–XIV века. М.: РГГУ. 691 с., 3 л. цв. ил.
- Флеров А.В., Демина М.Т., Елизаров А.Н., Шеманов Ю.А.*, 1986. Техника художественной эмали, чеканки и ковки. Учебное пособие. М.: Высшая школа. 190 с.
- Щапова Ю.Л.*, 1983. Очерки истории древнего стеклоделия: (по материалам долины Нила, Ближнего Востока и Европы). М.: МГУ. 200 с.
- Щапова Ю.Л.*, 1998. Древнерусский эмалевый убор (к вопросу о происхождении) // Общество, экономика, культура и искусство славян. Труды VI Международного конгресса славянской археологии. Т. 4. М.: Эдиториал УРСС. С. 284–289.
- Щапова Ю.Л.*, 1999. Еще раз о перегородчатых эмалях Древней Руси // Древности Пскова. Археология, история, архитектура. К юбилею И.К. Лабутиной / Отв. ред. В.В. Седов. Псков: ПГОИАХМЗ. С. 62–72.
- Эйтель В.*, 1962. Физическая химия силикатов. М.: Издательство иностранной литературы. 1055 с.
- Biron I., Dandridge P., Wypyski M.T., Vandevyver M.*, 1996. Techniques and Materials in Limoges Enamels // Enamels of Limoges 1100–1350. New York: The Metropolitan Museum of Art. P. 48–62.
- Brepohl E.*, 1979. Kunsthandwerkliches Emailieren. Leipzig: Fachbuchverlag. 207 S.
- Cutler A.*, 2002. The Industries of Art: Enameling // The Economic History of Byzantium from the Seventh through the Fifteenth Century. Vol. 1. Dumbarton Oaks Studies. 39 / Ed. A.E. Laiou. Washington: Dumbarton Oaks. P. 575–578.
- Enamels of Limoges 1100–1350. 1996. New York: The Metropolitan Museum of Art. 1996. 478 p.
- Five Thousand Years of Glass. 2004 / Ed. H. Tait. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 256 p.
- Ross M.C.*, 1965. Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Vol. 2. Jewelry, Enamels and Art of the Migration Period. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection. 144 p., 107 pl. (8 in colour).

⁷ Перевод: Somenkov V.A., Glazkov V.P., Em V.T., Gureev A.I., Murashev M.M., Axenov S.N., Trunov D.N., Sadykov R.A., Stolyarov A.A., Alexeev A.A., Kravchuk L.V., On the complex radiation diagnostics facility “DRAGON” // Journal of Surface Investigation: X-Ray, Synchrotron and Neutron Techniques. 2019. 13, 5. P. 870–876.

Saldern A. von, 1970. Other Mesopotamian Glass Vessels (1500–600 B.C.) // Glass and Glassmaking in Ancient Mesopotamia. Corning: The Corning Museum of Glass Press; London and Toronto: Associated University Presses. P. 203–228.

Spaer M., 2001. Ancient Glass in the Israel Museum: Beads and Other Small Objects. Jerusalem: The Israel Museum. 390 p., 51 colour pl.

Tool A.Q., Insley H., 1938. Observations on Crystalline Silica in certain devitrified glasses // Journal of Research of the National Bureau of Standards. 21. P. 743–772.

**E.K. Stolyarova, E.S. Kovalenko, M.M. Murashev, K.M. Podurets,
I.E. Zaytseva, E.A. Greshnikov, N.N. Presnyakova, V.P. Glazkov,
P.A. Borisova, R.D. Svetogorov, N.V. Eniosova, A.A. Gogin**

DOUBLE-SIDED ENAMEL ICON FROM SUZDAL OPOLYE:
TECHNOLOGICAL RESEARCH

Summary. The article presents the results of a comprehensive study of a bronze icon pendant with enamel images, discovered in 2018 at the rural settlement of Semenovskoye-Sovetskoye 3 near Suzdal. The pendant dates to the 12th – the first half of the 13th century. Various methods were applied to study the icon: neutron and synchrotron tomography, X-ray fluorescence analysis, neutron and synchrotron diffractometry, scanning electron microscopy with energy-dispersive X-ray microanalysis. The manufacturing technology is defined. The peculiarities of making enamel images were determined. There were no metal partitions between the different colors.

Keywords: icon-pendant, cloisonné enamel, champlevé enamel, Kiev Rus'

СОЗДАНИЕ СЛОВАРЕЙ
И УКАЗАТЕЛЕЙ
ПО РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ



† ГН ПОМОЗН

А.А. МЕДЫНЦЕВА

ПЕРСониФИЦИРОВАННЫЙ СЛОВАРЬ
ДРЕВНЕРУССКИХ МАСТЕРОВ –
ЮВЕЛИРОВ-ЛИТЕЙЩИКОВ
И КАМНЕРЕЗОВ – XI–XIII вв.
(С КОММЕНТАРИЯМИ)



Резюме. В статье рассматривается происхождение и сложение формуляра подписи мастеров-ювелиров и приводятся дополнительные обоснования правомерности прочтения и датировок, появившиеся после основных публикаций.

Частью статьи является аннотированный словарь имен мастеров-ювелиров и камнерезов, составленный по эпиграфическим источникам XI–XIII вв. Эти специальности объединены в едином списке, потому что и в древнейшее время мастера этих направлений художественного прикладного ремесла либо их сочетали, либо совместно работали в одних мастерских. Список составляет 17 имен. Из них 13 связаны с автографами самих мастеров, 4 взяты из рукописных упоминаний. Имена мастеров – автографы – представлены в той падежной форме и графике, в которой они находятся в оригиналах. В комментариях к ним указана основная литература.

Ключевые слова: Ремесло Древней Руси, мастера, ювелиры, камнерезы, эпиграфика, подписи, автографы, берестяные грамоты, палеография, формуляр подписей мастеров

**Указатель имен мастеров Древней Руси (XI–XIII вв.)
(ювелиры, ювелиры-камнерезы)**

1.	Алимпии -(О)лимпий	Древнейший известный русский иконописец (XI в.). Имя неоднократно упоминается в Киево-Печерском патерике, где художнику посвящена глава (Памятники, 1980). Здесь говорится, что он учился у греческих иконописцев из Константинополя, которые расписывали Печерскую церковь (построена в 1073–1078 гг.) Общеизвестен как первый русский иконописец, но некоторые данные позволяют предположить, что помимо иконописных работ он занимался изготовлением окладов для икон (Кочетков, 2009. С. 44; Рыбаков, 1948. С. 507).
2.	Братило-Флор	(Братилови-Флорови – д. п., ед. ч., м. р.). Мастер-ювелир, сделавший один из знаменитых кратиров – сосудов для причастия, хранившихся в ризнице Новгородского Софийского собора. Оставил свою подпись на днище кратира. Рубеж XI–XII – середина XII в. Имя заказчика традиционно связывается с новгородским посадником Петрилой Микульичем, который был посадником в 1132, 1133 гг. и погиб в 1135 г.

		Кратир представляет собой один из парных (см. Константин-Коста). Большинство исследователей считают мастера Братилу и сделанный им кратир предшествующими сосуду, сделанному Костой. Но некоторые (в том числе И.А. Стерлигова) считают оригиналом сосуд Косты, которому следовал мастер Братила. В относительно недавнее время было высказано мнение, что оба кратира являются повторением третьего, утраченного в 30-е гг. XVII в. (А.И. Гиппиус) (Орлов, 1952. С. 42–44, № 44; Рыбаков, 1964. С. 23, 24. № 16; Медынцева, 1991. С. 91–108; Стерлигова, 1996. С. 26–68, 108–116; Гиппиус, 1999. С. 379–394).
3.	Власий	(Власиѣ – д. п., ед. ч., м. р.). Мастер-камнерез или ювелир (XII–XIII вв.). Его имя известно по молитвенной надписи на крестике, найденном в мастерской ювелира XII–XIII вв. на посаде Ярополча Залесского (Седов, 1959. С. 275–277; Седова, 1978. С. 53, 54; Медынцева, 2000. С. 184–187).
4.	Данила	(Данила – и. п., ед. ч., м. р.). Мастер-камнерез и, скорее всего, ювелир-литейщик из Новгорода (60-е гг. XIII вв.). Имя известно по молитвенной (?) надписи с его упоминанием на литейной формочке из Новгорода. Надпись, расположенная на двух частях составной литейной формочки для отливки колта, фрагментарна, прочитана частично. Надпись-имя сопровождает рисунок человека в воинском облачении (?) (Рыбина, 1998. С. 15–28. № 21; Дубровин, 2016. С. 309, 540. Рис. 20).
5.	Иванко	(Иванкъ – и. п., ед. ч., м. р.). Мастер-камнерез, изготовитель шиферных пряслиц, найденных в камнерезной мастерской в Любече. Начало XII в. Известен по дарственной надписи на пряслице, сделанном для малолетней дочери (Б.А. Рыбаков). В.Л. Янин предлагает иное прочтение, которое не обязательно предполагает изготовление пряслиц автором подписи. Но некоторые особенности прочтения и аналогии дают основания предпочесть первый вариант (Рыбаков, 1960. С. 34; Янин, 1992. № 2; Медынцева, 2000. С. 56).
6.	Константин	(Кост[аньтино]ѹ – д. п., ед. ч., м. р.). Надпись мастера-литейщика на оборотной стороне бронзовых арок для напрестольной сени из Вщижа. Две литые арки, найденные в 1840 г. при раскопках церкви древнерусского города Вщижа. Б.А. Рыбаков реконструировал арки как напрестольную сень и восстановил надпись на обороте арок, нанесенную в процессе производства. Надпись была нанесена на восковую модель и частично смазана в процессе изготовления. На первой из них восстановлено имя мастера: «г(оспод)и помози [р]а[боу] с[вое]м[оу] кост...» Имя полностью не сохранилось, но традиционная молитвенная формула с упоминанием имени Коста или Константин восстанавливается вполне убедительно. На второй арке сохранились лишь отдельные буквы. Надпись датируется XII в. Арки, вероятно, предназначены для оборудования церкви, построенной, по мнению Б.А. Рыбакова, в середине XII в. Более поздние раскопки датируют храм второй половиной XII – началом XIII в. Для чего был задуман и как первоначально использован комплект пластин вщижских арок – точно не известно. Надпись мастера Константина, сделанная уставным письмом XII в. заставляет вспомнить мастера Косту, сделавшего кратир для Петра Михалковича в 1156 г. Универсальность работы древнерусских мастеров (фигурные ручки кратиров тоже литые) позволяют сделать это предположение, но почерк надписей, одинаковый на обеих арках, отличается от почерка автора кратира – Косты. Почерк надписей на арках лишь хронологически близок к почерку новгородского кратира и не позволяет отнести их к устройству храма более позднего времени. Н.В. Жилина предполагает, что литые детали использовались неоднократно – сначала для устройства

ПЕРСОНИФИЦИРОВАННЫЙ СЛОВАРЬ ДРЕВНЕРУССКИХ МАСТЕРОВ –
ЮВЕЛИРОВ-ЛИТЕЙЩИКОВ И КАМНЕРЕЗОВ – XI–XIII вв. (С КОММЕНТАРИЯМИ)

		паникадила храма середины XII в. а затем, возможно, уже другими мастерами при убранстве храма конца XII – XIII в. (Рыбаков, 1948. С. 253, 254; 1963. С. 34–72; Шинаков, Яганов, 2016. С. 103–109; Жилина, 2018. С. 91–99).
7.	Константин-Коста	(Костаньтинъ – д. п., ед. ч., м. р.; Коста – и. п., ед. ч., м. р.). Мастер-ювелир – автор одного из кратиров, хранившихся в ризнице новгородского Софийского собора. Подпись мастера находится на днище сосуда. Палеографическая дата: начало – середина XII в. Атрибуция долгое время была неясна. Делались попытки связать его с Петром Микульичем – заказчиком кратира Братилы при повторной женитьбе ктитора (Рыбаков, 1948), с Петрятой – новгородским посадником конца XI в. (Стерлигова, 1996) и с новгородским боярином Петром Михалковичем, выдавшим свою дочь в 1156 г. за князя (Гиппиус, 1999) (см. Братило-Флор).
8.	Кузьма	Кузьма. Мастер-ювелир, костерез. Известен по описанию Плано де Карпини, у которого он был переводчиком в ставке великого хана в Каракоруме (около 1246 г.). Он показал знатному итальянцу трон из слоновой кости, украшенный драгоценными камнями и жемчугом, своей работы (Рыбаков, 1948. С. 532).
9.	Лазарь-Богша-Богуслав (?)	(Лазореви Богъши – д. п., ед. ч., м. р.). Подпись мастера-ювелира, эмалиера сделана на оборотной стороне креста Евфросинии Полоцкой в 1151 г. Этим мастером сделана подробная летописная запись с датой и именем заказчицы, заклитием всех, кто посягнет на крест, перечислением святых, заключенных в дробницы креста и указанием его стоимости. Крест утрачен во время Великой Отечественной войны, но Л.В. Алексеев обнаружил негативы его фотографий в ЛОИА (ныне ИИМК РАН), куда были переданы фонды ИАК. В конце XX в. при активном участии Полоцкой епархии и содействии Л.В. Алексеева и Т.И. Макаровой изготовлена копия креста ювелиром Н.П. Кузьмичем (Алексеев, Макарова, Кузьмич, 1996). Эмали, близкие по стилю и технике мастерской этого выдающегося эмалиера, найдены в Киеве и Старой Рязани (Орлов, 1952. С. 28, 29. № 18; Рыбаков, 1964. С. 32, 33. № 27; Алексеев, 1957. № 3. С. 224–244; Макарова, 1975. С. 95, 99).
10.	Максим	(Максимове – притяж. прилаг., и. п., ед. ч., м. р.). Начало XIII в. – 1240 г.). Мастер-ювелир. Имя известно по владельческим надписям на трех каменных формочках для литья ювелирных украшений. Первая из них найдена в Киеве в 1936 г. неподалеку от Десятинной церкви среди формочек из мастерских, сгоревших в 1240 (?) г.; две другие – в Серенске (Рыбаков, 1948. С. 238; Каргер, 1958. С. 390, 391; Корзухина, 1956. С. 330; Медынцова, 1978б. С. 378–383; 2000. С. 71–74; Никольская, 1974. С. 238; Зайцева, Сарачева, 2011. С. 277, 279).
11.	Наум	(Наумъ – и. п., м. р., ед. ч.). Мастер-ювелир (?). Первая половина XII в. Надпись, представляющая одно лишь имя, обнаружена на поддоне чаши, найденной в Чернигове при земляных работах. Чаша – почти точная копия найденной близ с. Вильгорт в Приуралье. О происхождении и датировке обеих чаш до сих пор нет единого мнения (византийская, армяно-киликская или древнерусская работа). Тем более спорно толкование надписи. Одни исследователи считают ее автографом мастера, другие исследователи – владельца, третьи – купца (Даркевич, 1975. С. 132–139; Холостенко, 1958. № 9; Бочаров, 1984. С. 100, 101; Медынцова, 2000. С. 118, 119).

12.	Никодим	(Нкдм[ъ] – и. п., м. р., ед. ч.). Автограф мастера, литейщика или (и?) камнереза. Вырезан на оборотной стороне литейной формы для энколпиона и отлит. Известен по упоминанию в тексте (Рыбаков, 1948. С. 238).
13.	Нежила	(Нѣжила – в. п., ед. ч., м. р.). «В лето 6742 (1234)... убиша Нѣжилу серебряника...» (НПЛ, 1950. С. 283, 284; Рыбаков, 1948. С. 516).
14.	Олен Гаворов	(Гаворове... Шлен). Мастер-камнерез, изготовитель шиферных пряслиц. Киев, случайная находка (вторая половина XIII – XIV в.). Имя известно по дарственной надписи на пряслице, где говорится об изготовлении им пряслища (Медынцева, 2008. С. 228–232).
15.	Страшко	(Страшко серебряник, вѣсец – в. п., ед. ч., м. р.). «В лето 6708 (1200)... убиша... новгородецъ... Страшка серебряника вѣся...» (НПЛ, 1950. С. 239; Рыбаков, 1948. С. 516).
16.	Тудор	(Тѣдоръ). Мастер, автор серии резных каменных иконок, найденных в разных областях Древней Руси (XII–XIII вв.). На одной из них – образке св. Саввы, найденном в комплексе, сгоревшем во время разорения Владимира татара-монголами в 1238 г., обнаружена подпись мастера. С этим же мастером исследователи связывают: иконку свв. Бориса и Глеба из Солотчинского монастыря близ Рязани, иконку свв. столпников из Новгорода, иконку св. Дмитрия Солунского из Каменец-Подольского музея, иконку «Распятие» из Княжей Горы и фрагменты иконок из Новгорода и Владимира (Николаева, 1968. С. 445–458; 1975. С. 219–227; 1983. С. 54–58; Медынцева, 1999. С. 149–159; Жарнов, 1999; Седова, Мухина, 1999. С. 160–164).
17.	Туна	(Тѣна – и. п., ед. ч., м. р.). Мастер-камнерез и ювелир, вероятно, из северо-западных земель, оставивший свою подпись на крестике, найденном в Висбю (Готланд). Середина – вторая половина XII в. (Sjöberg, 1984. S. 307–313; Медынцева, 1994. С. 132–137; 2000. С. 184–187).

Подписи мастеров – появление и развитие формуляра (XI–XIII вв.)

В собраниях многих художественных музеев, храмовых ризниц, некоторых частных коллекциях хранится немало произведений древнерусского ремесла, поражающих воображение своим мастерством, сложностью исполнения, разнообразием назначения и материалов, дошедших от древнейшего времени до наших дней. Археологические раскопки ежегодно пополняют эти коллекции за счет кладов и отдельных украшений, драгоценной и искусной деревянной посуды. Среди них и предметы церковного назначения – оклады икон и богослужебных книг, украшения, оружие и церковная утварь, шитые золотом и жемчугом облачения церковных и светских иерархов, и скромные, недорогие, но красочные и стильные украшения обычных людей. Разнообразны и материалы – от золота и серебра, разноцветных драгоценных камней, шелка и парчи до простого неокрашенного льна и серого сукна, простых металлических украшений и тельных крестиков – все это исполнено чувством гармонии и красоты, соразмерностью с миром человека и окружающей природы.

Творцами всего этого «узорочья» иногда были заморские и приезжие мастера, но в основном это местные городские и сельские ремесленники, кузнецы и литейщики, пряжи и вышивальщицы, расцветывающие и дорогие одежды, и обычные рубахи многоцветными вышивками, бусами и браслетами, покрывающие изысканными узорами обычные одежды, утварь и редкостные украшения, веками хранящиеся, передаваясь из поколения в поколение в княжеских и церковных сокровищницах. Все это великолепие, как правило, не знает имен своих творцов. Даже искусство «больших форм» – зданий и укреплений, монументальных мозаик и фресок не сохранило имен мастеров. Особенно это относится к домонгольскому времени истории Древней Руси: X–XIII вв., так как обычная жизнь, ремесло очень редко привлекали внимание летописцев и авторов религиозных сказаний. От этого времени по традиционным письменным источникам известно лишь имя иконописца Алипия (Алимпия) и четыре имени зодчих-архитекторов.

Объясняется это многими причинами: традициями средневекового общества, где личность воспринимала себя лишь как часть коллектива; ограниченным количеством источников; положением ремесленников в древнерусской иерархии, где они занимали отнюдь не главенствующее место; и, наконец, кажущейся бесперспективностью поисков имен настоящих создателей дошедших до нас шедевров и рядовых произведений древнерусского ремесла. По именам нам известно четверо русских зодчих домонгольской поры: строители собора Юрьева монастыря в Новгороде – Петр (1119 г.), собора Евфросиньевского монастыря в Полоцке – Иоанн (середина XII в.), Кирилловской церкви в Новгороде – Коров Яковлевич (1196 г.), стены у Выдубицкого монастыря в Киеве – Петр-Милонег (1199 г.) (Раппопорт, 1994. С. 117). Лишь с середины XIV в. появляются поименные сведения о «русских письцах – старейшинах и начальницах» – Захарии, Иосифе, Николае, расписавших в 1344 г. московскую церковь Михаила Архангела (Лазарев, 1970. С. 14). С этих пор и позднее начинают встречаться отдельные упоминания известных мастеров – иконописцев и фрескистов высочайшего мастерства – Феофана Грека, Даниила Черного, Андрея Рублева, Дионисия и других, менее известных иконописцев. Но ни одного имени мастера прикладного художественного ремесла домонгольского времени не сообщают ни летописи, ни религиозные сказания, жития святых и монастырские патерики.

Между тем нетрадиционные письменные источники – эпиграфические, берестяные грамоты – уже превосходили по количеству выявленных имен и летописи, и житийную литературу. О мастерах-ювелирах высочайшего класса – Братиле-Флоре, Косте-Константине, Лазаре Богше – стало известно по подписям на созданных ими произведениях искусства уже в конце XVIII – середине XIX в., когда были опубликованы сведения о произведениях древнего прикладного искусства из ризницы новгородского Софийского собора, хотя датированы кратиры были сначала ошибочно – XV в. (Орлов, 1952. № 18, 44. С. 28, 29, 42, 43). Надписи на произведениях прикладного художественного ремесла стали единственным письменным источником по персонализации для раннего времени. Столетие спустя к ним добавились имена мастеров-литейщиков Константина из Вщижа, Максима и Никодима

из Киева, Якова – формовщика плинфы из Старой Рязани, камнереза Иванка из Любеча (Рыбаков, 1963. С. 34–72.). Несколько позднее были открыты автографы художников-фрескистов и строителей из Новгородской Софии: Стефана, Георгия, Сежира-Иоанна, Олисея, Радко, Микулы, Крола, Нежко, Акимия (Медынцева, 1978а. С. 32–61), Георгия из собора Софии в Киеве (Высоцкий, 1974. С. 32–61; 1976. С. 252–257), и, наконец, не только имя, но переписка и усадьба иконописца Олисея из Новгорода (Колчин, Хорошев, Янин, 1981).

Данная статья посвящена разработке источников по персоналиям древнерусских мастеров-ювелиров и развитию формуляра (формы и состава) их подписей на предметах, значению их как единственного письменного источника по истории ювелирного ремесла раннего периода. Список мастеров X–XIII вв. по данным эпиграфики и других письменных источников уже насчитывает около девяноста имен (включая имена писцов из приписок к рукописям), и он медленно, но неуклонно растет, что требует осмысления и общей оценки роли личности в сложении древнерусского искусства, причин появления и развития формуляра личных подписей мастеров.

Первые шаги в этом направлении доложены на I Международной эпиграфической конференции в Москве в 2012 г. (Медынцева, 2013. С. 164–174). В список входят имена, принадлежность которых профессиональным мастерам доказывается с различной степенью достоверности, включая не только определение профессии, но и датировку, место работы, иногда – возможный круг произведений. Небольшую часть их списка представляют подписи мастеров-ювелиров. Сам термин «ювелир» довольно позднего западно-европейского происхождения (Фасмер, 1973. С. 525, 526). В древнерусских источниках они называются «кузнецы железу, меди и серебру», а ремесленники часто должны были выполнять и кузнечные работы по железу, и ювелирную обработку серебра (Рыбаков, 1948. С. 508, 509). Не всегда можно отличить мастера-ювелира, отливавшего изделия в литейных формочках, от мастера-камнереза, так как не известна степень дифференциации ремесленников близких направлений. Например, до сих пор не ясно, мастера-литейщики «имитационных» украшений сами изготовляли формочки для литья, или их вырезали для них мастера-камнерезы. Исследователи предполагают, что изготовление высококачественных литейных форм осуществлялось в многопрофильных мастерских, в которых сочетались обработка металла и камня (Зайцева, Сарачева, 2011. С. 83). Многопрофильность труда ювелиров отразилось и в лексике подписи мастера Туны: глагол *ковал* обозначал труд не только кузнеца, так как каменный крестик имел еще и металлическую оправу, и само действие «ковать» означало не только кузнечное ремесло, но и вообще функцию «делать». Вероятно, также как и мастера-иконописцы должны были уметь изготавливать оклады для икон, так и ювелиры-литейщики должны были владеть мастерством резьбы по камню, что и демонстрирует широкий спектр находок из двух ремесленных мастерских, в том числе «мастерская художника», погибшая во время пожара 1240 г. Среди находок из этой мастерской, помимо горшочков с красками, находятся нательный крестик, янтарь и полуфабрикаты, несколько заготовок для каменных крестиков, полный

набор столярных инструментов. Вероятно, хозяин мастерской занимался несколькими разновидностями художественного ремесла (Каргер, 1945. С. 5–15). И в мастерской художника Олисея из Новгорода, принадлежность которой иконописцу засвидетельствована текстами берестяных грамот из этой мастерской, помимо остатков пигментов найдены заготовки крестиков из янтаря и камня, тигли, пластины свинца и меди, ртуть, сера, инструменты и другие предметы, характеризующие работу, сопутствующую мастерству иконописца. Поэтому в данной работе объединены мастера-ювелиры, литейщики и камнерезы, то есть мастера, занимавшиеся высокохудожественными ювелирными работами в широком понимании.

Первенство в этом списке по времени, сохранности и полноте формулировки принадлежит подписям мастеров-ювелиров на дошедших до наших дней двух кратирах (сосудах для причастия) из ризницы новгородского Софийского собора, которые и сейчас являются ее лучшим украшением. Как уже говорилось, первоначально они были датированы XV в., вероятно, из-за резных надписей этого времени на днищах сосудов, указывающих их вес. Оба кратира очень близки по форме, представляющей чаши сложной профилировки (верхняя часть в плане образует квадрифолий) и с фигурными ручками. Предназначены они, как следует из черневых надписей по верхнему краю, для причастия. Внешне очень похожие, сосуды различаются именами вкладчиков – ктиторов, набором чеканных изображений и именами мастеров, сделавших эти сосуды. Именуют их традиционно по именам мастеров: кратир мастера Братилы и кратир мастера Косты. Эти серебряные позолоченные сосуды с чеканными изображениями и надписями, наведенными чернью по верхнему и нижнему краю сосудов и гравированными подписями мастеров на днищах (рис. 1, 2), уже более столетия остаются в центре внимания исследователей древнерусского искусства. Полное состояние их изучения отражает обобщающая работа И.А. Стерлиговой и принадлежащее ей же описание кратиров в каталоге художественного металла древнего Новгорода (Стерлигова, 1996. С. 26–28, 108–116). Последнее по времени исследование представлено А.А. Гиппиусом, который считает что оба кратира являются повторением третьего, утраченного в 30-е гг. XVII в. (Гиппиус, 1999). Можно согласиться с его гипотезой о существовании третьего кратира-прототипа, на который ориентировались оба мастера, исполняя заказ, так как нет оснований не доверять документальным сведениям, приведенным в каталоге И.А. Стерлиговой. Как вполне приемлемое предположение выглядит допущение, что кратир-прототип вполне мог принадлежать к первоначальному убранству Софийского собора и был вложен в него одним из его ктиторов – князем Владимиром Ярославичем. Тем самым изготовление утраченного прототипа относится приблизительно к середине XI в. Но по-прежнему остается загадкой чрезвычайно близкая форма самих сосудов и надписей, а также их соотношение.

Несомненным на сегодняшний день, представляется, прежде всего, назначение кратиров как причастных чаш, созданных специально для Новгородского Софийского собора, чем объясняются их большие размеры (высота их 21,5 см. емкость – около 3 л). Большая вместимость кратиров указывает на их предназначение для общей литургии, о чем недвусмысленно говорят евхаристические надписи по



Рис. 1. Подпись мастера Братилы на днище кратира. Фото (Медынцева, 2000. С. 159)

верхнему краю сосудов. Соответственно, кольцевые надписи на поддонах, называющие имена заказчиков (Петрилы и его жены Варвары – на кратире Братилы; Петра и его жены Марьи – на кратире Косты), должны рассматриваться не как владельческие, а как ктиторские, как и предполагает А.А. Гиппиус. Высокая ценность кратиров искусной работы, сделанных из серебра с позолотой, украшенных чеканкой и чернью, предопределяет, что ктиторами обоих сосудов могли быть лишь представители высшего новгородского боярства.

Палеографические особенности всех надписей (декоративных черневых – ехаристической и вкладных; резных – имен святых на внешних сторонах кратира и гравированных подписей мастеров на днищах) указывают на время не позже XII в., на его первую половину. Подробный палеографический анализ надписей был предпринят Н.М. Каринским в дополнении к публикации кратиров Н.В. Покровского (Покровский, 1911. С. 42–60), содержащей немало ошибочных предположений (например, о происхождении имен мастеров), простительных для того времени. Но Н.М. Каринский в приложении к этой работе Н.В. Покровского (Покровский, 1914. С. 45–47) уже в то время убедительно обосновал датировку их

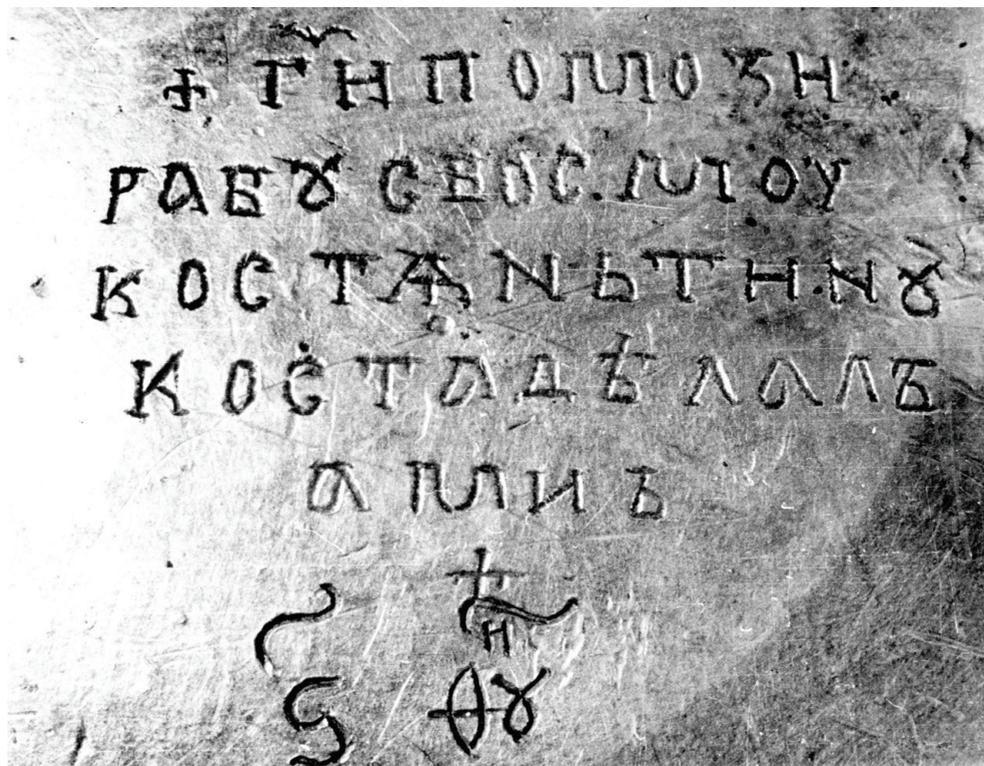


Рис. 2. Подпись мастера Косты на днище кратира. Фото (Медынцева, 2000. С. 163)

XII в., скорее всего, его первой половиной, и выявил особенности, определяющие русское происхождение мастеров. Эта датировка подтверждается новыми эпиграфическими материалами и исследованиями более позднего времени (Рыбаков, 1964. С. 23–25; Медынцева, 2000. С. 155–169).

Традиционно предполагается, что заказчиками могли быть только представители высшего новгородского боярства, в которых почти все исследователи видят новгородских посадников с именем Петр, имеющих жен с именами Варвара или Мария. Легко находится заказчик кратира Братилы – на сегодняшний день почти все исследователи заказчиками этого сосуда считают посадника Петрилу Микульчича, избранного на посадничество в 1131 г. и погибшего в битве на Ждановой горе в 1135 г. Эта атрибуция полностью увязывается со статусом влиятельного посадника, летописной формой имени «Петрила» и палеографической датировкой.

Затруднения вызывает определение взаимосвязи сосудов и их относительная датировка, атрибуция сосуда Косты, связь с другими новгородскими произведениями прикладного искусства. Загадкой остается явное намеренное копирование самих кратиров и надписей. Важное место при этом отводится и всем надписям,

совпадающим и по расположению, и по формулярам. По сути – это единственный объективный критерий, хотя ценность его не абсолютна, так как оба мастера не проставили даты в своих подписях. В надписях различаются только форма имени вкладчика – Петрила (сосуд Братилы) и Петр (сосуд Косты) и имена их жен (Варвара и Марья соответственно). Различается набор изображений святых – вместо святой Варвары, что согласуется с именем жены Петрилы (данные вкладной надписи сосуда Петрилы), на сосуде Косты помещено изображение Анастасии, хотя жена вкладчика Петра названа Марией. Это вызывает сомнения в патрональном характере изображения мученицы Анастасии на сосуде Косты и еще раз свидетельствует о вторичности работы Косты. А.А. Гиппиус обратил внимание и на иное расположение апостолов Петра и Павла относительно центральной фигуры Христа – тексты надписей и иконографические схемы изображений кратиров представлены на очень информативной и удобной для пользования таблице (Гиппиус, 1999. С. 78).

При явном копировании сосудов и их сходстве наибольшие противоречия вызывали определение сосуда-прототипа и оценка художественных достоинств кратиров. Наиболее детально техника исполнения и палеография надписей дважды рассматривалась Б.А. Рыбаковым в 1948 и в 1964 гг. Анализируя особенности техники исполнения кратиров, орнаменты, стилистические особенности изображений и надписей, он первоначально датировал кратир Братилы концом XI – началом XII в., а кратир Косты – от второй половины XII до начала XIII в. При этом высказано предположение, что Коста копировал сосуд Братилы, что являлось для него экзаменом на мастерство (Рыбаков, 1948. С. 296–298). Позже Б.А. Рыбаков счел возможным, специально рассмотрев надписи, датировать оба кратира (не меняя их соотношения) первой половиной XII в. При этом он считал бесперспективным поиски заказчиков сосуда Косты, которыми могла быть любая пара знатных новгородцев на протяжении XII в., например, упомянутый в летописи Петр Купцевич, дочь которого стала в 1193 г. игуменьей Зверина монастыря. Но близость почерка мастера Косты к почерку Братилы, по его мнению, заставляет датировать его работу второй четвертью XII в. (Рыбаков, 1964. С. 25).

В.К. Мясоедов и А.В. Арциховский считали сосуд Косты более художественно исполненным (Мясоедов, 1915; Арциховский, 1954. С. 302). Сначала эту точку зрения поддерживал Б.А. Рыбаков (Рыбаков, 1951. С. 447). И.А. Стерлигова считает более ранней работой кратир мастера Косты, так как он точнее следует византийским прототипам. Поэтому, по ее мнению, работа Косты должна быть признана оригиналом, а кратир Братилы – его повторением, более поздним по времени. Указано на присутствие в летописных списках новгородских посадников помимо Петрилы Микульчича еще одного Петра – Петряты, второго из списка посадников времени княжения Мстислава Владимировича, в кандидатуре которого на роль ктитора сосуда сомневался Б.А. Рыбаков.

А.А. Гиппиус, как уже говорилось, считает оба кратира повторением более раннего утраченного прототипа, при этом наиболее вероятным ктиторм высокохудожественного, на его взгляд, кратира Косты является упоминаемый в Лаврентьевской, Ипатьевской и связанных с ними летописях новгородский боярин Петр

Михалкович, выдавший в 1156 г. дочь (имя ее летописям не известно) за князя Мстислава Юрьевича, сына Юрия Долгорукого. Этого Петра Михалковича он отождествляет с центральным персонажем комплекса берестяных грамот середины XII в. Троицкого раскопа (усадебка Е) Петром (Петроком), а его жену Марью (упомянутую во вкладной надписи сосуда Косты) с Мареной из переписки Петрока. Таким образом, на роль заказчика кратира претендует уже не посадник, а «простой» боярин, достаточно влиятельный, чтобы выдать дочь за княжеского сына. Согласно этой атрибуции, Братила расположил в иконографии сосуда вопреки обычной для древнерусского времени иконографии «одесную» от изображения Христа – апостола Павла, а не Петра, повторив иконографию, типичную для причастных чаш ранневизантийского времени, которой следовали автор другого кратира Коста и автор общего утраченного прототипа.

Помимо этой атрибуции кратиров, А.А. Гиппиус высказывает несколько последовательных остроумных предположений об известной новгородской иконе Знамение, заказчиком которой мог быть тот же Петро, заказавший сосуд мастеру Косте, по тому же поводу, что был заказан и сосуд Петрилы – свадьбы дочери Анастасии с князем Мстиславом Юрьевичем. Таким образом, «Тождественность Петра и Марьи – заказчиков кратира Косты – Петру и Марене – персонажам троицких берестяных грамот – делается более чем вероятной» (Гиппиус, 1999. С. 86).

Разобраться в очередной «рокировке» сосудов и претендентов на роль заказчиков в кратком пересказе статьи довольно трудно, поэтому цитирую выводы А.А. Гиппиуса буквально: «Около 1132 г., в период резкого ослабления княжеской власти в Новгороде, посадником Петрилой Микульчичем, принадлежавшим к боярству Неревского конца, был заказан и вложен в Софийский собор новый кратир. Взяв за образец княжеский кратир, мастер Братила, исполняя пожелание ктитора, заменил фигуру апостола Павла на фигуру великомученицы Варвары – святой покровительницы жены Петрилы Микульчича; таким образом, в иконографию кратира был внесен патрональный мотив. В начале 1156 г. в Софийском соборе появился третий кратир, вложенный в него крупнейшим представителем боярства Людина конца и Прусской улицы Петром Михалковичем и его женой Марией. Вклад был сделан по случаю бракосочетания дочери Петра Михалковича Анастасии с княжившим в это время в Новгороде сыном Юрия Долгорукого Мстиславом. Это важное для Новгорода событие нашло отражение в иконографии кратира: напротив изображения апостола Петра мастер Коста поместил изображение св. Анастасии – патронессы дочери заказчика, новоиспеченной княгини. Одновременно с вкладом кратира в Софийский собор и по тому же самому поводу Петром Михалковичем была заказана икона Богородицы. На обороте иконы была помещена композиция, развивающая тот же патрональный мотив, какой представлен и на кратире: святые покровители отца и дочери (апостол Петр и великомученица Анастасия), предстоящие Христу» (Гиппиус, 1999. С. 93).

Если вопрос о копировании сосудов, их чрезвычайной схожести отчасти снимается целенаправленным повторением общего прототипа, то разноголосица в датировке, художественных достоинствах и атрибуции кратиров с появлением

прототипа и нового претендента на роль ктитора только увеличивается. Легче всего объясняются противоречия в оценке художественных достоинств кратиров. По существу все исследователи (кроме И.А. Стерлиговой) говорят об одних и тех же особенностях исполнения сосудов: точном следовании Братилы византийским канонам в исполнении фигур святых и всех надписей, в том числе и авторских подписей; более «вольной» трактовке чеканных изображений и надписей, ярко выраженной индивидуальности, стремлении к орнаментальности, свойственных работе Косты.

Таким образом, оценка мастерства кратиров зависит от точки зрения исследователя. Оба сосуда поражают своим мастерством, проявляющимся по-разному. Оба мастера в совершенстве владели техникой литья, чеканки, черни и гравировки, оба владели письмом и умело воспроизводили иконографические каноны. Но нас интересует в данной работе не столько оценка художественных достоинств кратиров, сколько их датировка. Приходится признать, что единственным критерием для атрибуции и датировки, при всей сложности и недочетах этого метода, являются именно палеографические особенности надписей и содержащиеся в тексте надписей бесспорные сведения. В настоящее время можно только утверждать, что оба сосуда были изготовлены приблизительно в одно и то же время (в начале – первой половине XII в.) и принадлежали, скорее всего, одной семье, так как иначе трудно объяснить почти буквальное повторение и вкладных надписей и изображений. При определенной зависимости почерка Косты от почерка Братилы хронологически почерк Косты близок почерку предшественника, но при этом почерк Братилы выглядит несколько старше, хотя разница при новой атрибуции (выходе на историческую сцену в роли заказчика Петрока Михалковича) составляет всего двадцать три года, а при более осторожной датировке – приблизительно четверть века.

Палеографически такая разница действительно трудно уловима, но она есть. Коста явно копирует надписи предшественника, в том числе и подпись. У Косты нет языческого имени, но, следуя подписи Братилы, он называет крестильную форму – Костянтин и краткую бытовую – Коста. Это обстоятельство не позволяет допустить, что Коста копировал подпись греческого прототипа середины XI в., как предполагает А.А. Гиппиус (Гиппиус, 1999. С. 84), так как в ней не могло присутствовать языческое имя. В остальных надписях он следует иной, «упрощенной» (по определению А.А. Гиппиуса) орфографии, использует выносные буквы, вероятно, из-за неверного, приблизительного расчета места, совершая иногда прямые ошибки – в том числе использует «зеркальную» N. Эта форма появляется из-за того, что надписи изготавливались в технике «обронной» – зеркальной чеканки, и Коста ошибался в начертаниях этой буквы, особенно сложной при соблюдении «зеркальности». Интересно, что и в гравированной авторской подписи, где техника этого не требовала, Коста два раза написал эту букву правильно, а один раз – зеркально. Исправить гравированную надпись уже было нельзя, но он не поправил и **Ϟ** на **ϙ** в слове «своему», что легко было сделать. Вероятно, Коста действительно работал более торопливо и был менее опытным мастером, чем Братила, ни разу не допустивший подобных опусок, что не умаляет творческих и технических способ-

ностей Косты. Следуя византийской графике, Братила использует и надстрочные знаки, не имеющие значения в древнерусском письме. Вполне вероятно, что Коста был младшим мастером не только хронологически, но и по биологическому возрасту, при этом оба мастера могут быть современниками разного возраста (Медынцева, 2000. С. 167). Палеографические особенности не позволяют соотнести кратир Косты даже предположительно с Петром Купцевичем, знатным боярином второй половины XII в. (возможная атрибуция Б.А. Рыбакова 1964 г.). Что же касается нового «претендента» на роль заказчика сосуда Косты – боярина Петра Михалковича, то хронологически это допущение возможно, так как его жизнедеятельность, судя по берестяной переписке и летописи, относится приблизительно к середине XII в.

Таким образом, мы достаточно уверенно можем относить сосуд Братилы к 1132 г., а сосуд Косты – к 1156 г. Исполнение кратиров именно в таком порядке доказывает относительное «старшинство» почерка Братилы и близость почерка Косты к почерку одного из мастеров Большого Сиона, традиционно относящегося к владычным мастерским Нифонта середины XII в. (Медынцева, 1991. С. 100–107). Допуская вероятность исполнения третьего по счету (включая утраченный прототип) кратира по заказу Петрока – не посадника, но влиятельного боярина середины XII в., наиболее вероятно, учитывая особенности надписей и формуляра подписи, связать это исполнение с мастером Костой. В результате мы приходим к тому же выводу, что и ранее, но с большими основаниями и иной атрибуцией кратира Косты: сосуд Братилы предназначен для посадника Петрилы Микульчича и его жены Варвары (1132 г.?), сосуд Косты – для Петрока Михалковича (1156 г.). Оба кратира были заказаны по случаю бракосочетания приглашенных князей с дочерьми знатных новгородских бояр и предназначены для вклада в новгородский Софийский собор как своеобразная гарантия (как и само бракосочетание), подтверждающая договор князя и новгородского боярства. Эта же историческая ситуация объясняет и намеренное копирование сосудов.

Что же касается заказа иконы Благовещения тем же Петроком Михалковичем в связи со свадьбой его дочери Анастасии, как это предполагает А.А. Гиппиус, то это направление требует дополнительных обоснований, так как история известной новгородской иконы (ее оборотной стороны) традиционно связывается с изображением Иоакима и Анны и существованием изначального одноименного придела в храме Софии.

Нас интересуют сейчас не столько оценка художественных достоинств кратиров и их заказчики, сколько датировка сосудов и следующее из нее время появления авторских подписей мастеров. Надежный вывод из предпринятого пересмотра – авторские подписи почти полного формуляра (за исключением указания года) появляются на выдающихся произведениях ювелирного мастерства уже в начале – второй четверти XII в. Маловероятно, что источником протографа послужила надпись греческого (византийского) мастера. Прототипом таких надписей могут быть авторские «выходные» надписи на роскошных книгах, зафиксированные уже с середины XI в. Древнейшая из них – широко известная подпись «попа»

Упыря Лихого (1047 г.), скопированная более поздним списком XV – начала XVI в. о переписке им книги «ис куриловице» по заказу новгородского князя Владимира Ярославича. По поводу и самого списка, содержащего отдельные глаголические буквы, и протографа существует обширная литература. Но сама подробная надпись, начинающаяся со словесной инвокации, подробной даты, упоминания новгородского князя Владимира Ярославича и его отца, сомнений не вызывает. Стоит только остановиться на имени писца – Упырь Лихой, которое обычно понимается как «злой Вампир, кровопийца», что странно для священника (Столярова, 2000. С. 11–13). В современном языке такое имя, действительно, звучит зловеще. Но нужно учесть, что «упырь», помимо вампира, этимологически может сближаться с формой, близкой к «перо», парить, летать (Фасмер, 1973. С. 165), а «лихой» – не только «злой», но и быстрый, отважный (Фасмер, 1986. С. 505). Согласно языческим морально-этическим представлениям, полностью не исчезнувшим за полвека существования христианства на Руси, такие качества отнюдь не были отрицательными, и «поп-писец» счел возможным сохранить свое бытовое славное имя, тем более что он обращается к князю как к знакомому и равному: «Здоров будь, княже, век живи и особенно пишущего не забывай!». Переписчик вполне мог быть не только соратником князя, но и его родичем.

Следом по времени за датированной вкладной надписью Упыря Лихого идет выходная надпись переписчика Остромирова Евангелия Григория (1056 г.), затем – писца Иоанна, переписавшего Изборник в 1076 г. для князя Святослава Ярославича и т.д. Таким образом, датированные вкладные записи – не редкость уже для XI в. (Столярова, 2000. С. 11–13, 25–29 и сл.). У мастеров Братилы и Косты было достаточно предшественников, подписывавших свои труды, хотя и не ювелиров, а переписчиков, которым они могли следовать если не буквально, то по сути. И уже в начале XII в. появляются первые подписи мастеров на созданных ими произведениях. Выдающиеся мастера Братила и Коста оставили и свои авторские подписи на драгоценных сосудах – вероятно, с согласия заказчиков и благословления епископа. Можно только пожалеть, что они не буквально следовали переписчикам книг и не написали развернутого формуляра с указанием года.

Такой развернутый формуляр подписи мы находим на кресте Евфросинии Полоцкой – на престольном шестиконечном кресте высотой около 51 см., сделанном из золота и серебра, украшенном эмалью, драгоценными камнями и жемчугом. Особую ценность кресту придавали частицы святых мощей, вложенные в специальные дробницы на лицевой и оборотной сторонах. По боковым сторонам креста вырезана подробнейшая летописная резная запись с датой (1151 г.) и именем заказчицы – Евфросинии Полоцкой, закланием всех, кто посягнет на крест, перечислением святынь, заключенных в дробницы креста и указанием его стоимости, сообщающая, где, когда, чьим иждивением, для какого храма создан крест. Добавлено и подробное заклание от каждого из тех, кто мог покуситься на эту святыню, будь это «властелин, либо князь, либо епископ или игуменья, или иной какой-либо человек». Надписи сопровождают и каждую дробницу со святынями, и каждое эмалевое изображение. Подпись мастера-ювелира, эмальера, сделана на оборотной сто-

роне креста. Мастер Лазарь Богша отметил свое авторство в подробной надписи на обороте креста, в самом низу вокруг ковчега с мощами св. Пантелеймона (рис. 3). Более мелкими буквами, чем основные надписи, вырезана авторская подпись: +Гѣ помози ра боу сво кѣмъ лаза рю наре чено мѡу богъ ши сѣдѣ лавъ ше мѡу крѣ стѣ снѣ црѣ кви стѣ го спаса и ѿ фрѡсинѣи. Мастер Лазарь Богша (Богуслав?) озабочился не только указанием своего имени, крестильного и бытового, но и повторил еще раз название храма, для которого сделан был крест и имя заказчицы – Евфросинии.

Драматична история креста, утраченного во время Великой Отечественной войны в 1941 г., когда он был украден оккупантами из комнаты-сейфа Могилевско-



Рис. 3. Подпись мастера Лазаря Богши на оборотной стороне креста Евфросинии. Фото. Воспроизведение негатива ИАК, фотоархив ЛОИА (Рыбаков, 1964. Табл. XXXI: 3)

го обкома и горкома партии (Алексеев, Макарова, Кузьмич, 1996. С. 39). Поиски креста, предпринятые по всему миру, так ничего и не дали. Крест мог считаться навсегда утраченным, если бы в 1896 г. он не был сфотографирован во всех деталях на стеклянные фотографические пластины, которые хранились в фотоархиве ЛОИА (ныне ИИМК РАН). Есть основания полагать, что эти фотографии были получены в процессе сбора материалов по Корпусу древнерусских надписей И.А. Шляпкиным по поручению Императорской археологической комиссии. Корпус так и не был издан, разрозненные материалы к нему хранились в Архиве ИАК, переданном частично в фотоархив ЛОИА, где их обнаружил Л.В. Алексеев и издал в специальной работе (Алексеев, 1957. С. 224–244). История воссоздания креста благодаря инициативе митрополита Минского и Слуцкого Филарета по методике древнерусских мастеров, сохранившимся фотографиям и изданным ранее цветным репродукциям подробно излагается в специальном выпуске Вестника Белорусского экзархата (Алексеев, Макарова, Кузьмич, 1996). Если утрату чтимой святыни для верующих можно считать отчасти восполненной благодаря подвижническому труду ученых-специалистов – Л.А. Алексеева, Т.И. Макаровой и художника-ювелира Н.П. Кузьмича, буквально воссоздавших утраченное искусство перегородчатой эмали, то с исторической точки зрения – это «новодел», и единственным объективным источником остаются фотоматериалы и описания, во всех подробностях сохранившие детали креста и надписи, в том числе и вкладную авторскую.

Мастер Лазарь Богша был не только выдающимся ювелиром, создавшим на Руси свою собственную эмальерную школу, но и высокообразованным человеком, хорошо знакомым с книжной литературой того времени. Язык его подробнейших надписей начисто лишен диалектизмов, кроме единичных общерусских (например, написания имени «Офросиния»), свидетельствующих, как и сами надписи, о русском происхождении мастера Богши. Из диалектных особенностей исследователи называют лишь слово «злото», указывающее на близость к польскому языку и «пискуп», возможно, характерные для западнорусских памятников (Алексеев, Макарова, Кузьмич, 1996. С. 44). Небольшая неясность сохраняется в прочтении и истолковании части надписи перед буквой-цифрой **м**. После подробного перечисления стоимости драгоценных материалов, камней и жемчуга (100 гривен) утрачены несколько букв, далее читается – **м** (40) гривен. Б.А. Рыбаков предположил, что указана стоимость работ – плата мастеру в виде гонорара (Рыбаков, 1964. С. 33). Прочтение этой части надписи до сих пор спорно. Так как пластина креста в этом месте повреждена, утраченные буквы уже в конце XVIII – первой половине XIX в. исследователи читали по-разному: **а до...** или **а др...** Наиболее вероятно, по мнению авторов, воссоздавших крест, вторую букву читать как **Л**, но они высказывают сомнение в реконструкции слова «лаженье» Б. А Рыбаковым, так как такого слова не зафиксировано в словаре И.И. Срезневского, а в Словаре русского языка XI–XVIII вв. слово «лажение» означает действие от глагола «лазिति». Эти авторы только в словаре В.И. Даля нашли близкое значение «лаживать» – изготовлять, чинить, что, по их мнению, для подтверждения версии Б.А. Рыбакова «далеко не достаточно» (Алексеев, Макарова, Кузьмич, 1996. С. 43, 44). Прочтение и истолко-

вание *40 гривен* как стоимости работ, уплаченной Лазарю Богше в качестве платы за работу, поддерживает Е.Л. Калечиц, указывая при этом, что эта сумма в два раза больше, чем та, что город выплачивал князю (Калечиц, 2011. С. 68–72).

На мой взгляд, указанного значения «лаживать» в словаре В.И. Даля и логики надписи вполне достаточно, чтобы в целом принять версию Б.А. Рыбакова. И в словаре И.И. Срезневского отмечен глагол «уладися» – сговариваться, заключать договор (Срезневский, 1912. Стлб. 1194). Кроме того, в берестяной грамоте № 549 (конец XII – XIII в.), написанной попом художнику Олисею Грецину по поводу заказа иконки, встречается этот же глагол. Заказав написать шестикрылого серафима на двух иконках для размещения над деисусной композицией, автор грамоты – некий поп, не указавший своего имени, подписывается так: «целую тя, а бог за мздою или лади всья». Авторы первой публикации поясняют, «мзда» – вознаграждение, «уладити» – договориться, «всья» – все. В переводе: «а Бог вознаградит, или договорились обо всем» (Колчин, Хорошев, Янин, 1981. С. 142, 143). Несколько позднее смысловой перевод был уточнен: «Бог (не постоит) за наградой, вознаградит, или договоримся между собой» (Янин, Зализняк, 1986. С. 21). В этой грамоте, адресованной художнику, упоминается и вознаграждение – «мзда», и способ сговора – «ладити». Скорее всего, понять завершающую фразу следует как *«вознаграждение должно быть уплачено согласно уговору, Бог свидетель»*. Перед нами первое фактическое подтверждение порядка оплаты заказа написания икон, к сожалению, без указания суммы.

Таким образом, подтверждается прочтение поврежденного места в надписи на Кресте Евфросинии Полоцкой, предложенное Б.А. Рыбаковым. Необходимо только добавить некоторые пояснения. Нужно учесть, что в этом месте отсутствуют максимум 2–3 буквы, что видно из почти полностью сохранившейся второй строки надписи, поэтому восстановление слова в форме «лаженье», предлагаемой Б.А. Рыбаковым, вряд ли возможно. Скорее всего, если следовать сохранившимся буквам и величине цезуры – это слово следует восстановить как *ладъ*. Оно засвидетельствовано в источниках с XVII в. в значении согласие, порядок, мир (Словарь русского языка, 1981. С. 180). Таким образом, эту часть надписи следует понимать как *а л(а) [дъ] ѿ гривнъ (40 гривен)*, то есть, говоря современным языком – договор, цена работы. Она огромна, лишь немного меньше половины стоимости материалов самого этого исключительного по ценности креста. О том, что Лазарь Богша был свободным, достаточно зажиточным мастером, говорить излишне. Со свободными мастерами в Древней Руси заключали обычно договор, который назывался «ряд» (Кочин, 1937. С. 309; Срезневский, 1912. Стлб. 234). О порядке его заключения, стоимости работ для столь раннего времени известно очень мало. Неизвестна разница между «рядом» и «ладом» в это время. Можно предположить, что «ряд» – письменный договор, имеющий юридическую силу, а «лад» – устная договоренность.

Мастера Братило-Флор, Коста, Лазарь Богша оставили свои подписи на выдающихся произведениях, вероятно, с согласия заказчиков и благословения церковных властей, используя формулу подписи, следуя принятым изначально форму-

лярам вкладных записей писцов. Истолковать их иначе невозможно, несмотря на некоторые неясности или неполноту формулы.

Несомненно, мастеру принадлежит подпись на крестике из Висбю (вторая половина XII в. – рубеж XII–XIII вв.). Первоначально смысл ее был не ясен, но она читается совершенно недвусмысленно: «Туна ковал грешный». Это небольшой каменный крестик с равновеликими прямоугольными концами (рис. 4). По словам первоиздателя Г. Шванстрома, он сделан из овручского шифера. Но крестик из Висбю сделан не из шифера, а, скорее всего, из серого сланца, который при полировке приобретает густой черный («аспидный») цвет, так что более светлые процарапанные буквы отчетливо выступают на темном фоне. Крестик принадлежит к широко распространенному в русских древностях типу так называемых «тельников» или «корсунчиков». Мастер использовал глагол «ковал». Часто подобные крестики были украшены серебряными или золотыми наконечниками, соединенными цепочкой, поэтому это слово можно относить не только к вырезанию креста, но и к изготовлению оправы. Подобные крестики встречаются в составе кладов XI–XIII вв. (Корзухина, 1954. С. 124, 128 и др.). Судя по отсутствию отверстия для подвешивания и расположению убористой надписи в четыре строки точно в средокрестии, крестик первоначально был украшен наконечниками. Надпись была расположена на лицевой (?) стороне и называла не только исполнителя, но и владельца крестика по имени Туна. Поскольку крестик сделан не из розового овручского шифера, а из более распространенного серого сланца, датировка по материалу XI–XIII вв., как это принято для предметов из овручского шифера, невозможна. Более точную датировку может дать сама довольно архаичная надпись. Особенности начертаний букв указывают на XI – первую половину XII в. Архаическая графика надписи при некоторых более поздних чертах, отражающих новые фонетические процессы, заставляет датировать надпись серединой – второй половиной XII в. В написании слова «грешное» (грешный) отражено северо-западное русское произношение, что указывает на происхождение мастера Туны. Как следует из текста надписи, крестик был сделан ювелиром Туной, вероятно, где-то в северорусских землях, возможно, в Новгороде и, скорее всего, попал на о. Готланд вместе с его владельцем (Медынцева, 2000. С. 184–187).

Перечисленные выше предметы ювелирного мастерства имеют надписи, где авторство и профессию мастера можно выявить в самом тексте – это выражено глаголами «писал, делал, ковал». Но чаще профессию приходится определять по косвенным признакам, иногда достаточно ясным – например, по способу исполнения или самому предмету. Такой группой надписей являются владельческие надписи на литейных формах для отливки украшений. Это очень редкие находки. Особый интерес имеют надписи владельцев-ювелиров, процарапанные на каменных формочках. Широко известна формочка с надписью, найденная в Киеве. Киевская находка, представляющая собой одну третью часть трехстворчатой формочки для литья трехбусинных височных колец, в числе трех других была обнаружена в 1936 г. неподалеку от Десятинной церкви. На внешней стороне формочки была прочитана надпись **МАКО СИМОВ[Ъ]** – имя владельца. Не вызывает сомнения, что имя



Рис. 4. Крестик с подписью Туны. Фото (Медынцева, 1994. С. 133)

в притязательной форме указывает на владельца формочки – мастера-ювелира, отливавшего в ней трехбусинные височные кольца, имитировавшие дорогие зерненные украшения. Позднее, при раскопках Десятинной церкви, в западной части центрального нефа был обнаружен почти квадратный в плане тайник, заполненный древними строительными материалами, фрагментами кладки стен. На глубине 1,40–2,00 м обнаружены фрагменты шестнадцати литейных формочек, сделанных из сланца. Здесь же найдены кости двух взрослых людей и одного подростка, еще ниже – обломки меча, украшений, крестиков и керамики. На глубине 4,60 м. заполнение ямы закончилось, и обнаружилось дно из плотного материкового лесса. На дне тайника, в двух углах, стояли вертикально воткнутые деревянные заступы с железной оковкой. В стенах тайника вырыты по углам две небольшие ниши. В одной из них найден скелет собаки и неполный человеческий скелет. У самого дна был прорыт ход под северную стенку тайника, но не закончен – длина его была прорыта всего на 0,5 м. Обстоятельства обнаружения позволили связать находки из тайника, в обычное время служившего для хранения церковных ценностей, с последними часами сопротивления киевлян монголо-татарским ордам в декабре 1240 г. (Каргер, 1958. С. 496–512). По археологическим материалам удалось дополнить реальными археологическими фактами скудные летописные строки о последних часах жизни спрятавшихся в храме Десятинной церкви киевлянах. По летописи известно, что храм использовался как последняя цитадель, под мощные каменные стены которой укрылось множество людей, «и на церковь, и на комары церковныя и с товары своими. От тяжести повалилися с ними стены церковныя и прият бысть град...»¹ (ПСРЛ, 1908. 1240 г. Стлб. 785). М.К. Каргер предположил, что наиболее знатные люди укрывались в тайнике и предприняли отчаянную попытку избежать гибели, прорыв под землей ход под западную стену храма к обры-

¹ Комары – закомары, своды.

ву Киевской горы. С помощью ведер и заступов и сплетенных из лыка веревок они пытались ведрами вытащить землю из прорытого хода наверх. Но именно в этот момент случилась катастрофа – обвалившиеся своды и стены рухнули и засыпали тайник доверху. Возможно, что останки людей вместе с формочками попали в тайник во время падения стен храма (Каргер, 1958. С. 512).

Позднее, при раскопках некоторых мастерских на близкой к храму территории, были обнаружены еще формочки, парные к формочкам из тайника, что дало основания высказать некоторые предположения о судьбе Максима и попытаться определить местонахождение его мастерской. Но оно до сих пор точно не установлено, так как формочки из тайника, как показали раскопки разного времени, являются частями форм, найденных в разных мастерских, расположенных поблизости от Десятинной церкви. Предполагали, что мастерская Максима находилась там, где раскопками 1936 г. были найдены четыре литейные формы (в том числе и надписанная Максимом), и что сам Максим, укрывавшийся в Десятинной церкви, погиб во время разгрома Киева татарами-монголами в 1240 г. (Корзухина, 1950. С. 230).

Это предположение настолько широко вошло в научную и популярную литературу, что формочка с надписью Максима прочно связывалась с комплексом формочек из тайника под Десятинной церковью и получила тем самым точную дату – 1240 г. (Рыбаков, 1964. С. 39). Но в 1948 г. М.К. Каргер при раскопках жилища-мастерской, также сгоревшего в 1240 г., обнаружил еще одну литейную формочку, которая оказалась парной к одной из найденных ранее, что заставляет усомниться в казавшейся ранее бесспорной версии (Каргер, 1958. С. 390, 391).

Таким образом, возможно, именно эта мастерская и была жилищем Максима. Очевидно, эти близко расположенные к Десятинной церкви мастерские были связаны какими-либо производственными или родственными отношениями мастеров. Возможно, что и формочки из тайника тоже происходят из разных мастерских. Не исключено, что среди людей, погибших во время обрушения храма, захвативших с собой самое ценное имущество, был и Максим, хотя мы не можем заявлять это с прежней категоричностью. Однако датировка формочки с надписью временем татаро-монгольского разгрома Киева сомнений не вызывает, как и принадлежность формочки мастеру-ювелиру.

Но этими находками не ограничиваются предметы, принадлежащие мастеру Максиму. Еще одна формочка с его надписью была найдена при раскопках древнерусского городища города Серенск. Среди многочисленных литейных формочек отсюда, очень близких по стилю к киевским, автором раскопок Т.Н. Никольской были изданы три с надписями (Никольская, 1974. С. 237–240). На боковой грани одной из них процарапана надпись в две строки: **МАКО СИМО**. Как справедливо считала Т.Н. Никольская, это означает имя «Максим», где отсутствуют последние буквы. В Серенске найдена еще одна формочка с прочерченными буквами «**ВЄ**», в которых автор публикации видит инициалы мастера (Никольская, 1974. С. 239). При соединении этих двух формочек оказалось, что они составляют одну, верхняя сторона которой служила для отливки браслета, а нижняя вместе с парной ей фор-

мочкой с «инициалами» – для отливки проволоки (Медынцева, 1978б. С. 378–383). Надпись приобретает следующий вид: **МАКО СИМО / ВЕ** (рис. 5).

В современной транскрипции «Максимов», как и предполагала Т.Н. Никольская, это притяжательная форма от имени «Максим». В «грамотном» написании должно было быть написано «макъснмовъ», но автор надписи заменил ъ на о, а ь на е – графическое – явление, которое особенно часто встречается в памятниках конца XII – начала XIII в.

Третья формочка с надписью из Серенска предназначалась для отливки трех крестиков и прямоугольной бляшки. На боковой грани ее прочерчены четыре хорошо сохранившиеся буквы: **МАСИ**. Естественно предположить, что это также имя мастера, пометившего свою формочку. Внимательное сравнение этой надписи с предыдущим автографом Максима убеждает, что почерк их одинаков. Очевидно, и само слово «**МАСИ**» должно означать то же имя «Максим», где пропущен слог «ко» и отсутствуют две конечные буквы. Возможно, мастер пропустил две буквы по ошибке и не закончил надпись, но может быть, окончание имени находилось на крышке, которой прикрывалась формочка. Так или иначе, автором всех трех надписей на формочках из Серенска следует признать одного и того же Максима. В сравнительно недавнее время эти формочки детально рассмотрены в монографии, посвященной изучению ювелирного дела в земле вятичей. Хотя работа посвящена в основном технологическим проблемам, удалось выяснить, что интересующие нас формочки найдены в разных частях городища и даже в разных стратиграфических слоях, в том числе и створки формочки с надписью «Максимове» и «Маси» (Зайцева, Сарачева, 2011. С. 277, 279). Вероятно, это объясняется сильной нарушенностью культурного слоя. Но в данном случае стратиграфия не может быть определяющей. Створки первой формы, найденные в разных местах городища, составляют единую конструкцию, и в обоих случаях приоритетной

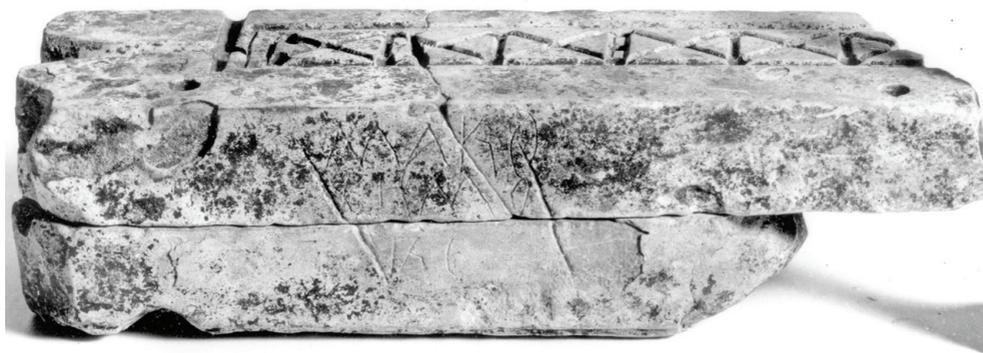


Рис. 5. Надпись Максима на двух половинах литейной формочки.
Фото, фотолaborатория ИА РАН (Медынцева, 2000. Рис 74)

определяющей являются надписи-имена, связывающие находки со слоями татаро-монгольского разгрома в 1238 г.

Еще при публикации надписи Т.Н. Никольская отметила бросающееся в глаза сходство в начертании букв и расположении первой надписи Максима и широко известным автографом ювелира Максима на литейной формочке из Киева и предположила, что они начертаны рукой одного мастера (Никольская, 1974. С. 238). Хронологическая близость формочек из Серенска и формочки из Киева очевидна. Все же краткость текста, дающая очень мало материала для сравнения, заставляет осторожно отнестись к возможности приписывать серенские и киевскую надписи одному и тому же человеку. Кроме близости почерка и орфографии следующие обстоятельства позволяют рассматривать это предположение как реальное: одинаковая профессия авторов, однотипность предметов с надписями (литейные формочки), и наконец, одинаковые имена. Не последнюю роль играет то обстоятельство, что и другие литейные формочки из Серенска по сюжетам и технике исполнения очень близки киевским, особенно одна из них, которая, как отмечено Т.Н. Никольской, представляет точную аналогию найденной в тайнике под Десятинной церковью в Киеве (Никольская, 1974. С. 41).

Как могло случиться, что формочки с надписью одного и того же человека обнаружены в разных городах Руси? Наиболее вероятным кажется предположение, что серенские формочки, вырезанные одним мастером в Киеве, были завезены в Серенск. Но такое предположение неверно, так как логика надписей говорит, что они сделаны владельцем (ювелиром, который мог быть и резчиком) для того, чтобы не перепутать свои формочки с чужими, или чтобы ими не мог воспользоваться другой мастер или подмастерье.

Не исключено и такое предположение: мастер Максим остался жив после разгрома Серенска Батыем в 1238 г. и переселился в Киев. Это объяснение будет еще вероятнее, если учесть следующее обстоятельство. Незадолго до татаро-монгольского нашествия киевским великим князем стал Михаил Всеволодович Черниговский, владевший в 1210–1231 гг. Серенском (Куза, 1989. С. 126; Зайцева, Сарачева, 2011. С. 19). Вероятно, эта связь с Киевом и привела к необычайно высокому развитию ювелирного мастерства в этом отдаленном от Киева небольшом вятическом городке. О конкретной судьбе Максима мы можем только строить догадки: возможно, он из разгромленного Серенска успел убежать в Киев, где несколькими годами позже погиб в тайнике под Десятинной церковью, но возможно, что подписанная им формочка была потеряна или продана им ранее в Киеве. Но принадлежность литейных формочек мастеру-ювелиру, жившему в начале XIII в., подписавшему своим именем несколько формочек для литья, сомнений не вызывает.

Несколько другую форму имеет надпись на формочке, найденной в Новгороде на Федоровском раскопе в 1991 г. (рис. 6). Формочка сохранилась не полностью. Находка представляет собой обломки двухчастной литейной формы для отливки колта. На боковой части сохранились обрывки надписи (не поддающейся прочтению), а на другой – изображение молодецки подбоченившегося человека (воина в шлеме и кольчуге?) с мечом в правой руке и подписью – **ДАНИЛА** (Рыбина, 1998.

С. 21; Дубровин, 2016. С. 309, 540. Рис. 20). Издатели определили надпись, исходя из предмета, на котором она сделана, как подпись мастера-литейщика, несмотря на то, что имя представлено в именительном падеже рядом с рисунком воина (?). Нужно отметить, что как развернутая, так и более краткие формы личной подписи известны на всем протяжении XI–XIII вв. Это объясняется тем, что сложившегося формуляра подписи в этот период не было. Полный формуляр (с invocацией, богословием, указанием даты, имени заказчика, закланием и именем мастера) появляется в 1161 г. (крест Лазаря Богши), а в несколько сокращенном виде – на новгородских крестиках начала XII в., и снова – уже на иконе работы Олексы Петровича (1294 г.). Имя-клеймо мастера известно в начале XI в. – клеймо оружейника Людоши; позднее – в середине – второй половине XIII в. – клеймо гончара (Степан) на днище обыкновенного гончарного сосуда. В большинстве случаев, как следует из наблюдений над записями писцов, на предметах прикладного искусства, берестяных грамотах, граффити личная форма подписи являлась молитвенной формулой: «Господи помози рабу своему имярек»; иногда с дополнениями: самоопределениями (грешный, добрый); указанием социального статуса (дьяк, писец или другая профессия). Но служила она не только молитвенной формулой, но и личной подписью. Дата (год) или указание на день событий не является обязательным. Обязательным является только имя. Форма подписи «господи помози такому-то» дополняется иногда только именем и глаголом «писал», иногда последний способ включает только вторую часть: «имярек писал». По материалам раз-

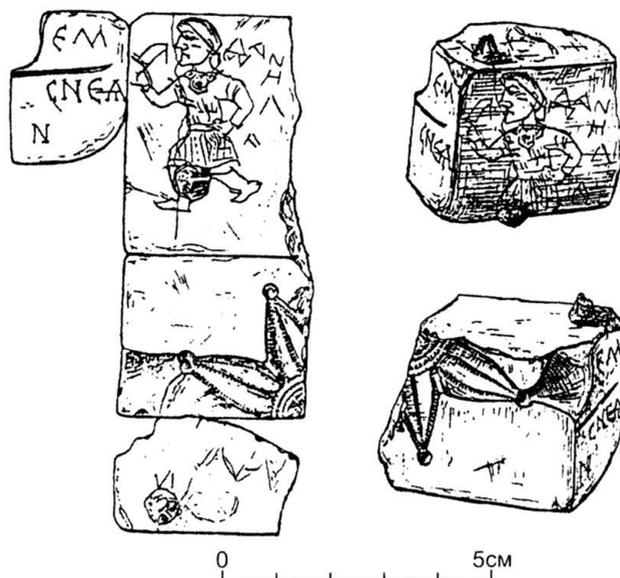


Рис. 6. Подпись и «портрет» Данилы на фрагментах литейной формочки (прорись по Г.Е. Дубровину) (Дубровин, 2016. С. 540. Рис. 20)

нообразных подписей мастеров, либо обе формулы, либо одна из них заменяли собой подпись. Действие могло быть выражено глаголом «писал», «делал», «ковал», «создал», «молился» или только подразумеваться (Медынцева, 2013). Здесь следует вспомнить ученические грамоты Онфима, в которых именно молитвенная формула являлась первой при обучении письму, наряду с азбукой, «складами», изучением буквенной цифири, начатками молитв. Имя Данила напоминает нам адресата одной из ученических грамот Онфима (№ 199), в которой после записи букв и складов написано начало принятого вежливого письменного обращения к адресату: «Поклон от Онфима к Даниле». Среди ученических грамот Онфима встречена и обязательная формула – молитва-подпись: «Господи помози рабу своему Онфиму» (№ 203). Много рисунков людей, всадников, батальных сцен. Среди грамот-рисунков на одном – два воина в шлемах с луками, на другом – снова два всадника на одной лошади, вероятно, Онфим и его товарищ Данила (Арциховский, Борковский, 1963. С. 17–32. Рис. Д, А). На формочке из Новгорода имя Данила является и личной подписью, обозначением имени нарисованного воина (?) и обозначением принадлежности формочки. Само имя Данила, как и пристрастие к изображению воинских сцен, заставляет вспомнить адресата Данилу из грамот Онфима, разумеется, с возрастными поправками: рисунки Онфима исполнены ребенком, рисунок «воина» на формочке достаточно профессионален, что неудивительно для мастера-ювелира. Возможно, что разветвленной специализации ремесла в то время еще не было и ювелиры-литейщики сами вытачивали и формочки из камня. Обращение к рисунку на формочке не дает уверенности в том, что изображен именно воин. Из военного облачения можно различить только короткий меч в правой руке и нечто, напоминающее шлем (плотно облегающую шапочку) с наушниками на голове. Данила одет в сапоги и подпоясанный кафтан (свиту) до колен с узорной «огорлицей» – вышитым воротником. На подоле отчетливо виден вертикальный ряд пуговиц, что заставляет усомниться, что изображена именно кольчуга – скорее всего, это нарядный кафтан с вышитым воротником и орнаментальными полосами по верхней части рукава и подолу. Таким образом, из воинского облачения у человека на рисунке присутствуют только короткий меч (кинжал?) и шлем (?). Но изображен ли именно воин на формочке, не так важно. Важно, что изображен нарядно одетый горожанин (в сапогах) с оружием в руке, что неудивительно, так как новгородцы обязаны были участвовать в ополчении в случае военной опасности.

Формочка Данилы найдена в слоях Федоровского раскопа, датирующихся серединой – второй половиной XIII в. (Дубровин, 2016. Табл. С. 308, 540). Ученический комплекс грамот Онфима ранее датировался 1224–1238 гг.; по уточненным данным, он относится к 14–15 ярусам, а основная группа была выброшена в 14 ярусе (1238–1268 гг.); позднее к комплексу Онфима была отнесена и грамота № 331 из тех же слоев (Янин, Зализняк, 2000. С. 100). Напомним, что Онфимом написана и единственная грамота, содержащая дату в тексте. По поводу прочтения даты в свое время велась оживленная дискуссия: издавший грамоту А.В. Арциховский считал, что Онфим по малолетству вместо даты дал случайный набор букв; Б.А. Рыбаков предложил читать дату как сѣка (1263 г.). Краткое содержание этой

дискуссии изложено А.В. Арциховским (Арциховский, Борковский, 1963. С. 26–28). Было отмечено, что в цифровом значении буква «червь» стала употребляться только с XIV в. и Онфим не мог написать ее в дате (Куза, Медынцева, 1974. С. 220–230). Впоследствии, когда была создана и уточнена эффективная дендрохронологическая шкала, к комплексу ученических грамот Онфима была добавлена грамота № 331, найденная в слоях 14 яруса, идеально отвечающая дате, которую пытался изобразить Онфим (1238–1268 гг.) (Янин, Зализняк, 2000. С. 91, 92). Тем самым доказана правомерность прочтения спорной даты как 1263 г.

Таким образом, хронология ученических грамот и литейной формочки вполне допускает, что выросший Данила стал мастером-ювелиром и спустя лет двадцать надписал своим именем формочку, украсив ее своим автопортретом в духе школьных упражнений своего одноклассника Онфима. Имя Данила в других грамотах XIII в. не встречается. Исключением является грамота № 768, найденная на Троицком раскопе в слоях 40–60-х гг. XIII в., написанная неким Данилом, но почерк ее отличается от почерка «школы Онфима», а содержание – унижительная просьба прислать сукно – не увязывается с образом преуспевающего мастера (Янин, Зализняк, 2000. С. 61). Доказательством может быть почерк, и хотя грамот Данилы пока не найдено, есть несколько грамот его одноклассника и соученика Онфима. Полностью совпадают с начертаниями букв Онфима: **Д** на треугольных ножках, характерная остроугольная **А** с головкой в виде двух параллельных линий (на формочке она в «зеркальном» варианте), **С** и юс малый с вертикальным покрытием. К сожалению, буквенного материала надписи на формочке слишком мало, отсутствуют и наиболее характерные для почерка Онфима буквы и, вероятно, Данилы, учившихся письму у одного учителя. Можно пока утверждать, что почерк Данилы и Онфима принадлежит к одной школе, возможно, не только в общем, но и буквальном смысле. Во всяком случае, Данила-ювелир оставил на принадлежащей ему формочке для отливки колтов не только свое имя, но и автопортрет, что является уникальным случаем (аналогией ему, но более позднего времени – XV–XVI вв. – является скульптурное изображение с подписью *мастер Аврам* на Сигтунских вратах из новгородского Софийского собора).

«Автопортрет» Данилы, где он изобразил себя в нарядной одежде и с мечом в руке, говорит об успешности и некоторой его хвастливости и подчеркивает его участие в ополчении, что не является чем-то необычным: по подсчетам Б.А. Рыбакова, новгородские летописи только на протяжении XIII в. упоминают восемь имен ремесленников разных специальностей, погибших в военных событиях (Рыбаков, 1948. С. 516).

Таким образом, часть подписей ювелиров является одновременно и владельческими (например: Максимов, Данила). Они достаточно уверенно определяются как подписи мастеров по самому предмету, на котором они сделаны. К таким подписям относятся: «Никодим» (см. Указатель имен), «Наум» – надпись на чаше из Чернигова. Последняя надпись может быть лишь очень предположительно отнесена к мастеру, изготовившему чашу, так как известные надписи на очень дорогих чашах указывают на принадлежность их князю или богатой духовной организации.

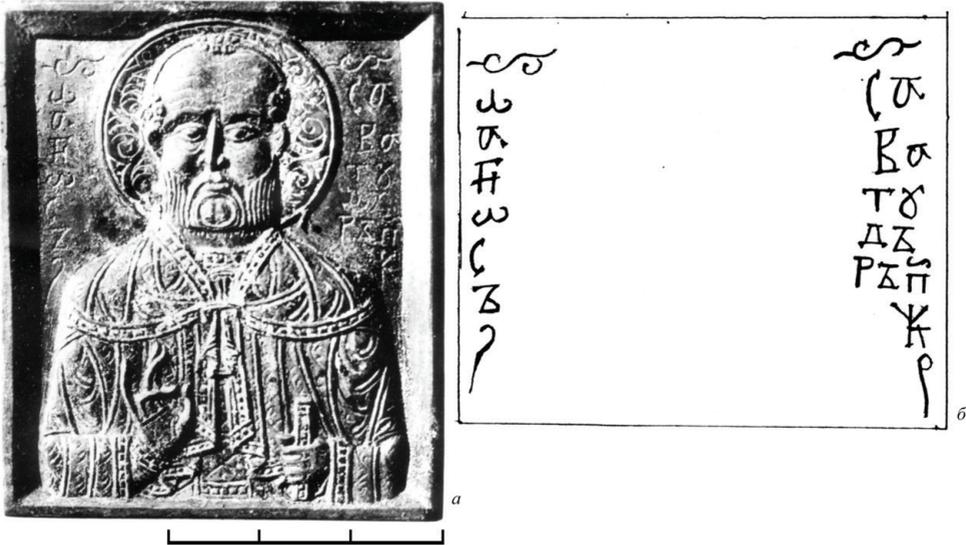


Рис. 7. Иконка Саввы с надписью (а – фото, фотолаборатория ИА РАН; б – прорись)
(Медынцева, 1999. С. 153. Рис. 4)

Но Наум – имя не княжеское, и вряд ли может принадлежать купцу – временному владельцу, как предполагают некоторые исследователи. Остается предположить, что это – имя мастера.

Более определенно указывают на мастеров-ювелиров подписи мастеров-камнерезов, надписи камнерезов-точильщиков, такие как «Иванко создал тебе...», «Гаворове здела Олен». Они также не оставляют сомнений в профессии исполнителей. Первая надпись сделана на крошечном детском пряслице из Любеча. Издатель прочел ее как подпись мастера-точильщика, сделавшего пряслице для малолетней дочери: **іванкѣ създаль тее ю одіна дц[ерь]**. По стратиграфическим наблюдениям Б.А. Рыбакова, оно датируется серединой или третьей четвертью XI в, когда на месте будущего замка Мономаха существовали ремесленные мастерские, о чем свидетельствует ряд находок из розового овручского шифера – жернова, точильные камни, бруски (Рыбаков, 1960. С. 32, 33; 1963. С. 54). Совершенно по-иному прочитана эта надпись В.Л. Яниным со ссылкой на консультацию А.А. Зализняка: **іванк с ѡвдѣтеею одіна д[ша]**.

Это грамматически правильное и привлекательное по содержанию прочтение тоже не безупречно с точки зрения графики. При таком прочтении следует признать, что отсутствует Ъ в конце имени, как и в предлоге. Графическая мена Ъ/О, широко известная по письменным памятникам северо-западной Руси, не засвидетельствована на юге Руси в таком объеме, как в новгородских берестяных грамотах и надписях. Кроме того, мы должны признать при таком прочтении отсутствие Ъ в предлоге **СЪ** и начало имени с этого знака. Не подкрепляет прочтение и уни-



Рис. 8. Надпись Олена Гаворова на пряслице из Киева. Виды одной и той же стороны пряслица с разным поворотом относительно начала надписи. Фото С.Д. Захарова

кальность надписи, в то время как сходное написание находится в более поздней надписи XIII–XIV вв. Олена Гаворова (Медынцева, 2008. С. 228–232). Это обстоятельство заставляет пока оставить оба прочтения под вопросом, хотя уникальность крошечного детского пряслица и обилие изделий из шифера позволяют говорить о мастере – камнерезе-точильщике Иванко из Любеча.

Не только краткие подписи с именами, но даже подписи на произведениях мастеров-ювелиров, где действие выражено глаголом «писал», «делал», «ковал», «создал», иногда трудно поддаются определению: их приходится расшифровывать.

К таким произведениям относится ряд надписей на мелкой каменной пластике. Серию иконок, происходящих из разных городов и регионов Древней Руси, выполненную одним мастером, тогда еще безымянным, впервые выявила Т.В. Николаева. Первой из них ее внимание привлекла иконка из Солотчинского монастыря, расположенного неподалеку от Старой Рязани. На ней в полный рост изображены святые Борис и Глеб с колончатыми именными надписями (Николаева, 1968. С. 451–458). Позднее еще несколько иконок было добавлено исследовательницей к произведениям этой мастерской, «связанной с южнорусской домонгольской художественной школой, выученики которой могли работать в разных художественных центрах». Ею были отмечены как одинаковые стилистические особенности исполнения, так и поразительное сходство характерных почерков надписей (Николаева, 1975. С. 220–222; 1983. С. 22, 52, 54–58). Позднее детальное сравнение почерков и одинаковые художественные приемы позволили предположить, что перечисленные каменные образки (пять иконок) принадлежат работе одного мастера начала XIII в. (Медынцева, 1991. С. 119, 120).

Но имя этого талантливого мастера оставалось неизвестным до тех пор, пока в результате археологических раскопок 1994–1997 гг. в жилище, сгоревшем во время разгрома Владимира татаро-монголами 2 февраля 1238 г., не была найдена иконка с изображением Саввы Освященного и колончатыми надписями по сторонам

(Жарнов, 1999. С. 165–174) (Рис 7: а, б). Первооткрыватель и издатель комплекса Ю.Э. Жарнов считал этот образок работой византийского мастера, работавшего на Руси по заказу, названного им «мастером узорной каймы» по особенностям орнаментального оформления одежд. Камнем преткновения стало прочтение титула святого. По правую руку изображения отчетливо читается **ωαγιωσ**. По левую: **саввѣ /дѣ /ръп/ψло**. В сочетании букв после имени святого Ю.Э. Жарнов видит передачу титула Саввы – «освященный», что кажется вполне ожидаемым, но написанного своеобразно – как гипотетическое словообразование **δεοδωροσ** – синоним греческого «освященный» – «готовый принять божественный дар», равного, по предположению Ю.Э. Жарнова, смыслу «освященный». Но надписи на иконках показывают, что они выполнены русским мастером, совершенно не знавшим греческого языка. Это особенно отчетливо видно при рассмотрении всего комплекса иконок: использование Ъ вместо омеги, наличие конечного Ъ вместе с сигмой, неосмысленные повторы греческих сокращений, русифицированные формы имен, даже славянизированное Тудор, вместо греческого **δεοδωροσ**. Нельзя согласиться с предположением Ю.Э. Жарнова, что, работая на заказ, византийский мастер либо доверил подписи на своей продукции русскому подмастерью, либо копировал русские надписи. Небольшие размеры иконок, вырезанных и подписанных одной рукой, не позволяют предположить такую узкую специализацию.

Действительно, иконка Саввы – наиболее «византизированное» его произведение. Но достаточно явно, особенно при рассмотрении всего комплекса иконок, выявляются и отступления от византийского канона: более низкий рельеф, пышное «узорочье» одежд, нарушение пропорций, неправильная постановка фигур в пространстве, иногда неестественная передача жестов. Все эти иконки изобилуют орнаментальными украшениями, даже монашеская мантия Саввы вопреки канонам испещрена орнаментами и украшена узорной каймой. Вероятно, прочтение необычной монограммы следует искать в древнерусских надписях. Имя Тудор – славянизированное **δεοδωροσ** – прочитывается без вариантов (**ТѢДЪРЪ**). Но далее следует буква **П** под титлом и в конце – монограмма **ψ** + **л** и отдельно маленькое круглое **о**, сливающееся с орнаментальной сигмой, в расшифровке **пψло** в развернутом варианте **подψсалъ**, что позволяет прочесть формулу «имярек писал, подписал» (Медынцева, 1999. С. 149–159). В свое время монограмма выглядела необычно, хотя уже к тому времени были известны (в основном из надписей-граффити) необычные монограммы также в подписях – **ψ** + **а**; **ψ** + **ъ** (Рождественская, 1992. С. 49, 62, 63).

К настоящему времени стало известно, что использование монограмм, иногда очень сложных, в древнерусском бытовом письме было распространено гораздо шире уже в XI–XIII вв., чем представлялось ранее (Гиппиус, Михеев, 2013. С. 152–179). Поэтому подпись «Тудор подписал» прочитывается вполне уверенно; вероятно, мастер добавил подпись для симметрии, так как имя святого – **Савва** – слишком коротко, и оставалось много незанятого пространства. Возможно, имело значение и удовлетворение мастера от своей работы, действительно, одной из самых его удачных.

Место работы этого талантливого и плодовитого мастера определялось поразному из-за разбросанности мест находок – от Волыни до Новгорода. Но раскопками 1992–1994 гг. во Владимире на усадьбе «Б» Ветчаного города, характеризующими владельца как богатого воина-профессионала, найдены два фрагмента каменной иконки, на которых частично сохранилась композиция «Сошествие во Ад» с подписями. Стилистические и технические особенности резьбы и почерка одной из них близки к перечисленным выше особенностям мастерской Тудора, что позволило авторам публикации предполагать в мастере автора иконки Саввы, который принадлежал к мастерам, выведенным Всеволодом III из Византии (Седова, Мухина, 1999. С. 160–163).

Это предположение вряд ли обосновано, так как особенности надписей, как уже подчеркивалось, говорят о полном незнании греческого языка даже в элементарных традиционных написаниях. Но почерк фрагментарно сохранившихся надписей сопоставим с почерком Тудора или с его школой. Находки иконок работы этого мастера в жилищах, сгоревших в пожаре 1238 г., подтверждают датировку иконок в пределах первой трети XIII в., данную Т.В. Николаевой, в то время как другие исследователи предлагали их датировать более широко, относя к разному времени от начала XIII в. до начала XIV в. (Рындина, 1978. С. 350).

Возможно, что сложение «мастерской» Тудора по изготовлению резных иконок с ярко выраженными индивидуальными особенностями и повышенными эмоциональностью и экспрессией, любовью к орнаментальным деталям действительно произошло во Владимире. Там на рубеже XIV–XV вв. еще заметны ее традиционные черты – в иконке «Богоматери Одигитрии» из камнерезной мастерской из раскопок «Нового города» Владимира (Седова, Мухина, 1995. С. 206–209).

Вышеуказанные особенности надписей на иконках Тудора отчетливо говорят именно о русскоязычном мастере, хотя и не отрицают усвоение им византийских традиций каменной резьбы непосредственно от мастера-грека. Определения – русский мастер, грек – для атрибуции многих произведений довольно искусственны, так как подлинное мастерство не знает границ и мастера, усвоив ремесленные навыки в Византии, на Балканах или в Европе, продолжали трудиться и совершенствовать ремесло в разных городах Древней Руси, усваивая и язык, и местные вкусы, и художественные навыки.

Показательна в этом отношении судьба Олисея Гречина, усадьба и переписка которого известны по раскопкам на Троицком раскопе в Новгороде. При раскопках на усадьбе найдены берестяные грамоты с заказами на исполнение икон, деревянные дощечки для иконок, скопления красок, тигли, свинцовые и медные пластины, оклады от икон (возможно, в мастерской изготовляли и оклады). Содержание грамот позволяет отождествить летописного художника Гречина Петровича со священником Олисеем Гречиным – хозяином иконописной мастерской. Переписка его в большинстве случаев обычна для новгородца, только один документ (№ 552) содержит греческую надпись, позволяющую предположить, что мирское прозвище «Гречин» может свидетельствовать в пользу греческого происхождения (Колчин, Хорошев, Янин, 1989. С. 147–149) или о знании им греческого.

Таким образом, подводя итоги обзору известных подписей мастеров-ювелиров и камнерезов (не всегда можно разграничить эти две специализации в работе мастеров-ювелиров), можно сделать определенные выводы. Все подписи стали известными благодаря эпиграфическим источникам, ни одного имени не сохранили от домонгольского времени традиционные письменные источники (если исключить иконописца Алимпия Печерского и Кузьму из описания Плано де Карпини). К ним можно добавить летописные упоминания двух мастеров-серебряников из Новгорода, погибших в результате военных действий – Страшко (1200 г.) и Нежило (1234 г.). На основе трех, наиболее пространных и ясно читаемых надписей (креста Евфросинии и двух новгородских крестиков), можно сделать вывод, что главным «создателем» произведения считался заказчик-китор, подпись мастера лишь в некоторых случаях дополняла киторскую, вероятно, с согласия заказчика, по форме являясь молитвенной в классическом варианте. Уникальной до сих пор остается надпись на крестике из Висбю, где впервые мастер-камнерез и ювелир написал о том, что он «ковал» крестик. Вероятно, подразумеваются и вырезание крестика из камня, и изготовление оправы, без которой крестик носить было невозможно. Но таких «классических» подписей мало. Чаще авторские надписи имеют форму владельческих, представляя имя в притяжательной форме: либо просто «имярек писал», либо одно имя, где действие «писал» только подразумевается. Принадлежность имени мастеру и данные о его профессии гораздо чаще определяются по дополнительным сведениям, в основном, по предметам, на которых надписи сделаны. Такие подписи относятся к владельческим, и согласия заказчика на них, естественно, не требовалось. На принадлежность их мастерам иногда указывает притяжательная форма имени, иногда имя оставлено в именительном, например, «Данила» (к этой подписи добавлен и «автопортрет» мастера). Некоторые подписи содержат традиционную молитвенную формулу «писал имярек», заменяющую и подпись. Таковы подписи мастеров-ювелиров на литейных формочках и подписи мастеров – ювелиров-точильщиков на нательных крестах, возможно, сделанных ими для себя лично. К ним относятся подписи Максима, Власия. На некоторых пряслицах подпись представлена в виде дарственной – надписи Иванко из Любеча (?) и Гаворова Олена из Киева (рис. 8).

Всего к настоящему времени по эпиграфическим источникам удалось определить тринадцать подписей мастеров – ювелиров и камнерезов (плюс два имени, упомянутые в литературе). Много это или мало? Разумеется, крайне мало, если исходить из числа дошедших до нас произведений прикладного искусства, но неизмеримо много, если учесть, что летописи и другие письменные источники XI–XIII вв. не сохранили ни одного имени, за исключением Олимпия, который помимо основного занятия – иконописания, как следует из его жития, изготовлял иногда и оклады (Рыбаков, 1948. С. 532). Из латинской рукописи мы узнаем еще одно имя ювелира-костереза и резчика печатей – Козьму. О нем упоминает итальянский путешественник – купец Плано де Карпини, который встретил русского мастера Козьму в ставке великого монгольского хана в Каракоруме – только одного, названного им по имени, из множества русских ремесленников, угнанных татарами

в Орду. И в новгородской летописи упомянуты два имени мастеров-серебряников, погибших, защищая Новгород – Страшко и Нежило. Но письменные упоминания не позволяют судить об их мастерстве и самих произведениях, в отличие от подписей на предметах, сделанных мастерами. Эти немногочисленные имена представляют нам поистине драгоценные сведения, отчасти заполняющие молчание письменных источников, высвечивая из тьмы средневековой безвестности и забвения имена и наиболее выдающихся мастеров, и рядовых, осознававших свое мастерство и ценность своей работы, значение ее для спасения души и поддержания своей профессиональной репутации.

Литература

- Алексеев Л.В.*, 1957. Лазарь Богша – мастер-ювелир XII в. // СА. № 3. С. 224–244.
- Алексеев Л.В., Макарова Т.И., Кузьмич Н.П.*, 1996. Крест – хранитель Всея Вселенная. История создания и воссоздания креста преподобной Евфросинии игумении Полоцкой / Вестник Белорусского Экзархата. № 15. Минск. 128 с.
- Арциховский А.В.*, 1954. Прикладное искусство Новгорода // История русского искусства: В 13 томах. Т. II / Ред. И.Э. Грабарь, В.Н. Лазарев. М.: Издательство АН СССР. С. 284–306.
- Арциховский А.В., Борковский В.И.*, 1963. Новгородские грамоты на бересте: (из раскопок 1956–1957 гг. М.: Наука. 328 с., 1 л. ил.
- Бочаров Г.Н.*, 1984. Художественный металл древней Руси. X – начало XIII вв. М.: Наука. 319 с.
- Высоцкий С.А.*, 1974. Автограф художника из Софийского собора в Киеве // Культура средневековой Руси: посвящается 70-летию М.К. Каргера / Отв. ред. А.Н. Кирпичников, П.А. Раппопорт. Л.: Наука. С. 122–126.
- Высоцкий С.А.*, 1976. Средневековые надписи Софии Киевской: (По материалам граффити XI–XVII вв.). Киев: Наукова думка. 454 с.
- Гиппиус А.А.*, 1999. К атрибуции новгородских кратиров и иконы «Богоматерь знаменье» // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Материалы научной конференции, 26–28 января 1999 г. Великий Новгород: НГОМЗ. Вып. 13. С. 379–394.
- Гиппиус А.А., Михеев С.М.*, 2013. О подготовке свода надписей-граффити Новгородского Софийского собора // Письменность, литература, фольклор славянских народов. История славистики: XV Междунар. съезд славистов, Минск, 20–27 августа 2013 г.: доклады российской делегации / Отв. ред. А.А. Молдован. М.: Древлекхранилище. С. 152–179.
- Даркевич В.П.*, 1975. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X–XIII века. М.: Искусство. 350 с.
- Дубровин. Г.Е.*, 2016. Плотницкий конец средневекового Новгорода. М.: Зерцало-М. 607 с.
- Жарнов Ю.Э.*, 1999. Две каменные иконки домонгольского времени из Владимира-на-Клязьме // РА. № 3. С. 165–174.
- Жилина Н.В.*, 2018. Загадка вщижских арок: назначение, конструкция, стилистика // Археология античного и средневекового города: сборник статей в честь Станислава Григорьевича Рыжова / Отв. ред. В.В. Майко. Севастополь; Калининград: РОСТ-ДОАФК. С. 91–104.
- Зайцева И.Е., Сарачева Т.Г.*, 2011. Ювелирное дело «Земли вятичей» во второй половине XI – XIII в. М.: Индрик. 402 с., 4 л. цв. ил.
- Калечиц І.Л.*, 2011. Эпіграфіка Беларусі X–XIV стст. Мінск: Беларуская навука. 269 с.

- Каргер М.К.*, 1945. Землянка киевского художника // КСИИМК. Вып. XI. С. 5–15.
- Каргер М.К.*, 1958. Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города: В 2 т. Т. 1. М.; Л.: Издательство АН СССР. 579 с., 55 л. ил.
- Колчин Б.А., Хорошев А.С., Янин В.Л.*, 1989. Усадьба новгородского художника: Усадьба Олисея Гречина. XII в. М.: Наука. 1981. 168 с.
- Корзухина Г.Ф.*, 1954. Русские клады IX–XIII веков. М.; Л.: Издательство АН СССР. 156 с.
- Корзухина Г.Ф.*, 1956. Новые данные о раскопках В.В. Хвойко на усадьбе Петровского в Киеве // СА. XXV. С. 318–336.
- Кочетков И.А.*, 2009. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Издание 2-е. М.: Индрик. 1104 с.
- Кочин Г.Е.*, 1937. Материалы для терминологического словаря древней России. М.; Л.: Издательство АН СССР. 3, 487 с.
- Куза А.В.*, 1989. Малые города Древней Руси. М.: Наука. 166 с.
- Куза А.В., Медынцева А.А.*, 1974. Заметки о берестяных грамотах // Нумизматика и эпиграфика. IX. С. 215–230.
- Лазарев В.Н.*, 1970. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М.: Наука. 343 с., 12 л. ил.
- Макарова Т.И.*, 1975. Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука. 135 с., 2 л. цв. ил.
- Медынцева А.А.*, 1978а. Древнерусские надписи новгородского Софийского собора, XI–XIV века. М.: Наука. 311 с., 1 л. ил.
- Медынцева А.А.*, 1978б. О литейных формочках с надписями Максима // Древняя Русь и славяне / Отв. ред. Т.В. Николаева. М.: Наука. С. 378–382.
- Медынцева А.А.*, 1991. Подписные шедевры древнерусского ремесла: Очерки эпиграфики, XI–XIII вв. М.: Наука. 237 с.
- Медынцева А.А.*, 1994. Древнерусская надпись на крестике из Висбю (о. Готланд) // Scando-Slavica. Т. 40. С. 132–137.
- Медынцева А.А.*, 1999. Мастерская Тудора // РА. № 3. С. 149–158.
- Медынцева А.А.*, 2000. Грамотность в Древней Руси: (По памятникам эпиграфики X – первой половины XIII в.). М.: Наука. 290 с., 6 л. ил.
- Медынцева А.А.*, 2008. Два пряслица с надписями из Киева // Дньеслово: Збірка праць на пошану дійсного члена Національної академії наук України Петра Петровича Толочка з нагоди його 70-річчя / Від. ред. Г. Івакін. Київ: Корвінпрес. С. 228–232.
- Медынцева А.А.*, 2013. Новые источники по истории древнерусского художественного ремесла // Материалы I Международной конференции «Вопросы эпиграфики» / Вопросы эпиграфики. Вып. VII. Часть 2 / Отв. ред. А.Г. Авдеев. М.: Университет Дмитрия Пожарского. С. 164–174.
- Мясоедов В.К.*, 1915. Кратеры Софийского собора в Новгороде // ЗОРСА. Т. X. Петроград. С. 1–14.
- Николаева Т.В.*, 1968. Рязанская икона с изображением Бориса и Глеба // Славяне и Русь: Сборник статей: К шестидесятилетию академика Б.А. Рыбакова / Отв. ред. Е.И. Крупнов. М.: Наука. С. 451–458.
- Николаева Т.В.*, 1975. Каменная иконка, найденная в Новгороде // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник, 1974 г. / АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры / Пред. ред. Д.С. Лихачев. М.: Наука. С. 217–227.
- Николаева Т.В.*, 1983. Древнерусская мелкая пластика, XI–XV вв. / САИ. Е1-60. М.: Наука. 163 с.
- Никольская Т.Н.*, 1974. Литейные формочки с надписями из древнерусского городка Серенска // СА. № 1. С. 237–240.
- НПЛ, 1950. М.; Л.: Издательство АН СССР. 640 с.

- Орлов А.С., 1952. Библиография русских надписей XI–XV вв. / С доп. М.П. Сотниковой. М.: Издательство АН СССР. 239 с.
- Покровский Н.В., 1914. Древняя ризница новгородского Софийского собора // Труды XV Археологического съезда в Новгороде 1911 г. Т. I / Под ред. П.С. Уваровой. М.: б. и. С. XIII–XVIII, 1–124. Табл. I–XXIII.
- Памятники литературы Древней Руси: Вып. 2.: XII в. 1980 / Сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачев. М.: Художественная литература. 704 с, 14 л. ил.
- ПСРЛ, 1908. Т. II. Ипатьевская летопись. СПб.: Типография М.А. Александрова. XVI, 938, 1 с.
- Раппопорт П.А., 1994. Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.) СПб.: Наука. 158 с., 1 л. ил.
- Рождественская Т.В., 1992. Древнерусские надписи на стенах храмов: новые источники XI–XV вв. СПб.: Издательство СПбГУ. 170 с.
- Рыбаков Б.А., 1948. Ремесло древней Руси. М.: Издательство АН СССР. 792 с.
- Рыбаков Б.А., 1951. Прикладное искусство и скульптура // История культуры древней Руси. Т. 2: Домонгольский период: Общественный строй и духовная культура / Под ред. Н.Н. Воронина, М.К. Каргера. М.; Л.: Издательство и 2-я типография Издательства АН СССР. С. 39–92.
- Рыбаков Б.А., 1960. Раскопки в Любече в 1957 г. // КСИИМК. Вып. 79. С. 27–34.
- Рыбаков Б.А., 1963. Русская эпиграфика X–XIV вв. // История, фольклор, искусство славянских народов: доклады советской делегации. V Международный съезд славистов, София, сентябрь 1963. М.: Издательство АН СССР. С. 34–72.
- Рыбаков Б.А., 1964. Русские датированные надписи XI–XIV веков / САИ. Е1–44. М.: Наука. 48 с., 46 отд. ил. в папке.
- Рыбина Е.А., 1998. Рисунки средневековых новгородцев // Историческая археология. Традиции и перспективы: к 80-летию со дня рождения Д.А. Авдусина / Отв. ред. В.Л. Янин. М.: Памятники исторической мысли. С. 15–28.
- Рындина А.В., 1978. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV–XV в. / Памятники древнерусского искусства. М.: Наука. 192 с., 2 л. ил.
- Седов В.В., 1959. Каменный крестик с надписью из Пирова селища // СА. № 1. С. 275–277.
- Седова М.В., 1978. Ярополч Залесский. М.: Наука. 158 с., 1 л. ил.
- Седова М.В., Мухина Т.Ф., 1995. Каменная иконка из Владимира // РА. № 1. С. 206–209.
- Седова М.В., Мухина Т.Ф., 1999. Новые находки мелкой каменной пластики во Владимире // РА. № 3. С. 160–164.
- Словарь русского языка XI–XVII вв. 1981. Вып. 8 / Отв. ред. С.Г. Бархударов. М.: Наука. 351 с.
- Срезневский И.И., 1912. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 3. СПб.: Отделение русского языка и словесности Императорской академии наук; Типография Императорской академии наук. 1684 стлб., 272 стлб., 13 с.
- Стерлигова И.А., 1996. Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI–XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века / Отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Наука. С. 26–68, 108–116.
- Столярова Л.В., 2000. Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI–XIV веков. М.: Наука. 542 с., 2 л. цв. ил.
- Фасмер М., 1986. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 2 / Издание 2-е. М.: Прогресс. 671 с.
- Фасмер М., 1973. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 4 / Издание 1-е. М.: Прогресс. 855 с.
- Холостенко Н.В., 1958. Новый памятник древнерусского прикладного искусства // Искусство. № 9. С. 62–65.

Шинаков Е.А., Яганов А.В., 2016. Древнерусский храм во Вщиже: история изучения, техника строительства, стилиевые особенности // Русский сборник. Вып. 8. Т. 2. Брянск. С. 103–109.

Янин В.Л., Зализняк А.А., 1986. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1977–1983 гг.). М.: Наука. 309 с.

Янин В.Л., 1992. Эпиграфические заметки // Вопросы языкознания. № 2. С. 21–36.

Янин В.Л., Зализняк А.А., 2000. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1990–1996 гг.). М.: Русские словари. 430 с.

Sjöberg. A., 1984. Die altrussische Inschrift auf dem kleinen Kreuz vom st. Klemensfriedhof in Visby // Wiener slawistischer Almanach. Band 13. S. 307–313.

A.A. Medyntseva

THE NAME INDEX OF ANCIENT RUSSIAN MASTERS: JEWELERS-CASTERS AND STONE-CUTTERS OF THE 11TH–13TH CENTURIES (WITH COMMENTS)

Summary. The article examines the origin and formation of the signature form of masters-jewelers and provides additional justifications for the legality of reading and dating that appeared after the main publications.

Part of the article is an annotated name index of jewelers and stone-cutters, compiled on the base of epigraphic sources of the 11th–13th centuries. These specialties are combined in a single list because in ancient times the masters of these areas of artistic applied craft either combined them, or worked together in the same workshops. The list consists of 17 names. 13 names are associated with the autographs of the masters themselves, 4 names are taken from handwritten references. The names of the masters – autographs – are presented in that case form and graphics in which they are in the originals. The main literature is indicated in the comments to them.

Keywords: the craft of Old Rus', craftsmen, jewelers, stone-cutters, epigraphy, signatures, autographs, birch bark letters, paleography, signature form of craftsmen.

А.А. ЮШКО

ФАМИЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ И НЕКОТОРАЯ НЕДВИЖИМОСТЬ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ МОСКОВСКОГО ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОГО ДОМА



Резюме. Задача статьи – попытка систематизации давно известного вида источников – сведений духовных грамот московских великих князей об их имущественных ценностях. Работа отталкивается от словаря терминов грамот, составленного на основании обширной словарной литературы. Представлена таблица сведений о наследовании украшений, одежды, церковных произведений.

На примере отдельных упоминаний одной из категорий княжеского имущества – одежды – показаны примерные возможности изучения

сведений грамот.

Ключевые слова: фамильные ценности, одежда, украшения, наследование, духовные грамоты

Духовные грамоты московских великих князей – важный источник для изучения всех сфер жизни Московского княжества, поэтому, как верно подметил А.Б. Мазуров, «начиная с князя М.М. Щербатова (около 250 лет назад – А.Ю.) ни один крупный историк не обошел вниманием эти документы» (Мазуров, 2001. С. 367). Здесь уместно вспомнить заключение В.О. Ключевского о том, что все движимое имущество, перечисленное в духовной Ивана Калиты, можно уложить в один порядочный сундук. Однако тщательное изучение сведений о материальных ценностях, содержащихся в духовных грамотах, согласиться с этим тезисом никак не позволяет.

Историки касались изучения недвижимости, перечисленной в этих документах. Их использовали для решения самых разных вопросов, таких как установление границ княжества на основе локализации пунктов великокняжеских завещаний, сложение различных форм землевладения, исторической географии региона, финансового устройства и управления, многого другого.

* Миниатюра Лицевого летописного свода XVI в. Свадьба царя Римского и Византии и дочери царя Виза, Хронографический сборник, л. 802 об. (Лицевой летописный свод, 2010. С. 432).

В систематизации нуждаются и важные сведения этого вида источников о движимом имуществе представителей великокняжеского дома. Данной теме посвящена статья К.В. Базилевича (Базилевич, 1926)¹.

Итак, в решении каких же вопросов помогают сведения о семейном имуществе великокняжеской семьи? Их много. Прежде всего, раскрываются особенности престолонаследия в Московской Руси, приемы сохранения целостности государства, удастся проследить систему управления, налогообложения, сложение и развитие института чиновничества; затронуть вопросы торговли, приоткрыть завесу над топографией княжеских и холопных дворов, садов и лугов в городе и на Посаде. Встают из небытия имена древних русских мастеров: ювелиров, иконописцев, оружейников, кузнецов (кстати, на изготовление некоторых украшений князя делали заказы мастерам: что «есть сам сковал» (заказал) (ДДГ, 1950. С. 8, 57). Наконец, благодаря только этому виду источников мы получаем редкую возможность окунуться в атмосферу быта великокняжеской семьи периода формирования Русского государства.

Следует вспомнить, что среди историков велась давняя дискуссия по поводу того, что собой представляла духовная Калиты: являлась ли она отражением стремления главы государства к его единению, или же это документ, свидетельствующий о роли и значении главы семейного рода, заботе о благополучии его потомков. Так вот, в данном случае, видимо, приходится говорить о приоритете последнего тезиса. Достаточно вспомнить о том, что в духовной второго сына Калиты – Ивана Ивановича (и не только в ней), имеется указание, что материальные ценности (по золотой цепи и золотому поясу) (ДДГ, 1950. С. 16) завещаются будущим зятям. В какой из европейских стран мы можем наблюдать такое?

Думается в этой связи, что духовные завещания первых московских князей – это проявление истинно русского характера, когда на важном месте стоят семейные ценности, забота о благополучии потомства. В силу всего вышесказанного хочется выразить надежду, что интересный материал этого вида источников будет шире использоваться современными учеными для решения многих проблем истории Московской Руси.

Первым шагом для введения в научный оборот сведений духовных грамот великих московских князей является составление словаря древнерусских слов, использованных в процессе написания, дабы современный историк мог пользоваться этим видом источников.

При работе над словарем использована в основном словарная литература (Срезневский, 1893; 1902; 1912; Кочин, 1937; Фасмер, 1964; Словарь русского языка, 1975–1987; Словарь древнерусского языка, 1988; 1989; Лукина, 1990; Даль, 1996; Самойлова, 1999).

¹ Анализ или упоминание материала духовных грамот по различным категориям украшений и предметов проводился и рядом других исследователей (Малицкий, 1954; Николаева, 1977; Постникова-Люсева, 1987; Моршакова, 2013; Сиренов, 2014; Жилина, 2016, 2017, 2018). Прим. ред.

Словарь этот насчитывает около четырёх десятков слов. Ниже приводится их перечень.

- Алам (алын) – серебряная бляха, пристегиваемая к платью
Бадья – большой серебряный сосуд
Бармы – оплечье, ожерелье на торжественной одежде
Бугай – верхняя великокняжеская одежда
Венол (вепола, волота) – верхняя одежда
Врана – черная
Дворы подолнии – дворы на Подоле
Дьяк – должностное лицо
Жемчуг – бисер, жемчуг
Икона нагрудная («воротная») – икона, носившаяся на вороте
Каптурга – застежка
Колчата – состоящая из колец
Кольцо – обруч
Костки – торговая пошлина
Крок – рисунок
Коць – одежда
Мусить – смазывать (мусии)
Образ – живописная икона на доске (часто «стенная»)
Обирь – княжеский убор
Обязь – пояс
Овкач (овкачик) – сосуд
Опашень – опахало
Парамшина икона – икона, изготовленная золотых дел мастером и иконописцем Парамшей, жившим в XIV веке
Портище – кусок ткани
Руга – церковная земля и угодья, денежное, а также натуральное содержание причта²
Рухлядь – скарб, имущество
Сам сковал – сам заказал
Саадак – налучник
Скарлети венол – дорогая ткань, сукно красного цвета
Скарлетне портище – отрезок ткани
Страсти – ковчег Дионисия («большие Страсти Спасовы») – мощевик, изготовленный по заказу суздальского князя Дмитрия Константиновича для реликвий Страстей Христовых, привезенный в 1383 году архиепископом Дионисием Суздальским из Константинополя (долго хранился в Благовещенском соборе, ныне хранится в Музеях Московского Кремля).
Суда – посуда

² Указание А.Б. Мазурова.

Татаур – широкий
 Тиун – управляющий
 Тузулук – украшение на пояс
 Филофеевская икона (ставротека³ – хранилище для креста), приписываемая патриарху Филофею и присланная им в Москву в XIV веке; одна из главных святынь великих московских князей. Хранится в ГОП (сведения И.Я. Качаловой)
 Чело – оплечье
 Червлёный, червчатый – красный
 Чечак – детская игрушка
 Чум – лукошко

Следующим шагом является систематизация содержащихся в духовных грамотах сведений о семейных ценностях (таблица)⁴.

Таблица

Завещатели	Наследники	Имущество
Иван Данилович Калита первая духовная – 1339 г. (ДДГ, 1950. С. 7, 8); 1336 г. (Кучкин, 2008а)	сын Семен	4 цепи золоты 3 поясы золоты 2 чаши золоты с жемчуги блюдце золото с жемчугом с камнем 2 чума золота большая «ис судов ис серебряных... 3 блюда серебряны» кожух черлный жемчужный шапка золотая стадце
	сын Иван	4 чеши золоты пояс болший с жемчугом с камнем пояс золот с капторгами пояс сердоничен золотом окован 2 овкача золота 2 чашки круглыи золоты блюдо серебряно езднинское 2 блюдца меншии кожух жёлтая обирь с жемчугом коць великий с бармами стадце доля из судов

³ Филофеевская ставротека – серебряный оклад для креста византийского круга, относится к XI в. (Банк, 1978). Прим. ред.

⁴ В таблице произведено перечисление семейных ценностей, упомянутых в духовных грамотах, в необходимых случаях – с цитированием; орфография приближена к текстам источника (ДДГ, 1950); редакция осуществлена Н.В. Жилиной. Прим. ред.

ФАМИЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ И НЕКОТОРАЯ НЕДВИЖИМОСТЬ
ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ МОСКОВСКОГО ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОГО ДОМА

Завещатели	Наследники	Имущество
	сын Андрей	4 чепи золоты пояс золот фрязский с женчугом с камнем пояс золот с крюком на червчате шелку пояс золот царевский 2 чары золоты 2 чумка золота меньшая блюдо серебряно, а 2 малая бугай соболий с наплечки с великим женчугом с камнем скарлатно портище сажено с бармами доля из судов доля от стад
	дочь Фетинья	золото княгини Оленино 14 обручи и ожерелье матери монисто новое «что есмь сковал» чело и гривну «то есмь дал при себе»
	меньшие дети	2 кожуха с аламы с женчугом
	дочери Марья, Федосья	ожерельем (?)
	сыновья и княгиня	«что ся остало из моих судов из серебряных» доли из судов доли от стад
	княгиня с меньшими детьми	«что есмь придобыл золота» коробочку золотую
	попы и церковь	«что моих поясов серебряных, а то роздать по попам» 100 рублей «а то роздать по церквям» «что ся останет... порт а то роздать по всим попам»
	Иконе Святой Богородицы Владимирской	«блюдо великое серебряное о 4 колца»
	«на Москве» (все люди ?)	«что ся останет... порт а то роздать... и на Москве»
Семен Иванович 1353 г. (ДДГ, 1950. С. 13, 14)	княгиня	«золото, чим мя благословил отец» «что... примыслил при своем животе золота ли, женчугу ли» 50 ездовых коней стадо коломенское «другое стадо Детино Ивашково»

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА

Завещатели	Наследники	Имущество
<p>Иван Иванович 1358 г. (ДДГ, 1950. С. 15–17); 1359 г. (Кучкин, 2008б)</p>	<p>сын Дмитрий</p>	<p>икону святой Олександр чепь золоту врану с крестом золотым чепь золоту колчату икона золотом кована Парашина дела шапка золота бармы пояс великий золот с каменьем с женчуги пояс золот с крюком сабля золота обязь золота серга с женчугом чечак золот с каменьем с женчуги 2 овкача золота ковш великий золот гладкий коропка сердонична золотом кована бадь серебряна с наливкою серебряною с каменьем опашень скорлатен сажен треть иных судов серебряных половину «стад коневых и жерепцев, и кобылиц»</p>
	<p>сын Иван</p>	<p>чепь великую золоту с крестом чепь золоту врану другая огнивчата с кресты икону благовещенье сергу с женчугом пояс золот с каменьем с женчуги пояс золот сточный алам женчужный наплечки золоты с круги с каменьем с женчуги алам малый с женчуги ковш великий золот гладкий овкачик золот чашка золота дастокан царьгородский золотом кован чечак золот с каменьем с женчуги сабля золота обязь золота треть иных судов серебряных половину «стад коневых и жерепцев, и кобылиц»</p>
	<p>княгиня</p>	<p>треть иных судов серебряных</p>
	<p>будущие зятя</p>	<p>«по чепи... по золоте» «по поясу по золоту»</p>
	<p>Иконе Святой Богородицы Владимирской</p>	<p>«блюдо серебряно великое с колци»</p>

ФАМИЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ И НЕКОТОРАЯ НЕДВИЖИМОСТЬ
ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ МОСКОВСКОГО ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОГО ДОМА

Завещатели	Наследники	Имущество
Дмитрий Иванович первая духовная – 1375 г. (ДДГ, 1950. С. 24, 25); 1372 г. (Кучкин, 2013. С. 18)	сын Василий, княгиня, дети	«Чим... благословил отец... золотом, суды или доспех или что... примыслил... золото и шапку золотую, и чепь, и сабли золотые и порты саженые, и суды золотые, и серебряные суды, и кони, и жеребьци, и стада своя»
Дмитрий Иванович (вторая духовная – 1389 г.) (ДДГ, 1950. С. 33–37)	сын Василий	икона Парамшина дела чепь золота пояс золот велики с камением без ремени пояс золот с ремением Макарова дела бармы шапка золота
	сын Юрий	пояс золот новый с камением с жомчюгом без ремени пояс золот Шишкина дела вотола сажена
	сын Андрей	снасть золота пояс золот старый новгородский
	сын Петр	пояс золот с камением пегий пояс золот с калитою да с тузлуки наплечки алам
	сын Иван	пояс золот татаур два ковша золоты по две гривенки
	княгиня, дети	«что ся останет золото, или серебро или иное что... есть» «что ся останет стад моих, тем моя княгини поделится с моими детьми по частям»
Василий Дмитриевич (первая духовная – 1406– 1407 гг.) (ДДГ, 1950. С. 55–57 гг.)	сын Иван	«иконою Парамшина дела с чепью, чепь с камением» пояс золот с камением другий пояс золот с камением же что «есмь сам сковал» шапка золота бармы «а из судов... коропка сердонична» «ковш золот с лалом да с женчюги»
	княгиня	половина казны «и всего... живота»
Василий Дмитриевич (третья духовная – 1423 г.) (ДДГ, 1950. С. 60–62)	сын Василий	«страстми большми» крест честный животворящий патриарш Филофеевский икону Парамшина дела чепь хресчатую шапку золотую бармы пояс золот с камением

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА

Завещатели	Наследники	Имущество
		<p>другой пояс на чепех с камнем третьей пояс на синем ремени «из судов... коропку сердоничную, да ковш золот княж Семеновской, да судно оковано золотом» «каменое судно велико» кубок хрустальной «луг Великий за рекою у города у Москвы, а Ходынскую мельницу, да двор в городе Фоминской Ивановича у Боровицских ворот, а другой двор, что был за Михаилом, за Вяжем, да за городом новой двор у святого Володимера»</p>
<p>Вдова князя Владимира Андреевича, князя серпуховского и боровского Елена Ольгердовна 1433 г. (ДДГ, 1950. С. 71, 72)</p>	<p>внучка княгиня Марья</p>	<p>«в городе местом под двором под старым на Подоле, где были владычни хоромы»»</p>
	<p>снохи и внук Василий</p>	<p>монастырь Рождества святой Богородицы</p>
	<p>монастырь Рождества святой Богородицы</p>	<p>«Глебок сад и что к нему тягло» «мельницу на усть Яузы» «на пристанищы место Доронькино холопье да Одрины, что мя благословил князь мой»</p>
<p>Юрий Дмитриевич Галицкий 1433 г. (ДДГ, 1950. С. 73–75); 1432 г. (Кучкин, 2013. С. 24)</p>	<p>сын Василий</p>	<p>«икона пречистая богородица окована золотом смоленская» пояс золот с камнем на чепех без ремени</p>
	<p>сын Дмитрий</p>	<p>«икона спас окована» пояс золот на черпчати ремени</p>
	<p>сын Дмитрий Меньшой</p>	<p>«икона пречистая золотом окована» пояс золот с камнем без ремени «что... осталось золота или женчюгу или матери его золота или женчюгу или камня»</p>
	<p>будущему митрополиту</p>	<p>«блюдо... большее двоколечное»</p>
<p>Софья Витовтовна 1451 г. (ДДГ, 1950. С. 175–178)</p>	<p>сноха Мария</p>	<p>«святую икону оковану на мусии святей»</p>
	<p>внук Иван</p>	<p>«святую икону пречистую богородицу с пеленою»</p>

ФАМИЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ И НЕКОТОРАЯ НЕДВИЖИМОСТЬ
ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ МОСКОВСКОГО ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОГО ДОМА

Завещатели	Наследники	Имущество
	внук Юрий	«святую икону пречистую богородицу с пеленою» большую икону стенную с пеленою и «с убрूसцы» «что ся останет... казны, или какие рухляди... клетные» «двор свой Московский внутри города» «дворци с подолними, что стоят под моим двором» «место туту ж на Подоле..., где себе поставлял хоромы Степан Обобуров» «место дворовое Фоминское Ивановича» «за городом... Елизаровский двор и со всем, что к нему потягло»
	внук Андрей	«святую икону святых безсребреник и чудотворец Козму и Дамиана»
	внук Борис	«святую икону святого великомученика Федора Стратилата, выбитую на серебре»
	внук (?)	«что ся останет которые святости... честные кресты, и святые иконы, или мощи святых... в болшем дубовом и меншем ларчику, и в ящику в болшем, и в коробыи»
Василий Васильевич 1461–1462 гг. (ДДГ, 1953. С. 193–199); конец 1461 – начало 1462 г. (Мазуров, Никандров, 2008. С. 180)	сын Иван	«крест Петров чудотворцов» крест золот Парамшинской шапка бармы сердочлиная коробка «пояз золот болшой с каменьем»
	сын Юрий	«икона Филафеевская» крест золот «пояз золот на червчате ремени»
	сын Андрей	«крест золот княж Дмитриевской Меншего с чепечкою»
	сын Борис	крест золот
	сын Андрей Меньшой	«икона золота на изумруте»
Василий Иванович 1523 г. (ДДГ, 1950. С. 415)	Девичий монастырь	три тысячи рублей

Как видим из таблицы, объем имущества представителей московского великокняжеского дома впечатляет. В связи с этим встает закономерный вопрос – кто же ведал всем этим: деньгами – казначеи, лошадьми – конюшие и т. д.? Но этот вопрос смыкается с проблемой формирования чиновничьего аппарата в московском правительстве, и это уже отдельная самостоятельная тема, как и многие другие, связанные с этим видом источников.

Помимо приведенных сводок необходимо еще сделать сводку различных разделов имущества, которым обладали дарители. Материалы для публикации такой сводки подготовлены, но они весьма обширны. Приведем лишь список этих разделов: одежда, посуда, денежные выплаты, выплаты церкви, дворы, сады, луга, украшения, драгоценные камни, меха, оружие, мастера, золото в россыпи, детские золотые игрушки.

По каждому из этих разделов можно провести отдельное исследование. Поэтому кратко коснемся лишь категории одежды и украшений.

Во-первых, украшали себя не только женщины, но и мужчины. Излюбленной манерой украшения мужской одежды было украшение жемчугом, а также другими драгоценными камнями (алам жемчужный). Украшали как обычную верхнюю одежду (пояс, кожух), так и парадную (бугай) (ДДГ, 1950. С. 8).

Пояса украшали преимущественно золотным шитьем (пояс золот). Упомянутый о таких поясах много. Однако есть единственный случай, когда указан «пояс сердоничен золотом окован» (ДДГ, 1950. С. 7, 8).

Пояса (обязь) были как сплошные (сточные), так и с застежками. Выделены широкие пояса (пояс «татаур»). Их иногда расписывали (украшали кроком). Есть упоминание о том, что к поясу крепились кошельки («пояс золот с калитою») (ДДГ, 1950. С. 9, 16, 36).

На плечах князя красовались золотые наплечки, также украшенные жемчугом и мелкими драгоценными камнями (алам малый), а грудь украшали бармы.

Специально выделены вещи, привезенные из других земель: пояс фрязский (ДДГ, 1950. С. 9); стакан цареградский «золотом кован» (ДДГ, 1950. С. 16); пояс новгородский (ДДГ, 1950. С. 36). Упомянута шапка золота (ДДГ, 1950. С. 8).

Сообщаются имена русских мастеров, производивших всю эту прекрасную продукцию – иконописцев: икона Парамшина дела, золотых дел мастеров, кузнецов: пояс Макарова дела, пояс Шишкина дела (ДДГ, 1950. С. 36).

Думается, что имущественные ценности княгинь были довольно скромными. Достаточно вспомнить духовную Софьи Витовтовны (1451 г.), жены великого князя Василия Дмитриевича, которая не имела никаких собственных земельных владений, а жила только от доходов мужа. Так вот, у этой великой княгини было четверо внуков, которым она не смогла почти ничего оставить кроме икон и крестов, и лишь самому любимому старшему внуку Юрию она завещает самое ценное, что у нее было – большую недвижимость в городе, в том числе свой московский двор и другие дома, дворовые места (ДДГ, 1950. № 57. С. 175–178).

И лишь духовные грамоты ранних московских князей – Ивана Калиты и князя Семена содержат некоторые сведения об имуществе жен. Иван Калита помимо большой недвижимости завещает жене золото и золотую коробочку. Не забыта и малолетняя дочь князя Фетинья. Ей он оставляет: 14 обручей и ожерельев матери, монисто, «что есмь сковал» (ДДГ, 1950. С. 8). В заключение всего вышеизложенного хочется задать вопрос: что же из этого обширного имущества было самым ценным для большой великокняжеской семьи?

Думается, что это не золото, не серебро, не драгоценные камни и не жемчуг, а скорее всего, христианские реликвии, которые хранились в молельной комнате рядом с опочивальней государя и любовно передавались по наследству из поколения в поколение, вследствие чего они и дошли до нашего времени и стали украшением экспозиций наших ведущих музеехранилищ.

Литература

- Базилевич К.В.*, 1926. Имущество московских князей в XIV–XVI вв. // Труды ГИМ. Вып. 3. Москва: Издание М. и С. Сабашниковых. С. 1–52.
- Даль В.И.*, 1996. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. СПб: Диамант. 699 с. – 1 т.; 779 с. – 2 т.; 555 с. – 3 т., 683 с. – 4 т.
- ДДГ, 1950. М.; Л.: Издательство АН СССР. 585 с., 2 л. табл.
- Жилина Н.В.*, 2016. Ожерелья в костюме Московской Руси (предварительный очерк) // Археология Подмоскovie: Материалы научного семинара. Вып. 12 / Отв. ред. А.В. Энговатова. М.: ИА РАН. С. 206–238.
- Жилина Н.В.*, 2017. Рясна в головном уборе Московской Руси // Археология Подмоскovie: Материалы научного семинара. Вып. 13 / Отв. ред. А.В. Энговатова. М.: ИА РАН. С. 141–156.
- Жилина Н.В.*, 2018. Серьги в уборе Московской Руси // Археология Подмоскovie: Материалы научного семинара. Вып. 14 / Отв. ред. А.В. Энговатова. М.: ИА РАН. С. 278–306.
- Кочин Г.Е.*, 1937. Материалы для терминологического словаря древней России. М.; Л.: Издательство АН СССР. 3, 487 с.
- Кучкин В.А.*, 2008а. Издание завещаний московских князей XIV в. [1336 г.] Первая душевная грамота великого князя Ивана Даниловича Калиты // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. № 1 (31). С. 95–108.
- Кучкин В.А.*, 2008б. Издание завещаний московских князей XIV в. 1359 г. – Первая душевная грамота великого князя Ивана Ивановича // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. № 4 (34). С. 97–101.
- Кучкин В.А.*, 2013. Московские Рюриковичи (генеалогия и демография) // Исторический вестник. История – свидетельница времен. Том четвертый (151). М.: АНО «Руниверс». С. 6–73.
- Лицевой летописный свод XVI века. Всемирная история. Кн. 3. 2010. М.: АКТЕОН. 737, X с.
- Лукина Г.Н.*, 1990. Предметно-бытовая лексика древнерусского языка. М.: Наука. 1990. 176 с.
- Мазуров А.Б.*, 2001. Средневековая Коломна в XIV – первой трети XVI в.: Комплексное исследование региональных аспектов становления единого русского государства. М.: Александрия. 542 с., 26 л. ил.
- Мазуров А.Б., Никандров А.Ю.*, 2008. Русский удел эпохи создания единого государства: Серпуховское княжение в середине XIV – первой половине XV в. М.: Инлайт. 275 с.
- Малицкий Г.Л.*, 1954. К истории Оружейной палаты Московского Кремля // Государственная Оружейная палата Московского Кремля: Сборник научных трудов по материалам Государственной Оружейной палаты / Под ред. С.К. Богоявленского, Г.А. Новицкого. М.: Искусство. 1954. С. 507–560, 570–574.
- Моршакова Е.А.*, 2013. Древнерусская мелкая пластика: наперсные кресты, иконы и панагии XII–XV веков: каталог. М.: СканРус. 359 с.
- Николаева Т.В.*, 1977. Предметы княжеского убора XIV в. // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник, 1976 г. / АН СССР.

- Научный совет по истории мировой культуры / Пред. ред. Д.С. Лихачев. М.: Наука. С. 167–174.
- Постникова-Лосева М.М.*, 1987. 16–17 века // Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея / Науч. ред. М.М. Постникова-Лосева. М.: Советский художник. С. 11–70.
- Ржига В.Ф.*, 1929. Очерки из истории быта до-монгольской Руси / Труды ГИМ. Вып. 5. М.: Мосполиграф; 13-я типо-цинкография «Мысль печатника». 100 с., 2 вклад. л. ил.
- Самойлова Т.Е.*, 1999. Княжеские портреты в системе росписи Архангельского собора Московского Кремля // Исторический вестник юбилейной комиссии Русской православной церкви по подготовке и проведению празднования 2000-летия Рождества Христова. М. № 3–4. С. 153–219.
- Сиренов А.В.*, 2014. Сердоликовая крабица московских князей XIV–XVI вв. как царская инсигния // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. № 2 (16). СПб. С. 57–66.
- Словарь русского языка XI–XVII вв. 1975–2015 / Отв. ред. С.Г. Бархударов. М.: Наука.
- Срезневский И.И.*, 1893. Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам. Т. 1. СПб.: Отделение русского языка и словесности Императорской академии наук; Типография Императорской академии наук. IX с., 1420 стлб., 49 с.
- Срезневский И.И.*, 1902. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. 2. СПб.: Отделение русского языка и словесности Императорской академии наук; Типография Императорской академии наук. 15 с., 1802 стлб.
- Срезневский И.И.*, 1912. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 3. СПб.: Отделение русского языка и словесности Императорской академии наук; Типография Императорской академии наук. 1684 стлб., 272 стлб., 13 с.
- Фасмер М.М.*, 1964. Этимологический словарь русского языка. Т. 1 / Издание 1-е. М.: Прогресс. 562 с.

A.A. Yushko

HEIRLOOMS AND SOME IMMOVABLE PROPERTY OF REPRESENTATIVES OF THE MOSCOW GRAND DUCAL HOUSE

Summary. The purpose of the article is an attempt to systematize a well-known type of sources – information from the spiritual testaments of the Moscow great princes about their property values. The work is based on a dictionary of terms of testaments, compiled on the basis of an extensive dictionary literature. A table of information about inheritance of jewelry, clothing, church works is presented.

On the example of individual mentions of one of the categories of princely property – clothing – approximate possibilities of studying of this information are shown.

Keywords: heirloom, clothing, jewelry, inheritance, spiritual testaments.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АО	– Археологические открытия
АН Абхазии	– Академия наук Абхазии
АН Азерб. ССР	– Академия наук Азербайджанской ССР
АН Груз. ССР	– Академия наук Грузинской ССР
АЕС	– Археология евразийских степей
БГИАМЗ	– Болгарский государственный историко-архитектурный музей-заповедник
БГИАПМЗ	– Билярский государственный историко-археологический и природный музей-заповедник
БРЭ	– Большая российская энциклопедия
ВВ	– Византийский временник
ВГУ	– Воронежский государственный университет
ВМАЭПП	– Вестник Музея археологии и этнографии Пермского Предуралья
ВНР	– Венгерская народная республика
ВПУ	– Вестник Пермского университета
ГИИ	– Государственный институт искусствознания
ГИМ	– Государственный исторический музей
ГМНЗИ	– Государственный музей нового западного искусства
ГЭ	– Государственный Эрмитаж
ДДГ	– Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей
ЗОРСА	– Записки отделения русской и славянской археологии императорского Русского археологического общества
ИА АН СССР	– Институт археологии Академии наук Союза Советских Социалистических Республик
ИА АН УССР	– Институт археологии Академии наук Украинской Советской Социалистической республики
ИА НАНУ	– Институт археологии Национальной академии наук Украины
IA НАНУ	– Інститут археології Національної академії наук України

ИА РАН	– Институт археологии Российской академии наук
ИАК	– Императорская археологическая комиссия
ИВИ РАН	– Институт всеобщей истории Российской академии наук
ИИАЭ ДНЦ РАН	– Институт истории, археологии и этнографии Дагестанского научного центра Российской академии наук
ИИМК РАН	– Институт истории материальной культуры Российской академии наук
ІМФЕ	– Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського Національної академії наук України
ИЯЛИ АН РТ	– Институт языка, литературы и истории Академии наук Республики Татарстан
ИЯЛИ КНЦ РАН	– Институт языка, литературы и истории Казанского Научного центра Российской академии наук
ИЯЛИ КФАН	– Институт языка, литературы и истории Казанского филиала Академии наук СССР
ИЯФ СО РАН	– Институт ядерной физики Сибирского отделения Российской академии наук
КГИАМЗ	– Краснодарский Государственный историко-археологический музей-заповедник
КИСИ	– Курчатовский источник синхротронного излучения
КСИА	– Краткие сообщения Института археологии РАН
КСИИМК	– Краткие сообщения Института истории материальной культуры
ЛОИА	– Ленинградское отделение Института археологии
МАИЭТ	– Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии
МАК	– Материалы по археологии Кавказа (собранные экспедициями Московского археологического общества)
МАЭ РАН	– Музей археологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук («Кунсткамера»)
МГОМЗ	– Московский государственный объединенный музей-заповедник
МГУ	– Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
МИДУ	– Музей исторических драгоценностей Украины
МИЦАИ	– Международный институт Центральноазиатских исследований
НАНУ	– Национальная академия наук Украины
НГОМЗ	– Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

НИЦ «Курчатовский институт»	– Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт» (Москва)
НКЦ	– Национальный культурный центр (Казань)
НМРТ	– Национальный музей Республики Татарстан
НПЛ	– Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов
НСЕ	– Нумизматика, сфрагистика и эпиграфика (Болгария)
ОАВЕиС	– Отдел археологии Восточной Европы и Сибири (Государственный Эрмитаж)
ОГРПФ	– Отдел рукописных, печатных и графических фондов Музеев Московского Кремля
ПА	– Поволжская археология
ПГОИАХМЗ	– Псковский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ПЗГИАХМЗ	– Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ПГГПУ	– Пермский государственный гуманитарный педагогический университет
ПСРЛ	– Полное собрание русских летописей
ПСТБИ	– Православный Свято-Тихоновский богословский институт
РА	– Российская археология
РАН	– Российская академия наук
РАХ	– Российская академия художеств
РГГУ	– Российский государственный гуманитарный университет
РГИА	– Российский государственный исторический архив
РИЦ	– Редакционно-издательский центр (Казань)
РСА КИСИ	– Экспериментальная станция рентгеноструктурного анализа Курчатовского источника синхротронного излучения
РФФИ	– Российский фонд фундаментальных исследований
РХГА	– Русская христианская гуманитарная академия
СА	– Советская археология
САИ	– Свод археологических источников
СО АССР	– Северо-Осетинская автономная Советская Социалистическая Республика
СПбГУ	– Санкт-Петербургский государственный университет
СПБИИ	– Санкт-Петербургский институт истории

УИИЯЛ УрО РАН	– Удмуртский институт истории, языка и литературы Уральского отделения Российской академии наук
УрГУ	– Уральский государственный университет им. А.М. Горького
УССР	– Украинская Советская Социалистическая Республика
ХС	– Херсонесский сборник
ІМФЕ	– Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського Національної академії наук України
BAS	– Bulgarian Academy of Sciences
CFHB	– Corpus Fontium Historiae Byzantinae
CSHB	– Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae
D.C.	– District of Columbia
ÖAW	– Österreichische Akademie der Wissenschaften
RAS	– Russian Academy of Sciences
SBS	– Studies in Byzantine Sigillography

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Армарчук Екатерина Александровна** – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, отдел средневековой археологии, Институт археологии РАН. *katherine-arm@yandex.ru*
- Айбабин Александр Ильич** – доктор исторических наук, профессор, директор Научно-исследовательского центра истории и археологии древнего и средневекового Крыма, Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского. *aleksandraibabin@rambler.ru*
- Хайрединова Эльзара Айдеровна** – кандидат исторических наук, заведующая отделом средневековой археологии, Институт археологии Крыма РАН. *khairidinovaz@rambler.ru*
- Чхаидзе Виктор Николаевич** – кандидат исторических наук, научный сотрудник, отдел средневековой археологии, Институт археологии РАН; старший научный сотрудник, заведующий Центром византийско-кавказских исследований, Институт востоковедения РАН. *chkhaidze.v@yandex.ru*
- Жилина Наталья Викторовна** – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, отдел средневековой археологии, Институт археологии РАН. *nvzhilina@yandex.ru*
- Пуцко Василий Григорьевич** – старший научный сотрудник, Калужский музей изобразительных искусств. *putsko@kaluga.net*
- Руденко Константин Александрович** – доктор исторических наук, профессор, Казанский государственный институт культуры. *murziha@mail.ru*
- Глазунова Ольга Николаевна** – научный сотрудник, отдел археологии Московской Руси, Институт археологии РАН. *Olga-glazunova2007@yandex.ru*
- Янишевский Борис Евгеньевич** – кандидат исторических наук, научный сотрудник, отдел сохранения археологического наследия, Институт археологии РАН. *bobbyu@yandex.ru*
- Лифшиц Лев Исаакович** – доктор искусствоведения, заведующий сектором древнерусского искусства, Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. *l.i.lifshits@gmail.com*
- Стерлигова Ирина Анатольевна** – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор древнерусского искусства, Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации. *irinasterligova@mail.ru*

- Архипова Елизавета Ивановна** – доктор исторических наук, *lizarhip@gmail.com*
- Столярова Екатерина Карленовна** – кандидат исторических наук, доцент, старший преподаватель, кафедра археологии, исторический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.
kath.stoliarova@gmail.com
- Коваленко Екатерина Сергеевна** – научный сотрудник, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт». *kovalenko_es@mail.ru*
- Мурашев Михаил Михайлович** – лаборант-исследователь, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт». *mihail.mmm@inbox.ru*
- Подурец Константин Михайлович** – доктор физико-математических наук, главный научный сотрудник, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт». *podurets_km@nrcki.ru*
- Зайцева Ирина Евгеньевна** – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, отдел средневековой археологии, Институт археологии РАН.
izaitseva@yandex.ru
- Грешников Эдуард Аркадьевич** – ведущий специалист, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт». *levkon1963@yandex.ru*
- Преснякова Наталья Николаевна** – инженер-исследователь Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт». *kolobylina@gmail.com*
- Глазков Виктор Павлович** – главный специалист, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт». *vivadin@yandex.ru*
- Борисова Полина Алексеевна** – кандидат физико-математических наук, научный сотрудник, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт». *borisovapa@mail.ru*
- Светогоров Роман Дмитриевич** – инженер-исследователь, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт». *Svetogorov_RD@nrcki.ru*
- Ениосова Наталья Валерьевна** – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, кафедра археологии, исторический факультет, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. *eniosova@gmail.com*
- Гогин Андрей Александрович** – инженер-исследователь, Национальный исследовательский центр «Курчатовский институт». *vaskrolikov@yandex.ru*
- Медынцева Альбина Александровна** – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, отдел средневековой археологии, Институт археологии РАН. *medyntc@gmail.com*
- Юшко Алевтина Алексеевна** – доктор исторических наук, старший научный сотрудник, отдел археологии Московской Руси. *jushko@mail.ru*

ABOUT THE AUTHORS

Armarchuk Ekaterina Aleksandrovna – PhD in History, Senior Researcher, Department of Medieval Archaeology, Institute of Archaeology RAS.
katherine-arm@yandex.ru

Aibabin Aleksandr Ilyich – Professor, Doctor of History, Director of Research Center of History and Archaeology of Ancient and Medieval Crimea, Crimea Federal University named after V.I. Vernadskiy. *aleksandraibabin@rambler.ru*

Khairedinova Elzara Aiderovna – PhD in History, Head of Department of Medieval Archaeology, Institute of Archaeology of Crimea. *khairedinovaz@rambler.ru*

Chkhaidze Viktor Nikolaevich – PhD in History, Researcher, Department of Medieval Archaeology, Institute of Archaeology RAS; Senior Researcher, Head of the Centre for the Study of Byzantium and Caucasus, Institute of Oriental Studies RAS.
chkhaidze.v@yandex.ru

Zhilina Natalya Viktorovna – Doctor of History, Leading Researcher, Department of Medieval Archaeology, Institute of Archaeology RAS. *nvzhilina@yandex.ru*

Putsko Vasily Grigoryevich – Senior Researcher, Kaluga Museum of Fine Arts. *putsko@kaluga.net*

Rudenko Konstantin Aleksandrovich – Doctor of History, Professor, Kazan State Institute of Culture. *murziha@mail.ru*

Glazunova Olga Nikolaevna – Researcher, Department of Archaeology of Moscow Rus', Institute of Archaeology RAS. *Olga-glazunova2007@yandex.ru*

Yanishevskiy Boris Evgenyevich – PhD in History, Researcher, Department of Conservation of Archaeological Heritage, Institute of Archaeology RAS.
bobbyy@yandex.ru

Lifshits Lev Isaakovich – Doctor of Art History, Head of Department of Old Russian Art, State Institute of Art Studies, Ministry of Culture of Russian Federation.
l.i.lifshits@gmail.com

Sterligova Irina Anatolyevna – PhD in Art History, Senior Researcher, Department of Old Russian Art, State Institute of Art Studies, Ministry of Culture of Russian Federation. *irinasterligova@mail.ru*

Arkhylova Yelyzaveta Ivanivna – Doctor of History. *lizarhip@gmail.com*

- Stolyarova Ekaterina Karlenovna** – PhD in History, Associate Professor, Senior lecturer, Department of Archaeology, History Faculty, Lomonosov Moscow State University. *kath.stoliarova@gmail.com*
- Kovalenko Ekaterina Sergeevna** – Researcher, National Researcher Center “Kurchatov Institute”. *kovalenko_es@mail.ru*
- Murashev Mikhail Mikhailovich** – Laboratory Research Assistant, National Researcher Center “Kurchatov Institute”. *mihail.mmm@inbox.ru*
- Podurets Konstantin Mikhailovich** – Doctor of Physics and Mathematics, Chief Researcher, National Researcher Center “Kurchatov Institute”. *podurets_km@nrcki.ru*
- Zaytseva Irina Evgenyevna** – PhD in History, Senior Researcher, Department of Medieval Archaeology, Institute of Archaeology RAS. *izaitseva@yandex.ru*
- Greshnikov Eduard Arkadyevich** – Leading Specialist, National Researcher Center “Kurchatov Institute”. *levkon1963@yandex.ru*
- Presnyakova Natalya Nikolaevna** – Research Engineer, National Researcher Center “Kurchatov Institute”. *kolobyлина@gmail.com*
- Glazkov Viktor Pavlovich** – Leading Specialist, National Researcher Center “Kurchatov Institute”. *vivadin@yandex.ru*
- Borisova Polina Andreevna** – PhD in Physics and Mathematics, Researcher, National Researcher Center “Kurchatov Institute”. *borisovapa@mail.ru*
- Svetogorov Roman Dmitrievich** – Research Engineer, National Researcher Center “Kurchatov Institute”. *Svetogorov_RD@nrcki.ru*
- Eniosova Natalya Valeryevna** – PhD in History, Senior Researcher, Department of Archaeology, History Faculty, Lomonosov Moscow State University. *eniosova@gmail.com*
- Gogin Andrey Aleksandrovich** – Research Engineer, National Researcher Center “Kurchatov Institute”. *vaskrolikov@yandex.ru*
- Medyntseva Albina Aleksandrovna** – Doctor of History, Leading Researcher, Department of Medieval Archaeology, Institute of Archaeology RAS. *medyntc@gmail.com*
- Yushko Alevtina Alekseevna** – Doctor of History, Senior Researcher, Department of Archaeology of Moscow Rus’, Institute of Archaeology RAS. *jushko@mail.ru*



Татьяна Ивановна Макарова
в последние годы жизни

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ, ОТДАННАЯ НАУКЕ	6
Список основных научных работ Т.И. Макаровой	19
Т.И. Макарова. О ней	25
<i>Макарова Т.И.</i> Декоративное искусство Древней Руси	26

МАТЕРИАЛЬНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: ИСТОРИЯ, СВЯЗИ, ОБРАЗЫ

<i>Армарчук Е.А.</i> Резной камень храма IX–XI вв. у с. Веселое	34
<i>Айбабин А.И., Хайрединова Э.А.</i> Византийский костяной гребень X–XI вв. из Керчи	61
<i>Чахидзе В.Н.</i> Византийско-абхазские и византийско-аланские связи по данным памятников сфрагистики	72
<i>Жилина Н.В.</i> Византийский цветок. К истории византийского растительного орнамента	91
<i>Пуцко В.Г.</i> Ратский перстень с портретным изображением	113
<i>Руденко К.А.</i> Перстни с чернью из Волжской Булгарии в контексте развития болгарского ювелирного ремесла	122
<i>Глазунова О.Н., Янишевский Б.Е.</i> Образы птиц на изразцах Переславля Залесского	136

ИЗУЧЕНИЕ ЭМАЛИ

<i>Лифшиц Л.И.</i> О времени создания перегородчатой эмали «Св. Георгий» из Новгорода	147
<i>Стерлигова И.А.</i> Напрестольный крест из кремлевского Вознесенского монастыря – малоизвестный памятник древнерусской перегородчатой эмали	157

<i>Архипова Е.И.</i> Медная эмалевая иконка Христа Эммануила из раскопок на Замковой горе в Житомире	172
<i>Столярова Е.К., Коваленко Е.С., Мурашев М.М., Подурец К.М., Зайцева И.Е., Грешиников Э.А., Преснякова Н.Н., Глазков В.П., Борисова П.А., Светогоров Р.Д., Ениосова, Н.В., Гогин А.А.</i> Двусторонняя эмалевая иконка из Суздальского Ополя: технологическое исследование	185

СОЗДАНИЕ СЛОВАРЕЙ И УКАЗАТЕЛЕЙ ПО РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

<i>Медынцева А.А.</i> Персонифицированный словарь древнерусских мастеров – ювелиров-литейщиков и камнерезов – XI–XIII вв. (с комментариями)	215
<i>Юшко А.А.</i> Семейные ценности и некоторая недвижимость представителей московского великокняжеского дома	249
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	261
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	265
ABOUT THE AUTHORS	267

Научное издание

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ИСКУССТВА И РЕМЕСЛА
К 90-летию со дня рождения Татьяны Ивановны Макаровой

Верстка: *С.В. Кожушков*
Корректор: *А.М. Жилин*
Идея обложки: *Н.В. Жилина*

Подписано в печать 26.10.2021
Формат 70х100/16
Уч.-изд. л. 21,9
Тираж 300 экз.

Институт археологии РАН
117292, Москва, ул. Дмитрия Ульянова, 19

Отпечатано в типографии
ООО «Красногорский полиграфический комбинат»
115093, г. Москва. Партийный пер. д. 1, корп.58, стр.1. эт. 1 пом.1.

ISBN 978-5-94375-352-7



9 785943 753527