

THE ADMINISTRATIVE STRUCTURE OF CHERSON IN THE EARLY MIDDLE AGES

Summary

In this article the dynamics of changes in administrative status of Byzantine Cherson in the 5th — 10th centuries is examined on the basis of written sources, sphragistics and archaeological data. In accordance with the political and economic changes in Taurica Cherson during the Early Middle Ages went its way from strengthening the institutions of central power in the epoch of Justinian I to town self-governing in the 8th

century and strengthening the military-administrative management in the end of the 9th — 10th centuries. The author denies the Crimean localization of Klimata thema and the formation of Cherson thema under Theophilos and gives basis for the period of forming thema under Constantine Porphyrogenetos in ca. the mid-10th century.

В. А. СИДОРЕНКО

ПАМЯТНИКИ КАМЕННОЙ ПЛАСТИКИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ТАВРИКИ

К вопросу о стиле и его идейно-символическом компоненте

Рельеф как способ передачи рисунка и объема относится к тем художественным средствам, которые порой в равной степени сопоставимы с архитектурным орнаментом и скульптурой, пластикой и другими видами изобразительного искусства. Повышенная выразительность средневековой каменной пластики достигалась стилизованной трактовкой или схематизмом форм, тенденцией к плоскостности рельефа, что обеспечивало его органическое соединение с орнаментом и композицией, но также и ритмикой. Последняя создавалась как повторяющимися элементами орнамента, так и фактурным декорированием рельефа — складки одежды и прическа антропоморфных фигур, оперение или шерстяной покров представителей фауны. Ритмической организацией композиции служила и осевая симметрия, сознательное нарушение которой в симметрично располагавшихся деталях являлось, безусловно, традицией Востока, где наиболее полно нашло свое выражение в архитектурном орнаменте.

Малочисленность памятников этого круга не позволяет до настоящего времени выявить все особенности и направления развития подобного жанра. Многие из памятников не сразу находят свое место в хронологическом ряду, претерпевают многократные уточнения своей стилистической атрибуции.

Наряду с эстетической ценностью вклада, который внесла каменная пластика в развитие мировой художественной культуры, существует

и иной, идейно-символический аспект, которому при исследовании памятников уделяется недостаточное внимание. Изучение с точки зрения символики того или иного оригинального произведения пластики прокладывает прямой путь к его исторической интерпретации и датировке. Это не умаляет значения искусствоведческого анализа. Сопоставляя два равно необходимых направления исследования, мы не в праве отдать предпочтение, тем более, право безусловного приоритета какому-то из них. В подтверждение и прежде, чем обратиться к публикуемым двум памятникам из Крыма, остановимся на давно известном по изданиям — плите луврского собрания, происходящей из Пелопоннеса (1, № 13; 2, табл. XC; 3, с. 188, рис. 286 — фрагмент).

Известняковая плита имеет форму плоской стелы с округлым завершением (рис. 1). На ее лицевой стороне изображены птицы и животные, выполненные высоким рельефом. Верхнюю часть поля занимает сценка терзания хищной птицей льва. В нижней части расположена группа из трех фигур; подобная первой птица нападает на льва, под которым находится меньшее по размеру животное, схожее с ним во всем, кроме кудлатой гривы, вместо которой намечена параллельными бороздами короткая шерсть челки и на шее, да формы ушей, более крупных, чем у льва, оттопыренных в стороны. В маленьком звере с короткой, но уже наметившейся гривой можно видеть львенка.

В соответствии с сюжетом, фигуры львов изображены в угнетенных позах, припавшими

на свои мощные и когтистые лапы. Задние при этом — вместе и подогнуты, а передние — устойчиво расставлены по сторонам пригнутой к земле и развернутой в фас морды. Тщательно проработаны крупные локоны гривы взрослых львов, разделенные бороздами на доли грудные клетки, вздыбленная на спине шерсть в виде ряда прядей, крупные кисточки на концах хвостов. В попытке придать мордам взрослых хищников выражение ярости, резчик изобразил крупные глаза с несимметричными зрачками, широкую, сомкнутую в полускалае пасть.

Особого внимания заслуживает манера декорирования крупных мышц лап хищников. Каплевидную обводку их контура дополняет продольная борозда с четырьмя расходящимися от нее под острым углом ответвлениями. Этими врезыми бороздами создается своеобразный рисунок в виде растительного листа. Подобное украшение мышц лап в изображениях животных характерно для специфического декоративного стиля, сложившегося на северо-востоке Италии.

Как видно, исходя из распространения этого «лангобардского стиля» в IX—X вв. и датируют пелопонесскую плиту ее издатели.

Однако с «лангобардским стилем» и его плоскостным изображением рельефа плиту из Пелопоннеса роднит только отмеченный листовидный элемент; манера же изображения фигур значительно отличается своей художественной выразительностью, сочностью, обилием создающих ритмику элементов рисунка и высоким рельефом. Из подобного несоответствия следует, что типичный для «лангобардского стиля» элемент выступает здесь в качестве символического, а изображения львов олицетворяют самих лангобардов.

Таким образом, композиция пелопонесской плиты может рассматриваться как некий символический сюжет, повествующий языком каменной пластики о каком-то военном эпизоде, в котором побежденными оказались лангобарды.

Кто же победители, пожелавшие увековечить свой триумф? Их олицетворяют хищные птицы. Манера изображения обеих одинакова: крупные, когтистые птичьи лапы, прямые, опущенные хвосты, оперение которых, как и крыльев, передано параллельными ступенчато расположенными полосами с чередующимися по направленности рядами редкой штриховки. Мощные тела птиц покрыты плотно расположенными шишечками. При всей реалистичности фигур, можно отметить и элемент фантастичный — зубы в полураскрытом клюве верхней птицы. Как одна из возможных аналогий трактовки образа птиц заслуживает внимание изображение орла на капители, происходящей с севера Словакии и определяемой ее издателями по стилю «готской или хорватской» (5, с. 79, рис. 98). Статичная поза птицы сопровождается

профильным разворотом головы, снабженной орлиным клювом. Поверхность тела декорирована плотно заполняющими ее круглыми выступами — шишечками. Капитель украшена образующей сплетенные петли лозой, листьями аканфа, стилизованным изображением животного. В орнаментике также использованы крестообразные фигуры, одна из которых — простой четырехлистник, другая — равносторонний аканфовый крест. Не останавливаясь подробно на элементах орнамента, к которым в дальнейшем вновь обратимся в связи с их конкретной символикой, отметим, что манера резьбы и набор мотивов капители представляют собой пский стиль, сложившийся как одно из направлений провинциально-византийского, но рождающегося с ортодоксально-христианским искусством. Предположительное определение этого стиля издателями хорватской капители как «готского» вполне правомерно и может быть принято за отправную точку исследования.

Принимая подобное определение стиля в целом и манеры изображения перьевого покрова хищных птиц как одного из признаков этого стиля в частности, в фигурах нападающих на львов птиц пелопонесской плиты можно усматривать символический образ готов. Вся же композиция, в таком случае, повествовала доступным языком образов о какой-то значительной победе готов над лангобардами.

Сопоставляя предположение с известными по письменным источникам историческими событиями, мы действительно обнаружим вполне соответствующий такому сюжету эпизод, имевший место именно в Пелопоннесе. Сходство подкрепляется также и тем, что побежденные лангобарды выступали не в одиночку, а вместе со своими союзниками, с аллегорическим образом которых можно связать фигуру меньшего зверя на плите.

Время создания рельефа значительно отдалено от упоминаемого события, но подобное обстоятельство не исключает противоречия. Возможность запечатлеть ставший легендарным эпизод языком, доступным населению с неразвитой письменностью, появилась лишь тогда, когда этот образный язык символики оформился и утвердился в обширном регионе. Стиль с его характерными признаками становится средством выражения определенной символики, связанной с конкретными этносоциальными группами населения.

Гаспринское обрамление колодца

До недавнего времени в парке санатория им. Р. Люксембург (Гаспра) находилось резное обрамление колодца, ныне хранящееся в Ялтинском историческом музее. Обрамление, украшенное резным орнаментом и рельефными изображениями птиц и животных, было установлено на ступенчатый бетонный постамент на обочине

центральной аллеи парка. Круглое в основании и квадратное в верхней части оно имеет сквозное отверстие диаметром 58—59 см. Высота его — 73 см, ширина сторон квадратного верхнего среза — 77 см. На плоскости этого среза по бортику у круглой горловины находятся небольшие углубления, зачеканенные свинцом и сохранившие в себе обломы железных, квадратного сечения штифтов. Наряду со случайными повреждениями в виде сколов и трещины имеется прямоугольная вырубка под брус в верхней части одной из сторон. Ее наличие указывает на вторичное использование обрамления в каком-то архитектурном сооружении в качестве декорирующего элемента.

Материалом колодезного обрамления является мраморовидный известняк, месторождение и древние разработки которого известны здесь же, на Южном берегу Крыма.

При каких обстоятельствах и когда было водружено на постамент обрамление колодца — достоверно неизвестно. Как достопримечательность парка его упоминает путеводитель 1976 г. (7, с. 64). По словам старожилов, оно находилось здесь со времени устройства санатория в двадцатых годах. Можно заключить, что попало обрамление сюда, когда парк, часть ныне используемых зданий и соседствующая территория современного санатория «Ясная Поляна» принадлежали имению «Ай-Тодор» великого князя Александра Михайловича. Последний был известен как знаток, ценитель и собиратель древностей. В его собрании находились чернофигурные эллинистические сосуды, резной мрамор, эпиграфические памятники (8, с. 69), в том числе и наиболее примечательные находки из раскопок римской крепости Харакс на мысе Ай-Тодор (9). Известно также, что часть экспонатов великокняжеской коллекции приобреталась за пределами России, однако в круг его интересов попадали лишь памятники античного времени. Подобное обстоятельство склоняет к мысли, что обрамление колодца было найдено в пределах владений великих князей или где-то поблизости.

Находка расширяет круг известных памятников средневековой каменной монументальной пластики. Наряду со строгой формой, близкой романскому архитектурному стилю, мастерским исполнением орнаментов и рельефов, в отдельных элементах изображений, мотиве животных и птиц отмечаются провинциальные восточные художественные традиции, влияние которых на искусство Западной Европы наблюдается уже с VI—VII вв. Это определяет научную, художественную и историко-культурную ценность памятника.

Композиция состоит из отдельных сцен, располагающихся в интерколумниях горельефного архитектурного пояса. Ее конструктивное оформление подчинено распространенному в архи-

тектуре решению объемного перехода от круглого основания к квадрату через восьмиграннык. Эта форма, завершаемая узким пояском, придает обрамлению колодца определенное сходство с капителью и наиболее близка купелям так называемого «норманского типа» (10, с. 244). Внешнюю поверхность делят восемь граненых полуколонн с гранеными же базами и капительками, украшенными растительным орнаментом. Между колонками переброшены рельефные бровки, декорированные под архивольты циркульные арок с чередующимися выпуклыми и вогнутыми полусегментами. Образуя замкнутую по периметру декоративную колоннаду, несущую на себе поясок венчика, угловые архивольты образуют четыре консольных выступа с рельефным изображением длинного, разветвляющегося и увенчанного шишками пинии под тропеями аканфового побега. Над капительками полуколонн в межарочных плоскостях помещена повторяющаяся аканфовая пальметта из трех трехлистных побегов, произрастающих из круглой шишечки в центре. На каждой из четырех сторон в поле, обрамленном парой полуколонн и бровкой-архивольтом, находятся сложно-композиционные сценки.

Сторона А (рис. 2, 2; 3). В центре расположено изображение символического «древа» в виде высокого побега с трехлиственными изогнутыми отростками и шишкой пинии наверху. Небольшие, также симметрично расположенные пары листьев прорастают из бугристой поверхности ствола. По сторонам «древа» сидят две обращенные к нему и прикасающиеся клювами к листьям птицы, лапы которых возложены на ствол. Оперение птиц передано в виде круглых шишечек. Остевые перья крыльев и хвоста имеют плоскостную прорисовку параллельными врезными бороздами с заполнением полос между ними рядами косой насечки. Хвосты начинаются прямо под крыльями. Крупные, округлые головы птиц снабжены мощными клювами, в разрезе которых четко обозначены ряды крупных зубов. Шею левой птицы охватывает рельефный ошейник с рядом мелких жемчужин. Подобный же ошейник у птицы справа более прост и снабжен лишь бороздкой, образующей двойной поясок. Под каждой из птиц справа и слева от ствола помещены два четырехлистика с шишечками в центре и тонкими стебельками, окантовывающими их в виде завитка. Внизу под птицами находится изображение льва, идущего вправо. Расположенное на переднем плане по отношению к «древу» животное заслоняет собой нижние окончания хвостов птиц. Лапы льва слегка подогнуты в шаг, хвост задран вверх, а крупная морда повернута в сторону зрителя и изображена в полный фас. При всей схематичности и условности изображения, фигура льва достаточно реалистична и не лишена экспрессии. В свободной манере исполнены пряди

шерсти на шее и голове хищника. Мощные надбровные выступы, выразительность глаз, снабженных глубокими зрачками, широкая, сомкнутая пасть придает морде не злое, а достаточно благодушное выражение.

Сторона В (рис. 3; 5). Композиционно сюжет верхней части поля схож с предыдущим, но «древо» увенчано трехлистным аканфовым ростком, ствол более строен, а над головами птиц находится лишь по паре листьев. Поза птиц изменена. Их головы на длинных шеях повернуты в стороны от «древа», шеи изогнуты и клювы опущены на крылья. Одна из лап каждой птицы находится на стволе, другая — опирается на растущий из ствола лист. При этом птицы соприкасаются с «древом». Головы и клювы меньше, чем у предыдущей пары птиц, а туловища укрупнены. Отличают птиц также и павлиньи хвосты. Манера передачи оперения и остевых перьев крыла неизменна. На шеях птиц обозначены рельефные ошейники.

Нижнюю часть поля занимает изображение сцены терзания крылатым драконом крупноголового хищника. Дракон стоит вправо, «вцепившись когтистой птичьей лапой в загривок жертвы. Крылья сложены, птичья голова на короткой шее оканчивается широким, загнутым клювом, которым он ухватил за хвост зверя. Продолжающий туловище хвост дракона изогнут в кольцо, а оконечность его находится в пасти второго участника поединка. Последний изображен слегка присевшим на передние лапы. Массивная голова его приподнята, пасть приоткрыта, выявляя ряд крупных зубов.

Сторона С (рис. 2, 1; 6, 2). «Древо» изображено в виде высокого побега, завершающегося пятилистной аканфовой кроной. Птицы развернуты телами в стороны друг от друга, а их головы обращены к «Древу» в центре. Сидят они на остролистых побегах аканфа, произрастающих из боковых сторон рамки поля. Манера передачи оперений та же, что и у птиц на противоположной стороне. На шеях обозначены пояски-ошейники.

Под птицами находятся изображения двух животных, обращенных к аканфовым побегам, на которых сидят птицы. Животные стоят на присогнутой задней лапе, вторая и обе передние опираются на кромку поля. Головы с коротким заостренным ухом приподняты, пасть приоткрыта, изображая поедание акафовых ростков. На шеях животных находятся такие же как и у птиц рельефные ошейники. Оба безхвосты, что позволяет видеть в них медведей, соотносимых обычно с нижней частью и корнями дерева.

Сторона D (рис. 6, 1). Сюжет предыдущей стороны, лишь с теми изменениями, что дерево с узловатым бугристым стволом венчает три сочных аканфовых трехлистных побега. Птицы своими фигурами и позой схожи с птицами на стороне А, отличаясь от них лишь более утол-

щенными и загнутыми клювами. На шеях — различающиеся в деталях оформления повязки-ошейники. Под птицами находятся изображения двух животных, повторяющие во всем им подобных на стороне С, но обращенные к стволу «древа». Изображения этой стороны непосредственно копируют животных и птиц на соседней, разнообразя лишь направления разворота фигур зверей.

Главствующим и повторяющимся на всех четырех сторонах сюжетом является изображение символического «древа жизни». Как явствует из книги Бытия: «И произрастил господь... древо жизни посреди рая, и древо познания добра и зла» (Быт. 2, 9). В представлениях христианского мира древо жизни и древо познания могли соединиться в единый образ, наделенный различными функциями. Одно из непререкаемых значений этого образа — символизировать идею зарождения жизни, как некоего божественного начала. Аналогична и моделировка процесса познания как «рождение сущего» (11, с. 406). Этой символикой объяснима непосредственная связь сюжета «древа» с назначением атрибута водосвятного культа. Неизменно парные изображения птиц, олицетворяющих человеческие души, и животных по сторонам «древа» под влиянием ирано-сасанидских традиций проникают и в искусство Византии. В парности изображений интерпретируется два основных аспекта сюжета. Птицы символизируют брачный союз как основу продолжения жизни, находящую свое воплощение в олицетворении небесного союза душ — птиц; и земного, плотского, что должны в свете представлений символически выражать парные фигуры зверей у основания «древа».

Пары птиц по сторонам растительного побега в значении символов счастливого и закрепленного на небесах брака, а также, по-видимому, в роли соответствующих берегов воплощают изображения птиц на русских колтах (12, с. 244) — важного элемента наряда замужней женщины. Популярность подобного мотива в средневековых женских украшениях также свидетельствует о его связи с церковно-брачным обрядом. К тем же символическим образам принадлежат изображения птиц с ростками перед ними или веточкой в клюве на парных женских украшениях: серьгах, височных подвесках. Из раскопок могильника Суук-Су в 1905 г. происходит луновидная подвеска с ажурным изображением птицы (13, с. 11, № 37, табл. XII, 2), которую можно рассматривать как часть той же композиции, составляемой парой изделий. Обращает на себя внимание наличие у птицы широкого ошейника, подобного ошейникам всех парных фигур, сопровождающих «древо» на обрамлении колодца. Височная подвеска из Суук-Су могла быть сделана местным мастером, подражавшим продукции Сирии, Египта. Золотая пластинка с

птицей, выполненная в технике перегородчатой эмали, найдена в Херсонесе в 1955 г. Пластинка (серьга) может быть определена как изделие византийских мастеров и датируется, по мнению А. В. Банк, X в. (14). На шею птицы цветной эмалью выделена полоска ошейника. К подобному символическому мотиву птиц следует относить их изображения по сторонам фигуры императрицы Зои на золотой с перегородчатой эмалью пластине из короны Константина Мономаха середины XI в. (З, с. 161, рис. 242). Три пары птиц на ней, судя по виду — голубей, также снабжены различными ошейниками. Из приведенных примеров можно заключить о распространенности мотива «древа» в одном из его значений оберега в Византийской мелкой пластике, откуда он проникает в XII в. и на Русь.

Прототипы этого сюжета отмечает иная форма ошейника птиц, в виде повязки с развевающимися концами (15, с. 264; 16, № 101), восходящая к сасанидскому искусству. Наиболее ранние — изображения пары уток с низкой жемчуга в клювах и развевающей шейной повязкой у одной из них, подобные рисунку стеной росписи из Бамиана (17, с. 62, рис. 13), — не имеют прямого отношения к сюжету «древа». А. А. Иерусалимская отмечает, что на согдийских тканях VII в. со сценкой из двух птиц наблюдается ее постепенное развитие от пары птиц с низкой жемчуга к замене низки растительным побегом или «древом», расположенными между фигурами (18, с. 26). Как видно, совмещение мотива пары уток, олицетворяющих семейную идиллию с сюжетом «древа жизни» и его парными изображениями по сторонам роста сопровождалось слиянием первоначальных значений каждого из них и привнесло в иконографию «древа» шейные повязки. Символика повязок в искусстве Ирана не вполне ясна. Нередко они украшали шею зверей, в том числе и в сценах царской охоты (19, с. 119; 20, с. 79—80), где их принято связывать с инкарнациями божеств. Возможно, в них воплощаются иконографические схемы, переосмысливаемые по-своему в различных культурных регионах. По мнению Н. П. Кондакова композиция двух птиц по сторонам «древа» складывается в Сирии, откуда проникает в Малую Азию и Византию (21, с. 198).

Второй аспект символики парных изображений птиц и животных по сторонам «древа» заключает моделизацию вселенной, в которой выражено его центральное положение как оси мира. Здесь выявляется функция «мирового древа». Часто сопровождающий изображение «древа» узел в его середине делит ствол или росток на нижнюю часть — центр мира, и верхнюю — центр рая. Примечательно отсутствие деления узлом на верх и низ в изображениях «древа» на обрамлении колодца. Подобное же отсутствие узла на «древе» наблюдается в каменной пластике средневековой Италии, где

не менее распространены близкие сюжеты с чашей на высокой ножке и пьющими из нее птицами или животными, иллюстрирующие содержание псалма 42, 2 (22, с. 35—36). В раннесредневековом искусстве Византии приобретает популярность мотив чаши в форме канфара с произрастающими из нее лозами и парами птиц или животных по сторонам. Однако отличия в трактовке мотива перечисленного круга памятников от подобного на обрамлении колодца значительны. Если по отношению к ним передача «древа» на гаспринском памятнике может рассматриваться как синкретическая форма, наиболее близкая малоазийскому кругу родственных сюжетов, то в формировании стиля его резьбы угадывается определенное влияние искусства Италии X—XIII вв. и Византии.

Рассмотрим изображения животных и сцены терзания в нижних частях боковых сторон. Две пары одинаковых по манере и позам медведей на сторонах С и D непосредственно связаны с мотивом «древа». Причастность их к общему сюжету подчеркивает и наличие ошейников. Два других изображения — лев и дракон, нападающий на зубастого зверя, — являются обособленными по отношению к основному мотиву. Ни у одного из этих животных нет опоясывающих шею повязок, их фигуры выдвинуты на передний план так, что нижняя часть ствола «древа» проступает на заднем (сцена терзания) или полностью заслонена (лев).

Морда льва проработана особенно тщательно и, как отмечалось, достаточно реалистична, что выделяет его среди других изображений. Ни поза идущего зверя, ни благодушные морды не обнаруживают в замысле мастера попытки извлечь «силача между зверями» (Ветхий Завет, притч. 30, 30). Он мог символически исполнять функцию бдительного стража, каким этот образ выступает по отношению к христианской святине (Исайя, 21, 8). Однако, принимая во внимание акцентацию на сакральный центр колодца через размещение «древа» по всем сторонам света и моделирование таким образом оси мира, нельзя обойти и другое значение изображения льва.

В архитектуре и отдельных видах изобразительного искусства стран Ближнего Востока лев нередко символизировал одну из сторон света, основную для ориентации. Традиционная южная ориентация оседлых и кочевых племен стран Востока (23, с. 392) позволяет предположить соотнесение стороны А с южной стороной света.

В этом случае заслуживает внимания и второй сюжет, выступающий также обособленно в общей композиции и помещенный на стороне В. Следует отметить, что образ крылатого дракона чужд традиционным канонам Византии. Для ортодоксального христианского искусства дракон являлся олицетворением зла, что отобра-

жал популярный иконографический сюжет «Чудо св. Георгия о змии». Уже к VI в. формируются конкретные представления об образах этих зверей как олицетворении варварского мира. В числе подобных символизирующих варварское окружение изобразительных мотивов находятся хищные птицы и орлы. Согласно этим представлениям, орлы, крылатые драконы и львы изображались на печатях должностных лиц, заведовавших приемом варваров (24, с. 19). С другой стороны, искусство варварского мира Западной и Центральной Европы широко пользовалось сценками с участием хищных животных и фантастических тварей. Подобные звериные образы получили распространение в искусстве лангобардов на северо-востоке Италии, зооморфном стиле украшений остготов (25). В мифологии дракон олицетворял воду, урожай и плодородие, являясь сюжетом вторичного осмысления образа. В сцене единоборства дракон воплощал положительное начало, противопоставляемое поражаемому злу.

Если в обрамлении колодца из Гаспры сторона А с изображением льва соответствует югу, то смежная сторона В со сценой единоборства по своему местоположению приходится на восточное направление. Восточная ориентация, связанная с культом восходящего солнца, была распространена у различных народов. По наблюдениям В. Бартольда следы культа востока находятся «как в индоевропейских, так и семитических языках» (23, с. 392, сн. 103). Ориентация к востоку при религиозных обрядах (ориентация культовых построек и погребений) характерно, в частности, и для христианства. Однако ортодоксальное христианство исключает при этом культ юга, сохраняющийся в мусульманской традиции. Совмещение в одном памятнике двух культовых ориентаций представляет некую символическую контаминацию, в связи с чем изображения переднего плана сторон А и В приобретают важное значение для интерпретации памятника.

Рассматривая изображение льва на стороне А как символ, непосредственно указывающий основное направление ориентации, мы тем самым определяем поиск аналогий, ведущих к Сельджукидам Рума. Характеризуя художественную промышленность Сельджукидов Малой Азии и отмечая ее подъем к середине XIII в., В. Гордлевский не случайно упоминает орлов и львов как излюбленные мотивы (26, с. 133). Именно здесь изображения львов отличаются своей реалистичностью, породившей определение «арабский лев» у посетившего Конью путешественника середины XIX в. (26, с. 131). Подобной реалистичности фигур львов мы не находим ни в византийском, ни в венецианском искусстве XI—XIII вв. (3, рис. 277, 288, 290; 22, №№ 12, 19). Наряду с другими мотивами памятников Малой Азии эпохи Сельджукидов

встречаются изображения драконов, то ли китайского — в архитектуре (27, с. 67), то ли традиционного, ранее изображавшегося на знамени Сасанидов (26, с. 135).

Еще В. Д. Смирновым было отмечено исконное двоеверие христианского населения Малой Азии (28, с. 142 и сл.). Более обстоятельно подходил к этой особенности культуры Малой Азии эпохи Сельджукидов в целом и религиозных верований в частности В. Гордлевский, заключивший, что «в Малой Азии росло и крепло на почве старых культур мусульманско-христианское двоеверие» (26, с. 167). Носителями этого «двоеверия» были, с одной стороны, огузы — в первую очередь поселившиеся на Северном побережье Румелии огузские племена тахтаджи, о котором мы узнаем от К. Гумана, что «турки называли их бранной кличкой «чапни», это — коренное население страны — христиане, из страха наружно принявшие ислам» (29, с. 57). С другой — румцы, малоазиатские христиане-греки, часть которых находилась на службе у султана и занимала нередко высокие должности (26, с. 158). В Малой Азии издавна получили распространение религиозные учения (манихейство, гностицизм и другие), под воздействием которых само христианство обрело еретическую окраску.

О существовании тесных связей населения Южного берега Крыма с анатолийским побережьем еще до монгольских завоеваний Малой Азии свидетельствуют многочисленные находки монет Сельджукидов Рума при раскопках городища Херсонеса (в большинстве не опубликованные). Однако наиболее существенно наблюдение В. Д. Смирнова о распространении здесь водосвятого культа, почитаемого и христианами и мусульманами. В его бытность еще сохранялась память о традиции, следуя которой татары Южного берега привозили святую воду из-за моря для совершения обряда, связанного с началом посевных работ (30, с. 182).

Вхождение Восточного Крыма в территорию Золотой Орды и образование в этой части полуострова новых городов Крыма (Солхата) и Каффы (Кафы) сопровождалось, как известно, активным притоком сюда мусульманского контингента переселенцев из Малой Азии, распространением сельджукского архитектурного стиля (31, с. 124—125). Политический альянс между Джучидами и мамелюкским Египтом, явившийся следствием войны Берке с Хулагу в начале 60-х гг. XIII в. и ознаменовавший вступление Золотой Орды в антимонгольскую коалицию государств, возглавляемую египетским султаном, как ни что другое способствовал миграции населения покоренной монголами Малой Азии в Восточный Крым, где процветанию мусульманства были созданы самые благоприятные условия (31, с. 115—116). Взаимоотношения и торговое партнерство противоположных бере-

жий Черного моря продолжались после наступления перемирия при Токте (1290—1312 гг.).

Переселение какого-то числа тюрок-огузов в Таврику происходит в связи с монгольским завоеванием Малой Азии уже в 40-е гг. XIII в. Впервые их присутствие в венецианском Судаке отмечает посетивший его ок. 1252 г. Гийом Рубрук (32, с. 65—201). Более традиционно мнение, что тюрки прибыли в Судак во время его захвата в 1221/22 гг. Чобан-беем (33, с. 53—76), построившим тогда же мечеть на территории Судакской крепости (26, с. 46). Однако ни археологическая датировка мечети (34, с. 276), ни сама цель сельджукского десанта, окончившегося уходом в рабство неуспешного покинуть город населения, не подкрепляют подобной версии.

Южный берег Крыма издавна попадал в сферу интересов Сельджукидов Малой Азии. После утверждения в Трапезунте Комнинов он находился в подчинении Трапезунту. Но пленение во время охоты молодого императора Алексея I сельджукским султаном вынуждает его, великодушно освобожденного, признать вассальную зависимость от Сельджукидов, завладевших также в 1214 г. гаванью Синоп. Захват в 1223 г. корабля, везшего Трапезунту дань из Херсона и Юго-Западного Крыма (готских климатов), и последовавшие события, описанные в «Слове Лазаря Трапезунтского о чудесах св. Евгения» (35, с. 96), утверждают власть султана на Южном побережье Таврики. Это владычество оказалось кратковременным, так как поражение, нанесенное Сельджукидам монголами под Кесэ-дагом в 1243 г., положило начало быстрому упадку государства.

Несколько эпизодов, изложенных Ибн Биби, имеют прямое отношение к Крыму. Так, в 1257 г. Берке освободил из опалы низложенного сельджукского султана Изз-ад-дина и пожаловал ему в икта Солхат и Судак (36, с. 26). Если встречающееся у персоязычных авторов сельджукских хроник Солхат синонимично городу Крыму, то это самое раннее упоминание города, но во времена указанных событий, возможно, лишь небольшого населенного пункта. Пожалование было не столь щедрым, как могло казаться, так как вскоре Изз-ад-дин, находясь в Солхате, шлет за море письмо сахибу Фахр-аддину с просьбой о материальной помощи, и тот присылает ему подарки. Изз-ад-дин по причине «коварства характера и скверного нрава неблагоприятных» покидает Солхат и отправляется в Рум, но, оказавшись в Стамбуле, попадает в руки «кипчаков» (монголов). В плену он пробыл 18 лет, скончавшись в 1280 г. В тот же год его сын Гийас-ад-дин Мас'уд занял место отца «на солхатском берегу». Как видно, Солхат использовался им как ступенька к султанскому трону, ибо уже в 1282/83 гг. он воцаряется в Руме, затем, теряя власть, вновь трехкратно восста-

навливает ее в 1284, 1294 и 1302 гг. Как бы то ни было, здесь очевидны свободное перемещение сельджуков из Крыма в Малую Азию или обратно в Крым, достаточно тесные связи этих регионов на протяжении второй половины XIII в.

Появление на Южном берегу Крыма такого памятника, как рассматриваемое обрамление колодца с его отчетливо выраженной двунаправленной ориентацией, могло произойти только в тех условиях, когда влияние христианской церкви на данный регион значительно ослабло, а проникновение переселившихся с северного побережья Анатолии огузов способствовало распространению полирелигиозного водосвятного культа. Подчинение южнобережной, а возможно и юго-западной частей полуострова Сельджукидам Рума наиболее благоприятствовало созданию подобных условий. На существование периода сельджукского протектората в истории Таврики указывает фольклорная традиция южнобережных татар. Так, среди анекдотов о легендарном жителе деревни Озенбаш Ахмет-ахое, записанных С. И. Мирером, имеется несомненно оригинальный, где вспоминается время «падишахов урумов». В самом же анекдоте речь, по-видимому, идет не о разных временах, как это понимал В. Гордлевский (37, с. 219), а о совмещении христианских и мусульманских обрядов, когда односельчане Ахмет-ахое в недоумении ожидали, что «падишах урумов подвесит на минарете колокол». Примечателен и другой анекдот, отражающий распространение на побережье Крыма одновременно двух ориентаций по сторонам света. В нем повествуется о строительстве Ахме-ахоем дома. Переставляя неоднократно окна с одной стороны на другую и устав от критики (один заявлял, что дом должен быть обращен на север, другой — на юг), он поставил дом на колеса. В упоминании колеса В. Гордлевский усматривал связь с кочевым бытом ногайцев, но произвольность такой аналогии очевидна. Понятно, что нереальная северная ориентация жилища названа как противоположность южной, но суть от этого не страдает — озенбашцы следовали двум ориентациям, а для предгорных татар подобная особенность их уклада считалась аномальной. Заслуживает внимания и то, что сам излюбленный герой анекдотов не являлся коренным жителем Озенбаша, прибыв в Крым то ли из Малой Азии, то ли с Кавказа. В одном из биографических анекдотов отражается формирование его атеистических взглядов вследствие причиненного муллоу унижения (37, с. 223). Приведенные примеры убеждают, что фольклор горных татар содержит исторический материал, заслуживающий самостоятельного исследования. Не исключено, в частности, что цикл анекдотов о пребывании Ахмет-ахое на горе Бойке около Озенбаша с их свободным отражает реальные исторические события, за которыми стоит не один персонаж, а

обособившаяся группа населения, оставившая после себя конкретные археологические памятники (38). Малоизвестное на первый взгляд упоминание «френков» — франков (венедианцев или генуэзцев), как известно, имеет реальные исторические корни.

С 60-х гг. XIII в. Судак становится важным транзитным пунктом венецианской торговли, в сферу ее попадает и Южный берег Крыма, получивший позже у генуэзцев статус «капитанства Готия». Важный для объяснения стилистической кантоминиации гаспринского обрамления колодца венецианско-сельджукидский симбиоз, начало которому было положено еще договором 1204 г., нашел свое выражение в том, что венецианцы в Таврике располагали только территориями, которые находились под опекой сельджукидов. Потесненные ими представители клана трапезундских Комнинов — известный византийский род Гавров, исконно претендовавший на побережье, был вынужден довольствоваться своими владениями в Юго-Западном Крыму — округой Мангупа (Феодоро).

Как видно, пропорционально владениям Гавров изменялись территории Готской епархии, вынужденной считаться с новыми формами держаний — икта и сююргал — в Крыму. В XIV в. происходит обратный процесс восстановления влияния Готских митрополитов на землях, находящихся во владении Гавров. Так в 1317 г. готские экзархи устроили свои ставропигии на территории Сугдейской митрополии, претендуя на сбор каноникона с христианского населения нескольких селений (39, с. 468). О владении Гаврами вотчинами под Судаком, наряду с Мангупом и Кафой, упоминается в Бархатной книге в связи с краткой биографической справкой русских Голыных, родоначальник которых Степан Васильевич Ховра (Гаврос) выехал вместе с сыном Григорием в 1399 г. к Великому князю Василию Дмитриевичу (40, с. 331 сл., сн. 5). Сам выезд старшего представителя рода Гавров, совпадающий по времени с разорительным походом на Крым Идигея, связан, вероятно, с потерей ими своих владений под Судаком и Кафой. Сохранившаяся за вторым сыном Степана Васильевича Алексеем вотчина Мангуп с городом Феодоро достигает своего подъема уже в 20-е гг. XV в. (41).

О том, что до 1380 г. Готия подчинялась золотоордынской администрации, можно судить по тексту договора между генуэзскими властями Кафы и улусным беem Крыма — наместником хана Токтамыша Кутлук-беком (Кутлу-буга), где речь шла о возвращении Судаку захваченных Мамаем восемнадцати деревень его округи (42, с. 20, сн. 1) и передачи генуэзцам всей Готии с ее населением, «ранее принадлежавшим Империи», как почтительно именуется династическое государство Джучидов в дипломатической переписке. Однако реальная власть

зотоордынского наместника над южнобережными владениями утрачивается уже в середине XIV в. После безуспешной попытки Джанибека взять Кафу приступом, прерванной эпидемией чумы (43, с. 534), генуэзцы закрепляются в Чембало (Балаклава), а с 1365 г. уже владеют Судаком. Так завершается период сельджуко-венецианского влияния на жизнь поселений Южного берега Крыма, хронологические рамки которого определяются второй четвертью XIII — серединой XIV вв.

Обращаясь вновь к композиционным и стилистическим особенностям гаспринского обрамления колодца, нельзя не отметить кантоминантный характер стиля, подражательность элементов декора и отдельных иконографических образов. Византийско-малоазийским компонентом является разграничение отдельных сцен декоративными арками и полуколоннами. Однако сочетание трехгранной полуколонны с арочным поясом, в котором игра светотенью достигается чередованием наклона плоскостей трапециевидных или прямоугольных двурядных сегментов, получает распространение в венецианской архитектурной орнаментике XI—XIII вв., представленной многочисленной группой мраморных рельефов-формелл (22, №№ 17, 19). Различно варьируемые изображения на них, основным мотивом которых выступает «древо» или чаша на высокой ножке с прорастающим из нее побегом, с птицами, преимущественно павлинами по сторонам, отличаются от рельефов обрамления колодца реалистичностью фигур и манерой передачи оперения туловищ. Сходство все же усматривается в симметричности композиции и высоком, приближающемся к объемности рельефе.

Обособленно от упомянутой группы формелл стоит известняковая плита из ГИМа, ранее находившаяся в собрании А. С. Уварова (44, с. 7, № 421). В центре ее находится полуколонна с украшенной аканфовым орнаментом капителью, на которую приходится сопряжение дуг верхней двурочной части окаймления в виде двойного сегментированного пояса с чередующимися в шахматном порядке плоскими и наклонными гранями. Разделенные полуколонной части плиты симметрично орнаментированы аканфовой лозой и трехжгутовой плетенкой, образующей рисунок в виде цепи из квадратных и круглых медальонов. В паре круглых центральных звеньев находятся изображения двух птичек, обращенных к разделяющей их полуколонне. Оперения птиц переданы мелкими круглыми выступами, тыльное крыло каждой выдвинуто вперед, приближая позы к трехчетвертному ракурсу. Остальные медальоны заполняют шестилистые или крестообразные аканфовые розетки. Стилистические особенности резьбы плиты сближают ее с рассматриваемым кругом памятников, в формировании стиля которых

ощутимы как венецианское, так и малоазийское влияние. В этой связи предложенная издателями датировка вызывает сомнения и может быть пересмотрена в пользу более поздней даты, ориентируемой на XIII в.

К сожалению, мы не располагаем близкими аналогиями газпринского обрамлению колодца, которые бы происходили несомненно из Малой Азии. Подобная ему форма получила распространение на юге европейского континента и, в первую очередь, в Венеции, где бытовала вплоть до XVII в. Схожее по типу обрамление колодца находим в средневековом югославском городе Ульцинии, принадлежавшим в XV — третьей четверти XVI вв. венецианцам (45, с. 284). Однако характеризующее рядом стойких признаков отображение мотива «древа» на газпринском памятнике и связь подобной символики с водосвятным культом тяготеют к Малой Азии, где популярность этого мотива объясняется распространением метафизических взглядов в среде христиан, влиянием арианства и выделившихся из него впоследствии других еретических учений. Соединение арианских реминисценций с символикой «древа жизни» наглядно иллюстрируется трехсторонней пилластровой консолью из Берлинского музея (22, № 12), которая, несмотря на различия в стиле, жаровно приближается к публикуемому памятнику.

Найденная в Константинополе и датированная первоначально временем иконоборчества, она получила новую датировку — XI в., основанную на стилистических и иконографических параллелях из Хозиос Лукас (Греция) и Сан Марко (Венеция). Между тем, самый общий сюжетный анализ размещенной на сторонах консоли композиции склоняет к необходимости поиска иных параллелей, стилистические особенности допускают и более позднюю датировку.

По трем сторонам консоли (рис. 10, 6—8) распределены сценки, символизирующие три яруса «древа жизни». Правую сторону занимает изображение двух птиц и расположенной в центре между ними крестообразной розетки из трехлистных аканфовых ростков. Птицы обращены головами к центру, хвосты их скрещиваются под розеткой, а туловища развернуты в противоположные стороны. На крыльях птиц изображен маленький крестообразный четырехлистник, на шеях — обозначены ошейники в виде выделенных бороздками полосок, оперение крыльев и хвоста выражено бороздчатой насечкой и продольными надрезами. Соответствие этой стороны верхнему ярусу — небесному раю — определяется самой композицией, в которой форма «древа» несколько отличается от привычной и имеет вид сложной крестообразной фигуры из элементов растительного орнамента. Здесь через условные стороны света выделен сакральный центр — тот самый центр рая, где согласно

религиозным представлениям не только христиан и произрастает «древо».

Противоположная, левая сторона, соответствующая по замыслу общей композиции подземному миру или аду, как и подобает, не имеет выделенного каким-то образом центра. Здесь находится парное изображение фантастических существ, традиционно связанных с этим нижним ярусом космогонии грифонов. Не останавливаясь на манерности изображений, отметим отсутствие у них ошейников, что естественно в непривлекательной роли подземных обитателей.

Центральный или «земной» ярус композиции на фасадной стороне консоли украшают фигуры двух сидящих львов с неестественно крупными головами, обращенными с разворотом относительно туловищ к центру поля. Отсутствие реального сходства со львами компенсируется наличием длинных хвостов, поджатых и перегибающихся через бедро. На шеях животных отчетливо видны рельефные пояски ошейников. Особый интерес представляет рельефное фасовое изображение человеческого лица с четко проработанными чертами в центре между животными. Следуя логике композиции, местоположение лица символизирует центр земли, где согласно христианским представлениям находилась Голгофа и произошло распятие Сына Божьего. Впрочем, там же у подножия креста оказывался и череп Адама, но меньшая значимость прародителя в любом из учений оставляет приоритет Христу, чье изображение следует видеть в этом лице. Пронзительный, как бы гипнотизирующий взгляд его направлен прямо на зрителя, выразительность портрета отмечает высокое мастерство исполнителя, по лаконизму и экспрессии он приближается к лучшим образцам пластики архитектурных антаблементов готического стиля. Подобное отображение Христа в виде лица молодого человека без нимба или иных атрибутов несомненно ближе идеологии арианства и развивавшихся из него ересей, чем ортодоксальному христианству. Соединение же еретических представлений о человеческой, а не божественной сущности Христа с космогонической символикой указывает на популярность последней в среде учителей чуждых официальной церкви религиозных направлений. Таким образом, благоприятную почву для распространения символики сюжета «древа жизни» среди гото-аланского населения Южного Берега Крыма создавали сохранявшиеся в христианской религии пережитки первоначальной религии готов — арианства. В дальнейшем сближению христианских еретических учений, наследовавших арианское мировоззрение, и мусульманства в среде огузов способствовали их сходные взгляды на человеческую природу Иисуса. Получивший распространение на северном побережье Малой Азии и Южном берегу Крыма водосвят-

ный культ с его космогонической символикой «древа» явился как развитием и продолжением традиционных верований, так же и воплощением христианско-мусульманского двоеверия, оформившегося в XI—XIII вв.

Можно предполагать, что основными переносчиками водосвятного культа на почву Крыма, точнее — его побережье, были представители упоминавшегося огузского племени тахтаджи (чапни), искавшие здесь пристанища после подавления восстания Баба-Исхака, в котором принимали самое активное участие. Уклонявшиеся от суннитства, они сохраняли старые верования и с трудом уживались с мусульманским населением Малой Азии. По убеждению Ф. Кепрюлю, разделявшемуся В. Гордлевским, именно о них сообщает Ибн-Батута, как о нетерпимо воспринимаемых мусульманами «кызылбапах», которые не употребляли в пищу зайчье мясо (26, с. 99). Вероятно, определение зайца «мерилом истинной веры» связано с его ролью в традиционных верованиях «кызылбашей». Известно, что в иконографии «древа жизни» зайцы занимают одно из главных (наряду с медведями) мест в bestiarii земного яруса, корней «древа». Следовательно, можно предполагать, что и само изображение «древа» в сирийско-малоазийской трактовке этого космогонического сюжета представляет отражение этих традиционных религиозных представлений, присущих «кызылбашам».

Появление на Южном берегу Крыма такого памятника, как гаспринское обрамление колодца, можно связывать с локализацией здесь определенной группы населения, родственного греко-огузской среде Малой Азии. Пышно украшенный резьбой атрибут водосвятного культа является выдающимся произведением каменной пластики, воплощающим в себе реальную историческую ситуацию сложных венецианско-сельджукидских влияний, распространившихся на Крымскую Готию с 60-х годов XIII — по середине XIV вв.

Простоявшее много лет на почитаемом священном источнике обрамление с его резьбой могло послужить образцом для повторения мотивов и элементов изображения на предметах христианского культа святой воды. Подобное явление иллюстрирует следующий публикуемый памятник.

Резная купель из района Алушты

Украшенная пышной резьбой каменная емкость для воды — купель (рис. 7—9) была найдена при земляных работах на территории парка санатория «Утес». По свидетельству очевидцев вместе с ней были извлечены из земли две резные капители (?), местонахождение которых в настоящее время неизвестно (46, с. 36—37). находка использовалась местным жителем в качестве декоративного газона, а в 1969

г. была доставлена в Отдел археологии Крыма руководителем Южнокрымской экспедиции Института археологии АН УССР О. И. Домбровским. Материалом, из которого изготовлена емкость, является плотный нуммулитовый известняк.

Купель имеет в плане форму прямоугольника с усеченными углами. Длина ее 670 мм, ширина — 490 мм, высота вертикальных стенок 480 мм, толщина их 60—65 мм, на верхней торцовой плоскости стенок имеются круглые отверстия с остатками железных штифтов прямоугольного сечения, зачеканенные свинцом. В плоском дне находится сквозное отверстие для слива воды. К повреждению относятся несколько сколов, приходящихся на второстепенные детали изображенных здесь сцен, а также чуть наметившаяся вертикальная трещина бортика на одной из сторон.

Изображения, располагающиеся на всей внешней боковой поверхности купели, разделены на три замкнутых горизонтальных пояса. Узкий верхний и широкий средний — окаймлены трехжгутовой лентой, образующей в поле поясов круглые узлы-медальоны и шестиугольные звенья. Здесь, среди сочного, трактованного в свободной живой манере аканфовой орнамента или в сегментах «цепи» размещены изображения животных, птиц, чаш и отдельные орнаментальные мотивы. Третий декоративный нижний поясок образован повторением аканфовой трехлистника.

Проекция 1 (рис. 7, 1; 8, 1). Поле среднего пояса занимает сценка, изображающая двух птиц по сторонам символического «древа жизни» в окружении аканфовой растительности. Птицы сидят спинами к центру, приподняв одну лапу, которая как бы опирается на аканфовый куст. Крутолобыми, укрупненными головами с мощными, слегка загнутыми¹ книзу клювами они обращены друг к другу и двум плодам на расположенном между ними «древе». Устойчивость позам придает впечатление опоры на хвост и «древу», с которым птицы соприкасаются спинами. Линию выгиба груди повторяет окантовывающий крыло ободок, что сообщает изящество позы, несмотря на некоторую утяжеленность туловищ. Перьевое покрытие передано в виде плоских чешуек. Остевые перья крыльев и хвостов намечены параллельными врезными бороздками и рядами косой насечки. Обращает внимание наличие у птиц широких шейных повязок. Необычной является форма их лап, оканчивающихся короткопалой и когтистой, плотно сжатой звериной стопой.

«Древо» изображено в виде двух ярусов пышных аканфовых побегов: средняя часть его — традиционный узел — имеет форму округленного на концах горизонтального валика.

Плетенка верхнего пояса образует два вытянутых шестиугольника с круглым узлом-ме-

далеком между ними: аналогичные узлы расположены и по сторонам, на скошенных плоскостях узких граней. В медальонах помещаются изображения остроконечного четырехлистника с небольшой шишечкой в центре, а в шестиугольные звенья вписаны фигуры двух животных, перед которыми располагается по одному трехлистному аканфовому побегу. Животные обращены мордами к центру. Туловище левого — простерто горизонтально вправо. Задняя часть его приподнята, а лапа отставлена назад и изогнута, передавая ее опорное положение в момент начала прыжка. Короткая передняя — вытянута, над ней находится круглая голова зверя. Спина слегка прогнута, остроконечное ухо прижато и начинается почти от глаза. Морда соприкасается с аканфовым листом, как бы поедаемым зверем.

Второе животное в той же позе, что и первое, но обращено влево. Пасть его полураскрыта и слегка задрана кверху, а сдвинутое значительно назад ухо поднято. У обеих фигурок в основании лап углублениями отмечены мышечные лунки.

В этих свободно трактованных изображениях, вписанных в рамки геометрической фигуры, угадываются зайцы.

Проекция 2 (рис. 8, 2). В центральной части среднего пояса находится изображение стоящего на задних лапах животного. Трехжгутовая лента образует круглый медальон вокруг него с расположенными по сторонам двумя небольшими узлами-кольцами, от которых вверх и вниз отходят аканфовые разветвляющиеся лозы. Две ветви подобного аканфа находятся в медальоне.

Задние лапы зверя изображены в широком шаге, туловище вздыблено, передние параллельны одна другой и подняты перед открытой пастью. Заостренное ухо отведено назад. Раздваивающийся хвост животного задран кверху, а концы его изогнуты. Шерсть на пышной опушке хвоста передана нанесенными небрежно частыми бороздами, а на туловище — набивкой редкими матовыми точками. Изображающая готовность к нападению поза животного с раздвоенным хвостом находит аналогию в мотиве геральдического льва, сложившемся в Западной Европе в XI в. и бытующем по настоящее время.

Верхний пояс плетенки над геральдической сценкой заполнен растительным орнаментом. В двух шестиугольных вытянутых звеньях размещены аканфовые побеги с круглыми плодами на длинных стеблях, растущие в противоположные стороны от места соединения звеньев в центре пояса. На вертикальной оси этого центра находятся два аканфовых трехлистника, обращенные друг к другу и заполняющие треугольные, не занятые цепью участки пояса.

Проекция 3 (рис. 9, 1). Центральная сценка изображает пару птиц, вписанных в медальон. Позы у них те же, что у птиц на противополож-

ной плоскости купели, но здесь, втиснутые в круг, они соприкасаются спинами и кончиками клювов, опираясь лапами о край медальона. Неизменными остаются манера передачи перьев на груди и крыльях, наличие рельефных ошейников. Лапы птиц имеет более реалистичное, чем в первой сценке, длинопалое окончание. Между шеями птиц находится стилизованное «дерево» в виде пятилистной аканфовой ветви.

По сторонам от медальона с птицами располагаются изображения двух крупноголовых животных, обращенных в стороны от медальона. Сценка запечатлевает поедание плодов, за которыми тянутся животные, встав на заднюю лапу и опираясь передними о края чаш на узких гранях скосов углов. Животные безхвосты, но за их спинами разветвляются как хвосты пышные побеги аканфа, на котором держится один из плодов. Два других круглых плода на мощных стеблях, расположенные перед животными, произрастают из аканфовой растительности над чашами на смежных гранях.

Животное справа от медальона изображено срывающим один из плодов. На сомкнутой пасти окантовывающей линией нарочито подчеркнут оскал. Крутолобая голова с мощной шеей плавно переходит к узкому туловищу, на котором неглубокими поперечными выемками выделены ребра. Мышцы передней и задней лап животного снабжены выразительными овальными лунками. Закругленное ухо свободно обвисло, что соответствует всему благодушному виду зверя.

Туловище второго, левого животного, более пропорционально. Пасть полураскрыта, в ней сорванный маленький круглый плод. Здесь также подчеркнут звериный оскал. Широко раскрытый, снабженный круглым зрачком глаз и поднятое ухо передают яростное выражение морды. Привлекает внимание неестественно длинная шерсть на груди зверя, изображенная в виде язычков с прочерченными небрежно волнистыми бороздами.

В нарочито подчеркнутые различия фигур, вероятнее всего, вкладывался определенный смысл, связанный с необходимостью изобразить разнополых существ. Сама сценка восходит к мотиву медведей, поедающих плоды в окружении пышной растительности, известному в иранском искусстве, но также популярному в Малой Азии. Наиболее близкой аналогией являются изображения медведей на описанном ранее гаспринском обрамлении колодца. Совпадают как позы животных, так и пропорции тел, отдельные изобразительные приемы.

В шестиугольных сегментах плетенки верхнего пояса по сторонам узла с четырехлистником изображена другая пара животных. Крупноголовые и безхвостые они похожи на поедающих плоды в среднем поясе под ними. Но здесь звери втиснуты в шестиугольные рам-

ки и изображены лежащими. Они обращены мордами друг к другу, как и фигуры зайцев на противоположной стороне купели. Крутолобые головы животных с оскаленной пастью лишены ушей. Обе лапы вытянуты вперед и снабжены лунками мыщ, что, как и тучность фигур, отличает их от зайцев, у которых лунки помещены только на задней лапе.

Проекция 4 (рис. 7, 2; 9, 2). В центральный круглый медальон с двумя узлами плетенки по сторонам вписано изображение двухглавого орла. Крупные головы с загнутыми мощными клювами посажены на короткую шею, охваченную рельефным пояском-шейником. Оперение исполнено в той же, как и у птиц, манере. Под грудью у основания лап небрежными волнистыми бороздами намечена шерстистая опушка. Лапы слегка расставлены и снабжены звериной кистью. Между лапами располагается пятилистный аканфовый росток. Хвост как таковой у орла отсутствует.

Все поле среднего пояса вне медальона и узлов занимают крупные трехлистные аканфовые побеги. Аканфовый же орнамент и круглые шишечки украшают цепь верхнего пояса.

Изображения чаш на узких гранях скошенных углов купели (рис. 8, 3—4; 9, 3—4).

Первая из изображенных чаш имеет форму полусферы, установленной на устойчивую, расширяющуюся книзу ножку, которая как бы водружена на невысокий постамент. Горизонтальными бороздками выделены пояски по венчику и расширенной части ножки. Плоскость, изображающая внешнюю поверхность чаши, обрамлена легкими ударами инструмента, образовавшими матовые набивки — равномерно распределенные светлые точки. Из устья и от ножки растут остроугольные аканфовые листья. Форма чаши характерна для канфаров или купелей, изображения которых распространены в христианском искусстве (47, с. 24, рис. 4).

Вторая чаша (рис. 8, 3) более мелкая, но той же сферической формы, украшена рельефным орнаментом и установлена на высокой прямой ножке с пятой. Она также окружена аканфовыми побегами, произрастающими из основания ножки и устья чаши. По своей форме это фиал для освящения воды, располагавшийся зачастую в кивории перед входом в храм (10, с. 419).

Третье изображение (рис. 9, 4) незначительно отличается от предыдущего. Различия заключаются в колоколовидной форме чаши, снабженной рельефным широким валиком по венчику. Нижняя часть повторяет форму ножки канфара с плавным расширением книзу. От ее основания и из чаши растут аканфовые побеги, среди которых находится шаровидный плод. Другой — грушевидной формы, переходит в расположенную на соседней плоскости сценку с животными. Близкие изображению этой чаши очертания имеют фиалы. Сходство с преды-

дущим несет пышная плодоносящая растительность, произрастающая из нее. Также не исключено, что здесь помещен фонтан, каким мы его встречаем в фресковой христианской живописи и мозаике. Подобные по типу фонтан и чаша на мраморном рельефе из Венеции (22, № 15).

Наконец, четвертое изображение, судя по аналогичному расположению аканфовых побегов и определениям предыдущих предметов, тоже изображение чаши (рис. 9, 3). Трапециевидная емкость украшена простым геометрическим орнаментом из переплетающихся ломаных лент под широким пояском. Высокая ножка лишена пяты, а по сторонам от нее расположены аканфовые побеги, прорастающие из основания ножки. Две крупные шишечки заполняют свободные участки поля под чашей. Это изображение, вероятнее всего, передает форму ризничной умывальницы. Расположение подобных умывальниц в интерьере одной из стен допускает наличие архитектурных украшений на вертикальной плоскости самой стены, что, возможно, и отражено в изображениях двух шишечек.

Сочетание разнообразных сенок, фигур и предметов, нашедших отражение в резьбе купели, образует достаточно связную композицию, главенствующее место в которой принадлежит символической сценке «древа жизни». Ведущую роль последней подчеркивает ее двоекратное повторение на самых крупных плоскостях купели. Связь парных изображений животных с космогоническим сюжетом «древа» прослеживается в искусстве Евразии на протяжении ряда эпох. Изменения этого сюжета с развитием религиозно-идеологических представлений приводит к оформлению его в византийском искусстве в сценку, изображающую двух птиц по сторонам ростка — «древа», где птица в свете христианских представлений олицетворяет человеческую душу. Парные изображения животных и растительность дополняют сценку, символизируя земное плодородие, богатство животного мира. Весь сюжет в целом отражает роль «животворящего древа» в продолжении жизни, где на переднем плане выступает духовный и церковно-брачный союз людей. Соединение подобного идейно-символического содержания с назначением купели, как главного атрибута христианского обряда крещения, сопровождают изображения культовых сосудов — чаш и канфара, украшенных аканфовыми ростками.

Особый интерес представляют расположенные в медальонах на более узких боковых сторонах геральдические изображения льва и двухглавого орла. В них можно видеть фамильно-династические эмблемы конкретных исторических лиц. Объединяемые сюжетом «древа», эти геральдические символы подчиняются общей символике, которая выражает идею церковно-

брачного союза двух представленных в геральдике династов. Принимая во внимание назначение купели, можно предполагать, что само ее создание приурочивалось к обряду крещения ребенка, родившегося от этого династического брака.

Аналогичное сочетание сюжета «древа» и двух геральдических эмблем встречается в гравированном орнаменте обшитых бронзовыми накладками дверей конца XIV—XV вв. Ватопедского собора на Афоне (48, т. XXXVIII; 49, т. 50). Каждая из сенок (рис. 10, 3) повторена многократно. Птицы развернуты головами в противоположные стороны к двум четырехлистникам. «Древо» заменяют крупные пальметты. В цепи из круглых медальонов и узлов находятся изображения крылатого грифона и двуглавого орла. Близость сюжетов купели и ватопедских дверей подкрепляется наличием сходных элементов: трехжгутовой цепи, четырехлистников, опейника в виде пояса у орла.

Известно, что прежде, чем оказаться установленными в Ватопедском соборе, двери принадлежали церкви св. Софии в Солониках. Они относятся к тем произведениям византийского искусства, в которых А. В. Банк отмечала «совмещение образов, насыщенных стилистическими чертами, характерными для палеологовского стиля, и орнаментальные детали, вероятно всею, восточного происхождения» (50, с. 159).

Несмотря на различия в материалах и технике исполнения купели и дверей, помещенные на них сюжеты роднит их идейное содержание. В каждой из пар эмблем присутствует изображение двуглавого орла, олицетворявшего представителей одной и той же династической линии. Две другие эмблемы различаются между собой. Размещение же геральдических символов в круглых медальонах, образованных узлом трехжгутовой цепи, следует рассматривать не как результат случайного, неосмысленного заимствования, а как признак, определяющий связующее или объединительное значение этого орнаментального элемента в сюжете «древа».

Цепь из чередующихся круглых узлов и крупных шестиугольных или круглых звеньев является, несомненно, малоазийским мотивом, обретшим условное название «сельджукской цепи» (31, с. 125). В Крыму подобная цепь получает распространение в архитектурном орнаменте XIV—XVI вв., преимущественно — культовых построек (51, рис. 1, 3, 10). Однако, оформление ее в виде рельефного полукруглого валика, сочетание с лилейной орнаментикой или арабесковой пальметтой находят аналогии в сельджукидской архитектуре и указывают на какие-то общие истоки, каковые могла нести пластика малых форм.

На примере ватопедских дверей усматривается определенная традиция запечатления важных династических браков их символическим

отображением на принадлежностях церковного здания, по отношению к которому или к храму в целом эти «геральдизированные» особы являются, очевидно, ктиторами. Вместе с тем, находится немало примеров, когда представители господствующего класса Византии или ее императоры выступают единоличными ктиторами. Следуя логике, в изображении двух геральдических эмблем, объединенных символической «древом», можно усматривать отражение византийского института соправительства в его тесной связи со строгой родовой иерархией... Поскольку геральдика выражает лишь родовую принадлежность лиц, а личности оказываются здесь затенены, можно предполагать, что наиболее авторитетная в иерархическом ряду эмблема принадлежит, вероятнее всего, женской половине брачного союза.

Подобным образом и изображения гербов на алуштинской купели могут рассматриваться как родовые символы партнеров престижного брака, в котором женская линия была более представительной. При этом вопрос приоритета решается однозначно в пользу двуглавого орла, коронованное изображение которого известно как один из знаков сословного отличия последних Комнинов, но в качестве геральдического символа выступает в значении императорской регалии при Палеологах (1261—1453 гг.). Следовательно, присутствие двуглавого орла без корон в сходных сюжетных мотивах ватопедских дверей и алуштинской купели свидетельствуют о символизации браков с представительницами правящего дома Палеологов.

Исходя из этого логического заключения, можно сопоставить купель с конкретными историческими событиями, чему способствует и такая предпосылка, как несомненная немногочисленность подобных браков для крымской истории. Известен, собственно, единственный — женитьба старшего сына мангупского князя Алексея, Иоанна на Марии Палеолог. Свидетельствующий об этом источник — «Номофилакса Иоанна Евгеника песнь над гробом княжича» — убедительно рассмотрен и прокомментирован Д. С. Спиридоновым (52, с. 93—99). «Песнь» является эпитафией княжичу Алексею, первенцу от их брака, скончавшемуся в возрасте, когда он уже начал говорить «свободно и бегло» (52, с. 97). Как отмечалось Д. С. Спиридоновым, автор эпитафии подчеркивает, что «Мария Палеолог по происхождению и родственным связям знатней своего мужа Иоанна». Называя ее Божией милостью августейшей госпожой, «сродницей» святой царицы, он сообщает подробности о ее родителях: отце, происхождением по мужской линии от императоров Палеологов, а по женской — фамилии Асенов; и матери из рода Цамблаконов. Все фамилии принадлежат знатым родам византийского общества, причем женские, несомненно, тяготеют к

Болгарии. Первая принадлежит царственному болгарскому роду, легендарно возводимому происхождением к знатной римской семье (53, с. 54—55, сн. 46), вторая — представителям высшей феодальной аристократии, занимавшим высокие церковные должности в Сербии. Своим выдвижением при византийском дворе последняя фамилия обязана ревностному защитнику восточного православия от ересей, последователю принятого политической группировкой Палеологов исихазма и автору работ религиозно-исторического содержания Григорию Цамблаку (54; 55). Этим подчеркивается чистота крови Марии, ее царственно-аристократическое происхождение.

Об Иоанне автор говорит как о князе Хазарии, сыне дивного и могущественного отца. Отмечая старшинство перед подразумеваемыми братьями, он называет его первым сыном Алексея — тезки покойного внука. В отличие от женской «ветви царской крови» младенца, мужской «корень» отмечается лишь своим благородством, эпитетами в адрес личных качеств и отца, и деда. При этом похвала Алексею (старшему) апеллирует к его известности, авторитету и власти над землями Крыма, в которой, как видно, надеялась найти свою опору и Византия: «Кто же не знает о великом Алексии... Это — несокрушимый столп Хазарии... Он еще при жизни есть солнце... обливающее своими лучами всю землю Готфийскую». Характер употребления двух терминов — Хазария и Готия — в близких значениях подкрепляет высказывавшееся неоднократно мнение, что «Готия» — церковное название епархии, а «Хазария» — административное наименование.

То, в чем трудно согласиться с Д. С. Спиридоновым, это его заключение о месте действия — Трапезунте, ничем не обоснованное. Тем более необъяснимы мотивы такого заключения, если ему самому принадлежит справедливое наблюдение, что в строке 81 эпитафии прямо указывается на присутствие у могилы не только отца, но и деда (52, с. 98). Признавая, что выезд мангупского князя Алексея в Трапезунт для участия в похоронах внука — событие маловероятное в условиях всей политической обстановки, он прибегает к устранению притворочия путем корректировки перевода, в данном случае ничем не оправданной.

Достоин внимания один из упомянутых в тексте моментов, относящийся к деталям обряда. Отец и дед распорядились нарисовать то ли портрет, то ли изображение в рост мальчика «и теперь взирают на него, как живого». Рядом была написана пространная стихотворная эпитафия. Судя по контексту речь идет о полном изображении, выполнившемся фресковой росписью, а следовательно, в каком-то помещении. Вероятнее всего погребение столь родовитого отпрыска совершалось в фамильной усыпаль-

нице, каковыми в Крыму для знатных представителей клана мангупского князя Алексея являлись пещерные церкви, стены которых украшались фресковой живописью. Тематика живописи вполне соответствовала назначению усыпальниц. Так, на одной из стен храма Донаторов (вблизи замка Кыз-Куле, севернее Эски-Кермена) находятся изображения двух супругов по сторонам фигуры Христа и их троих детей (47, рис. 5, 14, 15). Голову мужской фигуры венчает княжеская шапка, здесь же рядом помещена надпись: «Упокоился во Христе...» (47, рис. 14). Погрудное изображение еще одного княжеского сына, скончавшегося, как видно, в зрелом возрасте, находится в медальоне на одном из парусов правее головы князя (47, рис. 13). В церкви пещерного монастырского комплекса Мангупа также имеется изображение супружеской четы, помещенное в декоративных аркасолиях по сторонам скорбящей Орантии. В отличие от фресок храма Донаторов, эти две фигуры сопровождают венчающие головы короны и нимбы, указывающие на причисление к лику святых. Подобным образом — с нимбами и в коронах — изображались причисленные к святым константинопольские император с императрицей, например, Константин и Зоя. Однако хорошо сохранившаяся на фреске голова мужской фигуры (47, рис. 53) показывает, что корона на ней ниже императорского ранга. Остается заключить, что здесь помещены фигуры мангупского княжеской четы, возможно, наиболее известного и достойного причисления к лику святых основателя династии Алексея с супругой. Им, в таком случае, должны принадлежать два погребения в нефе (47, рис. 49).

Таким образом, есть все основания полагать, что события, отраженные в «Песни над гробом царевича», происходили в Крыму. Сам брак Иоанна на Марии Палеолог служил укреплению авторитета мангупского княжеского рода. Можно догадываться, сколь велики были надежды Алексея старшего как дальновидного политика, возлагаемые на такого наследника, каким бы являлся преждевременно скончавшийся внук. Прямым же наследником, как следует из эпитафии, был старший сын, названный в ней «князем Хазарии» и «великим Иоанном». Надо полагать, вассальные владения Иоанна находились где-то в Крыму. Здесь же родился и был похоронен первенец, отпрыск «ветви царской крови».

В связи с изложенным представляется наиболее вероятным, что описанная ранее алуштинская купель была изготовлена для крещения кого-то из сыновей Иоанна и Марии Палеолог, не исключено — первенца Алексея, скончавшегося в юном возрасте.

Были ли другие дети от этого брака — неизвестно. Д. С. Спиридонов использует свидетельство о прибытии в Москву в 1472 г. князя

Мавгукского (Мангупского) тридцатилетнего Константина в свите Зои Палеолог для корректировки времени написания эпитафии (52, с. 99, сн. 1). Допуская, что Константин мог быть сыном Иоанна и Марии, родившимся в 1442 г., он мотивирует это невозможностью деторождения в семье уже пожилого Алексея старшего, упуская из виду наличие других сыновей у Алексея. Так, один из них известен как организатор захвата генуэзской крепости Чембало (56).

Все же, предполагаемая Д. С. Спиридоновым датировка эпитафии 1440—1448 гг. (52, с. 98) достаточно убедительна. Возможно, владения Иоанна находились в округе Алустана и включали соседствующий мыс с остатками крепости и жилых построек средневекового времени, где была найдена купель. Есть основания предполагать, что не позднее 1446 г. князя Феодоро лишаются этих владений на побережье, а поход в Крым в том же 1446 г. трапезунтского императора Давида Комнина с флотом из 13 галер (57, с. 113) связывать с обострением мангупско-генуэзских отношений в борьбе за владение Готией. На исконность этих владений и их частичное восстановление другим сыном Алексея — Александром, основавшим поблизости в крепости Фуна (58), указывает строительная надпись из этой крепости, датированная 1459 г. (59, с. 105, рис. 5). Из помещенных на ней гербов и монограмм в медальонах следует, что Александр признавал вассальную зависимость как от Алексея, который со всей очевидностью в 1459 г. был еще жив и правил на Мангупе, также и от Хаджи Гирея, обосновавшимся в Кырк-Йере (Чуфут-кале). Все три имени в монограммах сопровождают сокращенные титулы деспот (рис. 11, 2—4). Подобное же вассальное подчинение владельцев отдельных крепостей в Юго-Западном Крыму отражает другая строительная надпись, обнаруженная в Херсонесе и опубликованная П. С. Палласом (рис. 11, 6). Под надписью, сообщающей о «возведенной крепости Херсонаса», находятся изображения монограмм трех деспотов: Исаака (мангупского князя, правившего с 1470 по 1475 гг., брата Алексея), Менгли Гирея (сына Хаджи Гирея и его приемника с 1467 по 1515 гг.) и некоего Михаила Дуки, представителя знатного византийского рода, надо полагать, владельца данной крепости в период с 1470 по 1475 гг.

Как следует из этих строительных надписей, не позднее 1459 г., а вероятно несколько ранее, вместе с образованием Кыркйерского ханства с центром на плато Чуфут-кале и его усилением, власть Феодоро-Мангупа над Юго-Западным Крымом обретает восточные черты сюргально-го владения и делится с кыркйерскими правителями — мусульманами. Сохраняя определенный приоритет власти на этой территории (монограмма мангупского правителя стоит первой) и

пользуясь официальным титулом Улу-бея (Олу-бий), феодоритский Великий Князь получал ограниченную сюргалом, но какую-то власть над всем полуостровом. Отголоском этого, возможно, и является титулование Алексея в эпитафии «несокрушимым столпом Хазарии», а его сына Иоанна — «аутентом», то есть владельцем Хазарии. Подобные наблюдения не противоречат, а косвенно и подкрепляют датировку эпитафии, предложенную Д. С. Спиридоновым.

Сопоставляя непродолжительность возможного владения Иоанном южнобережной территории близ Алушты с отсутствием каких-либо свидетельств о других детях от его брака с Марией Палеолог, можно предположить, что найденная близ Алушты резная купель была изготовлена именно по случаю рождения первенца Иоанна и Марии — Алексея, скончавшегося затем в юном возрасте. Отсюда и предполагаемая датировка купели временем рождения Алексея — тридцатыми — началом сороковых годов XV в.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Coche de la Ferte E. L'antiquite chretienne au Musee de Louvre. Paris, 1958.
2. Гальбот Райс Д. Иранские элементы в византийском искусстве // «III конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады». М.-Л. 1939.
3. Даркевич В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X—XIII века. М., 1975.
4. Gl o s e f i D. Sculpture altomedioevale in Friuli. Reggio Emilia.
5. Ku r p p e r s - S o n n e n b e r g G. A., H a i d e n W., S c h u l t e A. Elecht — und Knotenornamentik Mosaiken (Teurnia und Oranto) // Aus Forschung und Kunst. Band 16, Bonn-Klagenfurt, 1972.
7. Ш а н т ы р ь В. Алупка, Симеиз, Гаспра. Путеводитель. Симферополь, 1976.
8. С о л о м о н і к Е. І. Латинські написи з Ялтинського музею. Археологія. Київ, 1978. № 27.
9. Р о с т о в ц е в М. И. Святилища фракийских богов и надписи бенефициариев в Ай-Тодоре // ИАК. СПб., 1911. В. 40.
10. Historie architecture sourcebook. N. Y., 1977.
11. Мифы народов мира. М., 1980. Т. I.
12. Б о ч а р о в Г. Н. Русские сюжетно-орнаментальные изделия с перегородчатой эмалью // Средневековое искусство. Русь. Грузия. М., 1978.
13. Р е п н и к о в Н. И. Некоторые могильники области крымских готов // ИАК. СПб., 1906. В. 19.
14. Б а н к А. В. Старые находки в Херсонесе в свете некоторых новых данных. ВВ. Т. IX. 1956.
15. Т р е в е р К. В. Художественное значение сасанидских монет // ТОВЭ. 1939. Т. I.

16. Декан J. Vel'ka Morava. Bratislava, 1979.
17. Гюзальян Л. Т. Второй Гератский котелок // ТГЭ, XIX. Л., 1978.
18. Иерусалимская А. А. К сложению школы художественного шелкоткачества в Соде. // Средняя Азия и Иран. Л., 1972.
19. Луконин В. Г. Искусство древнего Ирана // История Иранского государства и культуры. М., 1971.
20. Халилов Д. А., Кошкарлы К. О. Иконография двух серебряных блюдов из Азербайджана. // Художественные памятники и проблемы культуры Востока. Сборник статей. Л., 1985.
21. Кондаков Н. П. Русские клады. СПб., 1896. Т. I.
22. Памятники византийской скульптуры из собраний Государственных музеев Берлина. Каталог выставки. Л., 1982.
23. Бартольд В. В. К вопросу о погребальных обрядах турков и монголов. Сочинения. М., 1966. Т. IV. С. 377—396
24. Толстой И. И., Кондаков Н. П. Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1897. Вып. V.
25. Vierbrauer V. Die ostgotischen Grab — und Schatzfunde in Italien // Studi medievali, VII, Spoleto.
26. Гордлевский В. Л. Государство Сельджукидов Малой Азии. ТИВ, Т. XXXIX. М.-Л., 1941.
27. Бессонов С. Памятники сельджукской архитектуры в Эрзеруме // ИООИА, № 5. Баку, 1927.
28. Веселовский Н. И. Современное состояние вопроса о «Каменных бабах» или «Балбах» // ЗООИД. Одесса, 1915. Т. XXXII.
29. Гуман К. Об этнологии Малой Азии // ИКОРГО. Т. VI.
30. Смирнов В. Крымское ханство. СПб., 1887.
31. Сидоренко В. А. Исследование архитектурных стилей памятников Юго-Восточного Крыма // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. Киев, 1988. С. 115—128.
32. Иоанн де Пано Карпини. История Монгалов. Вильгельм де Рубрук. Путешествие в восточные страны. Введение, перевод и примечания А. И. Малеина. СПб., 1911 / Рубрук — с. 65—201/.
33. Якубовский А. Рассказ Ибн-ал-Биби о походе малазийских турок на Судак, половцев и русских в начале XIII в. // ВВ. Т. XXV, 1927.
34. Баранов И. А. Судакская «капелла». Датировка и атрибуция. // V республиканская конференция по проблемам культуры и искусства Армении: Тезисы докладов. Ереван, 1982. С. 275—276.
35. Кулаковский Ю. Прошлое Тавриды. Киев, 1914.
36. Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды, Т. II Извлечения из персидских сочинений, собранные В. Г. Тизенгаузеном и обработанные А. А. Ромасквичем и С. Л. Волиным. М.-Л., 1941.
37. Гордлевский В. А. Ахмет-Ахай (Эскиз). Избранные сочинения. Т. IV, М., 1968. С. 214—224.
38. Домбровский О. И. Средневековые памятники Бойки // Археологические исследования средневекового Крыма. Киев, 1968. с. 83—96.
39. Древние акты Константинопольского патриархата, относящиеся к Новороссийскому краю // ЗООИД. Т. VI. Одесса, 1867. С. 443—473.
40. Тиханова М. А. Дорос-Феодоро в истории средневекового Крыма // МИА. N 34. М.-Л., 1953. С. 319—333.
41. Бертъе-Делагард А. Л. Каламита и Феодоро // ИТУАК, N 55. Симферополь, 1918. С. 1—44.
42. Бертъе-Делагард А. Л. Исследование некоторых недоуменных вопросов средневековья в Тавриде // ИТУАК, № 57. Симферополь, 1920. С. 1—135.
43. Тизенгаузен В. Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды, т. 1. Извлечения из арабских источников. СПб, 1984.
44. Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки, 2. М., 1977.
45. Kunstdenkmaler in Jugoslawien. Band 2, Leipzig, 1981.
46. Когонашвили К., Махнева О. Алустон и Фуна. Симферополь, 1971.
47. Домбровский О. И. Фрески средневекового Крыма. Киев, 1966.
48. Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902.
49. Brehier L. La sculpture et les arts mineurs Byzantins. Paris, 1936.
50. Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв. Очерки. М., 1978.
51. Сидоренко В. А. Декоративный стиль памятников средневековой армянской архитектуры Крыма // V республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении: Тезисы докладов. Ереван, 1982. С. 395—396. Табл. XXV.
52. Спиридонов Д. С. Заметки из истории эллинизма в Крыму. I. Из семейной истории Мангунского дома // ИТОИАЭ. II 59. Симферополь, 1928. С. 93—99.
53. Каждан А. П. Социальный состав господствующего класса Византии XI—XII вв. М., 1974.
54. Мечев К. Григорий Цамблак. София, 1969.
55. Дончева — Панайотова Н. Григорий Цамблак о Варлааме и его ереси. Byzantino Bulgarica, VI, Sofia, 1980. P. 105—113.
56. Чиперс А. М. К истории Чембальского восстания // Ученые записки Туркменского гос. ун-та им. А. М. Горького, 1961. Вып. XIX. С. 291—307.
57. Карпов С. П. Трапезундская империя и западноевропейские государства в XIII—XV вв. М., 1981.
58. Киряко В. П., Мыц В. Л.

Крепость Фуна в системе обороны княжества Феодоро // Византийская Таврика. Сборник научных трудов (к XVIII конгрессу византистов). Киев, 1991. С. 147—171.

59. Мыц В. Л. Некоторые итоги изучения средневековой крепости Фуна // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. Киев, 1988. С. 97—115.

SIDORENKO V. A.

ARTIFACTS OF STONE PLASTIC ART OF MEDIEVAL TAURICA

Summary

This article is devoted to the analysis of artistic style and historic interpretation of artifacts published for the first time. One of them is a font from Alushta district. It is decorated with pictures of animals in the motive «The Tree of Life», vegetation design, two heraldic symbols — figures of a twoheaded eagle and a lion with a forked tail raised on its legs. On the narrow edges between four main planes there are different Christian basins and fonts. «The Tree of Life» motive is a dynastic union of the representatives of these heraldic emblems and christening the heir of this heraldry. Certain historic events enable us to limit its dating by the second quarter of the 15th century.

The second artifact is a carved frame of the basin which reminds the Italian Style of the 11th — 13th centuries. The pictures of animals in

the motive «The Tree of Life» depicted on all four sides are close in style and appearance to those on the Alushta font. The manner of the birds' plumage representation and beaks with large teeth are characteristic for peculiar style which is most expressively seen on the Louvre stone from Peloponnes. The animals tormented by birds of prey are given in a well-known «Langobarden» style, but the birds — in another one. The purpose of the Peloponnes stone was to commemorate the victory of Goths over Langobards and their allies (the fact known from some written sources); taking it into account one should call this style of depicting birds of prey as «Gothian» one. In the Crimea these «Gothian» artifacts are known only on the Southern coast, called Gothia during the Middle Ages.

V. Памятники каменной пластики средневековой Таврики



Рис. 1. Каменный рельеф со сценами терзания львов хищными птицами из Пелопоннеса, Лувр.



Рис. 2. Гагринское
обрамление колодца,
сторона С1, А2.



Рис. 3. Гаспринскоеобрамление колодца, сторона В.

Рис. 4. Гаспринское
обрамление колодца,
сторона А.

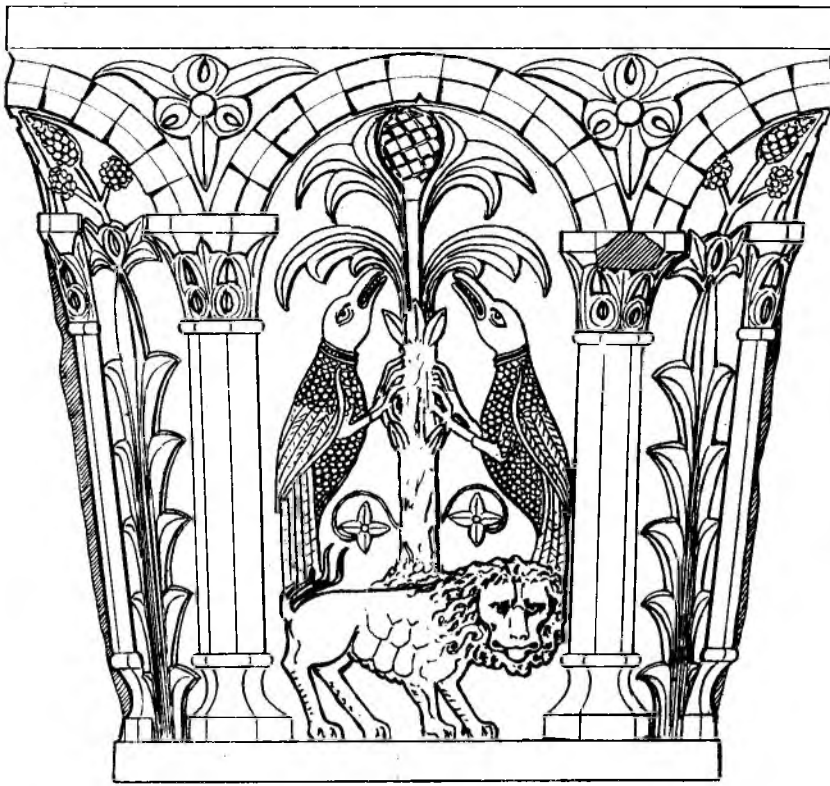
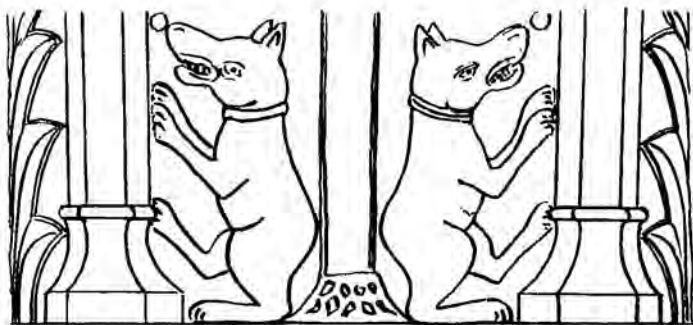
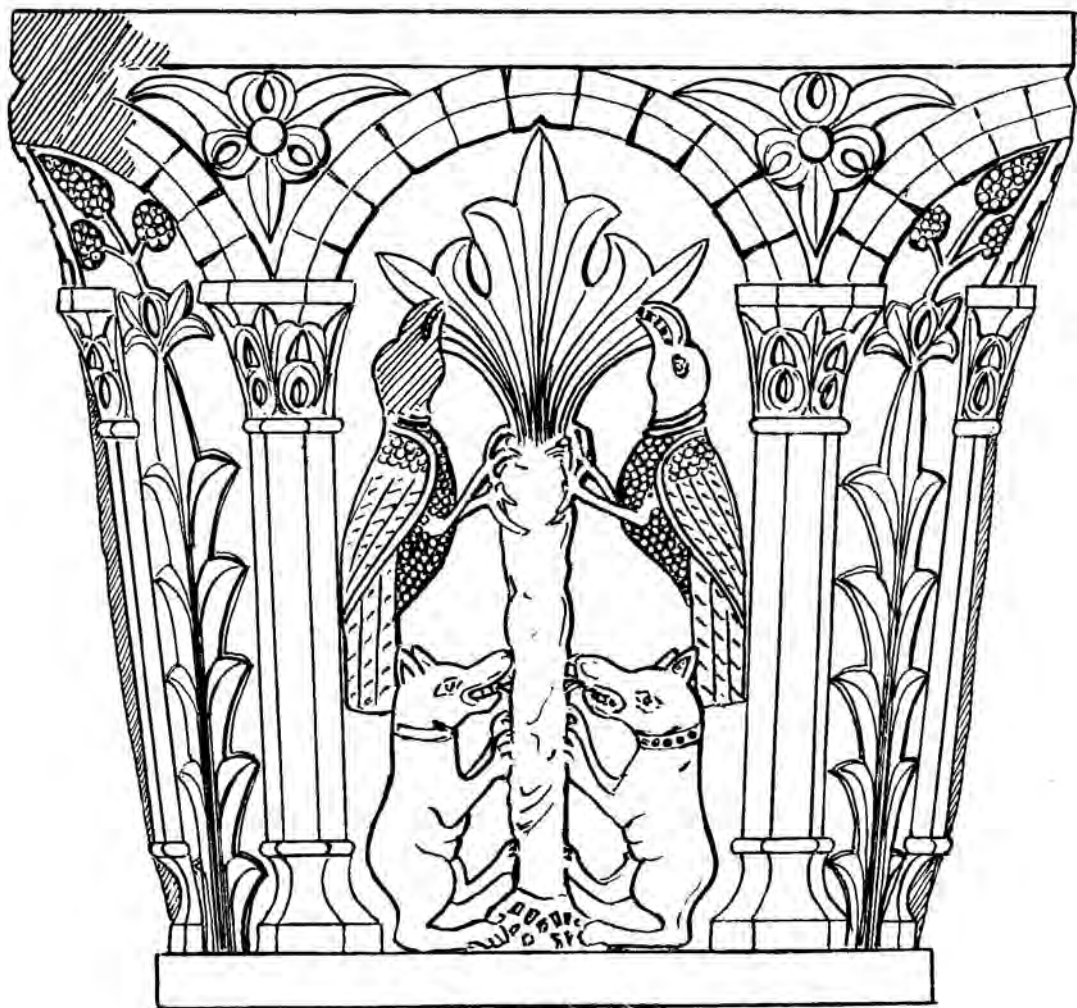


Рис. 5. Гаспринское обра-
мление колодца, сторона В.

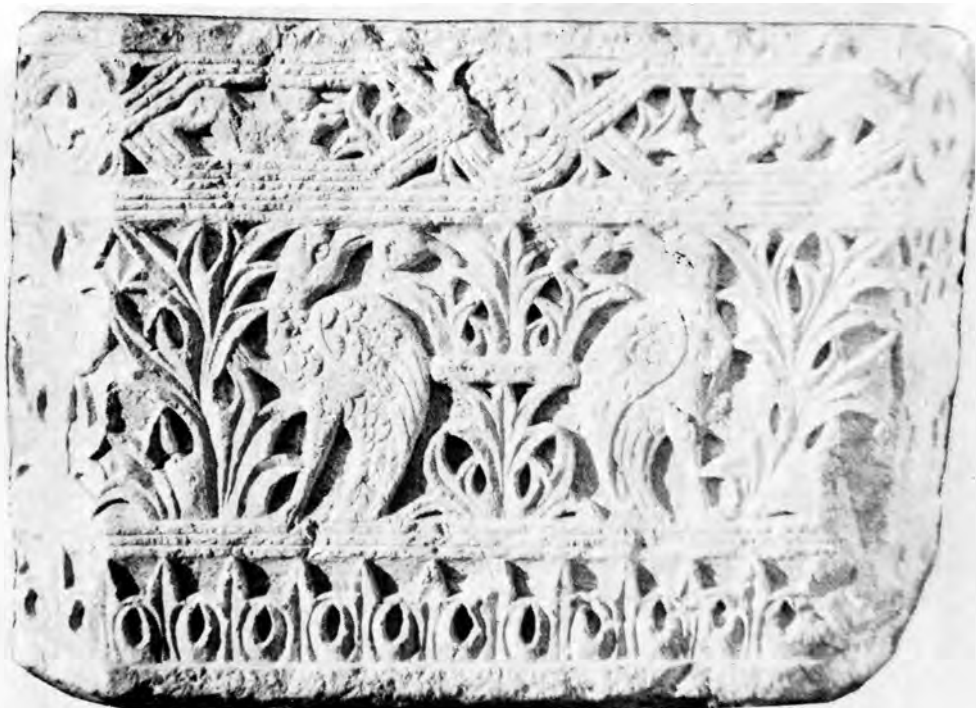


1



2

Рис. 6. Гаспринское обрамление колодца, сторона С2 и деталь стороны 1.

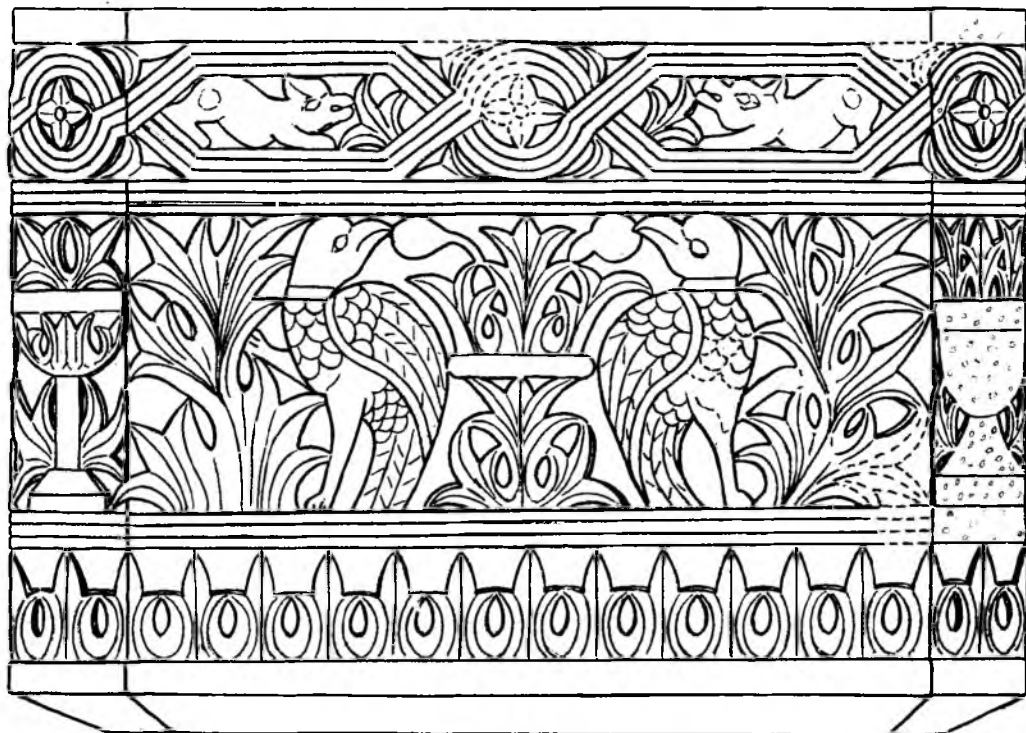


1

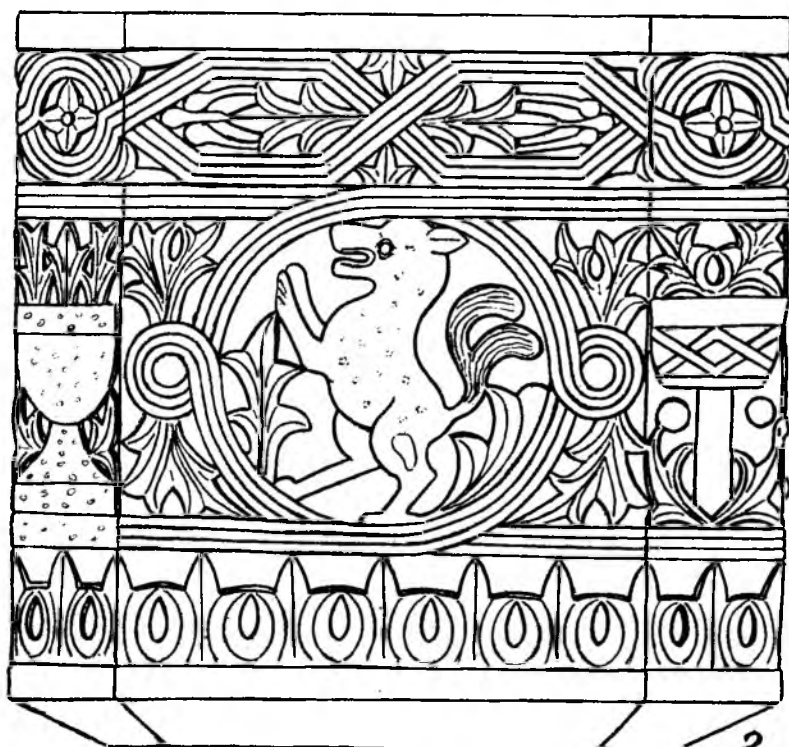


2

Рис. 7. Куньель из района Адусты: 1 - проекция 1; 2 - проекция 4.



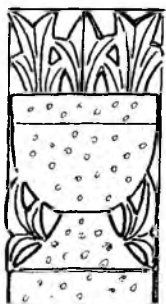
1



2

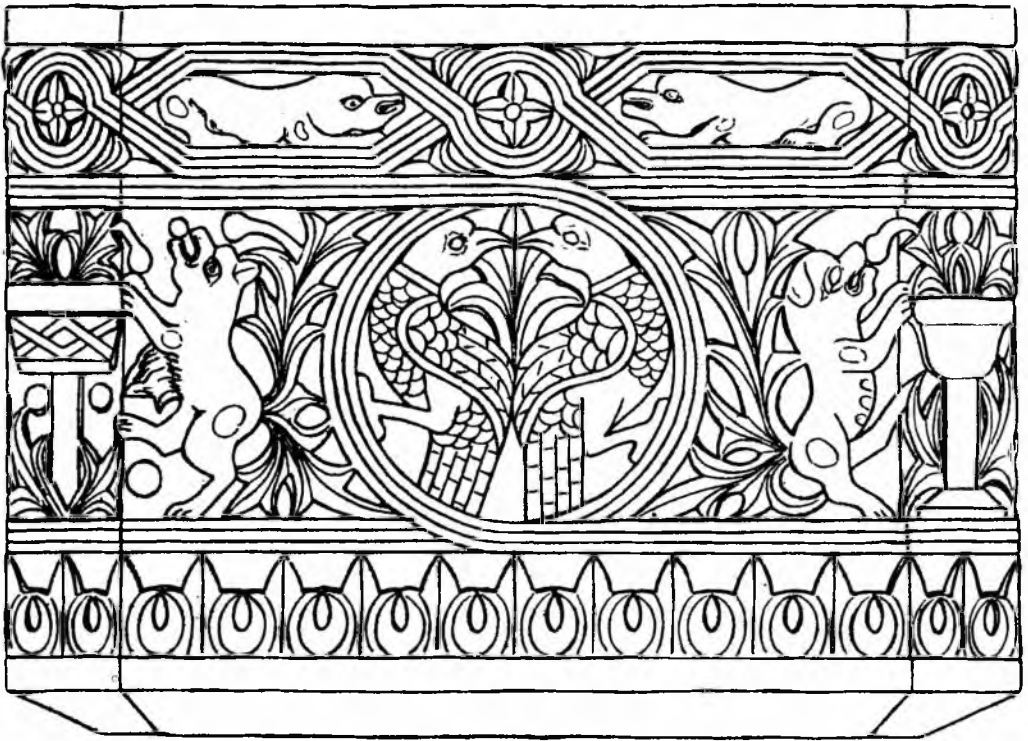


3

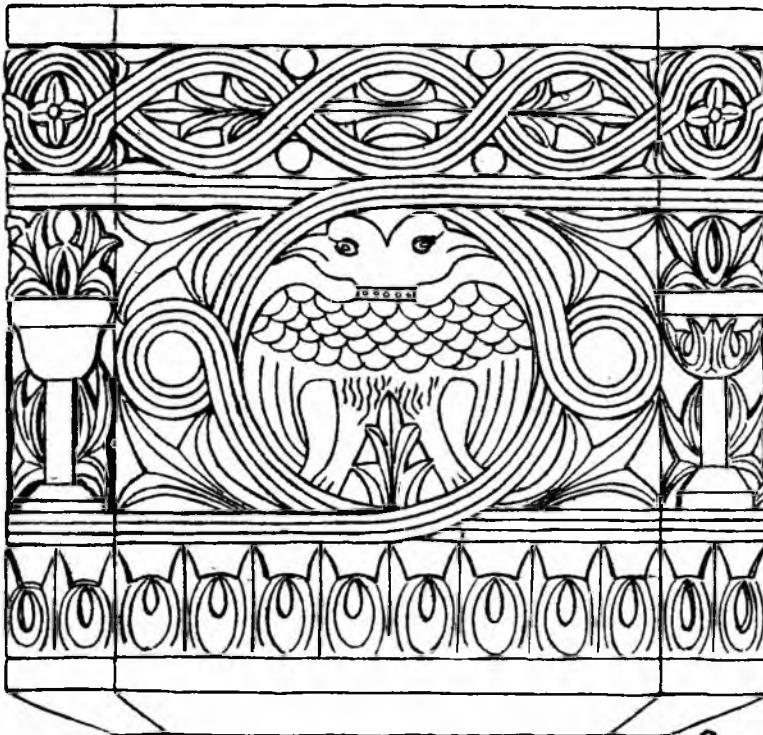


4

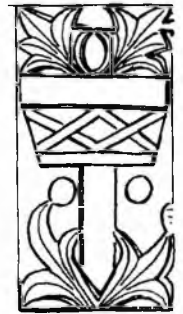
Рис. 8. Купель: 1-2 - проекции 1, 2; 3-4 - изображения чаш на узких гранях купели.



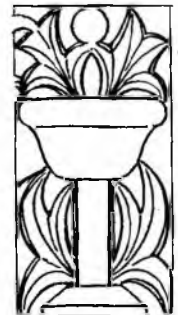
1



2



3



4

Рис. 9. Купель: 1-2 - проекции 3, 4; 3-4 - изображения чаш на узких гранях купели.

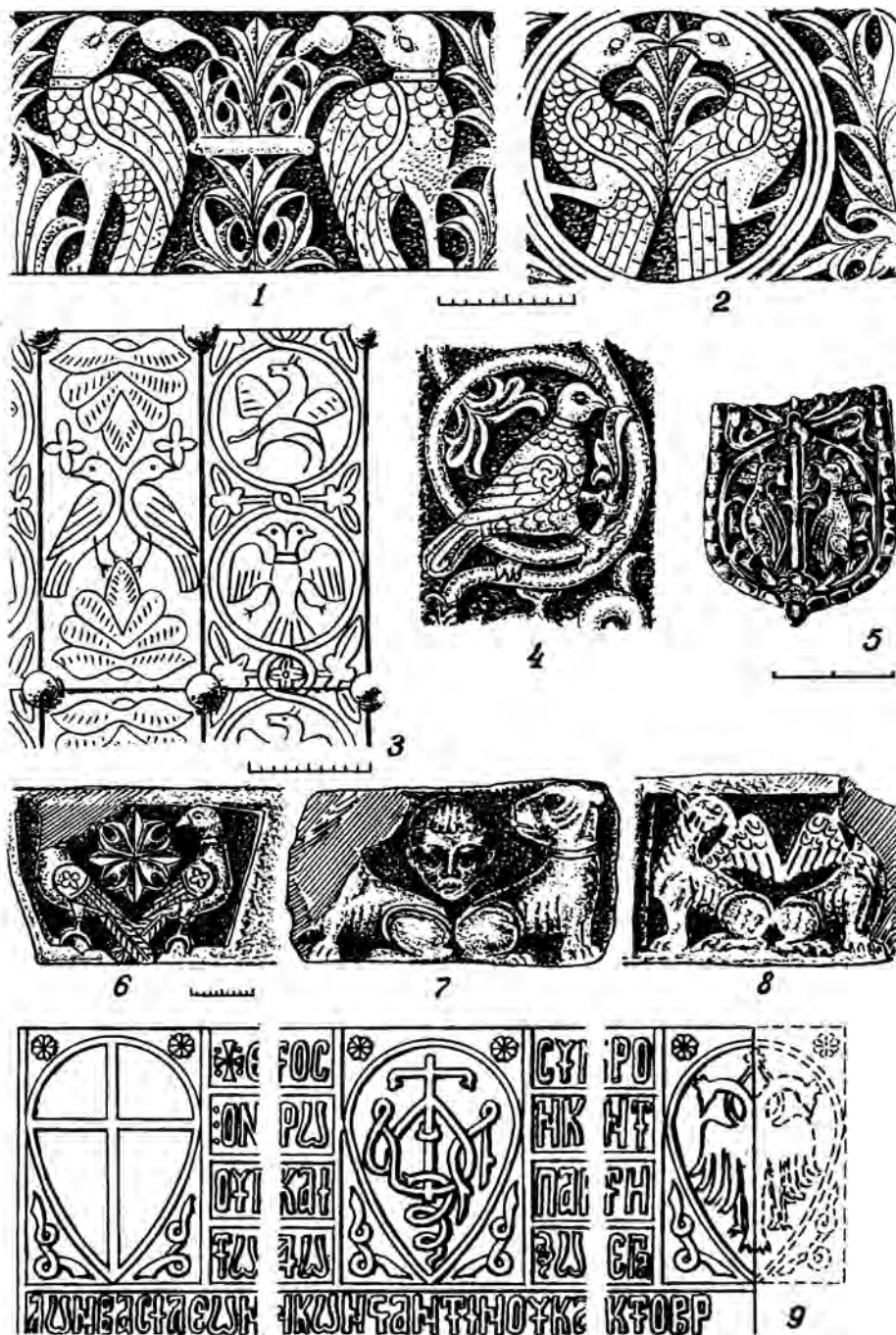
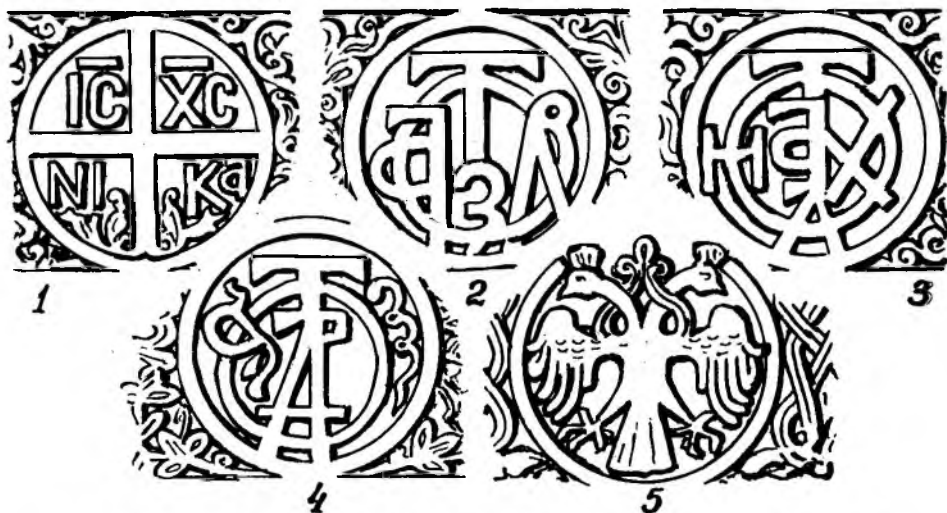


Рис. 10. 1-2 - изображения птиц в сюжете "дерева" на купели;
 3 - деталь врат Ватопедского собора;
 4 - изображение птицы на наличнике церкви в Дечанах Сербия;
 5 - оконцеватель из Моравии с изображением уток в шейных повязках с развивающимися концами;
 6-8 - константинопольский мраморный импост или консоль из собрания музеев Берлина;
 9 - гербы и монограмма мангупского князя Алексея на плите со строительной надписью 1427 г. -храма Константина и Елены.



ΒΑΛΛΟΜΕΝΟΥ ΕΤΟΚΑΣΤΡΟ: ΤΙΣ ΧΕΡΣΟΝΙΑΣ



6



7

Рис. 11. 1-5 - изображение гербов и монограмм на плите со строительной надписью 1459 г. из Фуны;
 6 - строительная надпись с тремя монограммами из Херсонеса (по П.С.Палласу);
 7 - фрагмент мангульской строительной надписи 1425 г. с монограммой Алексея.