

искусства эпохи киевского памятника, которые вообще дошли до нас. Их свидетельство поэтому нам кажется особенно ценным: оно подчеркивает, что киевские мастера в некоторых отношениях следовали определенной традиции светской, дворцовой стенописи. Они следовали ей и когда украшали этими изображениями башни, и когда располагали в сводах орнаментальные композиции, а на стенах — описательные сцены, и когда, наконец, останавливались при выборе сцен на сюжетах традиционного дворцового цикла.

Хотя фрески лестниц киевской Софии известны издавна, не раз и усиленно изучались, не все в них одинаково ясно. Так, например, сцены, изображающие конские ристания на Ипподроме в присутствии императора и его свиты, не вызывают никаких сомнений. Эти сцены, разбитые живописцем на несколько частей, изображают константинопольский Ипподром. Нигде, кроме византийской столицы, конские ристания не происходили на арене, окруженной огромными каменными зданиями, с монументальными конюшнями, несколькими большими ложами и рядами скамей и террас для зрителей. Императорская корона владетеля, сидящего в ложе, с такой же несомненностью локализует эти цирковые сцены в Константинополе. Мне кажется, что с той же уверенностью можно возвести к константинопольскому Ипподрому также сцену скоморохов, в числе которых виден гигант с шестом, на котором держится мальчик. Эта сцена нам известна по целому ряду византийских и частью специально константинопольских реплик, к свидетельству которых следует прибавить несколько текстов: независимо один от другого несколько авторов X—XIV вв., описывая торжественные игры на константинопольском Ипподроме в присутствии императора и его гостей, упоминают о гиганте и о его шесте, на котором «работает» молодой атлет-ребенок.⁴

Но целый ряд других сцен киевского цикла не может быть локализован с той же определенностью. Вслед за Н. П. Кондаковым, нетрудно предположить, что все сцены охоты могли изображать эпизоды борьбы охотников-актеров на арене того же Ипподрома. Спокон веку византийские художники изображали многочисленные эпизоды этой борьбы, и киевские мастера легко могли дополнить сцены ристаний и акробатических игр изображениями другого рода зрелищ Ипподрома, т. е. этих профессиональных охотников и их борьбы против зверей. Я даже думаю, что это объяснение удовлетворительно и остается в силе, но при условии, что мы признаем возможным некоторые «вольности» со стороны фрескистов или их моделей. Так, например, охота на какого-то зверька, взобравшегося на дерево,⁵ трудно локализуется на арене Ипподрома. Нужно поэтому допустить, что, развивая тему охоты, основное ядро которой могло быть связано с Ипподромом, художник обогатил серию кинематических эпизодов темами, которые не были связаны с Ипподромом. Этот процесс творчества вполне возможен, тем более что нам известны некоторые рельефы на рогах из слоновой кости, где встречаются подобные — хотя и не одни и те же — сближе-

⁴ Liutprand. *Antapodosis*, lib. VI, 9 (английский перевод: F. A. Wright. *The Works of Liutprand of Cremona*. London, 1930); Odon или Eude de Deuil. *De professione Ludovici VII in Orientem*. — In: J. P. Migne. *Patrologiae Latinae cursus completus*, t. 195. Paris, 1855, стлб. 1221 (музыканты и жонглеры); *The Itinerary of Benjamin of Tudela*. Critical text, Translation and Commentary by M. N. Adler. London, 1907, стр. 12—13; Nicephori Gregorae. *Byzantina Historia*, VIII, 10, 4. Bonnae, 1829; Nicetae Choniatae. *Historia. De Andronico Comneno*, lib. 1, 4. Bonnae, 1835, стр. 376. Автор настоящей статьи посвятил теме актеров, жонглеров и акробатов в византийском искусстве специальное исследование в серии «*Dumbarton Oaks Papers*» (№ 14, Washington, 1960, стр. 123—146) с многочисленными иллюстрациями.

⁵ Н. П. Кондаков и И. И. Толстой. *Русские древности*, т. IV, стр. 136.