

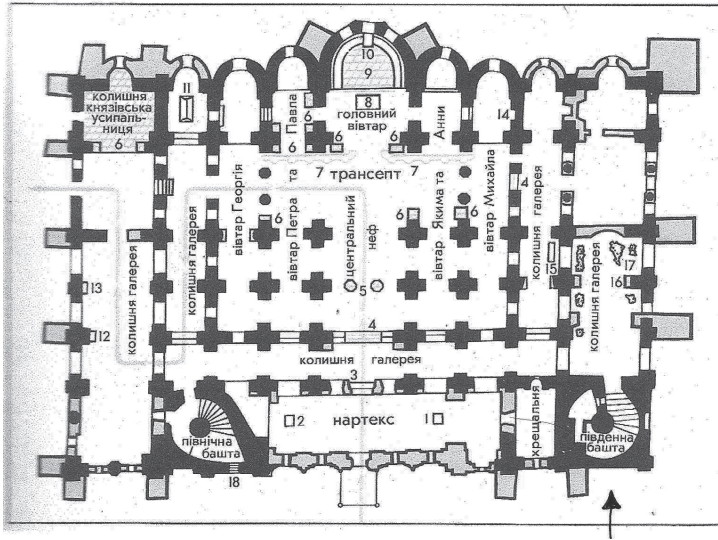
Музыкальные сцены на фресках Софийского собора в Киеве: старые и новые аспекты интерпретации

На фресках Софийского собора в Киеве изображены сцены придворных увеселений с участием музыкантов и акробатов. В статье обобщаются результаты органологических исследований немецких, украинских и российских ученых. Подчеркнута необходимость сравнительных и междисциплинарных исследований этих фресок, имеющих первостепенное значение для истории музыки в славянской, византийской, иранской, арабской и западноевропейской придворных культурах.

Ключевые слова: Киев, Софийский собор, Византия, Константинополь, фрески, музыкальные инструменты, органология, музыкальная иконография, междисциплинарные исследования.

Росписи, украшающие стены южной лестничной башни Софийского собора в Киеве, известны искусствоведам с 1886 года — со времени публикации книги Кондакова о византийском искусстве. Эти фрески, созданные между 1113 и 1125 годами, изображают императорские церемонии на Константинопольском ипподроме или, по крайней мере, написаны под их влиянием.

Публикуемая статья представляет собой текст доклада, прочитанного на Международном симпозиуме «Музыковедение сегодня: проблемы и перспективы» с участием Директории Международного музыковедческого общества в Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского в Киеве. Публикацию доклада на немецком см.: Seebass T. Die Musikszene in den Wandmalereien der Sophienkathedrale zu Kiew: alte und neue Aspekte der Interpretation // Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. 36. наукових статей. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Випуск 80 / Ред.-уп. О. С. Зінкевич. Київ, 2009. С. 275–291. Редколлегия благодарит Е. С. Зинкевич за разрешение на публикацию русского перевода. — *Прим. ред.*



Илл. 1. План Софійського собору в Києві. Ілюстрація з книги В. Н. Ачкасової та І. Ф. Тоцької

Едвард Буле¹ вперше привлек внимание историков музыки к музыкальной сцене на этих фресках более ста лет назад, однако его интересовал только органо-логический аспект. Сорок лет назад об этих фресках писал Вернер Бахман², а также я сам³, опираясь на превосходные труды историка искусства Андрея Грабаря, написанные в до- и послевоенные годы⁴. Разумеется, существуют и российско-украинские исследования; к сожалению, до сих пор мне были доступны только две публикации: книга Ачкасовой и Тоцькой⁵ и работа Высоцкого⁶ (В. Бахман вновь обращается к киевским фрескам в недавней статье о рельефе обелиска на ипподроме в Константинополе⁷).

¹ Buhle E. Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Leipzig, 1903. S. 2.

² Bachmann W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig, 1966. S. 47f.

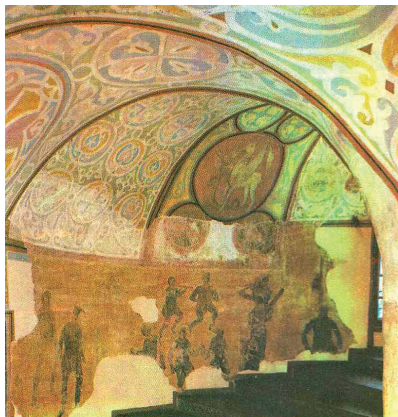
³ Seebass T. Musikdarstellung und Psalterillustration. 2 Vols. Bern, 1973. S. 52, 154.

⁴ Grabar A. Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine (1935) // Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge. Vol. I. Paris, 1968. P. 252–263; Grabar A. Éléments sassanides et islamiques dans les illuminures des manuscrits espagnols du haut moyen âge (1950); Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks (1960) // Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité. Vol. II. Paris, 1968. P. 663–668, 229–249.

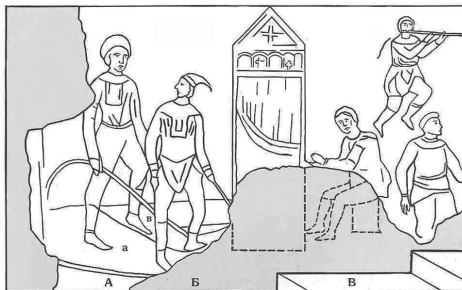
⁵ Ачкасова В. Н., Тоцька І. Ф. Софійський заповідник у Києві (фотопутівник). Київ, 1987.

⁶ Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. Киев, 1989.

⁷ Bachmann W. Musikdarbietung im Hippodrom von Konstantinopel // Imago musicae. 2004/2005. № 21–22. S. 192–227.



Илл. 2. Лестница южной башни Софийского собора. Фото: Доротея Бауман



Илл. 3. Фрагмент Илл. 2: левая сторона (рисунок-реконструкция). Иллюстрация из книги В. Н. Ачкасовой и И. Ф. Тоцкой

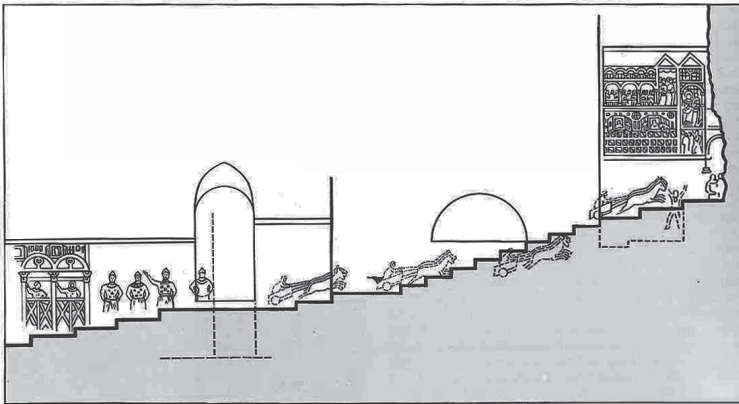


Илл. 4–5. Музыкальная сцена. Фрагменты. Фото: Доротея Бауман

Начнем с краткого описания. На фреске мы видим музыкантов, скоморохов и акробатов, дающих представление: если рассматривать по часовой стрелке, то вверху — танцующий флейтист с поперечной флейтой (авлосом) и музыкант, играющий на тарелках (кимвалах), справа — два музыканта во фригийских колпаках, играющие на конических длинных трубах (сальпинксах). Внизу изображены два музыканта со струнными инструментами; один из этих инструментов похож на лютню с длинным грифом, другой — на арфу или очень большую кифару. Поскольку нижняя часть фрески утрачена, здесь мы можем только строить гипотезы, как и о двух танцорах внизу. Мы никогда не узнаем наверняка, играет ли тот, что справа, на двух маленьких барабанах, и действительно ли тот, что слева, держит колокольчики.

Следующая фигура — органист. Слева от него — два кальканта, качающих меха органа. Справа мы видим двух акробатов; один из них вертикально держит шест, по которому карабкается мальчик. Дольше всего не удалось идентифицировать орган. Высоцкий опознал его не позже 1989 года⁸.

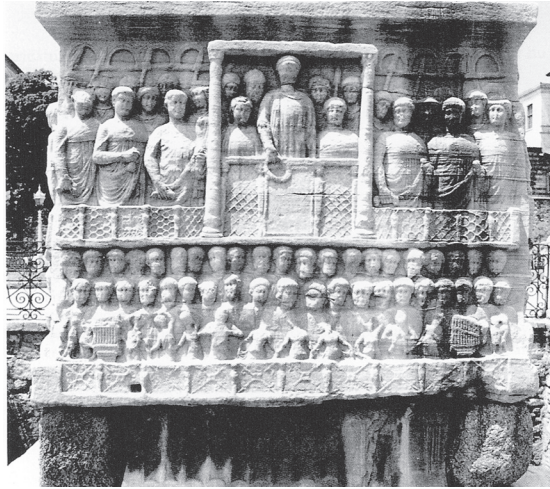
Памятников светской музыкальной культуры раннего средневековья крайне мало, а византийских — еще меньше, несмотря на то, что византийская музыкальная жизнь была, скорее всего, богаче и сложнее, чем на Западе. Но все же этих источников достаточно, чтобы как-то охарактеризовать музыкальное событие и набор инструментов, изображенные на киевских фресках.



Илл. 6. Лестница южной башни Софийского собора. Состязания на колесницах (реконструкция). Иллюстрация из книги В. Н. Ачкасовой и И. Ф. Тоцкой

На одной и той же лестнице изображены и соревнования на колесницах, и музыкальные представления — обычное сопровождение политических мероприятий и публичных казней на Константинопольском ипподроме. О подобных событиях сообщают многие тексты поздней античности и раннего средневековья. Что касается изобразительных источников, самым ранним дошедшим до нас свидетельством является рельеф на лицевой стороне цоколя обелиска, установленного на ипподроме в честь Феодосия в 390 году. Киевские же фрески создавались либо в память императорских церемоний в Константинополе, либо представлений, проходивших в Киеве, но вдохновленных константинопольскими.

⁸ В. Бахман не знал труда Высоцкого и в 2004 ошибочно заявил об этом как о своем открытии.



Илл. 7. Константинопольский ипподром. Рельеф обелиска.
Иллюстрация из статьи В. Бахмана Musikdarbietung im Hippodrom von Konstantinopel



Илл. 8–10. Константинопольский ипподром. Музыкальная сцена (рисунок-реконструкция).
Иллюстрация из статьи В. Бахмана

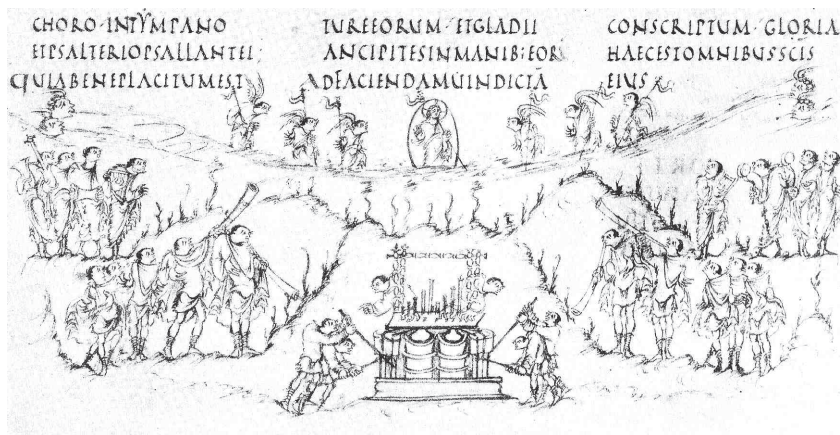
В середине верхнего ряда стоит император или его представитель со свитой; ниже, в меньшем масштабе, — два ряда публики; в самом низу — фриз, изображающий шестнадцать музыкантов и танцовщиц (*Илл. 7*). Памятник находится в прискорбном состоянии, но Вернер Бахман приложил все усилия, чтобы разобраться в деталях и показать их на рисунке-реконструкции.

На левом краю рельефа мы видим двух мальчиков-калькантов, органиста и трех танцовщиц с кимвалами (*Илл. 8*).

Правее, в середине — музыкант с флейтой пана (сиринксом) и еще три танцовщицы (*Илл. 9*).

Справа мы снова видим кимвалы, двойной авлос, изогнутую трубу (сальпинкс), а на краю — снова музыканта, играющего на органе, и двух калькантов (*Илл. 10*).

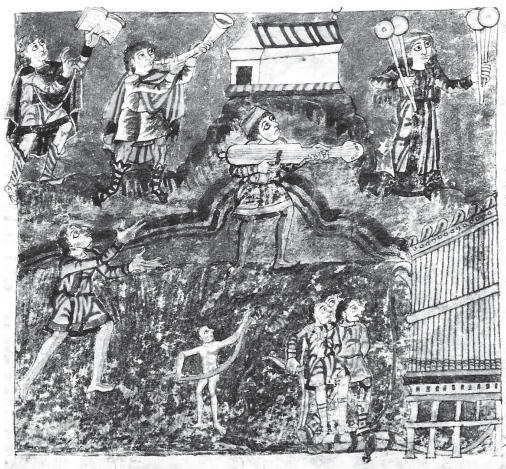
Примечательно, что оба эти органа — духовые, а не гидравлы, так что в них гарантируется ровное давление воздуха. Это свидетельство того, что духовые органы были распространены в Восточной Римской империи на полтысячелетия раньше, чем на Западе!



Илл. 11. Изображение органа в псалтири второй четверти IX века.

Библиотека Утрехтского Университета, MS. 32 (Utrecht Psalter).

Иллюстрация из книги Зебасса Musikdarstellung und Psalterillustration



Илл. 12. Изображение органа в псалтири второй четверти IX века.

Штутгарт, Библиотека земли Вюртемберг, MS. bibl. fol. 23 (Stuttgart Psalter).

Иллюстрация из книги Зебасса

В каролингских манускриптах еще присутствуют оба типа: гидравлос — в Утрехтской псалтири, и духовой орган — в Штутгартской (обе были написаны и проиллюстрированы между 825 и 850 годами).

Из письменных источников мы знаем, что традиция гонок на колесницах, травли зверей и спортивных состязаний на Константинопольском ипподроме длилась на протяжении более тысячи лет, и в XI веке органы все еще использовались для музыкального сопровождения, это подтверждено документально. Это значит, что музыкальная сцена на фреске в Софийском соборе соответствует церемониальной или культурной практике того периода, а не основана исключительно на изобразительной традиции. Но, разумеется, мы не можем исходить из предположения, что на обелиске или на киевских фресках реалистически изображен настоящий музыкальный ансамбль.

Однако на рельефе на ипподроме мы можем объединить инструменты и исполнителей в группы. Сочетание органа и сальпинкса подтверждается другими источниками, равно как и сочетание танцев с кимвалами и авлосом. Также существует — к сожалению, менее убедительное — позднейшее свидетельство сочетания танца и флейты пана.

Что касается киевских фресок, то также есть основания объединить инструменты в группы; хотя основания эти несколько умозрительны. Замена инструмента типа гобоя флейтой, как и замена кимвалов большими по размеру тарелками — при неизменных названиях в обоих случаях — не представляет трудности. Доказательства этому есть на рисунках восточных и западных рукописей. Вполне можно представить себе музыканта, танцующего и одновременно играющего на кимвалах. Однако то, что в танце участвовал флейтист, а не гобоист — что более типично для того периода, — кажется спорным. Насколько мне известно, не имеет параллелей и сочетание барабанов и колокольчиков.

Что касается игры на органе, то, кажется, за то время, что разделяет два памятника, ничего не изменилось. И в том, и в другом случае это органист и два помощника, ногами качающие меха органа. С парой трубачей тоже нет проблем. Их задачей была подача сигналов, так что они даже не были обязаны участвовать в музыкальном ансамбле. Флейта пана, однако, совершенно исчезает из придворной музыки в раннем средневековье и снова появляется в XI веке на Востоке, и около 1000 года на Западе, но лишь как пастушеский инструмент в пасторальном контексте⁹.

⁹ Самые ранние западные документальные свидетельства — в Иврее [Ivrea], Biblioteca Capitolare MS 85 (около 1000), fol. 228v и MS 86, fol. 20r.; в Восточном Иерусалиме, Griech. Patriarchat, Taphou 14 (конец XI века). Была ли флейта пана в Румынии наследием позднеантичной музыкальной практики или новым явлением, не установлено.

Лютня с длинным грифом, напротив, является новинкой — чрезвычайно ценное свидетельство распространения центрально-азиатского типа инструмента в византийских и славянских землях. Другой сенсацией — если бы тому нашлось подтверждение — стали бы два маленьких барабана из регионов под сельджукским и арабским влиянием.

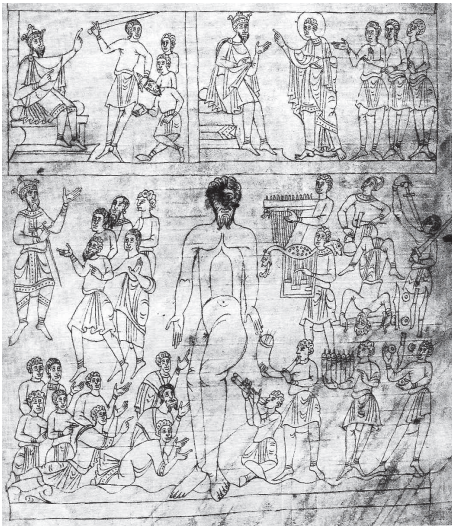
Но самые большие трудности связаны с музыкантом-лютнистом в правом нижнем углу. Хочется дорисовать изображение его инструмента до прямоугольной формы, однако нет документов, подтверждающих такую гипотезу. Византийские арфы имели длинную, сужающуюся книзу форму, а западные получили свою типичную изогнутую форму уже к XII веку. Мне бы не хотелось думать, что это большая кифара — это слишком экстравагантная гипотеза, так как последние свидетельства существования инструментов типа лиры дошли лишь со времени задолго до киевских фресок.

В области органологических исследований, равно как и в привлечении текстовых источников для анализа данных памятников больше всего сделал Вернер Бахман. В том, что касается применения изобразительных материалов, важнее всего работы Андрея Грабаря. Грабарь начал заниматься этой темой в 1930-е годы и благодаря своим глубоким познаниям как в западном, так и ближневосточном и среднеазиатском искусстве внес очень важный вклад: он первым продемонстрировал, что празднества с музыкой и танцами в Восточной Римской империи играли первостепенную роль на протяжении целого тысячелетия. Можно сказать, что эти развлечения были знаковым явлением, потому что это единственный изобразительный элемент (кроме группового портрета), присутствующий в императорской иконографии. Даже в начале XV века все еще можно найти подобные изображения — например, на сторонах шкатулки слоновой кости, где представлен Иоанн VII Палеолог с семьей, свита, музыканты с барабанами, духовыми инструментами, арфами (?), сальпинксом и еще одним неидентифицированным инструментом, а также две танцовщицы¹⁰.

Изображение императорских церемоний на ипподроме, с их сценами травли зверей и музыкально-танцевально-акробатическими интермедиями — это фундаментальный аспект имперской и византийско-славянской изобразительной саморепрезентации. В культуре Восточного Рима и Византии, с ее характерным цезаропапизмом, подобные сюжеты были естественным явлением, и ничто не мешало им проникнуть и во фрески главного славянского христианского собора.

¹⁰ См.: *Oikonomides N. John VII Palaeologus and the Ivory Pyxis at Dumbarton Oaks // Dumbarton Oaks Papers. XXXI. 1977. P. 329–339.*

Как бы ни была естественна эта тема для Востока, для западного средневекового мышления она непредставима и либо демонизируется, как видно из описания поклонения царю Навуходоносору из Книги Даниила (Илл. 13), либо сакрализуется и ассоциируется с царем Давидом и его введением инструментальной музыки в Иерусалимский храм (Илл. 14). Данное отличие следует упомянуть здесь только потому, что оно проливает свет на расхождения в развитии церковных доктрин и в целом — на антагонизм Восточной и Западной Европы.

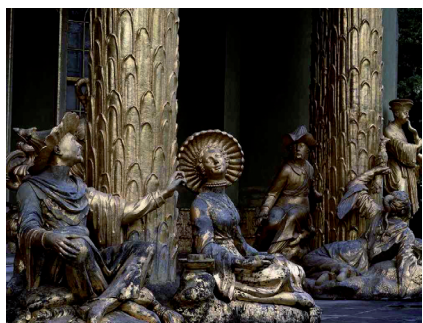


Илл. 13. Национальная библиотека Франции, Париж, Bib.Nat. MS lat. 6, vol III, fol. 64v. Иллюстрация из книги Зебасса



Илл. 14. Хака, собор Сан-Педро, южный портал, капитель. Иллюстрация из книги Зебасса

Однако культурное расстояние от Константинополя до Киева нельзя назвать непреодолимым. И теперь речь пойдет о заявленных в статье «новых» аспектах. Прежде всего, уместно вернуться к вопросу о том, какое отношение имеют киевские фрески к константинопольской традиции. В первую очередь, неизвестно, существовало ли в Киеве нечто подобное традиции императорских цирковых игр. Было ли здесь что-то вроде ипподрома и, следовательно, подобные византийским обычаям, или же нам остается предположить, что лестничные росписи южной башни Софийского собора — это экзотика, вроде китайских садовых павильонов в Западной Европе XVIII века?



Илл. 15–17. Китайский павильон («Чайный домик») в парке Сансуси в Потсдаме, общий вид и фрагменты

Если бы это было так, то музыкальные сцены были бы полны фантастических, воображаемых образов, подобных причудливым изображениям псевдокитайских музыкантов в Потсдаме (см. *Илл. 15–17*).

Если же музыкальные картины действительно воспроизводят реальные представления, учреждавшиеся киевским правителем в XII веке, тогда встает следующий вопрос: что произошло с византийским обычаем в славянском контексте? Киевские

фрески соответствуют византийской иконографии и императорской церемониальной практике, но как все это соответствует славянской культурной истории?

Есть и другие вопросы:

1. На константинопольском обелиске нет лир и арф, что вполне понятно, так как эти инструменты с точки зрения акустики бессмысленны на огромном пространстве стадиона. Но ведь определено в Византии, и в граничащей с ней Персии, и позднее в арабских культурных центрах существовала придворная музыкальная культура для высших слоев общества, где эти инструменты использовались.

Мое любимое подтверждение этому находится в Псалтири Vat. gr. 752, написанной и проиллюстрированной в Константинополе в 1052 году, которая сейчас хранится в Ватикане (*Илл. 18*). На ее иллюстрациях изображены придворные дамы в богатых одеждах, танцующие под аккомпанемент музыкальных инструментов. Здесь, конечно, нет ничего общего с цирком. Но ведь сцены такого рода были бы не менее уместны и в придворной

церкви правителя, не правда ли? Следует допустить, по крайней мере, гипотезу, что в случае киевских фресок мы имеем дело с коллажем, то есть со смешением различных событий. Группа инструментов в псалтири подтверждает мысль о том, что на фресках в Киеве изображен отнюдь не подлинный, действующий ансамбль.

2. Из работ Грабаря мы узнали, что византийско-славянская культура тесно связана с персидской и арабской. Культурный контакт между Грецией и восточной Малой Азией, Левантом и центральной Азией с Арменией, Сирией, Палестиной, Персией и Бактрией установился еще с дохристианских времен, а когда Багдад вырос до своего господствующего значения в VIII и IX вв., в эту могучую смесь вошла и арабская придворная традиция.

К сожалению, изобразительные источники чрезвычайно редки и неоднозначны. До 800 года их просто не существует — ни на Западе, ни на Востоке. Единственный мост, ведущий к более ранним представлениям на ипподроме, — сасанидские и центрально-азиатские музыкальные изображения VI–VIII веков, большинство из которых хранится в Санкт-Петербурге в Эрмитаже. На Западе вообще нет исследований по этой теме! Как мне представляется, этот мост может быть нам полезен, по крайней мере, в органологическом аспекте — он позволяет судить, какие из античных инструментов дошли до того времени, какие продолжали развиваться, какие приходили из других мест. Труднее определиться с тем, в какой степени позволительно сравнивать музыкальные события Персии и Бактрии с императорской церемонией в Константинополе.

О международном значении и влиянии сасанидской музыкальной жизни мы можем судить только косвенно: изображение губного органа, типичного для этой культуры, появляется в двух западных рукописях IX и XI веков, где он истолкован совершенно превратно (ср. изображения, представленные на *Илл. 19–21*).

По причине распространения ислама в южно-средиземноморских и восточных культурных центрах совсем не сохранилось визуальных документов. Этот провал длился почти пятьсот лет — вплоть до XIV века.



Илл. 18. Рим, Ватиканская апостольская библиотека, Псалтирь Vat. gr 752, fol. 449v. Иллюстрация из книги Зебасса



Илл. 19. Сасанидский кувшин. Иллюстрация из книги: Farmer H. G. Islam (1966)



Илл. 20. Фрагмент илл. 13



Илл. 21. Библиотека города Анже, 18, fol. 14. Иллюстрация из книги Зебасса

Византийское искусство украшения рукописей миниатюрами — напротив, после победы над иконоборчеством к середине IX века, восстало, как феникс из пепла, и достигло вершины в XI веке, что дает богатый материал для нашей темы. Здесь, несомненно, художников вдохновляла музыкальная культура императорского двора в столице. Сходство позднеантичных документов между собой, несмотря на огромную временную разницу между ранними и поздними источниками, настолько велико, что приходится сделать вывод о необычайной стабильности церемониальной и музыкальной традиций. Невероятно — в голове не укладывается! — насколько гладко, без зазора документы XII века смыкаются с создававшимися восемью веками ранее архетипами времен Феодосия, как бы фрагментарны ни были источники. Из иллюстраций в книгах псалмов и библейских песен, а также в «Словах» Григория Богослова и некоторых других текстах мы знаем, что музыкальная жизнь столицы в XI–XII веках процветала, и что благодаря интенсивным контактам с Востоком инструментарий значительно обновился.

Это очевидно по изображениям танцовщиц с покрывалами и слишком длинными рукавами, которые встречаются на протяжении всего Шелкового пути вплоть до Китая, а также по инструментам: арфы, канун, инструменты типа лютни, поперечные флейты, всевозможные трубы, барабаны — цилиндрические и в форме песочных часов, — и тарелки разных размеров. (Два барабана на киевской фреске — это, кажется, совершенно уникальное свидетельство.) В противоположность этому богатому «им-

порту», единственный «экспорт» греков в арабский мир — поющее дерево¹¹, которое упоминается, по крайней мере, в арабской повествовательной литературе. Что касается изобразительных материалов, они дошли до нас только с Запада, причем из того периода, когда у художников уже не было четкого представления о предмете.

Наряду с Псалтирью Vat. gr. 752 до нас дошел еще один памятник XI века исключительной важности — финифтевая корона императора Константина IX Мономаха (Илл. 22–23). На ее семи золотых пластинах изображены император, две императрицы, две танцовщицы с покрывалами и две женские аллегории добродетели. Танцовщицы, несомненно, принадлежат как к общественной, так и к придворной культуре, а сама ситуация — к непрерывной традиции публичных представлений, которую можно проследить вплоть до изображений на обелиске константинопольского ипподрома.

В эту цепочку данных без труда вписывается и киевская фреска, написанная примерно двумя поколениями позже создания короны. Удивительно то, что на фреске изображены одни мужчины. Если это не случайность, то, несомненно, — особенность славянской традиции, так как на артукидском блюде, созданном византийскими мастерами для одного эмира в Малой Азии — в начале XII века, как и киевская фреска, — и женщины, и мужчины музицируют вместе.



Илл. 22. Корона Константина IX Мономаха (общий вид). Венгерский национальный музей, Будапешт. Фото из архива Т. Зебасса

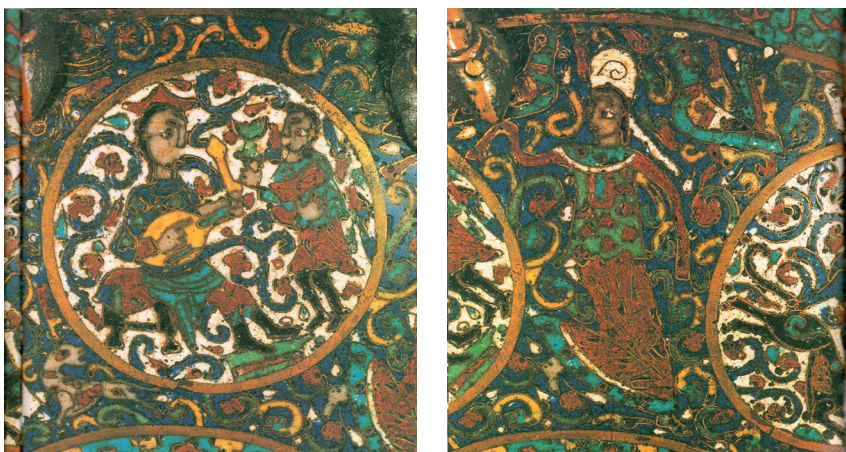


Илл. 22. Корона Константина IX Мономаха. Пластины с изображением императора, двух императриц и двух танцовщиц. Венгерский национальный музей, Будапешт. Фото из архива Т. Зебасса

¹¹ Поющее дерево — настоящее дерево, на которое помещались наполненные водой глиняные свистки в виде птичек. К каждой птичке от центрального меха (спрятанного и приводимого в действие слугой) по трубкам шел воздух. В Персии и арабских странах в садах или дворах часто стояли поющие деревья для увеселения днем или ночью гостей, возлюбленных или хозяина.



Илл. 24–25. Артукидское блюдо, внутренняя и внешняя сторона.
Тирольский национальный музей «Фердинандеум». Фото: Demenga



Илл. 26–27. Артукидское блюдо. Фрагменты. Иллюстрация из каталога выставки
Die Artuqid-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: Mittelalterliche
Emailkunst zwischen Orient und Occident

Особенность этого блюда в том, что тема рисунков — светская. На нем изображено вознесение на небо Александра Великого [Македонского], которого четыре грифона несут на ковре, под ликование придворных музыкантов обоих полов и танцовщиц. «Роман об Александре»¹² возник

¹² «История Александра Великого», псевдоисторический греческий роман. — Прим. перев.

в Леванте в первых веках нашей эры и приобрел популярность в равной мере на христианском Западе и на арабско-исламском Востоке.

Как только исламизированные культуры вернулись к изобразительному искусству, в арабской резьбе по слоновой кости и в росписях потолка Палатинской капеллы в Палермо возобновилась будто и не прерывавшаяся традиция средиземноморской и восточной придворной культуры XI века.

Подведем краткие итоги нашего обзора. Одним из назревших проектов в изучении восточноевропейской истории музыки является разработка истории общественной и придворной музыкальной культуры со времен поздней Римской империи и раннего Сасанидского периода вплоть до раннего средневековья. На Западе мы имеем всего лишь отражение этой культуры в источниках с юга Италии, Испании и юга Франции, поскольку создававшиеся там в эпоху средневековья придворные культуры были активными импортерами. Что касается двух выдающихся культурных центров, Константинополя и Багдада, то в арабском городе по причине запрета на изображения в первые шестьсот лет ислама почти не сохранилось изобразительных источников; да и в христианском городе они тоже никак не могут похвастать полнотой. Чтобы достичь результата, потребуется очень осторожная работа с гипотезами и экстраполяциями, а также знания источников, языков и памятников, недоступные одному человеку. Необходим ширококомасштабный исследовательский проект, в котором восточноевропейское музыковедение обязательно должно принять участие.

Перевод Ольги Пантелеевой

Литература:

1. Ачкасова В. Н., Тоцька І. Ф. Софійський заповідник у Києві (фотопутівник). Київ: Мистецтво, 1987. 224 с.
2. Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. Киев: Наукова думка, 1989. 216 с.
3. Bachmann W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig: Breitkopf u. Härtel VEB, 1966. 206 s.
4. Bachmann W. Musikdarbietung im Hippodrom von Konstantinopel // *Imago musicae*. 2004/2005. № 21–22. S. 192–227.
5. Buhle E. Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1903. 119 S.
6. De' Maffei F. Gli strumenti musicali a Bisanzio // *Da Bisanzio a San Marco. Musica e liturgia* / Ed. G. Cattin. Venezia: Soc. il Mulino, 1997. P. 61–110.

7. *Farmer H. G.* Islam. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1966. 205 S.
8. *Grabar A.* L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge. 3 Vols. Paris: Collège de France, 1968.
 - I, 252–263. Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine (1935)
 - II, 663–668. Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut moyen âge (1950)
 - II, 229–249. Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks (1960)
9. *Kondakov N.* Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures. 2 Vols. Paris: Albin Michel, 1986/1991.
10. *Oikonomides N.* John VII Palaeologus and the Ivory Pyxis at Dumbarton Oaks // Dumbarton Oaks Papers. XXXI. 1977. P. 329–339.
11. *Seebass T.* Musikdarstellung und Psalterillustration. 2 Vols. Bern: Francke, 1973.
12. Die Artuqiden-Schale des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum Innsbruck: mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Okzident / Ed. Th. Steppan. Munich: Editio Maris, 1995 (Ausstellungskatalog/ Institut für Kunstgeschichte Innsbruck; Nr. 6). 104 S.