

В. ФИЛАТОВ

ПОРТАТИВНАЯ МОЗАИКА
«СВ. НИКОЛАЙ» КИЕВСКОГО МУЗЕЯ

Портативные мозаики представляют собою редкий, специфический вид живописного искусства. От монументальных мозаик они отличаются не только миниатюрностью самих наборов и частиц, из которых исполнены, но и материалом, в котором они закреплены. Все наборы портативных мозаик закреплены в массе воска или воска, сплавленного со смолой, что их роднит в какой-то степени с древнейшими энкаустическими иконами. Малые размеры этих мозаик свидетельствуют о том, что они не могли быть храмовыми, а представляли собой предметы для поклонения отдельных лиц. Они могли украшать апартаменты или молельни императоров, патриархов и придворных. Эти маленькие иконы, как правило, сохранили и драгоценные metallические оклады, выполненные в сложной ювелирной технике из золоченого серебра или золота.

К сожалению, сведения о принадлежности этих драгоценных иконок определенным владельцам, пожертвовавшим их в монастыри и храмы, весьма ограничены. Документально засвидетельствован только дар двух икон, сделанный в 1394 г. Николеттой да Гриони — вдовой кувиклария византийского императора Иоанна Кантакузина в церковь Сан-Джiovани (в настоящее время они находятся в музее Опера дель Дуомо во Флоренции), а также вклад в Ватопедский монастырь на Афоне трех мозаических икон («Св. Анна», «Распятие» и «Спаситель» — последняя икона находится в Эсфигмене), сделанный Анной Палеологиней Кантакузиной, жившей во второй половине XIV — начале XV в.¹

Большинство современных исследователей полагает, что местом производства портативных мозаик был главным образом Константинополь, где это искусство процветало с XI до начала XIII в., пока не было прервано латинским вторжением². В период проявления династии Палеологов это искусство вновь возродилось в Константинополе, но на весьма короткий срок, ограниченный приблизительно 1261—1320 гг.³ В этот период были созданы лучшие образцы миниатюрных мозаик.

О связи большинства портативных икон с константинопольским двором свидетельствует подбор святых-покровителей: Николай Мирликийский — покровитель империи, Иоанн Креститель — покровитель Константинополя,

¹ Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб. 1902, стр. 193, прим.

² O. Demus. Bysantinische Mosaikminiaturen zur Charakteristik einer späten Kunstgattung.— «Phaidros», F. 3. Wien, 1947, S. 191.

³ O. Demus. Two Paleologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection.— DOP, 14, 1960, p. 95.

Архангел Михаил, Дмитрий, Георгий, Феодор и другие покровители престола и отдельные императоров⁴. Поэтому на некоторых из этих икон сохранились мольбы о заступничестве, а на одной даже герб Палеологов (на доске портативной мозаики «Св. Дмитрий», хранящейся в Городском музее Сассофератто⁵).

До последнего времени было известно 29 портативных мозаичных икон, из них восемь в Италии, пять в Советском Союзе, четыре в Греции (на Афоне) и по одной-две в странах Западной Европы. Одна из изданных икон пропала из музея Киево-Печерской Лавры в период временной оккупации Киева⁶ во время Великой Отечественной войны. Зато недавно была обнаружена Р. О. Шмерлинг в Сванетии еще одна (тридцатая) иконка с изображением Георгия или Дмитрия в воинских доспехах (находится в Институте истории искусств Грузинской ССР в г. Тбилиси).

В Киевском Государственном музее западного и восточного искусства хранится мозаическая икона с изображением Николая Мирликийского (инвентарный номер 139 Брк.). В каталоге музея эта икона «Св. Николай» размером 19×15 см отнесена к памятникам Константинопольской школы середины XII в.⁷ Поступила икона в музей из собрания Б. И. и В. Н. Ханенко, а ранее находилась в епископальном музее г. Виче (близ Барселоны). Впервые она была издана Е. Молинье и хранителем музея аббатом Э. Руленом⁸.

При описании иконы в каталоге Киевского музея допущены существенные неточности. Там написано — «В верхней части по обе стороны головы золотые греческие буквы: справа — О(ΑΓΙΟΣ), слева — ΝΙΚ(ΟΛΑΟΣ)». На самом деле буквы не золотые, а коричнево-черные на серебряном позолоченном фоне. ΟΑΓΙΟΣ написано в виде лигатуры «ΟΑΓ» с вынесением «Γ» в надстрочье, буквы имени разделены на две части и расположены вертикально (слева — Ν(ΙΚΟ), справа — ΛΑΟΣ). Мозаика $11 \times 7,5$ см набрана на доске размером $19 \times 15,2$ см \times $1,6$ см (последняя цифра указывает на толщину доски). Порода древесины нами не определена; она мелко-слоистая, без выраженного рисунка слоев годичных колец, без смоляных прослоек, внешне похожа на липовую доску, на которых обычно писали иконы. Доска сильно повреждена жуками-точильщиками. Сравнение существующих повреждений с фотографией, опубликованной с этого произведения более шестидесяти лет тому назад, свидетельствует о том, что на лицевой стороне новых отверстий от жуков-точильщиков за истекшее время не появилось⁹.

Поля доски покрыты серебряными пластинами, сплошь орнаментированными ленточной сканью. По углам и середине полей в скань монтированы рельефные медальоны с чеканным узором и прорезным фоном. Для поддержания выпуклости под них подложена воскообразная паста. На се-

⁴ Ibid., p. 92.

⁵ A. Vasiliev. The Historical Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferato. — DOP, 5, 1950, p. 32.

⁶ Н. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания, I—II. СПб., 1906, табл. III; А. Уваров. Сборник мелких трудов, I. М., 1910, стр. 46; Н. Петров. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея Киевской духовной академии, вып. I. Коллекция Синайских и Афонских икон пресвященного Порфирия Успенского. Киев, 1912, стр. 10—11, табл. X; O. Wulff und M. Alpratt off. Denkmäler der Ikonenmalerei. Hellerau bei Dresden. 1925, S. 60, 261; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, I. М., 1947, стр. 124; т. II. М., 1948, табл. 197-а.

⁷ Каталог западноевропейской живописи и скульптуры. М., 1961, стр. 21 (с фотовоспроизведением).

⁸ E. Molinier. Le reliquaire de la vraie croix. — «Gazette Archéologique», 1887, p. 32; E. Roulin. Tableau byzantin inédit. — «Monuments et mémoires, publié par l'Académie de Sciences», t. VII, 1900, p. 95—103, tabl. II.

⁹ Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 108, рис. 50 (воспроизведен с фото, присланного автору Руленом).

ребре оклада сохранился тонкий слой позолоты. Оклад представляет собой широкую раму, разделенную на квадраты и прямоугольники широкими плоскими лентами, в которые вписаны ромбы и круги. Основной орнаментальный мотив скани — бесконечно вьющийся стебель лозы. Орнамент медальонов — плетенка. Боковые края доски со всех четырех сторон окованы серебряной вызолоченной лентой с загнутым вовнутрь бортиком, образующим полувалик вокруг всего серебряного украшения полей. Оклад безусловно современен мозаическому набору, он никогда не поднимался, **никаких** позднейших включений, кроме некоторых дополнительно вбитых гвоздей, не имеет. Полностью потеряны два медальона и один — частично. Скань утрачена в верхнем правом углу. Во время реставрационных работ по окладу, которые проводил реставратор Н. И. Трофимов во Всесоюзной Центральной научно-исследовательской лаборатории, утраченные части медальонов восполнены. Для этого из меди были сделаны гальванические копии с сохранившихся медальонов; они были тонированы и монтированы на место. Дополнения, изготовленные из меди, можно при необходимости легко отличить от подлинных медальонов. Утраченный правый угол сканного украшения восполнен из серебра, в технике скани и припаян к подлинной части оклада. Изготовить скань из меди и точно тонировать под золоченое серебро не удалось. Но эта часть не велика и не ответственна. Восстановлены также утраченные части серебряной пластинки-валика по правому борту.

Мозаичным набором исполнена полуфигура Николая Мирликийского из цветных минералов-камней, раздробленных на мельчайшие частицы. Преобладают бело-желтоватые и бело-розоватые, красно-коричневые с вишневым оттенком и немного ярко-красных, ярко-зеленых и ярко-желтых частиц. Фон составлен из тонких серебряных пластиночек прямоугольной формы. Серебро вызолочено так, что первоначально фон и складки одежды были золотыми в тон оклада полей. Поверхность серебра была сильно оксидирована, и цвет его до реставрации был серо-коричневым. Венец, орнаментированный мотивом из зеленых, красных и коричневых крестиков, обрамлен рядом чередующихся белых и черных точек.

Весь набор закреплен в восковую массу, образующую пластину, которая почти повсеместно отстала от доски и слегка деформировалась; в ней было много сквозных трещин, главным образом вертикальных. Частицы набора по краям трещин распались и местами выпали. Выходами жуков-точильщиков пробит воск и повреждена часть набора мозаики. Металлические пластинки плохо держатся на воске, поэтому многие из них утеряны. Вся поверхность набора была загрязнена плотно въевшейся копотью и пылью (рис. 1). Необходимо было укрепить доску, соединить с нею восковое основание набора, закрепить распавшиеся частицы набора, восстановить утраченные детали оклада и выправить погнутые, удалить копоть и пыль, въевшиеся в поверхность набора мозаики и углубления серебряного оклада. Реставрационные работы по окладу, как уже упоминалось, выполнил Н. И. Трофимов, а консервацию доски и мозаики — автор данной статьи (рис. 2, 3). Распавшиеся частицы набора укреплены теплым электропаяльником, за счет расплавления воска самого набора в момент прикосновения. Укрепленные частицы остались на своих местах. Все отверстия и трещины в восковой основе залиты разогретой мастикой из отбеленного и очищенного воска, сплавленного с даммаровой смолой. Копоть и грязь убраны эмульсией из водного раствора ОП-7 с толуолом. Серый налет сернистого серебра с поверхности металлических частей набора мозаики удален механическим путем. Поверхность их слегка промыта нашатырным спиртом, чтобы устранить остатки коррозии. Восковая пластина набора скреплена с доской посредством заливки через тыльную сторону доски воско-даммаровой мастики. Этим же составом заполнены ходы жуков-точильщиков.

Особенно большой эффект дала очистка серебряных вызолоченных кубиков набора, поверхность которых вновь обрела серебряно-золотистый тон.

Поясному изображению св. Николая придана торжественная поза благославляющего архиепископа. Фронтальная постановка плеч, едва заметный поворот головы влево, а зрачков глаз вправо, изящный и сдержанный жест руки, композиционно уравновешенный светлым обрезом евангелия, почти симметричные черные кресты на кремово-белом омофоре — все это придает миниатюре монументальность, присущую храмовым мозаическим панно. Легкая асимметрия оживляет позу, лишает ее статичности и создает впечатление торжественной замедленности движения. Этому же способствует мерцание золота фона и изломов складок пурпурной фелони. Резкость силуэтов черных крестов на бело-кремовом омофоре смягчена маленькими желтовато-кремовыми крестиками на черном фоне крестов. Голова красивой формы с высоким челом и именовсловно сложенные пальцы правой руки набраны из бело-желтоватых, кремово-розоватых и коричневых частичек камней. Борода и волосы на висках и темени жемчужно-серых тонов. Моделировка форм мягкая, почти плоскостная. Блики высветлений черт лица и пальцев руки мягко вписываются в светлую гамму набора. Сдержанная гамма тонов усилена пурпурно-красноватым цветом фелони и оживлена вкраплением зеленых, ярко-красных и желтых частиц крышки евангелия, поруча благославляющей руки, контура омофора и геометрических украшений нимба.

Орнаментированный нимб не утяжеляет изображение, а смягчает переход от контуров головы к гладкому золотому фону. Бело-черный пунктир обрамления венца находит повторение в тонком бордюре, окаймляющем весь набор, открытом из-под грязи во время реставрации. Подобное украшение нимбов и бортов наборов можно видеть почти на всех портативных мозаиках конца XIII — начала XIV в.

Иконографический тип св. Николая традиционен и восходит к древнейшим образцам: благородная форма головы с высоким лбом, обрамленным редкими прядями седых волос на висках и на темени; небольшая, раздвоенная борода «окладом»; прямой, тонкий, слегка удлинённый нос; спокойные дугообразные линии бровей; небольшие, чуть прикрытые верхним веком зрачки глаз смотрят немного в сторону. Изящество и мягкость тонких черт отличает это изображение от крупных черт и особенно глаз, характерных для изображений XI—XII вв., оно вместе с тем лишено экспрессивной живости и резкости выражений лиц начала XIV в. свойственных памятникам палеологовского периода. В моделировке объема головы и черт лица художник ограничился легким графическим обозначением. Тени слегка намечены кубиками набора (чуть темнее основного тона лица), контуры же всех деталей очерчены коричневыми линиями. К определению стилистических особенностей этой портативной мозаики весьма близка характеристика, данная В. Н. Лазаревым мозаическому Деисусу, на главной стене внутреннего нарфика Кахриэ Джами, принадлежащему к лучшим образцам византийских мозаик: в лицах «отсутствуют столь типичные для Востока преувеличенно большие глаза и крупные носы. Тонкие черты лица образуют строго пропорциональную физиономическую систему, лишенную резких линейных акцентов»¹⁰. Колористическое решение набора ликов мозаик нарфика Кахриэ Джами несет в себе характерные сочетания темно-розовых, белых и зеленых смальт. В нашей мозаике отсутствуют сопоставления зеленых и темно-розовых смальт — они заменены красновато-коричневыми, светло-розовыми в сочетании с белыми и кремовыми частицами. Такие сочетания, лишенные живописности, характерны для мозаических наборов XIII и начала XIV в., когда графический элемент становится преобладающим над живописными решениями. Графическая плоскостность

¹⁰ В. Н. Л а з а р е в. Указ. соч., т. I, стр. 121.

трактовки полуфигуры св. Николая особенно подчеркнута кремово-белым набором омофора с крупными черными крестами, украшенными маленькими светло-желтыми крестиками. Складки темно-пурпурной фелони также подчеркнута графичны. Она набрана из камешков одного цвета и только контуры линий обозначают складки, чуть темнее основного тона. Изломы складок выложены тонкими линиями золоченых кубиков, как складки мафория Анны на портативной мозаике в Ватопеде¹¹. Обе эти иконы сближают также удлиненные овалы абриса лиц, характер рисунка и особенно моделировка кисти и пальцев руки. К этим двум портативным мозаикам примыкает «Христос Пантократор» Муниципального музея в Галатине, относимый В. Н. Лазаревым к позднему XIII в.¹² Эта икона отличается некоторой перегрузкой и тяжестью золотых складок одежды, но зато оклад ее выполнен в технике ленточной скани и чеканки, и он очень близок по характеру и устройству к окладу интересующей нас иконы Киевского музея. Из всех известных портативных мозаик эти три иконки могли выйти, как мы предполагаем, из одной столичной мастерской. В трактовке их образов, особенно в мозаике «Св. Николай», еще не чувствуется влияния нового стиля эпохи Палеологов.

Некоторые черты роднят это произведение с традициями XII в., что и дало основание считать временем ее исполнения это столетие. Эти же черты подтверждают мнение В. Н. Лазарева, что исходной точкой развития нового палеологовского стиля являлось, без сомнения, все лучшее, что было создано в искусстве зрелого XII в. эпохи Комнинов¹³. Однако приведенные аналогии, техника и стиль киевской иконки дают возможность пересмотреть принятую датировку мозаики «Св. Николай» XII веком и причислить ее к лучшим образцам Константинопольского искусства конца XIII в., что, на наш взгляд, подтверждается особенностями серебряного позолоченного оклада этой портативной иконы, который, безусловно, современен мозаичному набору.

Как было отмечено, этот оклад исполнен в технике ленточной скани и украшен медальонами с чеканным орнаментом. Оклад декоративно членится на две рамы: широкую внешнюю и узкую внутреннюю. Широкая часть его разделена на прямоугольники и квадраты, в которые вписаны ромбы и круги. Все плоскости прямоугольников и ромбов, а также плоскость внутренней узкой рамы орнаментированы побеговым орнаментом, основным мотивом которого является виноградная лоза. Выпуклые медальоны украшены плетенкой геометризированного побегового орнамента и исполнены в технике чеканки со сквозными прорезами в фоновой части.

Композиционное членение оклада на геометрические фигуры восходит к построению орнаментальных композиций узоров полов, декоративных каменных плит нижних частей внутренних стен зданий, нашедших свое отражение в ювелирном искусстве Византии XI и XII вв.¹⁴ Традиция членения окладов на геометрические фигуры в украшении икон проникает, вероятно, в XII в. и получает широкое распространение в конце XIII и начале XIV в. Большинство окладов выполняли в технике чеканки и только в некоторых применяли технику ленточной скани (скань чаще для передачи побегового орнамента, а чеканку — для рельефных изображений полуфигур и фигур святых и мотивов плетенок).

Ближайшей аналогией композиционного построения оклада является серебряный чеканный убор полей иконы «Вседержитель», хранящейся в

¹¹ Ныне эту икону, изображающую Анну с младенцем Марией, относят к константинопольским мастерским палеологовского периода начала XIV в. (O. D e m u s. *Bizantinische Mosaikminiaturen*, S. 191).

¹² В. Н. Л а з а р е в. Указ. соч., т. II, табл. 263.

¹³ Там же, т. I, стр. 159.

¹⁴ А. В. Б а н к. Византийские серебряные изделия XI—XII вв. в собрании Эрмитажа. — ВВ, XIII, 1958, стр. 215, 220—221.

Церковно-историческом музее г. Софии в Болгарии¹⁵. Отнесение времени изготовления этого оклада к XII в. мы считаем более чем сомнительным. Широкая рамка оклада расчленена на восемь квадратов и прямоугольников. Квадраты приходятся на углы и середины каждой стороны, в них вписаны круги. Прямоугольные плоскости между ними заполнены ромбовидным, косым пересечением линий, а в киевском окладе в прямоугольнике вписано только по одному ромбу. Особенности орнаментальных мотивов, заполняющих плоскости геометрических форм, обусловлены различием техники изготовления окладов.

Довольно близкую аналогию композиции оклада представляют также портативные иконы «Христа Пантократора» позднего XIII в. и «Св. Анны» начала XIV в. Стилистическую близость их мозаичского набора к изображению «Св. Николая» мы уже отмечали выше. У этих икон поля так же прижаты окладом, членившись на две полосы — узкую внутреннюю и широкую внешнюю. Внешняя, основная рама оклада, члениится на прямоугольники и квадраты, в которые вписаны ромбы и выпуклые медальоны с мотивами плетенки. Композиционное членение широких полей на квадраты и прямоугольники с вписанными в них ромбами и кругами — характерная черта некоторых больших окладов икон XIV в., например «Богоматери» и «Троицы» Ватопедского монастыря. Плоскости геометрических фигур и пространства между ними на них так же, как и на интерсующей нас иконе, заполнены мотивами бесконечно выходящей виноградной лозы. Характер орнаментальных мотивов всех этих окладов чрезвычайно близок и совпадает в мельчайших деталях, как и техника исполнения (ленточная скань, украшения чеканными, выпуклыми медальонами). Время изготовления окладов икон «Богоматерь» и «Троица» определено Н. П. Кондаковым периодом от конца XIII до середины XIV в.¹⁶, с чем безусловно следует согласиться. Местом происхождения подобных сканых серебряных окладов он считал Сербию, где, по его мнению, с XIII и до середины XV в. складываются благоприятные условия для развития именно этого вида искусства¹⁷.

Кроме серебряной, вызолоченной скани, оклад был украшен восемью выпуклыми медальонами с орнаментом в виде сложной плетенки. Между бесконечно пересекающимися лентами металл в фоновой части выбран и переплетение получило характер ажюра. Подобного типа ажурные плетенки, вписанные в круги, весьма характерны для окладов византийских икон конца XIII и XIV вв. Более точно датируемым окладом, имеющим подобные медальоны с плетенкой, является оклад иконы «Богоматери Одигитрии», относимый к концу XIII — началу XIV в. на том основании, что в нем изображены в рост фигуры придворного византийского двора Константина Акрополита и его жены Марии Комнины Торникини¹⁸. Такого же типа медальоны украшают оклады икон «Богоматерь Привлелта» и «Вседержитель» (находящиеся в Святом Клименте в Охриде), которые большинство специалистов относят к концу XIII — началу XIV в.¹⁹ Такие же медальоны украшали поля упомянутых икон «Богоматерь» и «Троица» из Ватопеда (к сожалению, значительное число их утрачено и заменено в XVIII в. медальонами с мотивами рога изобилия и роз). Ажурные плетенки в орнаментике XIV в. характерны не только для серебряных

¹⁵ С. Георгиева, Д. Бучинский. Старото златарство във Враца. София 1959, стр. 171, рис. 2, табл. XLVII.

¹⁶ Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 114.

¹⁷ Там же, стр. 193.

¹⁸ В. И. Антонова, Н. Е. Мневна. Каталог древнерусской живописи. Государственная третьяковская галерея, т. I. М., 1963, стр. 263, № 221, рис. 172.

¹⁹ K. Valabanc, In: «Ikônes de Macédoine du XI^e au XVII^e siècle. Collections Jouglaves». Paris, 1965, p. 19, tab. VII; O. Bihajli-Merin. Frescos and Icons. Mediaeval Art in Serbia and Macedonia. Munich, 1958. Guide to the photographs. I cons, № 74.

изделий, но и для деревянной резьбы. Среди различных видов плетенок выпуклые ажурные медальоны можно видеть на деревянных воротах первой половины XIV в. церкви в Хрелевой башне Рилского монастыря²⁰. Все приведенные нами аналогии орнаментов и техники исполнения окладов конца XIII — первой половины XIV в. дают основание считать временем изготовления оклада иконы «Св. Николай» Киевского музея период от конца XIII до начала XIV в.

Исходя из установленного нами при реставрации портативной иконы факта, что набор мозаики и оклад безусловно одновременны², мы не можем согласиться с Н. П. Кондаковым, считающим местом изготовления оклада Сицилию или Южную Италию, Венецию или запад Балканского полуострова, как не можем признать в окладе «западной работы», о которой говорили Рулен, Г. Шломберже и де Мели²². Все они строили свои предположения, считая несомненным, что между изготовлением мозаики и оклада имелся интервал не менее чем в сто лет.

На основании привлеченных стилистических аналогий мозаичного набора и оклада мы пришли к выводу, что это произведение может быть отнесено к концу XIII или первым годам XIV в. Высокое художественное мастерство памятника позволяет считать местом его происхождения константинопольские мастерские.

²⁰ А. А н ч е в. Национален музей Рилски Манастир. София. 1965.

²¹ В. Ф и л а т о в. Реставрация портативной мозаики «Св. Николай». — «Сообщения (ВЦНИЛКР)», № 21. М., 1968, стр. 76 — 87.

²² См. об этом: Н. П. К о н д а к о в. Указ. соч., стр. 193.