

Е. С. ОВЧИННИКОВА

МИНИАТЮРНАЯ МОЗАИКА

ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Мозаичная икона, так называемая «портативная», представляет собой довольно редкий образец полностью сохранившейся иконы на доске листовенного дерева неизвестной породы (Р: $18 \times 13 \times 2,6$ см) с врезанным в нее посредине мозаичным изображением Спаса-Эммануила (Р: $9,5 \times 7,5$ см)¹. Глубокий прямоугольный ковчежец со скошенными краями, в который вставлена мозаика, широкие поля (Р: $3,5 \times 2,5$ см) с подвышением по краю доски, позолоченные листовым сусальным золотом по левкасу и украшенные цветными стеклами, врезанными непосредственно в толщу левкаса и доски, — все вместе взятое не оставляет сомнения в том, что мозаика дошла до нас в своем первоначальном виде, правда, сильно пострадав от времени.

Небольшое количество сохранившихся портативных мозаичных икон, являющихся наиболее редкими и ценными среди предметов византийского искусства, делает необходимым публикацию нашей мозаики с изображением Спаса-Эммануила, хранящейся в Отделе Древнерусской живописи Государственного исторического музея в Москве².

Мозаичная икона ГИМ изображает полуфигуру Спаса-Эммануила, стоящую прямо, с благословляющей правой рукой. В левой, согнутой в локте руке изображенный держит свернутый свиток. Голова и лицо даны прямо, так что ясно вырисовываются оба уха, с тонким рисунком ушных раковин. Верхняя часть головы, лоб, часть правого глаза, нимб и фон в этом месте и в правом верхнем углу утрачены до доски³. Лицо Эммануила с тонким удлинненным овалом, с глубоко сидящими глазами, со скошенными вправо черными зрачками. Небольшой прямой нос и изящно

¹ Христос-Эммануил, ГИМ № 53066/6, И VIII 4071, происходит из собрания П. И. Севастьянова, № 523. Поступила в ГИМ в 1922 г. из Румянцевского музея. Экспонировалась на выставке в Московском Публичном Румянцевском музее, в отделе Христианских Древностей в 1862—1864 гг. (Отчет по Московскому Публичному музею от времени основания его до 1-го января 1864 г., ч. СХХII, отд. II, стр. 98). Тогда же Севастьяновым и Филимоновым был составлен краткий каталог этой выставки (там же, стр. 130), по-видимому, не сохранившийся.

² Мозаика с изображением Эммануила стала доступной для изучения только после ее реставрации в ГИМ. При реставрации поверхность мозаики, покрытая воском, была тщательно промыта от покрывавших ее поверхностных загрязнений реставратором Г. А. Фроловым, после заключения комиссии в составе: проф. В. Н. Лазарева, Н. Р. Левинсона и художников-реставраторов В. О. Кирикова и Г. А. Фролова. Были восстановлены также отбитые золоченые детали по краям полей (1946 г.).

³ Здесь глубокая неровная выбоина в доске обнажила структуру слоев твердой неизвестной породы листовенного дерева со следами древних разрушений жуком-точильщиком.



Рис. 1. Икона Спаса-Эммануила. Миниатюрная мозаика из собрания Гос. Исторического музея

очерченные губы. Шея длинная, с подчеркнутой линией ключиц. Низкий изогнутый вырез хитона создает впечатление еще большей стройности и вытянутости пропорций головы и шеи. Накинутый на узкие плечи гиматий цвета охры спускается на грудь глубокими складками, прикрывая руки. Спереди гиматий широко распахнут, виден хитон нежного светло-зеленого матового цвета, лежащий свободными складками. С правого плеча спускается красный клав, часть которого прикрываема гиматием.

Вокруг головы Эммануила сохранился крещатый нимб в виде вытянутого овала неправильной формы, сделанного, по-видимому, от руки. Нимб темно-красного цвета с остатками миниатюрных розеток, выложенных из красных же более ярких кубиков мозаики. Перекрестье желто-охристого цвета, украшенное по углам и в центре пятью белыми зернами мозаики. По краю нимб окаймлен тонким пояском из ритмично чередующихся черных, белых и красных кубиков. Фон — из серебряных позолоченных зерен, сохранившихся только в незначительном количестве. На местах утрат серебра на фоне обнажилась потемневшая, затвердевшая восковая основа миниатюрной мозаики, со следами поздних дополнений.

Тонкие цветовые нюансы в моделировке лица и рук Эммануила создают впечатление мягкой, пластичной моделировки формы, подчеркнутой глубокими коричневыми тенями в глазных впадинах, на щеках и на шее под подбородком. Пластичность моделировки усиливается наличием ярких белых кубиков мозаики на выпуклых частях лица (на белках глаз, на скулах щек, на кончике носа, на подбородке, на шее слева и на фалангах пальцев обеих рук). Небольшое количество светлозеленых кубиков, окайм-



Рис. 2. Голова Спаса-Эммануила.
Деталь

мляющих овал правой щеки, и ярко-красных кубиков, обрисовывающих левую щеку, уходящую в тень, создают своеобразные, как бы светящиеся изнутри рефлексии в пластичной моделировке лица. Таким же красным контуром описаны пальцы на правой, благословляющей руке Эммануила и свиток (рис. 1,2).

Таким образом, пластичная свето-теневая живописная моделировка лица Эммануила является основным моментом в определении художественного стиля нашей мозаики.

Тем же приемом объемной лепки трактованы складки зеленого хитона и охряного гиматия изображенного. Интересно, что высветление складок на одежде дается линиями серебряных позолоченных зерен, подчеркнутых глубокими притенениями в виде темнокрасных рядов из мозаичных кубиков.

Изображение окаймлено прямоугольной узкой рамкой в виде выложенных в два ряда черных и белых кубиков, чередующихся в шахматном порядке. Поверхность мозаики покрыта тонким слоем белого прозрачного воска.

Мозаика, как уже говорилось выше, врезана в иконную доску с широкими неравномерными золотыми полями⁴. Золото сусальное (листовое) положено на слой белого левкаса. Украшением полей служат девять прямоугольных, неглубоких, неодинаковых по размеру гнезд и одно такое же круглое гнездо для вставки камней, врезанных прямо в левкас и в дере-

⁴ Ширина верхнего и нижнего полей равна 3,5 см, боковых — 2,5 см.

во, без оправы. Гнезда для камней располагаются по три на верхнем и нижнем полях и по два на боковых. Среди них на левом поле верхнее гнездо квадратное, нижнее—круглое. Из десяти сохранилось только пять: одно синее и три желтых и коричневых оттенков. Пятое круглое голубое стекло имитирует бирюзу. Это не что иное, как древняя имитация полудрагоценных камней из цветных стекол.

На полях имеются серьезные утраты золота и левкаса до доски с обнажившейся структурой неизвестной породы дерева. Вокруг полей, имевших первоначально возвышающиеся края, утрачены накладывавшиеся на них прутики. Часть такого прутика, сохранившаяся на правом поле внизу, дает представление о первоначальной форме полей нашей мозаики.

Сохранность мозаики средняя. На изображении имеется пять параллельных вертикальных трещин воскового грунта, проходящих по всей высоте иконы. Посредине идет такая же горизонтальная трещина.оборот иконной доски покрыт тонким слоем левкаса с орнаментальной росписью, почти полностью утраченной. Орнаментальный мотив в виде крупных завитков растительных стеблей и листьев исполнен коричневой краской по белому фону, сейчас загрязнившимся и потемневшему от времени. На ребрах иконы, залевкашенных и окрашенных в коричневый цвет, даны желтые мазки кистью, образующие узор в виде елочки. О раппорте орнамента в целом (на оборотной стороне) судить пока затруднительно из-за серьезных утрат. Однако характер тонких изящных завитков стеблей и листьев очень близок к узорам на древних византийских тканях и может предположительно считаться современным или близким по времени самой мозаичной иконе⁵.

В верхний торец доски грубо вделано кованое железное кольцо, служившее для подвешивания.

ИСТОРИЯ МИНИАТЮРНЫХ ПОРТАТИВНЫХ МОЗАИК

Небольшая группа икон, известных под названием «портативных» или миниатюрных мозаик, обладает совершенно определенными техническими признаками, отличающими их от фрагментов или небольших стенных мозаик. Все без исключения портативные мозаики исполнены на досках небольшого размера, среди которых О. Демус различает две четкие группы по их размерам: 1) В группу так называемых «больших» портативных мозаик входят иконы размером от 23 до 34 см и от 62 до 95 см. 2) К группе миниатюрных портативных мозаик относятся иконы размером от 6 до 10 мм и от 18 до 26 мм⁶. Вторым отличительным признаком портативных мозаик является то, что все они, без исключения, укреплены на восковой основе и на деревянной доске. Размеры кубиков мозаик хотя и не определяют принадлежность мозаики к той или иной группе портативных, но почти все миниатюрные мозаики исполняются преимущественно из кубиков размером от 0,5 до 1—2 мм.

Преобладающим типом изображений в портативных мозаиках являются композиции с полуфигурами, значительно реже среди них встречаются изображения праздников и других многофигурных композиций, отличающихся особенно мелким набором мозаичных кубиков.

⁵ См., например, орнамент на одежде портретного изображения фигуры Примикирия Иоанна (?) на иконе Пандократора 1363 г. из собрания Эрмитажа (А. П. Смирнов. Памятники Византийской живописи. Л., 1928, стр. 13, рис. 3; А. В. Банк. Искусство Византии в собрании Гос. Эрмитажа. Л., 1960, стр. 105); Кр. М и я т е в. Роспись Боянской церкви. Дрезден, 1961, №№ 47, 48 (см. орнамент на одежде севастократора Калояна, в росписи 1259 г.).

⁶ O. Demus. Two Palaeologian Mosaics Icons in the Dumbarton Oaks Collection.—DOP, 14, 1960, p. 90.

Наиболее распространенными изображениями являются единоличные изображения Христа, различных типов богородицы, святителей, пророков, воинов в виде полуфигур или в рост⁷.

В. Н. Лазарев относит миниатюрные мозаики «к числу наиболее совершенных произведений византийского искусства», лишней раз свидетельствующих о необычайной утонченности столичных вкусов византийского двора. Автор считает центром по изготовлению их Константинополь⁸.

В последних исследованиях О. Демуса, специально посвященных изучению миниатюрных мозаик, автор также приходит к выводу, что «миниатюрные мозаики были специфическим видом придворного искусства»⁹. Однако дошедшие до нас современные им письменные источники ничего не сообщают о роли, которую играли портативные мозаики при императорском дворе.

Н. П. Кондаков, ссылаясь на Константина Багрянородного и на составленный по его поручению сборник «О церемониях византийского двора», высказал предположение, что миниатюрные мозаичные иконы могли принадлежать к походным, переносным и домашним иконостасам¹⁰.

Указания на использование миниатюрных мозаик в Византии содержатся в поэтических описаниях этих мозаик у византийских авторов Марка Евгеника и Мануила Фила. Об этих миниатюрных иконах говорится как о драгоценных подарках, предназначенных для частного почитания и для ценных подношений¹¹.

На основании изучения большинства дошедших до нас миниатюрных мозаик (а их сохранилось всего не более 28 мозаик)¹² Демус приходит к заключению, что ни одна из дошедших до нас мозаичных икон не датирована. На основании одной подобной иконы («Иоанна Богослова»), представлявшей вклад некоего Иоанна Цимисхия, можно полагать, что миниатюрные мозаики уже существовали в X в.¹³

О. Демус считает, что две другие миниатюрные мозаики можно связать с именами императоров из семьи Палеологов, приобретенные ими около 1354—1355 гг.¹⁴ Демус приходит к выводу, что портативные мозаики существовали очень короткое время, в течение двух поколений (с 1260 по 1320 гг.), но некоторые из них могут быть отнесены и к XI—XII столетиям (например, мозаичная икона св. Димитрия на Синае)¹⁵. Исключительная редкость этого вида тонкого византийского искусства, по-видимому, была связана с дороговизной материала, употреблявшегося для миниатюрных мозаик, и со сложностью техники их исполнения. Производство подобных мозаик не получило широкого распространения и не было многочисленным¹⁶.

Таким образом, миниатюрная мозаика из собрания Исторического музея является уникальным образцом этого редкого вида византийского

⁷ А. В. Банк. Мозаичная икона из б. собрания Н. П. Лихачева. — «Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования». М., 1960, стр. 188.

⁸ В. Н. Лазарев. История Византийского искусства, т. I. М., 1947, стр. 124.

⁹ О. Demus. Op. cit., p. 94.

¹⁰ Н. П. Кондаков. История византийской эмали. СПб., 1892, стр. 108.

¹¹ О. Demus. Op. cit., p. 94, n. 28.

¹² В Италии имеется 8 миниатюрных мозаик, в СССР — 5, на Афоне — 4, другие страны обладают одной или двумя мозаиками (среди них в Вашингтоне — 2) (ibid., p. 96).

¹³ Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 114—115. Демус считает эту атрибуцию недостаточно основательной (О. Demus. Op. cit., p. 95).

¹⁴ О. Demus. Op. cit., p. 95.

¹⁵ Ibidem; G. et M. Sotgiou. Icones du Mont Sinai, t. I (Planches). Athènes, 1956, pl. 70. В. Н. Лазарев относит мозаичную икону св. Димитрия на Синае к XI в. (указ. соч., т. II, табл. 128).

¹⁶ О. Demus. Op. cit., p. 96.

искусства. Это одна из пяти мозаичных икон, которыми обладает Советский Союз. (Три мозаики хранятся в собрании Гос. Эрмитажа в Ленинграде и одна в музее в Киеве.)

НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД ТЕХНИКОЙ МИНИАТЮРНОЙ МОЗАИКИ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЭММАНУИЛА

Неравномерность сохранности поля нашей мозаики позволила сделать ряд наблюдений, касающихся особенностей техники портативных мозаик.

Прежде всего скажем о фоне. Фон состоит из обнажившейся восковой основы толщиной в 2—3 мм с сохранившимися в ней незначительными остатками серебряных позолоченных зерен неодинаковой формы и размера (от 0,5 до 1 мм). Внимательное обследование состояния восковой основы под микроскопом, при боковом освещении, позволило обнаружить на поверхности воска следы от утраченных серебряных зерен в виде неглубоких чешуйчатых выемок. Это заставляет заключить, что первоначально весь фон нашей мозаики был серебряным с позолотой и что эти серебряные зерна — не что иное, как тонкие серебряные пластинки, нарубленные мелкими квадратами. До сих пор в литературе подобные серебряные фоны считались выполненными из серебряных или металлических кубиков¹⁷. На примере же нашей мозаики совершенно очевидно, что для фона использовались пластинки, а не кубики¹⁸. Первоначально эти пластинки на фоне мозаики располагались довольно правильными параллельными рядами, образуя сплошной серебряный позолоченный фон (такой, как на мозаике св. Никола — № 6. к. 139 Киевского музея). Неглубокие следы от утраченных пластинок, отпечатавшиеся на поверхности воскового грунта, показывают, что эти пластинки были действительно тонкими. Они были только слегка вдавлены в мягкий восковой грунт. Увеличенные фото с детали фона мозаики сверху и в разрезе служат убедительным подтверждением сказанного выше (рис. 3).

Лицо

Утраченная часть нимба, головы и верхней части лица Эммануила грубо залеплена потемневшим воском, по-видимому, в результате позднейшей неумелой реставрации памятника. Левая щека повреждена имеющимися на ней трещинами¹⁹. Хорошо сохранившиеся части лица позволяют все же судить о технике его исполнения. Следует отметить своеобразие мозаичного набора на лице, шее и руках изображенного. Мелкие кубики мозаики (Р: 0,5—1 мм) располагаются здесь свободно и расставлены так редко, что между ними в промежутках везде виден белый или розовый грунт. Кубики не одинакового размера и формы, они не составлены в прямые или изогнутые ряды, а имеют различную конфигурацию и размеры и располагаются свободно. Подобранные в различных цветовых сочетаниях, они искусно моделируют пластичную форму лица. При этом достигается поразительный живописный эффект, близкий к тому,

¹⁷ О. Демус (O. Demus. Op. cit., p. 94) указывает, что золотые и серебряные кубики иногда состоят из твердого металла. Н. П. Кондаков («Памятники христианского искусства на Афоне», стр. 107) пишет: «Фон покрыт серебряными кубиками» (о миниатюрной мозаике св. Николая из музея в Вичи, сейчас она находится в Киевском музее. — См. там же, стр. 114 и др.). П. И. Костров, видевший нашу мозаику, указал, что при реставрации четырехчастной миниатюрной мозаики из собр. Гос. Эрмитажа он также установил, что там использованы золоченые серебряные пластинки, а не кубики.

¹⁸ Точно такой же серебряный позолоченный, хорошо сохранившийся фон из тонких пластинок имеется на миниатюрной мозаике XII в. из Киевского музея с изображением св. Николая (№ 6. к. 139).

¹⁹ Следы чинки черным воском видны также на вертикальной трещине, пересекающей левую щеку, и на горизонтальной трещине, проходящей через левую руку.

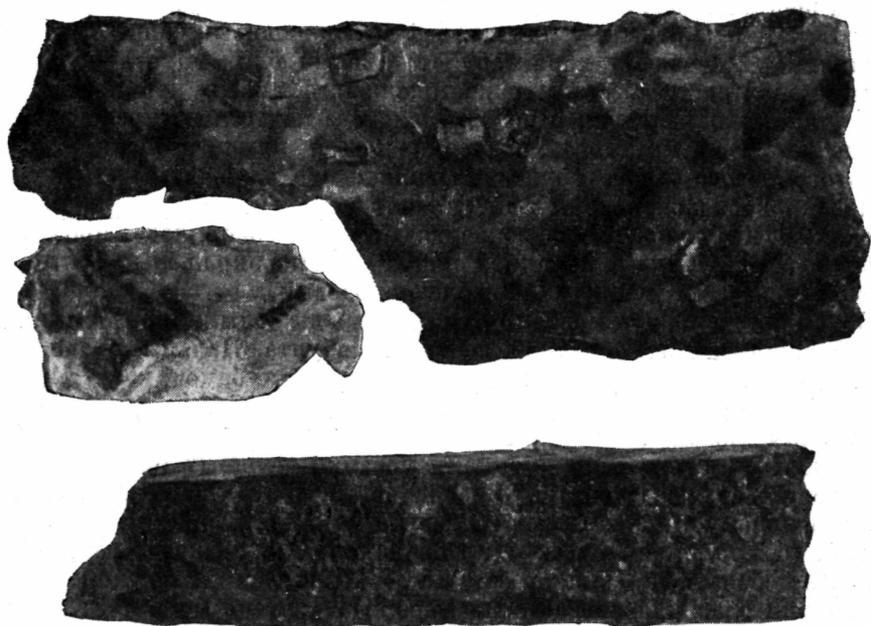


Рис. 3. Часть фона с серебряными позолоченными пластинками, вдавленными в восковую основу. Вид сверху. Увеличение, та же часть фона в разрезе

который возможен в тонкой миниатюрной живописи. В. Н. Лазарев считает, что стиль нашей мозаики связан с каллиграфическим стилем современной ей византийской миниатюры²⁰.

В технике набора кубиков поражает необычный способ разреженного подбора зерен, почти не встречающийся в других известных нам образцах миниатюрных мозаик²¹. В преобладающем большинстве остальных мозаик мельчайшие кубики мозаик «пригнаны друг к другу с изумительной ловкостью»²² и сидят так тесно, что промежутки между ними едва проглядываются²³.

Особого внимания заслуживает рассмотрение состояния грунта, проглядывающего между кубиками мозаики на изображении лица и рук Эммануила. Грунт здесь неодинаковый, он имеет два цвета: белый и бледно-розовый. Местами этот розовый грунт несколько возвышается над уровнем восковой основы всей мозаики, образуя легкий рельеф²⁴. На

²⁰ В. Н. Лазарев. Указ. соч., I, стр. 124.

²¹ Наиболее близким иконе Эммануила по такому характеру набора мозаичных кубиков лица является изображение Самуила в рост из собрания Гос. Эрмитажа (XIII в.).

²² В. Н. Лазарев. Указ. соч., I, стр. 124.

²³ O. D e t h u s. Op. cit., p. 91. Примером такого тесного набора кубиков на лице может служить также мозаичная икона с изображением полуфигуры св. Николы из Киевского музея (№ б. к. 139), датируемая XII в. (В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 124. Примечания, стр. 323, № 70; Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 108, рис. 50). См. также подобную мозаику с изображением св. Николы из того же собрания (В. Н. Лазарев. Указ. соч., II, Атлас, табл. 107 а).

²⁴ Не является ли это раствором, которым скрепляли тонкие мозаичные изделия? В литературе отмечалось, что у тонких мозаик, как это видно на мозаиках из Делоса, частицы скрепляли раствором более тонким, чем тот, который прикреплял частицы к днищу. Последний — желтоватого цвета, а тонкий раствор — белый, но он окрашивался в цвет частиц, скрепленных им («Эллинистическая техника»). Сборник статей под редакцией академика И. И. Толстого. М.—Л., 1948, стр. 120).

скулах щек и на шее, выложенных из белых кубиков, грунт, окружающий эти кубики, тоже белый, усиливающий интенсивное звучание освещенной части лица. По своему характеру этот белый блик грунта напоминает сочный мазок кисти, местами даже положенный поверх кубиков мозаики. Точно такой же энергичный розовый «мазок» нанесен на правой щеке на уровне рта изображенного, подчеркивающий румянец щеки. Внешний вид этого розово-белого грунта позволяет предположить наличие здесь подкраски восковой основы или скрепляющего зерна мозаики раствора краской, очень похожей на восковую. Как уже говорилось, промежутки между белыми кубиками на лице, руках и свитке окрашены в белый цвет, а между розовыми кубиками — в бледнорозовый.

Объемная лепка рук моделируется такими же белыми и розовыми кубиками с аналогичной окраской воскового грунта. Пальцы правой руки Эммануила описаны тонкими рядами из красных кубиков, как у упомянутого выше Самуила XIII в. (Эрмитаж) и как у большинства фигур в монументальных мозаиках ²⁵.

Несколькими розовыми кубиками мозаики в ушных раковинах мозаичист достигает впечатления их прозрачности, придающей еще более юный облик молодому лицу Христа. Очерченные темнокоричневым восковым грунтом (без кубиков) губы, с красной полоской между ними, создают иллюзию небольшого изящного рта с красными губами. Рисунок притенений вокруг глаз непосредственно переходит в тень вокруг овала лица и на шее под подбородком. Рисунок глаз, с черными зрачками, скошенными вправо, линия розовых, чуть припухших век поражают своей исключительной тожкостью и мастерством живописного исполнения.

Только под микроскопом удалось восстановить форму пышной прически из рыжеватых волос, украшавших когда-то голову Эммануила. Прическа, по-видимому, была высокой, судя по остаткам ее с левой стороны головы ²⁶. Спереди волосы окаймляют овал лица и спускаются на шею тремя крупными завитками. Волосы исполнены по подкрашенному в светлокоричневый цвет восковому грунту, пряди и завитки волос выложены из охряных кубиков изогнутыми рядами. Пышная высокая прическа, венчающая голову Эммануила, обладающего нежным, тонким овалом лица, позволяет восстановить впечатляющий по своей красоте облик юноши античного типа, близкий к изображению архангела Михаила в мозаике Неа Мони на Хиосе (1042—1056 гг.) ²⁷ и отчасти к указанной выше энкаустической византийской иконе с изображением Пантелеимона (XI в.) (ГМИИ).

Одежда

Техника набора кубиков мозаики на хитоне и гиматии такая же редкая и свободная, как и на лице. Кубики светлозеленые на хитоне, красные на клаве и охряные на гиматии такой же разнообразной конфигурации и размера. На одежде прием подкраски восковой основы становится еще более очевидным и более разнообразным, чем на лице и руках. Но на хитоне, клаве и гиматии не заметно высоко выступающего грунта в промежутках между кубиками. Здесь кубики, размещенные еще реже, вдавлены непосредственно в живописное изображение складок, сделанное на

²⁵ В. Н. Л а з а р е в. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, изображение ангела в цвете на суперобложке, а также вклейка между стр. 84—85 и др.

²⁶ По цвету и форме рыжеватая прическа Эммануила очень близка к подобной трактовке рыжих волос на византийской иконе Пантелеимона XI в. из Гос. музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина («Искусство Западной Европы». Путеводитель по музею. М., 1964, стр. 15).

²⁷ E. D i e z and O. D e m u s. Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge, 1931, № 117. Лицо архангела также обрамлено спускающимися на плечи локонами, переплетенными золотыми нитями мозаики, но оно строже.

восковой основе светлыми или темнокоричневыми восковыми же красками.

По-видимому, до работы мозаичиста изображение складок на хитоне и гиматии было написано художником красками. В некоторых частях одежды трактовка теней подчеркнута черной краской. (Вдоль края гиматия, ниспадающего с левого плеча, по краю выреза хитона на шее, над благословляющей правой рукой Эммануила.)²⁸ Не ограничиваясь проглядывающей между кубиками живописной разделкой складок, мозаичист стремится обогатить колорит мозаики и в трактовку одежды вводит кубики различных оттенков. Так, у хитона с правой стороны, там, где он соприкасается с гиматием, мозаичист выкладывает ряд ярких зеленых кубиков, а рядом — линию ярких красных кубиков, придающих своеобразную объемность складкам хитона и краю гиматия. Слева ту же роль играет красная полоса клава.

Таким образом, мозаичист, комбинируя цветные кубики на хитоне и гиматии с серебряной позолоченной шрафировкой складок и с живописной росписью складок восковыми красками, в которую непосредственно вставлены кубики мозаики, достигает поразительного художественного эффекта в подборе мягких оттенков кубиков и в переходах их от одного тона к другому.

Изучение мозаики под микроскопом позволяет с достаточным основанием предполагать, что окраска воскового грунта на лице и руках, а также живописная разделка складок на одежде выполнены восковыми красками по восковой основе, подготовленной для набора кубиков мозаики. При этом на лице и руках окрашенная восковая основа выступила в промежутках между кубиками. На одежде роспись складок восковыми красками произведена художником также по восковой основе, до набора кубиков. Художник, выходявший роспись клава и складок в цвете, как бы предварительно подготовил изображение для следующего процесса работы мозаичиста, подбиравшего кубики и выкладывавшего их по готовому рисунку и краскам.

Интересно, что тени под глазами на лице Эммануила исполнены только коричневой восковой краской, без мозаичных кубиков, и грунт в этом месте немного ниже общего уровня мозаики. Таким же приемом выполнена тень вокруг лица Эммануила, в которую вдавлены по линии овала с одной стороны зеленые, с другой красные кубики.

Блик на шее слева, как показал просмотр этого места под микроскопом, представляет собой группу мелких ярких белых кубиков с выступившим в промежутках, окрашенным белой краской грунтом или скрепляющим раствором, производящим на расстоянии впечатление мазка, сделанного кистью.

Обрамлением мозаики служит узкая орнаментальная рамка из чередующихся черных и белых кубиков²⁹. В добавление к ней, по поверхностному слою воска, сделана дополнительная живописная рамка, почти не сохранившаяся, в виде двух полосок черной и золотой красками, придававшими еще большую нарядность миниатюрной мозаике. Это украшение как бы связывало мозаику с золотыми полями иконы. Цвет и каче-

²⁸ Красный клав на зеленом хитоне выложен по черной предварительной окраске его восковой краской, при этом красные кубики, чередующиеся с серебряными пластинками, выложены косыми параллельными рядами, четко выделяющимися на фоне зеленого хитона.

²⁹ Характер обрамления черными и белыми кубиками близок к орнаментальной рамке на изображении князя Бориса Михаила Болгарского из «Учительного евангелия» XII — XIII вв. (воспроизведена в книге М. В. Щепкиной и Т. Н. Протасьевой — Сокровища древней письменности и старой печати. М., 1958, Син. № 262), а также на иконе Пантелеимона IX — X вв. из Киевского музея (Н. Петров. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной Академии, вып. I. Киев, 1912, № 3327).

ство остатков золота на поверхности воска очень близки к золоту на полях иконы, но это украшение, нанесенное поверх покровного слоя воска, могло быть более поздней отделкой.

Наличие в нашей мозаике своеобразных элементов восковой (энкаустической) живописи, комбинированной с мозаичным набором, представляет значительный интерес, выделяющий ее из числа известных нам образцов миниатюрных мозаик, исполненных из мельчайших кубиков смальты на восковой основе.

Представляется затруднительным решить в настоящее время вопрос о том, выполнялась ли наша мозаика одним мастером с начала до конца, или, подобно монументальным мозаикам большого размера, отдельные этапы работы выполнялись разными специалистами³⁰.

Возможно, в миниатюрных мозаиках и подготовка восковой основы, и исполнение энкаустической техникой изображения до набора мозаики, и, наконец, процесс мозаичного набора по готовому рисунку в красках — все могло выполняться одним и тем же художником-мозаичистом, тем более, что наша мозаика, исполненная из природных материалов, не требовала участия в ней специалиста по изготовлению кубиков смальты.

Материал

До сих пор в литературе, посвященной миниатюрным мозаикам, остается не исследованным вопрос о материале и технических особенностях этого специфического вида византийского искусства.

До сих пор принято считать, что основным материалом для изготовления миниатюрных кубиков мозаики была смальта; иногда для золотого фона применялась не смальта, а кубики из твердого металла³¹. Некоторые исследователи наряду со смальтой указывают в качестве материала на пиленый шифер желтого и «светлооливкового полутона»³². Из числа природных материалов отмечается наличие в подобных мозаиках «серых камушков»³³. Несколько расширил, но не конкретизировал состав материалов миниатюрных мозаик О. Демус. Он называет смальту, эмалевую пасту, лапис лазурь и малахит³⁴. М. Росс отметил в описании мозаики с изображением «Сорока мучеников Севастийских» (XIII в.) наличие среди кубиков смальты неизвестного черного материала, из которого выполнены надпись и контур креста³⁵.

При изучении миниатюрной мозаики с изображением Эммануила нас поразило отличие внешнего вида кубиков от мозаик, выполненных из смальты. К особенностям нашей мозаики относятся: приглушенные цвета кубиков, их исключительно мягкие оттенки и переходы, не просвечивающая матовая поверхность кубиков, т. е. все то, что совершенно не типично для мозаики из смальты.

Впервые в нашей стране научным определением кубиков мозаик Софии Киевской занялась В. И. Левицкая, исследования которой представляют ценный вклад в изучение монументальных мозаик³⁶. Определением же материала кубиков миниатюрных мозаик никогда никто не занимался.

³⁰ В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, стр. 152 и прим. 1.

³¹ Д. Айналов. Византийские памятники Афона. — ВВ, VI, 1899, стр. 77; Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 107, 112, 114; О. Demus. Op. cit., p. 91.

³² Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 112—113, 119. О термине «шифер» см. В. И. Левицкая. Палитра мозаик Софии Киевской. — ВВ, XXIII, 1963, стр. 153.

³³ В. Н. Лазарев. История Византийской живописи, I, стр. 124.

³⁴ О. Demus. Op. cit., p. 91.

³⁵ M. C. Ross. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, I. Washington, 1962, p. 103, № 124.

³⁶ В. И. Левицкая. Палитра мозаик Софии Киевской.

Исследование нашей мозаики мы начали с определения ее красочной палитры. Для этого мозаика тщательно рассматривалась с помощью лупы и под микроскопом. Технические особенности мозаичного набора требовали особого внимания при характеристике цвета в тех случаях, когда ряды красных кубиков находятся в непосредственной близости с зелеными кубиками (например, зеленый ряд кубиков на хитоне справа, рядом с полосой красных кубиков, выложенных по краю гиматия), так как происходит взаимное повышение интенсивности звучания цвета.

Палитра нашей мозаики сравнительно небогатая, в состав ее входят кубики следующих цветов и их оттенков. Начнем со светлых цветов.

1) Белые кубики: яркие белые, примененные в качестве бликов на кончике носа, на шее (слева), на концах пальцев правой руки и на свитке; белые кубики с оттенками от бело-серых до бело-голубых, использованные для моделировки объема лица, шеи и рук.

2) Ко второй группе кубиков относятся приглушенные желтые цвета чистой охры, из которых выложен гиматий. Он везде ровного цвета. Несколько более яркого оттенка кубики охры (типа желтого крона) даны на перекрестье нимба.

3) К третьей группе кубиков относятся красные двух оттенков: темно-красные («печеночного» цвета) и яркокрасные, примененные на нимбе, на котором по темно-«печеночному» цвету выложены мелкие розетки из яркокрасных кубиков; такими же яркими кубиками обрамлен овал левой щеки, кончик носа, линия губ, пальцы рук, края гиматия и клав. Темно-красными кубиками («печеночными») дана местами роспись складок гиматия и опись контура левого плеча.

4) К четвертой группе кубиков относятся бледнорозовые кубики на лице, шее и руках, с тончайшей, почти неуловимой градацией оттенков. Белыми и бледнорозовыми кубиками моделированы самые ответственные части изображения (лицо, шея и руки).

5) К пятой группе относятся серо-зеленые кубики, приглушенного тона, с матовой поверхностью, примененные для описи овала правой щеки и использованные полностью для хитона изображенного. Зеленые кубики более яркого оттенка встречаются только в одном месте в виде ряда кубиков, оттеняющих край хитона справа. Ряд этих кубиков идет параллельно с аналогичным рядом красных кубиков, выложенных вдоль края гиматия.

6) К шестой группе относятся черные кубики, примененные для трактовки глубоких теней на воротах хитона и местами вдоль складок хитона и гиматия. А также на линии, окаймляющей нимб, и на обрамлении в виде рамки из белых и черных кубиков, располагающихся в шахматном порядке.

Таким образом, красочная палитра нашей мозаики состоит из шести основных цветов и из четырех их оттенков: белого, желтого, зеленого и красного цветов.

В целом красочная палитра мозаики характеризуется приглушенной гаммой красок с нежной и мягкой нюансировкой одинаковой матовой плотной, не просвечивающей поверхностью кубиков, как бы имитирующих полудрагоценные камни. В мозаичном наборе отсутствуют также кубики с блестящей прозрачной поверхностью.

Определение материала кубиков мозаики потребовало привлечения специалистов по минералам и смальте и проведения необходимых исследований. Были использованы старые осколки от разрушившихся кубиков мозаики, извлеченные из трещин и из отверстий в доске, поврежденной вредителем древесины. Огромные затруднения доставило то обстоятельство, что мы располагали для исследований буквально микроскопическими частицами кубиков каждого цвета.

Большую помощь в определении материала мозаичных кубиков нам оказали сотрудники Московского геологоразведочного института: заве-

дующий кафедрой минералогии профессор П. В. Калинин, научный сотрудник того же института Е. С. Доброхотова и научный сотрудник Института археологии Академии наук СССР Ю. Л. Шапова — специалист по смальте.

После совместного ознакомления с мозаикой указанные специалисты пришли к выводу, что белые, розовые, желтые и черные кубики не являются смальтой. Сомнительными оставались зеленые и красные кубики. Для научного заключения о характере их материала Е. С. Доброхотовой были дополнительно проведены лабораторные исследования кубиков мозаики всех цветов ³⁷.

При этом было установлено, что весь мозаичный набор нашей мозаики выполнен исключительно из естественных природных материалов ³⁸ двух видов: 1) кубики белые, бледно-розовые, блекло-зеленые и черные, по данным химического исследования, представляют собой мрамор (CaCO_3) ³⁹ различных цветов. Белые кубики могут быть также ониксом (матовой разновидностью кальцита). 2) Кубики желтые (охра) и красные («печеночные») являются минералами группы глин (ферроалюмосиликаты) ⁴⁰. Общеизвестно, что глины бывают разного цвета, в зависимости от содержания в них соединений железа; известны градации оттенков от слабо окрашенных глин цвета охры до различных оттенков красного цвета; последние содержат много соединений железа.

Следует отметить, что приведенные В. И. Левицкой данные об анализах мозаичных кубиков со стен Софии Киевской, относящихся к естественным породам, почти полностью совпадают с нашей первой группой мраморов светлых цветов ⁴¹.

Возникает вопрос о технике и процессе изготовления кубиков из указанных выше природных материалов. Мрамор состоит из мелких зернышек или кристалликов кальцита. При дроблении или раскалывании мрамор распадается на мелкие осколки различной формы и размеров. Поверхность некоторых зерен имеет иногда несколько округлую неправильную форму. Другие зерна обладают исключительной гладкостью поверхности и даже блеском ⁴².

В процессе работы по изготовлению кубиков мозаики мастер, по-видимому, отбирал из осколков мрамора наиболее подходящие для кубиков мелкие кусочки, которые затем, возможно, подвергались обработке, т. е. выглаживались или шлифовались ⁴³, так как поверхность всего мозаичного набора имеет точно пригнанную, исключительно ровную и гладкую лицевую сторону.

Кусок глины также раскалывался или размалывался, и из массы мелких кусочков отбирались наиболее подходящие для кубиков по форме и размеру. Лицевая сторона этих цветных глин также, по-видимому, шлифовалась или опиливалась. Сейчас поверхность мозаичного набора покрыта тонким слоем белого прозрачного воска ⁴⁴.

³⁷ Пользуемся случаем еще раз поблагодарить Е. С. Доброхотову за помощь в лабораторном исследовании мозаики.

³⁸ Впервые изучение естественных материалов в мозаиках Софии Киевской осуществила В. И. Левицкая (указ. соч., стр. 150—153 и сл.).

³⁹ Просмотр под бинокулярной лупой. Частицы кубиков разных цветов бурно вскипают с HCl .

⁴⁰ Определение проводилось в иммерсионных препаратах при помощи поляризационного микроскопа, показавшего структуру и оптические свойства минералов группы глин. (Показатель преломления 1,546).

⁴¹ В. И. Левицкая. Указ. соч., стр. 152—153, табл. 7: «Описание шлифов мозаичных кубиков, относящихся к естественным породам».

⁴² По мнению Е. С. Доброхотовой, это блеск спайности кристаллов.

⁴³ В Софии Киевской в мозаичном наборе кубиков известняка обнаружена обработка их поверхности опилковой (В. И. Левицкая. Указ. соч., стр. 134).

⁴⁴ Наличие аналогичного покрытия поверхности мозаики воском замечено также на мозаичном изображении Самуила (XIII в.) (Эрмитаж). Так как слой воска лежит

Приведенное определение материала по данным химического петрографического и микроскопического анализов, свидетельствует о том, что в нашей миниатюрной мозаике применены исключительно естественные природные материалы, месторождением которых были берега Черного и Средиземного морей⁴⁵. До сих пор в литературе, посвященной портативным мозаикам, не встречалось указаний на изготовление кубиков мозаики из мрамора и минералов группы глин. Все они считались выполненными из кубиков смальты. Однородность материала, примененного для мозаичного набора в изображении Эммануила, цветовая характеристика мозаичного набора и одинаково плотная, не просвечивающая поверхность кубиков различных цветов и оттенков — все вместе взятое говорит об утонченности вкуса мозаичиста и о высоком художественном совершенстве и мастерстве исполнения.

В большинстве других миниатюрных мозаик чаще всего встречается одновременное использование природного материала (преимущественно мрамора) для исполнения лиц и рук и кубиков из смальты разных цветов. В качестве примера укажем на миниатюрные мозаики с изображением св. Николы XII в. (Киев) и Самуила XIII в. (Эрмитаж). Как показали последние исследования В. И. Левицкой, подобное сочетание мы встречаем также и в монументальных мозаиках Софии Киевской⁴⁶.

Применение в нашей мозаике кубиков исключительно из естественных природных камней представляет собой пока единственный случай. Интересно, что подобно тому, как в монументальных мозаиках Софии Киевской, в которых важную роль играли матовые кубики, употреблявшиеся «для обработки карнации и набора освещенных участков светлых одежд»⁴⁷, так и в нашей миниатюрной мозаике белые и розовые кубики мрамора применены для моделировки лица, шеи и рук, а также на изображении светлого свитка, который держит в левой руке Эммануил. Близость использованного природного материала в нашей мозаике к материалу в мозаиках св. Николы (XII в.) и Самуила (XIII в.) в какой-то мере определяет хронологические рамки создания нашей мозаики.

Иконография

На основе исследований Н. П. Кондакова⁴⁸ и В. Н. Лазарева⁴⁹ по иконографии Христа, можно сказать, что единоличное изображение Христа с надписью имени «Еммануил» («с нами бог») встречается в византийском искусстве начиная с VI в. Однако в это время, по мнению Н. П. Кондакова, еще не установился его иконографический тип и он изображался чаще не в виде юного отрока, а взрослым мужем с бородой. Так, на монетах императора Цимисхия изображался лик Христа с бородой, в крещатом нимбе с надписью «Еммануил»⁵⁰. Вплоть до X в. тип юного Христа-Эммануила не может считаться окончательно устоявшимся, так как изображения его встречаются и в отроческом виде и с бородой⁵¹.

поверх древней, грубой чинки мозаики с изображением Эммануила черным воском (?), следует считать, что и эта пленка воска могла быть нанесена при реставрации мозаичного набора.

⁴⁵ Богатые месторождения пестрых мраморов были открыты в эллинистическую эпоху (сб. «Эллинистическая техника», стр. 120).

⁴⁶ В. И. Левицкая. Указ. соч., стр. 151—153 и сл.

⁴⁷ Там же, стр. 151.

⁴⁸ «Лицевой иконописный подлинник», т. I. «Иконография Господа бога и спаса нашего Иисуса Христа». СПб., 1905, стр. 42, № 66.

⁴⁹ В. Н. Лазарев. История..., I, стр. 49, 58 и сл., табл. 28, 29, 47 и др.

⁵⁰ В Эрмитаже имеется сердоликовая камея с погрудным изображением Христа-Эммануила в виде юноши, с крещатым нимбом вокруг головы, датируемая VI в. (?) (А. В. Банк. Искусство Византии в собрании Государственного Эрмитажа. Л., 1960, рис. 69). См. Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 40, 60 и сл.

⁵¹ Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 7, 9, 61 и сл.; В. Н. Лазарев. Указ. соч., II, табл. 28, 29, 39, 93; т. I, стр. 344, прим. 57.

На протяжении X—XII вв. на резных камнях, образках-тельниках встречаются изображения Эммануила в виде мужа с бородой⁵².

Характерным для сложившегося типа юного отрока Эммануила может считаться медальон с его мозаичным изображением в алтарном своде собора в Монреале близ Палермо⁵³ (1182 г.), а также мозаичное изображение Спаса-Эммануила в рост, в иератической позе с благословляющей правой рукой и со свитком в левой, с крещатым нимбом, с выложенными по его краю черными и белыми кубиками мозаики, датируемое началом XIII в. и находящееся в левом нефе собора св. Марка в Венеции⁵⁴.

Более близкой по композиции и по типу к нашему мозаичному Эммануилу является полуфигура юного Спаса-Эммануила (в крещатом нимбе, с благословляющей правой рукой и со свитком в левой), изображенного в мозаике бокового купола в соборе св. Марка в Венеции (XII—XIII вв.)⁵⁵.

Наметившийся в XII в. иконографический тип Спаса-Эммануила в виде юного отрока получает довольно широкое распространение в мозаичных и фресковых ансамблях XII—XIII вв. на Балканах, особенно в Болгарии. Так, в росписи Боянской церкви 1259 г. Христос-Эммануил появляется в восьми изображениях, в которых его возраст разнообразен. В композициях: «Рождество» и «Недреманное око» он дается в типе младенца; в композиции «Христос среди книжников» — в типе отрока и, наконец, поясной образ Христа-Эммануила — в виде юноши, благословляющего правой рукой и держащего свиток в левой⁵⁶.

Во фресковой росписи XIII—XIV вв. в церкви св. Климента в Охриде (Македония) имеется изображение крылатого Эммануила в рост, с крестом и развернутым свитком в левой руке, в виде Ангела Великого «Совета». Имеется также Эммануил в виде отрока, сидящего в храме, — в композиции «Христос среди книжников» — в росписи Дечан⁵⁷. В начале и в первой половине XIV в. изображение младенца Христа чаще встречается в композиции «Рождества», например, в сцене купания на фресках монастыря в Сапочанах⁵⁸, Арилье⁵⁹ (XIII в.) и др.

Среди перечисленных иконографических типов Христа-Эммануила наша мозаика занимает особое место по своему внутреннему содержанию и художественному образу. Фронтальная поза Эммануила, тонкий аристократизм всего его внешнего облика и, кроме того, пропорциональные соотношения головы с пышной шапкой волос, с удлинненным овалом лица на длинной шее, с узкими покатыми плечами — все эти особенности реалистической трактовки образа ясно показывают, что создававший его художник стремился изобразить не ребенка и не отрока, а зрелого юношу, облик которого восходит к эллинистическим прототипам.

Благословляющий жест и свиток в левой руке Эммануила, символизирующие призвание на христианское служение, вполне отвечают строгой позе Эммануила, как бы обращающегося к зрителю. Все эти особенности лишней раз подтверждают, что перед нами редкий иконографический

⁵² Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 61.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Имеющиеся там же подобные мозаичные иконы с изображением богородицы, апостолов и пророков, по предположению Кондакова, могли быть вывезены из Константинополя после 1204 г. (там же, стр. 40—41, № 62).

⁵⁵ Там же, стр. 42, № 66.

⁵⁶ И. Акрабова-Жандова. Боянская церковь, памятник болгарского искусства XIII столетия. София, 1960, стр. 17, № 9, стр. 21, № 24, рис. 24; K. Zorn v. Die Wandmalereien in der Kirche von Bojana. Acht typische Christus Köpfe. Sofia, s. a., № 4.

⁵⁷ V. Petković. La peinture serbe du Moyen âge. Beograd, 1934, p. CXXI, CXXXV.

⁵⁸ М. Кашанин и Н. Каменович. Средневековые фрески. Београд, Нови-Сад, 1960, стр. 23, рис. 8.

⁵⁹ М. Таттић. Арилье. Београд, 1960, стр. 7—8.

вариант, близкий по своему внутреннему содержанию к типу поклонной иконы, т. е. к композиции с изображением Христа в его историческом типе, с бородой, с благословляющей правой рукой и с евангелием в левой.

Подобный тип Эммануила неизвестен в станковой живописи (на иконах) ни в Византии, ни на Балканах, ни в русской иконографии. Единственными близкими поясными изображениями Эммануила в образе юноши, с благословляющей правой рукой и со свитком в левой являются следующие изображения поясного Эммануила: в медальоне в замке арки собора Спасо-Мирожского монастыря 1165 г. в Пскове⁶⁰; изображение Эммануила в отроческом возрасте, которого богоматерь держит перед собой, в медальоне в замке северного купола внутреннего нарфика в Кахрие-Джами (1315—1320) в Константинополе⁶¹ (лицо младенца моделировано так же, как у нашего Эммануила, у него свободно драпируются складки хитона и гиматия); наконец, уже упоминавшееся нами мозаичное изображение в одном из боковых куполов собора св. Марка в Венеции конца XIII в.⁶² Общим для этих изображений являются узкие плечи со спускающимся с них гиматием, прикрывающим обе руки до кистей, с открытым спереди хитонем с клавом, с благословляющей правой и со свитком в левой руке. В мозаике св. Марка Эммануил смотрит прямо, а правая рука его обращена к зрителю внешней стороной. Эммануил же Исторического музея дан со скошенными вправо зрачками, а жест правой руки повернут к зрителю ладонью. Подобный жест правой руки имеется у вывезенного из Константинополя после 1204 г.⁶³, по предположению Кондакова, Эммануила начала XIII в. из собора св. Марка.

Лицо Эммануила на нашей мозаике, трактованное еще в традициях античных типов, ближе всего к лицу Михаила архангела на мозаике из Неа Монн⁶⁴.

Близки к изображению на нашей мозаике своим античным типом также лица юных святых Георгия и Пантелеимона на керамических поливных таблечках VIII в., происходящих из Никомидийских катакомб (ГИМ № ОВД. 140/а), изображение юного святого на копии с фрагмента фрески из храма «Донаторов» XI—XII вв. (Крым) (ГИМ, № 63896) и отчасти изображение Пантелеимона на византийской иконе XI в. (ГМИИ).

Таким образом, при всей скудости обнаруженного нами иконографического материала можно сделать все же вывод о несомненной редкости типа мозаичного Эммануила, представленного прямо, в типе поклонной иконы, и считать, что подобный образ мог быть создан в тот переходный период, когда иконографический тип Эммануила еще не установился окончательно. Близость же данного иконографического варианта к сложившимся в искусстве типам юных святых, изображавшихся прямо, с удлинненным нежным овалом лица и с большой пышной шапкой волос на голове, как у Георгия или у Пантелеимона, говорит об интересе к античности.

Необычность типа нашего Эммануила позволяет предположить, не является ли наша мозаика частью миниатюрного «Деисуса» (моление), т. е. композиции из трех фигур, в которой Эммануил был представлен посредине, а по сторонам его были даны два преклоняющихся ангела. Такого рода «Деисусы» сохранились от XII—XIII столетий⁶⁵. Несомнен-

⁶⁰ Ю. П. Спегальский. Псков. М.—Л., 1963, стр. 263.

⁶¹ Н. П. Кондаков. Иконография богородицы, т. II, 1915, стр. 343, № 345.

⁶² Там же, стр. 42, № 66.

⁶³ Там же, стр. 40, № 62 и стр. 41.

⁶⁴ E. Diez and O. Demus. Op. cit., № 117.

⁶⁵ Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 60. В Армении, во фресковой росписи в Ани (XIII в.), известен Деисус с полуфигурой юного Христа между двух архангелов (В. Н. Лазарев. История..., I, стр. 187). В Киевском музее западного искусства имеется икона Спасо-Эммануила, входившая в состав Деисуса (Н. Петров. Альбом достопримечательностей..., вып. I, № 3322). См. также Деисус: Архангел

но, все три иконы были исполнены на отдельных досках и, возможно, представляли собой миниатюрный складень, удобный для ношения при себе в пути⁶⁶. Иконы с изображением Деисуса были широко распространены в Византии⁶⁷.

Выводы

В определении датировки нашей мозаики мнения ученых расходятся. В. Н. Лазарев, один из первых указавший на нашу мозаику, относит ее к XI—XII вв.⁶⁸ В путеводителе по отделению древностей московского Публичного музея, где мозаика была впервые экспонирована на выставке под № 726⁶⁹, и в описи Румянцевского музея, как в документе, с которым мозаика поступила в 1922 г. в Исторический музей, о ней сказано: «Византия, X век»⁷⁰. А. В. Банк, ознакомившаяся с мозаикой, датирует ее второй половиной XIII в.

Мы полагаем, что самым веским аргументом в решении вопроса о датировке нашего памятника может быть его художественный стиль, его материал и в особенности техники набора. В настоящее время, после проведенного всестороннего научного обследования мозаики рядом специалистов, для этого открываются новые возможности.

Как уже было установлено, кубики мозаики — не смальта; они изготовлены из природных материалов, которые удалось определить (см. стр. 216—219). К особенностям техники набора следует отнести прием свободного и редкого размещения кубиков с подкраской грунта, выступающего местами в промежутках между кубиками. В художественном же стиле мозаики преобладает сдержанная цветовая гамма с мягкой живописной объемной трактовкой, достигаемой искусно подобранными кубиками, нежными по своим оттенкам. Особый эффект матовому колориту мозаики придают яркие рефлексии из зеленых и красных кубиков и золотая шрафировка складок, перекликающихся с фоном из серебряных с позолотой пластинок. К особенностям мозаики следует также отнести сочетание мозаичной гаммы со следами живописной разделки складок восковыми красками⁷¹ и весь тонкий облик изображенного юноши с большой шапкой волос⁷², еще лишенного аскетичности, несмотря на строгий вертикализм положения корпуса, который В. Н. Лазарев считает излюбленным в византийском искусстве XII в.⁷³

Михаил, Спас-Эммануил, архангел Гавриил (сер. XII в.) (ГТГ) (В. И. Антонова и Н. Е. Мневая. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, стр. 63, № 6).

⁶⁶ В летописи Боголюбова монастыря под 1158 г. указывается, что князь Андрей Георгиевич всегда имел с собой в пути св. иконы, названия которых составляют деисусную композицию, являвшуюся, по-видимому, частью походного иконостаса (В. Н. Лазарев. Два новых памятника русской ставковой живописи XII—XIII вв.—«Краткие сообщения», вып. XIII, 1946, стр. 75).

⁶⁷ Там же, стр. 73.

⁶⁸ В. Н. Лазарев. История..., I, стр. 124, 169. В настоящее время В. Н. Лазарев считает мозаику произведением конца XIII—начала XIV в.

⁶⁹ Инвент. № 53066; Р. М. 9/726.

⁷⁰ Московский Публичный и Румянцевский музей. Путеводитель по отделению древностей. М., 1909, стр. 8, № 726.

⁷¹ А. В. Банк указывает, что византийские мастера перестают пользоваться энкаустической техникой в IX в. С X—XII вв. они начинают работать темперой (А. В. Банк. Указ. соч., стр. 9). Наличие энкаустической техники в нашей мозаике показывает, что традиция работы восковыми красками продолжается несколько далее.

⁷² Сравни типы юных святых Георгия и Пантелеимона (прямо, полуфигуры) на табличках из поливной керамики (ГИМ, № ОВЛ 140/а) VII—VIII вв. из Никомидийских катакомб, а также изображение полуфигуры Георгия XII в. (с тонким овалом лица, со скошенными вправо зрачками) на византийской иконе. (O. Wulff, M. Alprattoff. Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge. Dresden, 1925, p. 126—128, Abb., 51); Памятники Синая археологические и палеографические, под редакцией В. Н. Бенешевича, вып. I. Л., 1925, стр. 37).

⁷³ В. Н. Лазарев. История..., т. I, стр. 221.

Художественный стиль нашей мозаики отличается двойственностью, отразившейся в сосуществовании в ней передовых и архаизирующих тенденций. К архаизирующему направлению, корни которого уходят в искусство XII в., следует отнести строго фронтальное положение фигуры Эммануила, плоский серебряно-золотой фон, нимб неправильной вытянутой формы, тяжело падающие спокойными складками одежды, в которых отсутствуют еще развевающиеся, как на ветру, края⁷⁴. Колорит мозаики сдержанный, данный в охристо-зеленой приглушенной гамме, с уже появляющимися в лице нежными цветовыми нюансами. Но пестрота колорита еще отсутствует.

К чертам нового направления принадлежит мягкая пластичная моделировка лица, шеи и рук, достигаемая тонкими переходами цветных кубиков, противопоставлением освещенных мест лица (щеки) глубоким теням вокруг глаз, по овалу и на шее. Своеобразную рельефность складкам и объемной трактовке одежды придает комбинированная техника (энкаустическая живопись плюс мозаика). Разреженный набор кубиков мозаики приобретает характер большей свободы и широты в распределении красочных пятен. Эти новые веяния в художественном стиле нашей мозаики говорят о широком использовании эллинистической традиции. На основе существования двух противоречивых художественных направлений мозаичистом было найдено какое-то свое собственное, оригинальное художественное решение мозаики, был подобран своеобразный природный материал для кубиков мозаики, состоящий из темной охристо-зеленой приглушенной гаммы. Эти кубики мозаики, набранные редко (по-видимому, специально), искусно сочетались с предварительной энкаустической живописью по восковой основе. Все указанное характеризует нашу мозаику как памятник переходного стиля ранней Палеологовской эпохи, характеризующейся стремлением возродить византийскую культуру на основе античных традиций. Нашу мозаику на этом основании можно отнести к одному из ранних образцов миниатюрных мозаик на восковой основе и датировать ее концом XIII в.

По-видимому, мозаичист в поисках решения художественной формы нашей мозаики был поставлен перед задачей создания новой отрасли искусства малых форм. В своих исканиях этих новых художественных решений он использует ряд комбинированных живописных приемов, заимствованных им из разных областей византийского искусства: из иконописи (энкаустика), миниатюры и цветной эмали⁷⁵. Это сочетание различных технических приемов и достигаемое при этом богатство художественного эффекта является главным датирующим моментом, позволяющим отнести нашу мозаику к тому времени, когда новый стиль миниатюрных мозаик и их специфическая техника только еще складывались.

По своим художественным особенностям и размеру наша мозаика должна занять промежуточное место между мозаиками так наз. «большой» группы (согласно классификации Демуса) и памятниками миниатюрных мозаик, исполненных уже полностью из кубиков смальты на восковой основе и относящимися уже к периоду расцвета искусства этих миниатюрных мозаик при дворе Палеологов (XIII—XIV вв.).

⁷⁴ Как, например, у Самуила (Эрмитаж), который дан в профиль в длинной одежде с падающими каскадом складками, концы которых как бы относит ветром.

⁷⁵ На аналогичные художественные особенности миниатюрных мозаик указывает Н. П. Кондаков (указ. соч., стр. 104; O. Demus. Op. cit., p. 90). По своему художественному эффекту прием золотой шрафировки складок на одежде Эммануила очень близок к золотой ассистке иконы и к технике перегородчатой эмали. Н. П. Кондаков считал, что выпуклый нимб мозаичного Иоанна Златоуста (США) исполнен в подражание эмалевым нимбам (Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 117). По мнению В. Н. Бенешевича, мозаическая техника подражает эмалям (Памятники Синая..., стб. 38).

Золотые поля иконы с врезанными в доску и левкас цветными стеклами без оправы А. И. Анисимов считает древним византийским приемом, заимствованным у Византии уже в XII в. Русью и Западной Европой ⁷⁶.

Местом изготовления нашей мозаики, по-видимому, был Константинополь, может быть одна из придворных мастерских, которые были заняты производством предметов роскоши и размещались в помещении Большого императорского дворца. Здесь производились роскошные мозаики, шедевры ювелирного искусства, узоры и орнаменты парадных шелковых одежд, музыкальные инструменты, различные украшения и т. д. ⁷⁷ От работников этих мастерских требовалась исключительно высокая квалификация ⁷⁸.

В XIII в. в эпоху тяжелых экономических и военных потрясений для государства мастера-мозаичисты, создавшие нашу мозаику, сумели сберечь свою высокую квалификацию и художественные традиции лучшей поры византийского искусства ⁷⁹.

⁷⁶ А. И. Анисимов. Домонгольский период древнерусской живописи.— «Вопросы реставрации», т. II. М., 1925, стр. 125—126, 177 и др. См. также Н. Н. Черногоубов. Икона Бориса и Глеба в Киевском музее русского искусства—«Древнерусское искусство XV — начала XVI веков». М., 1963, стр. 289. Этот прием украшения икон встречается в древнерусских памятниках XII в., напр. на иконе «Спаса нерукотворного» XII в. из Успенского собора (ГТГ) (А. И. Анисимов. Указ. соч., стр. 123—126).

⁷⁷ В. Н. Лазарев. История..., I, стр. 124; А. В. Банк. Мозаичная икона из б. собрания Н. П. Лихачева, стр. 188 и прим. 5.

⁷⁸ Я. М. Сюзюмов. Ремесло и торговля в Константинополе.—ВВ, II, 1951.

⁷⁹ Всемирная история, т. III. М., 1957, стр. 419.