

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN
№ 14 (136)

Academic Journal

Series:
Cultural Studies. Art Studies. Museology

Moscow 2014

ВЕСТНИК РГГУ
№ 14 (136)

Научный журнал

Серия «Культурология. Искусствоведение.
Музеология»

Москва 2014

УДК 008.001(05)
ББК 71я54

Главный редактор
Е.И. Пивовар

Серия «Культурология. Искусствоведение.
Музеология»

Редакционная коллегия:

В.А. Колотаев – ответственный редактор

А.В. Марков – редактор

Н. Арлаускайте (Литва)

А. делл Аста (Италия)

И.В. Баканова

Э.Н. Волкова

Т. Гланц (Чехия, Германия)

Г.И. Зверева

И.В. Кондаков

К.Л. Лукичева

А.А. Олейников

Р. Николози (Германия)

К.М.Ф. Платт (США)

Е.Д. Савостина

Дж. Саттон (Великобритания)

К. Сигов (Украина)

Р. Смит (Великобритания)

А.А. Сундиева

Н.В. Шабуров

М. Ямпольский (США)

Номер подготовил:

А.В. Марков

СОДЕРЖАНИЕ

Э.Н. Волкова

Русские философы-«традиционалисты» как предвестники
постмодернизма: П.А. Флоренский, В.В. Налимов, В.В. Библихин 11

А.А. Арустамова, А.В. Марков

Парасемантика и непереваемость как свойство
канонических произведений 26

Ю.В. Балакшина

В «лабиринте сцеплений»: образная система дневников
прот. Александра Шмемана 36

П.Б. Богданова

Режиссеры-семидесятники: поколение без иллюзий 49

А.Г. Васильев

Политика памяти: российский опыт в свете
теоретико-методологической рефлексии 59

И.А. Герасименко

Эстетическая морфология русского формализма 69

Н.Н. Гончарова

Мировоззренческие и ментальные аспекты
народной культуры XVII–XVIII вв. 79

О.Н. Гуров

Кризис человеческой идентичности в мире постмодерна:
репрезентация в фильме «Видеодром» Дэвида Кроненберга 86

Е.С. Ершова

Композиционный и количественный анализ древнеегипетских
гробничных сцен: новые возможности и перспективы 95

<i>Д.С. Капитонов</i>	
Виртуальное и актуальное как элементы конструирования идентичности в кинематографе Киры Муратовой (на материале фильмов «Три истории» и «Два в одном»)	104
<i>К.Ф. Карлова</i>	
Сет как Сет-Ра и его солнечная ипостась	111
<i>В.А. Колотаев</i>	
Смещенная агрессия в современном российском кинематографе	119
<i>А.А. Котомина</i>	
Фридрих Киттлер и Режи Дебре о Маршалле Маклюэне	126
<i>Л.В. Крошкина</i>	
Византийские жития в переложении русских авторов XX в. (на материале агнографического сборника Е.Ю. Скобцовой «Жатва духа»)	140
<i>Е.В. Лаврентьева</i>	
О некоторых особенностях иконографии Страшного суда собора Санта Мария Ассунта в Торчелло	146
<i>О.Е. Левченко</i>	
Science-art: проблемы терминологии	155
<i>Т.Е. Максимова</i>	
Виртуальные музеи: анализ термина	163
<i>Е.А. Михасенко</i>	
Формирование культурной идентичности в советское время и ее влияние на современное российское общество	170
<i>О.В. Мороз</i>	
Языки описания «советского» в русском концептуализме: методология этнографов и археологов	182
<i>Н.А. Цыркун</i>	
Супергерои комиксов и обратная сторона титанизма	191

<i>В.О. Чистякова</i>	
Визуальная антропология в системе cultural sciences	200
<i>С.Ю. Штейн</i>	
Теоретическая модель онтологии кино как знаниевая матрица целостной кинотеории	214
<i>М.И. Яковлева</i>	
Орнамент на миниатюрных мозаичных иконах эпохи Палеологов	226
Abstracts	239
Сведения об авторах	248

CONTENTS

E. Volkova

Russian traditionalist philosophers as precursors
of the postmodern thought:

Pavel Florensky, Vladimir Nalimov, Vladimir Bibikhin 11

A. Arustamova, A. Markov

Parasemantics and untranslatability as a property of canonical art 26

Yu. Balakshina

In the “maze clutches”: Imaginative system in the diaries of Rev.

Alexander Schmemmann 36

P. Bogdanova

Directors of the seventies: Generation without illusions 49

A. Vasilyev

Politics of Memory: Russian experience in the light of the theoretical
and methodological reflections 59

I. Gerasimenko

Aesthetical morphology of the Russian formalism 69

N. Goncharova

Ideological and mental aspects of the popular culture
of the XVII–XVIII centuries 79

O. Gurov

Crisis of human identity in the postmodern world:

Representation in the movie “Videodrome” by David Cronenberg 86

E. Ershova

Compositional and quantitative analysis of the ancient Egyptian

tomb scenes: New opportunities and prospects 95

<i>D. Kapitonov</i>	
Virtual and actual as elements of identity construction in the cinematography of Kira Muratova (in the context of films “Three Stories” and “Two in One”)	104
<i>K. Karlova</i>	
Seth as Seth-Ra and his Solar hypostasis	111
<i>V. Kolotaev</i>	
Biased aggression in the contemporary Russian cinema	119
<i>A. Kotomina</i>	
Friedrich Kittler and Régis Debray on Marshall McLuhan	126
<i>L. Kroshkina</i>	
Byzantine lives in transposition of Russian writers of the twentieth century (based on hagiographical collection by E.Yu. Skobtsova “The Harvest of the Spirit”)	140
<i>E. Lavrentyeva</i>	
About some peculiarities of Last Judgment iconography in Santa Maria Assunta Cathedral on Torcello	146
<i>O. Levchenko</i>	
Science-art: Problems of terminology	155
<i>T. Maksimova</i>	
Virtual museums: An analysis of the term	163
<i>E. Mikhasenko</i>	
Forming cultural identity in the Soviet period and its influence on the contemporary Russian society	170
<i>O. Moroz</i>	
Description language for “Soviet” in Russian conceptualism: Methodology of ethnographers and archaeologists	182
<i>N. Tsyrkun</i>	
Comics’ s superheroes and the Titans’ reverse	191

<i>V. Chistyakova</i>	
Visual anthropology in the system of cultural sciences	200
<i>S. Shtein</i>	
Theoretical model of the ontology of film as integral matrix of knowledgeable cinema-theory	214
<i>M. Yakovleva</i>	
The ornament of miniature mosaic icons of the Palaeologian epoch	226
Abstracts	239
General data about the authors	250

ОРНАМЕНТ НА МИНИАТЮРНЫХ МОЗАИЧНЫХ ИКОНАХ ЭПОХИ ПАЛЕОЛОГОВ

Статья посвящена анализу орнаментальных мотивов на византийских миниатюрных мозаичных иконах конца XIII – первой половины XIV в., их взаимосвязи с декором рукописей и произведениями эмальерного искусства средневизантийского периода. Особое внимание уделяется вопросу обращения к типологии используемого орнамента при атрибуции миниатюрных мозаик.

Ключевые слова: миниатюрные мозаичные иконы, орнамент, эмальерное искусство, миниатюры.

Миниатюрные мозаичные иконы относятся к наиболее изысканным, дорогостоящим и одновременно малочисленным произведениям византийского искусства. В настоящее время известно 36 миниатюрных мозаик¹, самая ранняя из которых («Св. Николай Чудотворец» из монастыря св. Иоанна Богослова на о. Патмос) датируется XI в.² Наивысшего расцвета искусство микромозаики достигло в начале палеологовской эпохи: по крайней мере 30 миниатюрных мозаичных икон были созданы в последней трети XIII – первой половине XIV в.³

Виртуозность исполнения, трудоемкая техника и богатство отделки свидетельствуют о том, что миниатюрные мозаичные иконы предназначались для высших слоев византийского общества или даже исключительно для императорского двора⁴. Основным местом производства микромозаик считаются столичные мастерские, хотя документальных свидетельств на этот счет не сохранилось⁵. Особенностью миниатюрных мозаик является их драгоценная декоративность: активное применение ассиста, использование от-

крытых, чистых и ярких цветов натуральных и полудрагоценных камней (мрамора, яшмы, лазурита, малахита), зачастую – соединение мозаичного средника иконы с роскошным чеканным или филигранным металлическим окладом, серебряным или позолоченным.

Не в последней степени общее впечатление роскоши и величия миниатюрных мозаичных икон обусловлено вплетением в их художественный язык орнаментальных мотивов. Отдельные аспекты орнаментации микромозаик освещаются в большинстве работ о них, в частности в трудах О. Демуса, А. Крикельберг-Пютц, Х. Бушхаузена⁶. Исследователи неоднократно указывали на важность обращения к типологии орнаментов при атрибуции микромозаик, подчас придавая ей решающее значение при датировке памятников. В частности, Ю.А. Пятницкий на основании типологической близости орнаментальных мотивов мозаичной иконы «Св. Иоанн Предтеча» декору других памятников корпуса предлагает для нее новую датировку – конец XIII – начало XIV в.⁷

В то же время неоднократно подчеркивалось то влияние, которое оказали на формирование искусства миниатюрных мозаичных икон другие виды византийского художественного творчества, в частности иллюминированные рукописи и эмали⁸. В связи с этим возникает вопрос: имеет ли орнаментация микромозаик самобытный, уникальный характер или же она вошла в арсенал их художественных средств из других видов искусства? Могут ли орнаментальные мотивы служить признаком, на который преимущественно должна опираться атрибуция миниатюрных мозаик?

В настоящей статье нами предпринята попытка прояснить эти вопросы, опираясь на материал сохранившихся миниатюрных мозаик палеологовской эпохи. Их изучение позволяет сделать два немаловажных, на наш взгляд, наблюдения, касающихся специфики использования орнамента. Во-первых, он применяется строго дозированно, в основном в нескольких немногих элементах изображений: нимбах, поземе, бордюрах, а также в контурных линиях картушей и медальонов с надписями. В единичных случаях орнаментальные мотивы присутствуют в деталях одеяний, в отгранках, разделяющих средник иконы на клейма, непосредственно на фоне иконы или на подножиях.

Во-вторых, орнамент преимущественно носит простейший геометрический характер, а флоральные мотивы, нашедшие столь богатое применение в монументальных мозаиках раннепалеологовского периода, в миниатюрных мозаичных иконах оказываются практически полностью исключенными из изобразительного пространства. Примером обращения к ним является сильно стилизованный расти-

тельный побег, украшающий щит св. Георгия на миниатюрной мозаике из Государственного института истории искусств в Тбилиси, датируемой концом XIII в.⁹ В основном же структурообразующими элементами орнамента служат простейшие геометрические фигуры – ромбы, квадраты и треугольники, а также четырехконечные и сложносоставленные восьмиконечные кресты, комбинируемые во всевозможных сочетаниях и тем самым производящие впечатление разнообразия использованных орнаментов.

Обратимся сначала к вопросу орнаментации нимбов, являющихся одним из наиболее роскошно декорированных элементов изображения на миниатюрных мозаичных иконах, в котором фокусируется их изысканное великолепие. Орнаментированные нимбы присутствуют более чем на половине из известных в настоящее время миниатюрных мозаик палеологовской эпохи. Наиболее многочисленна группа микромозаик, на которых в украшении нимбов использован мотив свободно чередующихся маленьких четырехконечных крестиков¹⁰. Разновидностью этого типа является орнаментация сложносоставленными восьмиконечными крестами¹¹. Более усложненным вариантом орнаментации нимбов является золотая сетка, в отдельных ячейках которой размещаются маленькие четырехконечные крестики разного цвета¹². Наконец, еще одним вариантом украшения нимбов является декорирование сплошным шахматным узором¹³.

Следует отметить, что орнаментация нимбов вообще обрела широкую популярность в византийской художественной среде в XIII в. Рельефными нимбами изобилуют темперные иконы, вышедшие из мастерских крестоносцев в Акре, на Синае и в Триполи, а также работы кипрских иконописцев¹⁴. Традиция украшения нимбов орнаментами, имитирующими, по-видимому, чеканные металлические оклады¹⁵, имела в Византии давнюю историю: так, декорированные флоральными мотивами нимбы нередки в стеатитовых иконах XII в.¹⁶

Тем не менее, за редким исключением¹⁷, в орнаментированных нимбах на темперных иконах XIII–XIV вв. преобладают флоральные мотивы, что не позволяет объяснить пристрастие исполнявших миниатюрные мозаики мастеров к геометрическому декору исключительно художественными вкусами современной им эпохи.

Нами был обнаружен тот факт, что сходный с применявшимся в микромозаиках тип орнаментации использовался в произведениях эмальерного искусства и миниатюрах средневизантийского периода. Так, орнаментацию нимбов крестиками, чередующимися с «жемчужинами», встречаем на эмалевых медальонах конца XI –

начала XII в., до 1884 г. украшавших оклад чеканной иконы с изображением архангела Гавриила в монастыре Джумати в Грузии¹⁸. Разноцветные нимбы Богоматери, Иоанна Предтечи, апостолов, евангелистов и святых воинов на этих медальонах украшены расположенными по окружности красными, синими и желтыми крестиками. При сравнении их с нимбами персонажей на некоторых микромозаиках, например, апостолов в сцене «Вход Господень в Иерусалим» из флорентийского диптиха «Двенадцать праздников»¹⁹, становится очевидной типологическая близость орнаментальных мотивов с той разницей, что на мозаике четырехконечные крестики чередуются не с «жемчужинами», а с одиночными золотыми тессерами.

Еще один интересный вариант украшения нимба геометрическим орнаментом встречаем на миниатюре рукописи «Гомилий Григория Назианзина» из монастыря св. Екатерины на Синае (cod. 339), созданной между 1136 и 1155 гг. по заказу Иосифа Хагиогликеритиса, настоятеля константинопольского монастыря Пантократора²⁰. Здесь нимб святителя орнаментирован расположенными по окружности восьмиконечными синими крестами с красной сердцевинкой, обведенными белым контуром. Подобного рода орнамент (с некоторыми вариациями) был широко распространен в византийских эмалях X–XII вв. Примеры его можно увидеть, в частности, на эмалевых пластинах крышки Лимбургской ставротеки, изготовленной между 964/65 и 985 гг.²¹, на обрамлении эмалевой иконы с поясным изображением архангела Михаила конца X – первой половины XI в. из сокровищницы собора Сан Марко в Венеции²², в центральной части ставротеки из Эстергома (ок. 1150–1200 гг.)²³. Близкий орнамент встречается и в других средне-византийских рукописях, например в миниатюре с изображением евангелиста Луки в Евангельских чтениях Екатерины Комнины из Художественного музея Кливленда (1063 г.), где он украшает архитектурное обрамление²⁴. Для нас важно то, что в рассматриваемой нами рукописи Гомилий этот орнамент используется именно для украшения нимба, поскольку в таком приеме прослеживается несомненное родство с декорированием нимбов мозаичных икон сложносоставленными восьмиконечными крестами. Так, на иконе «Св. Феодор Тирон» из музеев Ватикана зеленый нимб украшен золотыми восьмиконечными крестами, в которые вписаны красные четырехконечные крестики²⁵. В сцене Распятия на флорентийском диптихе темно-синие нимбы Богоматери и Иоанна Богослова украшены серо-голубыми восьмиконечными крестиками с вписанными в них красными четырехконечными.

Отметим еще одну типологически близкую мозаичным иконам орнаментальную схему в средневизантийской миниатюре, являющейся нам пример так называемого эмальерного орнамента. На заставке к Евангелию от Матфея в рукописи (cod. 57, fol. 16) из Национальной библиотеки в Афинах (1070–1080-е гг.) расположенные в широкой квадратной раме восемь медальонов плотно заполнены чередующимися рядами четырехконечных больших и малых крестиков²⁶. Хотя геометрические элементы украшают здесь не нимб, а круглые медальоны, сам принцип орнаментации очень близок декору нимбов на ряде мозаичных икон, например на мозаике с изображением св. Феодора Стратилата из Государственного Эрмитажа, где яшмовый нимб орнаментирован параллельными рядами золотых крестиков с синей лазуритовой сердцевиной, чередующимися с рядами мраморных кубиков²⁷.

Приведенные нами примеры указывают на то, что в произведениях эмальерного искусства и книжных миниатюрах зачастую используются чрезвычайно близкие орнаментальные мотивы. То обстоятельство, что феномен миниатюрных мозаичных икон возник довольно поздно (по-видимому, до XI в. они не изготавливались в большом количестве), может дополнительно свидетельствовать в пользу того, что типы орнаментов здесь носят подражательный характер и были заимствованы из других видов византийского искусства. Вероятно, взяв за основу простейшие геометрические элементы декора из эмальерного искусства и миниатюры, мастера-мозаичисты впоследствии слегка видоизменили их, сообразуясь со спецификой материала, «вписав» крестики в золотую сетку. Впрочем, не исключено, что и в этом орнаментальном мотиве они следовали решениям, найденным в перегородчатой эмали. Во всяком случае пример украшения нимба сплошным шахматным узором мы также находим в произведении эмальерного искусства: речь идет о Корцхельской иконе Богоматери (XIII в.), где нимб декорирован чередующимися красными и синими крестиками, на что указал Ю.А. Пятницкий²⁸. Добавим к этому, что практически идентичный Корцхельской иконе декор нимба имеет миниатюрная мозаика «Св. Николай» из киевского Музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко. Формы стилизованных четырехконечных крестиков в обоих случаях буквально совпадают, что указывает на единство использовавшихся образцов орнамента²⁹.

Устойчивость орнамента как элемента изобразительного языка, существование его практически без изменений на протяжении столетий в разных видах искусства затрудняет, на наш взгляд, использование такого признака, как сходство отдельных орна-

ментальных мотивов при сравнении и классификации мозаичных икон. Так, одинаковым звездчатым орнаментом украшен позем двух микромозаик палеологовской эпохи: «Св. Георгий» из Тбилиси (конец XIII в.) и «Христос Пантократор» из Лавры св. Афанасия на Афоне (начало XIV в.)³⁰. Возникает соблазн на основе этого признака каким-то образом связать эти иконы друг с другом, приписать им единство происхождения. Но аналогичным звездчатым орнаментом декорированы рельефный нимб на крупной (134,5x93) темперной иконе «Христос Пантократор», выполненной в 1262–1263 гг. по заказу охридского архиепископа Константина Кавасилы, а также позем титульного листа рукописи «Статуты Навпактского братства» (1054 г.)³¹. Учитывая различия в техниках и разновременность исполнения памятников, вряд ли во всех этих случаях можно вести речь о едином центре их производства, скорее они лишь подтверждают долговечность и живучесть орнаментальных схем.

Для иллюстрации нашей мысли обратимся к иконе «Четыре святителя» из собрания Государственного Эрмитажа. Исследователями давно замечено, что большой интерес представляет широкий бордюр иконы, декорированный ромбовидным орнаментом, набранным бусинками бисера разных цветов. Раньше считалось, что этот отличающийся особой прихотливостью орнамент был добавлен к иконе позднее, в XIX в., в связи с чем в ходе реставрации 1954–1957 гг. его закрасили в тон фона серой краской. Впоследствии он был освобожден от записи³². Как отмечает Х. Бушхаузен, аналогичное обрамление с ромбовидным орнаментом, набранное бисером, имеется на миниатюрной мозаичной иконе «Распятие» из афонского монастыря Ватопед³³. Правда, в отличие от эрмитажной иконы с изображением четырех святителей, широкая декоративная полоса с ромбовидным орнаментом на ватопедском «Распятии» обрамляет только верхнюю половину мозаики, заканчиваясь на уровне плеч предстоящих кресту Богородицы и св. Иоанна Богослова. На основании близости мотива ромбовидного бордюра на обеих иконах орнаменту, использованному в обрамлении миниатюры так называемого Перуджинского служебника (cod. 6, fol. 182v), созданного мастерами-крестоносцами около 1250–1275 гг. в Акре³⁴, Х. Бушхаузен делает предположение о том, что обе иконы могли выйти из одной мастерской, испытавшей влияние искусства крестоносцев. Учитывая связь обеих икон с Афоном, исследователь локализует эту мастерскую на Святой Горе.

Однако мотив ромбовидной каймы неоднократно встречается в произведениях византийского эмальерного искусства и книжной

миниатюры более раннего периода, например в обрамлении нимба архангела Михаила на уже упоминавшейся нами эмалевой иконе, изготовленной в Константинополе в конце X – первой половине XI в., ныне хранящейся в сокровищнице собора Сан-Марко в Венеции. Несколько иного типа, но тоже явно выраженного ромбовидного характера, декор встречаем на бордюре миниатюры с изображением евангелиста Матфея в Евангелии из монастыря Ставроникиты на Афоне (cod. 43), датированном серединой X в.³⁵ На наш взгляд, при определении возможного места изготовления миниатюрных мозаичных икон апеллировать к особенностям их орнаментики следует очень осторожно, принимая во внимание синтетический, «гибридный» характер искусства микромозаики. В случае с эрмитажной иконой «Четыре святителя» гораздо большее значение, по-видимому, имеет исключительная близость физиогномических типов святителей мозаичным образам, украшающим константинопольские храмы Кахрие джами³⁶ и Фетхие джами³⁷, а также выдающаяся тонкость моделировок личного, в связи с чем мы склонны рассматривать ее как произведение столичной мастерской первой трети XIV в.

Сходство отдельных орнаментальных мотивов, по нашему мнению, может служить лишь дополнительным аргументом при рассмотрении вопросов стилистической близости тех или иных миниатюрных мозаичных икон. Так, икона «Св. Николай» из киевского Музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко и микромозаика «Богоматерь Елеуса» из венецианской церкви Санта Мария делла Салюте³⁸ обладают целым рядом сходных характеристик, таких как близость колористического решения, одинаковый способ моделировки светов, расположение надписей непосредственно на фоне, без помещения их в картуши или медальоны. При этом нимбы на этих иконах орнаментированы сплошным шахматным узором. Нимб святого на киевской иконке выложен стилизованными красными, зелеными и коричневыми четырехконечными крестиками неправильной формы, а нимбы Богоматери и Младенца на венецианской микромозаике – ромбовидными фигурами красного, белого и золотого цветов. Совокупность всех этих признаков, на наш взгляд, может свидетельствовать о том, что обе иконы были исполнены в одной столичной мастерской примерно в одно время.

Плодотворным представляется также комплексное рассмотрение всех элементов декора миниатюрных мозаичных икон, таких как орнаментированные нимбы, позем, отдельные детали бордюра и одеяний. При таком подходе орнамент становится характеристикой стиля произведения, а не отдельно взятой его деталью. Так, в

корпусе миниатюрных мозаичных икон выделяется группа произведений, которая отличается самой высокой мерой декоративности: на этих иконах геометрический орнамент имеется на нимбах, позах, в отдельных случаях – на бордюрах, надписи заключены в картуши или медальоны. К этой группе могут быть отнесены иконы «Св. Иоанн Предтеча» из Венеции³⁹, «Св. Иоанн Предтеча» («Пророк Самуил?») из Государственного Эрмитажа⁴⁰, «Христос Пантократор» из Галатины, «Св. Димитрий» из Сассоферрато, «Св. Феодор Тирон» из Музеев Ватикана⁴¹, «Христос Пантократор» из афонского монастыря Эсфигмен⁴², «Христос Пантократор» из Лавры Св. Афанасия на Афоне, отчасти «Св. Феодор Стратилат» из Государственного Эрмитажа (на последней иконе изображение не ростовое, а поясное). Интересно отметить, что О. Демус связывал три из перечисленных икон с так называемой мастерской «*par excellence*»⁴³. Можно сделать осторожное предположение, что все эти иконы вышли из одной столичной мастерской.

Остается прояснить вопрос, почему, заимствуя из рукописей и эмалей одни элементы декора (простые геометрические мотивы), искусство микромозаики отказалось от других (более разнообразных и сложных – флоральных). Объяснение этой избирательности видится нам в двух особенностях миниатюрных мозаичных икон. Во-первых, их небольшой формат и специфика материала неизбежно привели бы к перегрузке изобразительного пространства при попытке ввести в него пышные растительные мотивы, такие как листья аканфа или эмалевый цветок. При этом более причудливый и свободный флоральный орнамент мог «вступить в спор» с главным образом, в определенной мере отвлечь на себя внимание зрителя, что было крайне нежелательным явлением для такого интимного вида искусства, как миниатюрная мозаичная икона, предназначенная для частной моленной практики. Лаконичный и строгий геометрический орнамент позволял избежать этой опасности.

Во-вторых, флоральный мозаичный орнамент был бы излишним и по другой причине – по-видимому, многие микромозаики изначально мыслились и создавались как единый драгоценный ансамбль, сочетающий мозаичный средник с роскошным серебряным или позолоченным окладом, зачастую покрытым богатым растительным орнаментом, выполненным в технике чеканки или филигрании. Так, со всей определенностью можно сказать, что оклад киевской миниатюрной мозаичной иконы «Св. Николай» с поверхностью, покрытой выполненным в технике ленточной скани стилизованным растительным декором, основным мотивом которого является виноградная лоза, одновременен мозаичному на-

бору⁴⁴. Растительные мотивы присутствуют также на окладах икон «Св. Анна с Марией» из монастыря Ватопед на Афоне⁴⁵, «Св. Иоанн Богослов» из Лавры св. Афанасия⁴⁶, «Св. Иоанн Предтеча» из сокровищницы собора Св. Марка в Венеции, «Христос Пантократор» из Галатины, флорентийского диптиха «Двенадцать праздников»⁴⁷. Сохранившиеся следы гвоздиков и сами гвозди свидетельствуют о том, что металлические обрамления имелись у миниатюрных мозаичных икон «Св. Георгий» из Тбилиси⁴⁸, «Христос на троне» из Охрида, «Распятие» из монастыря св. Екатерины на Синае, «Христос во гробе» из бывшего монастыря Татарна в Греции⁴⁹. Самая ранняя из сохранившихся мозаичных икон – «Св. Николай Чудотворец» из монастыря св. Иоанна Богослова на о. Патмос – также являет блистательный пример декорированного флоральным орнаментом оклада. Присутствие растительных мотивов на металлическом обрамлении икон делало излишним обращение к ним в мозаичном поле средника. Небезынтересно, на наш взгляд, отметить, что сам принцип помещения мозаичного изображения в пышное флоральное обрамление оклада проявляет явное сходство с мотивом «населенной лозы», широко распространенным в позднеантичный и раннехристианский периоды. Схожий принцип орнаментации (разумеется, реализованный в иных технике и материале) используется в монументальных мозаиках Мавзолея Галлы Платидии (вторая четверть V в.) и мозаиках нижнего яруса Баптистерия Православных (середина V в.) в Равенне, где ростовые фигуры пророков помещены в пышное обрамление из листьев и побегов аканфа⁵⁰. Пример использования сходного принципа в раннепалеологовский период находим в мозаиках параклессия церкви Богоматери Паммакарисы (Фетхие джами) в Константинополе (ок. 1315 г.), на которых медальоны с образами святых Антония Великого, Григория Просветителя, Игнатия Богоносца, обрамленные полосой геометрического ступенчатого орнамента, окружают стилизованные побеги аканфа.

Примечания

¹ Сводные корпуса портативных византийских мозаик опубликованы В. Гласбергом (*Glasberg V. Répertoire de la mosaïque médiévale pariétale et portative. Amsterdam, 1974*), И. Фурланом (*Furlan I. Le icone bizantine a mosaico. Milan, 1979*), А. Крикельберг-Пютц (*Krickelberg-Pütz A. Die Mosaikikone des Hl. Nikolaus in Aachen-Burtscheid // Aachener Kunstblätter. 1982. Bd. 50. S. 10–141*), С. Педоне в приложении к статье, посвященной миниатюрной мозаике с изображением Христа Пантократора из церкви Санта Мария ин Кампителли (*Pedone S. L'icona*

di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di "Musaico Parvissimo" // Rivista dell'Institutio Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte. III Serie, Anno XXVIII. Pisa; Roma, 2005. P. 95–131). В последней работе приводятся 48 портативных мозаичных икон. Если исключить из них 13 памятников, опубликованных О. Демусом в составе корпуса средне- и крупноформатных портативных мозаик (*Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen. Bd. 1. Die grossformatigen Ikonen. Vienna, 1991*) и учесть почти полностью разрушенную икону с изображением неизвестного святого из церкви Богоматери Перивлепты (св. Климента) в Охриде (*Krickelberg-Pütz A. Op. cit. S. 94*), число известных в наше время миниатюрных мозаик составит 36. В задачи настоящей статьи не входит рассмотрение вопросов типологии портативных мозаичных икон. Отметим только, что размеры самой большой иконы из группы миниатюрных («Распятие» из Государственных музеев Берлина, размер мозаичной части – 26x19,5 см) и самой маленькой из группы средне- и крупноформатных («Богоматерь Одигитрия Дексиократуса» из монастыря св. Екатерины на горе Синай, размер мозаичной части – 34x23 см) очень близки. Таким образом, граница между этими двумя классификационными группами является весьма расплывчатой (размеры вышеупомянутых икон приводятся по: *Pedone S. Op. cit. P. 122–123*).

² *Chatzidakis M. Icons of Patmos. Questions of Byzantine and post-Byzantine Painting. Athens, 1985. P. 44.*

³ Помимо упоминавшейся иконы XI в. «Св. Николай Чудотворец» из монастыря св. Иоанна Богослова на о. Патмос к более раннему периоду относятся также микромозаики «Св. Димитрий» из монастыря св. Екатерины на Синае, «Св. Николай Чудотворец» из Аахена (обе – вторая половина XII в.), утраченная в 1943 г. икона с изображением святителя Николая, хранившаяся в музее Киево-Печерской лавры (середина XII в.), и образ Богоматери Аггисоритиссы из Кракова (конец XII в. – первая четверть XIII в.). Состояние охридской иконы, на которой некогда был изображен неизвестный святой, не позволяет судить о ее датировке.

⁴ См.: *Demus O. Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection, 1960 // Studies in Bizantium, Venice and the West. L., 1998. P. 195–197; Ryder C.E. Micromosaic Icons of the Late Byzantine Period. N. Y., 2007. P. 24.*

⁵ См.: *Demus O. Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung, 1947 // Studies in Bizantium, Venice and the West. P. 174; Krickelberg-Pütz A. Op. cit. S. 59; Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 97.*

⁶ См. примеч. 1.

⁷ См.: *Пятницкий Ю.А. Две мозаичные византийские иконы из собрания А.П. Базилевского // Византийская идея. Византия в эпоху Комнинов и Палеологов: Сб. статей. СПб., 2006. С. 128, 132.*

⁸ См.: *Demus O. Byzantinische Mosaikminiaturen. P. 175; Krickelberg-Pütz A. Op. cit. S. 73–74.*

- ⁹ Коваленко Т.В. Реставрация и технологическое исследование мозаичной иконы из собрания Института истории грузинского искусства // Сообщения Государственного ордена Ленина Эрмитажа. Т. 43. Л., 1978. С. 63.
- ¹⁰ Четырехконечными крестиками декорированы нимбы на иконах «Св. Иоанн Златоуст» из Дамбартон Оукс, «Св. Феодор Стратилат» и «Св. Иоанн Предтеча» из Государственного Эрмитажа, «Св. Анна с Марией» из монастыря Ватопед на Афоне, «Христос Пантократор» из монастыря Эсфигмен на Афоне, «Богоматерь Агисоритисса» из Кракова (эта икона, как уже отмечалось, датируется более ранним временем), а также нимбы некоторых персонажей на флорентийском диптихе «Двенадцать праздников» (в частности, апостолов в сцене «Вход Господень в Иерусалим»).
- ¹¹ Восьмиконечными крестами украшен нимб св. Феодора Тирона на иконе из Музеев Ватикана, а также нимбы ряда персонажей на флорентийском диптихе «Двенадцать праздников» (например, Богоматери и св. Иоанна Богослова в сцене «Распятие»).
- ¹² Такой тип орнамента использован в иконах «Иоанн Предтеча» из собора св. Марка в Венеции, «Св. Димитрий» из Сассоферрато, в нимбе архангела Гавриила на микромозаике «Благовещение» из Музея Виктории и Альберта, а также в нимбах многочисленных персонажей диптиха «Двенадцать праздников» из Флоренции. Последняя микромозаика вообще представляет собой настоящий кладезь орнаментальных мотивов – разные типы орнаментов, встречающиеся изолированно друг от друга в отдельных миниатюрных мозаичных иконах, собраны здесь в едином иконном пространстве.
- ¹³ Простейший тип такой орнаментации представлен в нимбе Христа Пантократора на микромозаике из Шима, выложенном чередующимися черными и золотыми тессерами; более сложный принцип орнаментации использован в иконах «Св. Николай» из киевского Музея искусств им. Богдана и Варвары Ханенко и «Богоматерь Елеуса» из венецианской церкви Санта Мария делла Салюте. Вполне вероятно, что по типу оформления нимба к этим двум иконам примыкает микромозаика «Спас Эммануил» из ГИМ. На темно-красном нимбе Эммануила сохранились фрагменты узора, выложенного ярко-красными кубиками и серебряными тессерами. Первоначальный характер раппорта восстановить затруднительно ввиду плохой сохранности набора, однако можно предположить, что нимб был орнаментирован сплошным шахматным узором, образованным сегментами темно-красного и ярко-красного цвета, разделенными одиночными линиями из серебряных пластинок.
- ¹⁴ The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261 / H.C. Evans and W.D. Wixom (eds.). N. Y., 1997. P. 395.
- ¹⁵ Byzantium. Faith and Power (1261–1557). N. Y., 2004. P. 354.
- ¹⁶ Например, «Св. Пантелеймон» в музее Метрополитен (The Glory of Byzantium. P. 494–495), «Св. воины Георгий, Димитрий и Феодор» в Историко-археологическом музее в Херсонесе (Банк А.В. Прикладное ис-

кусство Византии IX–XII вв. Очерки. М., 1978. Рис. 82), стеатитовая икона с образом Богоматери в Художественно-историческом музее в Вене, «Архангел Гавриил» в музее Бандини во Фьезоле, «Св. Феррапонт» в Государственных музеях Берлина (Там же. Рис. 86–88).

17 Так, звездчатым орнаментом декорирован рельефный нимб на иконе «Христос Пантократор», выполненной в 1262–1263 гг. по заказу охридского архиепископа Константина Кавасилы (*Georgievski M. Icon Gallery – Ohrid. Ohrid, 1999. P. 30–31*). Автор каталога характеризует орнамент как «флоральный», что следует считать недоразумением.

18 *The Glory of Byzantium. P. 346–347*. Медальоны с изображениями Спасителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, апостолов Петра и Павла, евангелистов Матфея и Луки, Иоанна Богослова и св. Георгия ныне находятся в музее Метрополитен. Медальон с изображением св. Димитрия хранится в Лувре, с образом св. Феодора – в Государственном музее искусств Грузии, медальон с изображением евангелиста Марка не найден (*Ibid. P. 346*).

19 *Βοκοποῦλος Π. Βυζαντινὲς Εἰκονεῖς. Αθήνα, 1995. № 86. P. 107*.

20 Синай. Византия. Русь. Православное искусство с VI до начала XX века: Каталог выставки / Под ред. О. Бадлей, Э. Брюннер, Ю. Пятницкого. СПб., 2000. Рис. 3.

21 *Wessel K. Die byzantinische Emaillkunst von V bis XIII Jahrhundert // Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens. 1967. Bd. 4.*

22 *The Treasury of San Marco, Venice. Milan, 1984. P. 141. № 12.*

23 *The Glory of Byzantium. P. 81. № 40.*

24 *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М., 2012. С. 73.*

25 *Splendori di Bisanzio: Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia. Exh. Cat. Ravenna, Museo Nazionale, July 27 – November 11, 1990. Milan, 1990. P. 115. № 43.*

26 *Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Указ. соч. С. 268.*

27 Синай. Византия. Русь. В-123.

28 *Пятницкий Ю.А. Указ. соч. С. 129. Ил. 24.*

29 В довершение темы орнаментации нимбов на миниатюрных мозаичных иконах хотелось бы добавить, что четырех- и восьмиконечные крестики, свободно расположенные или вписанные в золотую сетку, используются в качестве декоративного мотива также при украшении поземов (например, на иконах «Св. Димитрий» из Сассоферрато, «Благовещение» из Лондона, а также в сцене «Благовещение» на флорентийском диптихе), подножий (на микро-мозаиках с изображениями Христа Пантократора из Охрида и церкви Санта Мария ин Кампителли в Риме, в лондонском «Благовещении»), одеяний (панцирь и внешний яшмовый край щита св. Феодора Стратилата на иконе из Государственного Эрмитажа), фона («Христос Пантократор» из церкви Санта Мария ин Кампителли в Риме).

- ³⁰ Датировка памятника приводится по: *Krickelberg-Pütz A.* Op. cit. S. 109. Относительно времени изготовления иконы существуют и другие мнения: так, С. Педоне датирует ее второй половиной XIV в.: См.: *Pedone S.* Op. cit. P. 110, 120. Fig. 13.
- ³¹ *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 222.
- ³² Byzantium. P. 225.
- ³³ *Buschhausen H.* Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen // *Vyzantinē Makedonia, 324–1430 M.Ch.* Thessalonike, 1995. S. 66.
- ³⁴ Byzantium. P. 466.
- ³⁵ *Iacobibni A., Peria L.* Un vangelo di rinascenza macedone al monte Athos // *Rivista di studi bizantini e neoellenici.* N.s. 37 (2000). Roma, 2001. P. 73–98.
- ³⁶ Например, образу св. Мины в эксонартексе Кахрие джами. См.: *Underwood P.A.* The Kariye Djami. N. Y., 1966. Vol. 2. P. 309, b.
- ³⁷ Например, образам пророков в куполе параклессия. См.: *Лазарев В.Н.* Указ. соч. Т. 2. Табл. 488.
- ³⁸ Splendori di Bisanzio... P. 105. № 38.
- ³⁹ *Krickelberg-Pütz A.* Op. cit. S. 88. Abb. 53.
- ⁴⁰ Синай. Византия. Русь. В-122.
- ⁴¹ Splendori di Bisanzio... P. 109. № 40; P. 113. № 42; P. 115. № 43.
- ⁴² *Boraccesi G.* Oreficeria sacra in Puglia tra Medioevo e Rinascimento. Foggia, 2005. P. 44. № 52.
- ⁴³ *Demus O.* Byzantinische Mosaikminiaturen. P. 174.
- ⁴⁴ *Филатов В.В.* Портативная икона «Святой Николай» Киевского музея // *Византийский временник.* 1969. Т. 30. С. 232.
- ⁴⁵ *Krickelberg-Pütz A.* Op. cit. S. 63. Abb. 31.
- ⁴⁶ *Βοκοτόπουλος Π.* Op. cit. P. 111. № 90.
- ⁴⁷ Byzantium. P. 219. № 129.
- ⁴⁸ *Коваленко Т.В.* Указ. соч. С. 63.
- ⁴⁹ *Krickelberg-Pütz A.* Op. cit. S. 94, 105, 134.
- ⁵⁰ *Bovini G.* Ravenna. Art and History. Ravenna, 2008. P. 15, 112.