

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
РОССИЙСКОЕ ПАЛЕСТИНСКОЕ ОБЩЕСТВО

ПАЛЕСТИНСКИЙ СБОРНИК

ВЫПУСК
19 (82)

ВОПРОСЫ
ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ
НА БЛИЖНЕМ ВОСТОКЕ
(ДРЕВНОСТЬ И СРЕДНЕВЕКОВЬЕ)



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ЛЕНИНГРАД • 1969

ВИЗАНТИЙСКИЙ СКЛАДЕНЬ С ПЕРЕГОРОДЧАТЫМИ ЭМАЛЯМИ ИЗ САЙДНАЙСКОГО МОНАСТЫРЯ

В 1900 г. во время экспедиции в Сирию (организованной Русским археологическим институтом в Константинополе при участии Палестинского общества) Ф. И. Успенский посетил греческий женский монастырь с храмом в честь Сайднайской богоматери близ Дамаска. Он первый обратил внимание на хранившийся в этом монастыре маленький византийский складень,¹ украшенный изображениями, исполненными перегородчатой эмалью, дополненными позднейшими чеканными серебряными пластинками.

Впоследствии складнем заинтересовался Н. П. Кондаков.² Дав беглое описание предмета, сопровождаемое плохими репродукциями, он уделил преимущественное внимание пластинке на оборотной стороне, представляющей исполненное „крайне грубым рельефом... погрудное изображение Божьей матери с младенцем“. Н. П. Кондаков высказал предположение, что здесь воспроизведена так называемая Сайднайская богоматерь (особый тип Одигитрии с полулежащим младенцем), отнес ее ко времени не позже X в. и принял для эмалей датировку Ф. И. Успенского (X—XI в.).

Интересный складень из Сайднайского монастыря неожиданно обнаружился в 1956 г. при разборе фондов бывш. Александровского дворца-музея в г. Пушкине (бывш. Царское Село). В течение долгих лет он находился среди бесконечного множества различных икон, не представлявших (за немногими исключениями) никакой художественной ценности, в модельне, около спальни русского императора Николая II.

Ввиду большого историко-художественного значения памятника было принято решение передать его в Государственный Эрмитаж, где он занял почетное место на экспозиции, посвященной византийскому искусству. В последние годы триптих привлек внимание автора настоящей статьи.³

К сожалению, в связи с утратой значительной части документов дворца во время Великой Отечественной войны не удалось установить обстоятельств, при которых складень попал в Россию. Не подлежит сомнению лишь то, что это имело место между 1900 (когда его видел

¹ Ф. И. Успенский. Археологические памятники Сирии. Изв. РАИК, VII, 2—3, София, 1902, стр. 103—106, табл. 4.

² Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II. Пгр., 1915, стр. 250—253, рис. 134—135.

³ А. В. Банк. 1) Выставка византийских материалов в Государственном Эрмитаже. Визант. временник, XI, 1956, стр. 344; 2) Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, стр. 311—312, 365, № 191—194; А. В. Банк. Quelques problèmes des arts mineurs byzantins au XI^e siècle. Proceedings of the XIIIth Congress of Byzantine Studies, Oxford, 5—10 September 1966, London, 1967, p. 239, pl. 5.

в Сайднайском монастыре Ф. И. Успенский) и 1917 г., вероятно до войны 1914 г.⁴ Некоторый свет на обстоятельства, при которых триптих мог оказаться в Царском Селе, проливает записка старшего хранителя Эрмитажа Е. М. Придика.⁵ Здесь говорится о состоявшихся в апреле 1909 г. в Дамаске переговорах Е. М. Придика и Б. В. Фармаковского с антиохийским патриархом Григорием IV (при посредстве русского консула в Дамаске кн. Б. Н. Шаховского) по вопросу о возможности передачи на хранение в один из русских музеев „памятников православной церкви и памятников старины вообще, гибнущих вследствие невежества самих пастырей и хищнических покушений на них иезуитов, американских миссионеров и западноевропейских коллекционеров, не говоря уже о мусульманах“. В числе других примеров патриарх упоминал сожженные рукописи Сайднайского монастыря. Им было сделано распоряжение (как явствует из дальнейшего) о сборе всех древностей, которые попадутся, с тем чтобы по получении согласия русского императора переслать их в Россию. Одновременно с посланием на имя Николая II был отправлен ящик с некоторыми предметами древности (античным стеклом и керамикой), впоследствии переданными в Эрмитаж.

В рапорте Е. М. Придик, а затем и И. А. Всеволожский, излагая содержание беседы с патриархом, высказывают некоторое сомнение в этичности подобных действий, противоречащих местным (турецким) законам, воспрещающим вывоз памятников старины. Однако нет уверенности, что последний прекратил сбор древних христианских памятников.

В начале марта 1913 г. антиохийский патриарх Григорий IV прибыл в Петербург для участия в праздновании 300-летия дома Романовых⁶ и был принят в Царском Селе 7 марта 1913 г. В состав его свиты, помимо духовных лиц и родственников, входили русский консул в Дамаске кн. Б. Н. Шаховской, а также „изготовлявший подношения“ патриарха Абдо Наххат.⁷ К сожалению, перечень подарков к документам не приложен, но не исключена возможность, что в их числе был и складень из Сайднайского монастыря.

Несмотря на то что триптих уже издавался, представляется целесообразным вновь привлечь к нему внимание, не только потому, что изменилось его местонахождение, но и по той причине, что наиболее драгоценная его часть — перегородчатые эмали — оказались забытыми.

Трехстворчатый складень с петлей наверху (вероятно, служивший для ношения на груди)⁸ дошел до нас в сильно пострадавшем виде. Представить себе его первоначальное оформление можно условно, с помощью аналогий. На внутренней стороне его был изображен Деисус, исполненный в технике перегородчатой эмали на золоте (рис. 1). Сохранились центральная фигура — Христос на троне (выломана лишь часть золотого фона внизу) — и на правой створке сильно поврежденный Иоанн Предтеча (утрачена не только часть золотой пластинки слева у его головы, но и отстает потрескавшаяся и деформированная эмаль, во многих местах обнажив перегородки). Третья фигура — Богоматерь — на левой створке утрачена и восполнена серебряной чеканной пластинкой (грубой работы). По всей вероятности, одновременны ей аналогичная

⁴ То, что Н. П. Кондаков в своей книге, вышедшей в 1915 г., упоминает о складне как о хранящемся в Сайднайском монастыре, едва ли противоречит излагаемым соображениям, поскольку он ссылается на описание Ф. И. Успенского. Остается лишь не совсем ясным, когда сделан снимок на стр. 253 его труда.

⁵ Архив Гос. Эрмитажа, оп. Va, дело № 20 за 1909 г., лл. 90—91. Написана на имя директора Эрмитажа И. А. Всеволожского.

⁶ ЦГИА СССР, ф. 472, оп. 45, № 25 за 1913 г.

⁷ Там же, лл. 21—22.

⁸ Инв. № W 1192. Размеры: высота 9,3 см, ширина (в сложенном виде) 8,3 см, в развернутом — 16,7 см, толщина 1,8 см.

пластинка с погрудным изображением Богоматери с младенцем (привлекшая специальное внимание Н. П. Кондакова) на обратной стороне (рис. 2), очевидно, заместившая эмаль, и также четыре крестика (исполненные чеканом), вписанные в розетки с группами из трех точек между концами, на лицевой стороне складня.

К первоначальному убранству относятся решетчатые обрамления всех пластинок, кое-где сохранившие вставки из стекла и камня; более крупные камни помещались в гнездах по верху и низу над створками и в трапециевидных и круглых углублениях креста, образованного на лицевой стороне обеими створками при складывании (рис. 3). Продолговатые полосы между гнездами для камней и „решетками“ на обратной стороне и между гнездами на лицевой, вероятно, были заполнены орнаментальными чеканными пластинками (или эмальями), укрепленными на мастичной основе. Наконец, на боковых гранях, между тонкими серебряными жгутиками, кое-где сохранились маленькие петли, быть может, служившие для закрепления жемчуга.

По своему общему типу и размерам, а также основным принципам декоративного убранства Сайднайский триптих можно сопоставить со складнем из Мартвили (относимым грузинскими исследователями к VIII—IX вв.)⁹ и двумя складнями XI—XII вв. из коллекции Пирпонт—Моргана (в Нью-Йорке; известные под названием Stavelot), вставленными в позднейшую оправу западноевропейской работы.¹⁰ В оформлении Мартвильского триптиха отсутствуют „решетчатые“ обрамления, а имеются лишь часто размещенные гнезда для камней. Зато в ряде бесспорно византийских памятников X—XII вв., начиная со знаменитой Лимбургской ставротки (точно датированной серединой X в.), этот декоративный прием в сочетании с более массивными гнездами для камней не раз повторяется.¹¹

Весьма важную аналогию для нашего триптиха представляет недавно опубликованный реликварий из Монополи.¹² Их сближают форма и размеры (84 × 64 × 18 мм), основные приемы и принципы убранства. На центральной пластинке представлена сцена „Распятие“, на боковых — апостолы Петр и Павел. Оформление задней крышки (с изображением прорветшего креста) является, по всей вероятности, позднейшим добавлением. По верху выдвигной пластины и самого реликвария, между гнездами со вставками камней, на реликварии из Монополи сохранились исполненные эмалью орнаментальные полосы, помогающие мысленно восстановить былое убранство Эрмитажного триптиха.

Крест на лицевой стороне нашего складня, как уже отмечал Н. П. Кондаков,¹³ походит на известный золотой крест грузинской царицы Тамары,¹⁴ по-видимому, воспроизводивший более ранний, распространенный в Византии тип.

⁹ Ch. Amiranchvili. Les émaux de Géorgie. Paris, 1962, pp. 25—27; G. Tschubinaschwili. Ein Goldschmiedetriptychon des VIII—IX Jahrhunderts aus Martvili. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 64, 1930, SS. 81—87.

¹⁰ [Marvin C. Ross]. Early Christian and Byzantine Art. Baltimore, 1947, N 530—531, p. 109, pl. LXX—LXXI.

¹¹ J. Rauch, Schenk zu Schweinsberg, J. Wilms. Die Limburger Stau-rothek. Das Münster, 8, 1955, SS. 201—240, Einlage und Abb. 1—2; D. Talbot Rice. The Art of Byzantium. London, 1959, pl. X, 124, p. 318; А. В. Банк. Византийские серебряные изделия XI—XII вв. в собрании Эрмитажа. Визант. временник, XIII, 1958, стр. 211—221, рис. 1—3, 5—6.

¹² D'Elia. Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococo. Catalogo. Bari, 1964, N 4, pp. 5—6, tav. 1; Angelo Lipinsky. Oreficerie bizantine dimenticate in Italia „Atti del I Congresso Nazionale di Studi Bizantini“, Ravenna, 23—25 Maggio 1965, Faenza, 1965 pp. 81—94, tav. XXV—XXVI.

¹³ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II, стр. 253.

¹⁴ Ch. Amiranchvili. Les émaux..., pp. 56—57.

Органически входят в круг византийских памятников X—XI вв. сохранившиеся эмалевые изображения. Фигуры Христа и Иоанна Предтечи выделяются, как обычно в этот период, на фоне золотой пластинки (тогда как на наиболее ранних образцах эмаль, как известно, покрывала всю поверхность пластинок).¹⁵ Христос сидит на троне с высокой спинкой, завершающейся по углам характерными трилистниками; его ноги опираются на подножие; правая рука сложена в жесте благословения, левой он придерживает стоящую на колене книгу. Хитон Христа голубой, гиматий — темно-синий. Книга желтая, с белым обрезом, украшена зелеными уголками, белыми жемчужинами и красным камнем на фоне темно-зеленого ромба. Нимб голубой (зеленоватого оттенка) с желтым перекрестием, окаймленным белыми контурами, украшен красными дужками и кружками. Голубой трон богато орнаментирован красными кружками и ромбами на темно-зеленом фоне; на подножии — зеленые ромбы и красные кружки. Подушка белая, с желтыми перевязями. Надпись IC XC красная. Волосы Христа, как и Иоанна Крестителя, черные. Лицо Христа несколько светлее, чем у Иоанна. Сильно деформированные одежды последнего темно-коричневых тонов. Справа сохранился конец надписи: *δρως*.

Для манеры исполнения эмалей характерна довольно густая сеть перегородок; при этом линии складок не всегда следуют очертаниям тела, порой представляя как бы независимые от фигур крючкообразные, спиралевидные или угловатые линии.

Эмали Сайднайского складня по своему художественному качеству менее совершенны, чем те, что украшают Лимбургскую ставротекку¹⁶ (948—959 гг.) или оклад Евангелия № 100 в Библиотеке Марциана¹⁷ (вероятно, также X в.). Судя по стилистическим особенностям, они моложе и реликвария из Монополи, датировка эмалей которого X в. более вероятна, чем XI.¹⁸ В исполнении эмалей Сайднайского триптиха нет и того монотонного ритмического повторения отдельных форм (чаще всего острых углов), которые получили широкое распространение на эмалях второй половины XI и особенно XII в.¹⁹ в соответствии с общим усилением линейного начала в византийском искусстве этого периода.

Если исходить из эволюции технических приемов (которые для этого вида искусства тесно связаны со спецификой стиля), то наиболее вероятной датой для сайднайских эмалей является первая половина XI в. Характер их исполнения указывает на время, предшествующее хорошо датированной короне Константина Мономаха (1042—1052).²⁰

К аналогичным заключениям приводит и иконографический анализ.

¹⁵ К сожалению, несмотря на повреждения, обычно способствующие выявлению техники, нет полной уверенности в том, исполнены ли они непосредственно на золотой пластинке или на специально предназначенных для них, припаянных к фону лоточках.

¹⁶ Das Münster, 8, 1955, Einlage; D. Talbot Rice. The Art of Byzantium, pl. X.

¹⁷ A. Grabar. Emaux byzantines au trésor de Saint-Marc à Venise. Cahiers de la céramique et des arts du feu, 12, Paris, 1958, fig. 8—9, pp. 172—174.

¹⁸ Ср.: D'Elia. Mostra dell'arte. . . , p. 5—6; A. Lipinsky. Oreficerie bizantine. . . , p. 93—94.

¹⁹ Marc Rosenberg. Zellenschmelz. Frankfurt-am-Main, 1921, SS. 72—73, Taf. 7, 8; M. Barany—Oberschall. The Crown of the Emperor Constantine Monomachos. Archaeologia Hungarica, XXII, 1937, pp. 56—59; L. Bréhier. La sculpture et les arts mineurs byzantins. Paris, 1936, pp. 41—42, pl. LXVII etc.

²⁰ M. Barany—Oberschall. The Crown of the Emperor Constantine Monomachos. Во восторженном исследовании — J. Deér. Die Heilige Krone Ungarns. Wien, 1966 — дана великолепно аргументированная картина развития техники перегородчатых эмалей.



Рис. 1. Складень в раскрытом виде.



Рис. 2. Обратная сторона складня.



Рис. 3. Складень в закрытом виде.

Композиция Деисуса (чаще всего в таком же сжатом варианте) нередко встречается на перегородчатых эмалях.²¹ Наиболее ранним примером ее является центральная часть Мартвильского триптиха, на которой утрачена фигура Христа.²² Ближайшим прототипом для интересующего нас изображения является крышка Лимбургской ставроетки:²³ здесь также на отдельных пластинках представлены все три фигуры, но в композицию включены еще архангелы. Сходство прослеживается даже в таких деталях, как форма трона и оформление его углов. Однако в Сайднайском складне несомненна большая условность в изображении.

Аналогичные иконографические особенности можно встретить и на некоторых пластинках, украшающих оклад Хахульской Богоматери,²⁴ как в изображении Христа, так и особенно в характере передачи трона Богоматери. В последнем ощущается та же условность, что и на нашей эмали, но меньшая, чем на одной из пластин, украшающих так называемую Pala d'Oro в соборе Сан Марко в Венеции (датируемую не ранее XII в.²⁵).

Можно было бы привести и другие образцы эмалей, на которых изображена композиция Деисуса (иногда каждая фигура занимает отдельную пластину, иногда они объединены), однако подавляющее их большинство не имеет точного основания для датировки.²⁶

В свое время Н. П. Кондаков полагал, что „для точного хронологического определения складня в настоящее время недостает удовлетворительного снимка“,²⁷ однако он был близок к истине, относя эмали „к X, самое большее к первой половине XI столетия“. Именно к этой последней дате мы склонны относить этот выдающийся памятник византийской эмали, едва ли не наиболее ранний из тех, что хранятся в Эрмитаже.

²¹ О развитии деисусной композиции (однако без учета памятников прикладного искусства) см.: В. Н. Лазарев. Новые памятники византийской живописи XIV века. I. Высоцкий чин. Визант. временник, IV, 1951, стр. 127—129; применительно к изделиям из слоновой кости см.: K. Weitzmann. Die byzantinischen Elfenbeine einer Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung. Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift K. H. Usener, Marburg an der Lahn, 1967, SS. 11—20.

²² Ch. Amiranachvili. Les émaux..., p. 27.

²³ Das Münster, 8, 1955, Einlage.

²⁴ Ch. Amiranachvili. Les émaux..., p. 102—103; Д. П. Гордеев в статье „К вопросу о разгруппировании эмалей Хахульского складня“ (Мистецтвознавство, сб. I, Харків, 1928, стр. 147—162, табл. XI—XII) проделал интересную работу по сопоставлению одной из групп эмалей, украшающих этот складень вокруг центрального изображения Богоматери на троне, с эмалями Лимбургской ставроетки. При всем сходстве фигур апостолов не исключена возможность несколько более поздней даты Хахульской группы по сравнению с Лимбургской.

²⁵ A. Grabar. Emaux byzantins..., Pl. en couleur N 5; Il tesoro di San Marco, opera diretta da H. R. Hahnloser. Pala d'oro, Firenze, 1965, tav. V.

²⁶ Luigi Dami. L'evangelario greco della biblioteca di Siena. Dedalo, Anno III, fasc. 4, 1922, pp. 228—229; Ph. Lauer. Le Trésor de Sancta Sanctorum. Monuments et Mémoires. Fondation Eug. Piot, XV, 1906, pp. 73—79, tabl. X.

²⁷ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II, стр. 252.

UN TRIPTYQUE BYZANTIN ORNÉ D'ÉMAUX
CLOISONNÉS PROVENANT DU MONASTÈRE SAÉDNAJA

L'auteur publie un petit triptyque byzantin orné d'émaux cloisonnés provenant du monastère Saédnaja (près de Damas) et appartenant au Musée de l'Ermitage. Il s'efforce à reconstituer les circonstances dans lesquelles cet objet est entré au Palais du dernier empereur de la Russie à Tsarskoë Sélo, et donne une analyse technique et stylistique de ce monument d'art byzantin, en s'arrêtant particulièrement sur les émaux, qu'elle date de la première moitié du XI^e siècle.
