

K56

ин. арх. док. Зал

Т. И. МАКАРОВА

# ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ ДРЕВНЕЙ РУСИ





АКАДЕМИЯ НАУК СССР

*Ордена Трудового Красного Знамени*

ИНСТИТУТ АРХЕОЛОГИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО

«НАУКА»

МОСКВА

1 9 7 5



K56

ЧИТ. ЗАЛ

Т.И.МАКАРОВА

ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ  
ЭМАЛИ  
ДРЕВНЕЙ РУСИ

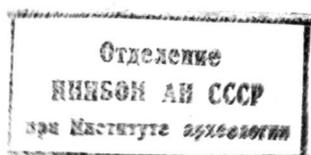


В книге публикуется полный свод русских перегородчатых эмалей XI—XIII вв. Т. И. Макарова классифицирует их по сюжетам и технике изготовления, определяет главные центры изготовления, предлагает относительную хронологию. Она стремится показать процесс сложения древнерусского эмальерного дела, проследить своеобразие отдельных школ и мастерских.

Четыре цветные таблицы исполнены художницей Н. С. Сурвилло.

Ответственный редактор

Т. В. НИКОЛАЕВА



713 v20

## ВВЕДЕНИЕ

Эмаль пришла в ювелирное дело как заменитель драгоценного камня, притягательную силу которого для человека во все времена не приходится объяснять. Об имитации лазурита и бирюзы писал в Естественной истории Плиний, византийцы научились делать прозрачную зеленую эмаль, похожую на изумруд.

Полихромные изделия из золота с заменителями драгоценных камней изготавливались в Ахеменидском Иране. Отлитое в золоте углубление для вставок иногда разделялось специально поставленными толстыми перегородками<sup>1</sup>. В этих двух приемах уже заложены основы выемчатой и перегородчатой техники будущего эмальерного дела.

Широко известны полихромные украшения древнего Египта, где использовались цветные пасты. Однако собственно эмали — легкоплавкого стекла, сплавляющегося с поверхностью металла в процессе обжига, египтяне еще не знали<sup>2</sup>.

В вопросе о времени появления эмали в современном ее понимании еще много неясного. В ювелирном деле Греции она применялась редко и, как правило, на вещах греко-восточного происхождения<sup>3</sup>. В целом роль эмали в достигшем больших высот ювелирном деле античного мира второстепенна. Поэтому до сих пор неясно, за счет каких традиций относится неожиданное возникновение разных очагов эмальерного дела, вспыхивающих на протяжении всей первой половины I тыс. н. э. в разных местах Европы. Но как бы ни решился этот вопрос, эмали, изготовлявшиеся в мастерских Паннонии, галльские эмали, выходившие из мастерских в Бибракте, прирейнские эмали, эмали мощинского типа заставляют вспомнить слова Н. П. Кондакова о том, что „производство эмали никогда не прерывалось... и доходило до самых глухих провинций классического мира“<sup>4</sup>.

Также внезапно появляются в VI в. перегородчатые эмали в Византии. Исследователи склонны связывать их с влиянием ювелирного дела стран Востока<sup>5</sup>. Этот тезис, требующий всесторонних исследований, имеет реальную почву. Инкрустации

на золоте (собрание Эрмитажа), получившие развитие в восточных провинциях Персидской империи в ахеменидское время, дают удивительные аналогии ранним византийским эмалям, представленным в Перещепинском кладе<sup>6</sup>. Громадный хронологический разрыв между ними заставляет предполагать долгую традицию перегородчатой инкрустации на золоте в ювелирном деле Востока, в течение целого тысячелетия сохранявшую технологию и излюбленные приемы орнаментации.

На почве Византии принцип перегородчатой инкрустации получил новую жизнь, создав искусство, непревзойденное по техническому совершенству и художественным достоинствам. Но и в пору его расцвета оно впитывало восточные влияния, отложившие отпечаток на общий строй его образов<sup>7</sup>.

Средневековые государства Западной и Восточной Европы познакомились с перегородчатыми эмалями на той стадии, когда производство их достигло в Византии своих вершин.

Драгоценные вещи с эмалью попадали из Византии в разные страны, их видели посещавшие византийский двор послы на своеобразных выставках различных ремесел, которые устраивались для приемов. Известно, что русская княгиня Ольга видела эмальевое блюдо во время приема Константином Багрянородным.

В XII—XIII вв. эмаль на Руси хорошо знали, и она несколько раз упомянута в летописи под именем финифть. Г. Филимонов убедительно показал тождество этого термина с византийским „химипет“, восходящим к греческому глаголу „χεω“ — лить, плавить<sup>8</sup>. Но ее уже не только знали, но и изготовляли на Руси. Русские исследователи пришли к этому убеждению с первых находок перегородчатых эмалей в кладах.

Для нас эта исключительная по трудности, исчезнувшая в наше время техника, стоящая на грани ювелирного дела и живописи, интересна не только как показатель высокой культуры Древней Руси. Она интересна и потому, что относится к тому роду завоеваний человечества, которые образуют звенья непрерывной линии культурного развития, связывающей между собой различные цивилизации и народы.

<sup>1</sup> М. Rosenberg, 1921, т. I, § 1—44; М. И. Ростовцев, 1925, стр. 277—280; М. И. Артамонов, 1966, стр. 80—81.

<sup>2</sup> А. Лукас, 1958, стр. 307.

<sup>3</sup> Н. А. Онайко, 1970, стр. 44.

<sup>4</sup> Л. Нидерле, 1898, стр. 449; Н. П. Кондаков, 1892, стр. 16.

<sup>5</sup> Ch. de Linas, 1877—1887; Н. П. Кондаков, 1892, стр. 51.

<sup>6</sup> М. И. Артамонов, 1973, стр. 233; А. А. Бобринский, 1914; Б. И. Маршак, К. М. Скалон, 1972.

<sup>7</sup> Т. Райс, 1939, стр. 203—207; Z. Kádár, 1964, стр. 112—124.

<sup>8</sup> Г. Филимонов, 1861, стр. 15.



## ИСТОРИЯ ВОПРОСА

### ГЛАВА ПЕРВАЯ

Люди всегда любили приписывать божественное происхождение поразившему их воображение произведению искусства. Так и начало изготовления перегородчатых эмалей не обошлось, по мнению византийцев, хорошо знакомых с разнообразными шедеврами, без божественной воли. Интереснейшую легенду из хронографа византийского автора Дорофея Монеувасийского приводит И. Е. Забелин<sup>1</sup>. Отрывок этот настолько любопытен, что нелишне упомянуть его снова. Дорофей рассказывает легенду об устройстве Юстинианом престола в Константинопольской Софии. Юстиниан для этой цели призывает „мудрых мужей“ и „искусных художников“. В „горнило“ было положено „злато, серебро, медь, илектр, железо, стекло, камени честные многие, яхонты, смарагды, бисер, касидер, магнит, он[икс]ий... алмазы и иная до семидесят двух различных вещей... Огнь же оные вещи стопи, и сотвориша едино смешение. Царь же (и) первый художник видеша ангела, пристояща делу и мешающа в горниле». Далее художник, влив в форму полученное, „сотворил святую трапезу литую, разноцветну и пречудну“. Удивительное впечатление от полученного таким образом произведения передано в следующих восхищенных словах: „Егда зряше на оную (трапезу — престол. — Т. М.) кто, являшеся ему овогда светла, иногда же бела, иногда аки зафир, иногда же аки свет блистающий от множества различных вещей, от них же сложена бяше“.

В этом рассказе правда тесно переплетается с вымыслом: чудесное вещество — эмаль — действительно сплав многих составных, получаемый в огне. Готовый, он приобретает черты, свойственные хорошо знакомым драгоценным камням: яхонту, смарагду, касидору, ониксу, алмазам. А чудо его изготовления представлялось таким удивительным, что при его первом сотворении присутствует и в нем участвует и земная верховная власть, и высшая воля.

В собраниях европейских музеев Италии, Австрии, Франции, Венгрии, Дании, Англии и в музеях и частных собраниях Америки хранится большое количество разнообразных произведений, укрупненных перегородчатой эмалью. Это оклады манускриптов, коробки для хранения евангелий, раки, кресты, кубки, короны, церемониальные предметы и светские украшения. Многие из них связываются с известными историческими лицами и точно датируются. Так, к VI—VII вв. относится ряд предметов парадного королевского убора, подаренных собору в Монце королевой Ломбардии Феодалиной,

умершей в 616 г.<sup>2</sup> Алтарь из церкви Сен-Амбруаз в Милане сделан при архиепископах Анжильберте II в 835 г.<sup>3</sup> Оклад Евангелия из Мюнхена собран по приказанию императора Генриха II, умершего в 1024 г.<sup>4</sup> Особое место в ряду эмалей западных собраний занимает знаменитый престол собора св. Марка в Венеции — Pala d'Oro, который украшает целая коллекция эмалей X—XII вв. византийского и западного происхождения<sup>5</sup>. Таким образом, византийское эмальерное дело представлено произведениями от VI—VII вв. до XII—XIII вв., т. е. иллюстрирует 600—700 лет развития ремесла. В конце XIX в. ему было посвящено фундаментальное исследование Н. П. Кондакова<sup>6</sup>. Среди произведений с перегородчатой эмалью византийского происхождения в музеях Запада есть и изделия европейских мастерских, возникших в монастырях бенедиктинских центров южной Италии<sup>7</sup>, в немецких монастырских мастерских<sup>8</sup> или при дворах монархов Сицилии, Франции<sup>9</sup>.

В сложении местного эмальерного производства принимали участие выходы из Византии и местные мастера. Наследуя основные принципы изготовления перегородчатых эмалей, местные мастерские приносили своеобразие и в технологию самого процесса производства и в художественный облик изделия. Эти особенности, а также латинские надписи позволяют сейчас исследователям связывать отдельные группы произведений с перегородчатой эмалью с мастерскими Палермо или Венеции, немецких или французских мастеров XII—XIII вв.

Большие произведения, искусственно созданные из эмалей разного времени и происхождения, такие, как Pala d'Oro или венгерская корона, распадаются на серии вещей одного происхождения, связанные стилистическим единством с произведениями другого рода. Так, эмали на пластинах с циклом жизни Христа Pala d'Oro удалось связать с эмальями Митры из Стокгольма и эмальями, украшающими литургические перчатки из Бриксена, западноевропейские по своему происхождению<sup>10</sup>.

Множество эмалей, разбросанных в музеях разных стран, обязательность визуального их изучения делает задачу характеристики отдельных центров

<sup>2</sup> J. Labarte, 1856, стр. 12—13.

<sup>3</sup> Там же, стр. 16.

<sup>4</sup> Там же, стр. 32.

<sup>5</sup> Там же, стр. 17—31; «Il Tesoro di San Marco», 1965.

<sup>6</sup> Н. П. Кондаков, 1892.

<sup>7</sup> J. Maksimović, 1946, стр. 249.

<sup>8</sup> J. Déer, Tortúlai, 6/2, стр. 50.

<sup>9</sup> Там же, стр. 54, 64.

<sup>10</sup> Там же, стр. 58.

<sup>1</sup> И. Е. Забелин, 1853, стр. 238 и 335. Цитируется перевод середины XVII в.

производства перегородчатых эмалей Запада далеко от своего разрешения. Монографическое исследование таких отдельных шедевров перегородчатой эмали, как *Pala d'Ogo* или венгерская корона<sup>11</sup> или отдельных небольших произведений<sup>12</sup> со временем даст возможность для их сравнения и выявления групп вещей с устойчивым единством признаков, то есть для выделения изделий одной или ряда мастерских, связанных территориально или во времени.

Совершенно исключительное место в мире по количеству и сохранности произведений с перегородчатыми эмалями занимает Грузия. Их публикация и изучение начались давно<sup>13</sup> и в наши дни ознаменовались превосходным изданием всех памятников Ш. Я. Амиранашвили<sup>14</sup>. Благодаря его трудам и трудам его предшественников удалось выявить характерные черты грузинской школы эмальерного дела. Большим успехом грузинских ученых было химическое исследование эмалей и выполнение прекрасных копий.

Перегородчатые эмали русских собраний отличаются одной особенностью по сравнению с эмалями Запада и Грузии. Всего несколько из них дошли до наших дней в неповрежденном виде. Это знаменитые оклад Мстислава Евангелия (Москва, ГИМ), саккос, поручи и епитрахиль митрополита Алексея (Москва, Оружейная палата), оклад иконы Знаменье Богоматери (Новгород) и еще считанные мелкие произведения.

Большинство же имеющихся в нашем распоряжении предметов с эмалью обнаружено в земле, в составе двадцати пяти кладов, найденных в Киеве и других местах с 20 гг. XIX в. вплоть до наших дней. Это обстоятельство создает много дополнительных трудностей для изучения перегородчатых эмалей Руси.

Историю этого изучения можно разделить на несколько этапов. Первый — чисто публикационный — начался с первых находок кладов. В 1822 г. на городище Старая Рязань был найден знаменитый Рязанский клад, содержащий ряд превосходных произведений с перегородчатой эмалью греческой и русской работы. За первой краткой публикацией в 1822 г. в «Отчетственных записках»<sup>15</sup> последовали подробные описания находок в письмах К. Калайдовича к А. Ф. Малиновскому в 1825 г.<sup>16</sup> и в 1831 г. — работа А. Н. Оленина с описаниями рязанских находок и попытками их осмысления<sup>17</sup>. Оленин первым определенно отнес рязанские драгоценности к княжеским парадным убраниям.

Эти публикации нельзя назвать исчерпывающими, но если бы последующие сообщения о находках кладов делались на таком же уровне, сведения наши о ювелирном деле Руси были бы значительно более полными. Вместо этого, даже в таких специальных архео-

логических изданиях, как ИАК или ОАК, о находках вещей с эмалью говорится чаще всего очень кратко: „две большие золотые подвески с эмальевым изображением сирен...“ (ОАК за 1882—1888 гг., стр. ХСIII) или „пара серег с византийской эмалью“ (ИАК, Приложение к вып. 21. СПб., 1907). И это отложило отпечаток на первые исследования о русском эмальерном деле.

В 1853 г. вышла книга И. Е. Забелина<sup>18</sup>, знаменовавшая конец публикационного периода в изучении эмали.

Коллекция изделий с перегородчатой эмалью значительно возросла к моменту выхода в свет труда И. Е. Забелина. Был уже найден ряд кладов с превосходными изделиями с эмалью (клады 1827 г., 40-х гг. XIX в., 1842 г., 1850 г.), но они не были учтены И. Е. Забелиным. Впрочем, он не ставил своей целью охват всех русских изделий с эмалью. В список известных ему произведений с перегородчатой эмалью он включил оклад Мстислава Евангелия, рязанские бармы, византийскую икону с сошествием Христа в ад, эмали на потире и дискосе св. Антония Римлянина, изображения на кресте Евфросинии Полоцкой и кресте новгородского епископа Антония, дробницы с облачения митрополита Алексея. О трех последних И. Е. Забелин замечает, что по недостатку „той отчетливости, какая принадлежит произведениям греческим“, они принадлежат „к произведениям русских мастеров, учеников византийских греков“<sup>19</sup>.

Достоинства работы И. Е. Забелина заключались, как видно, не в глубине, а в широте подхода к теме. Он дает краткий обзор финифтяного дела от времен домонгольских до XVIII в., отмечая характерные черты перегородчатых эмалей и поздних финифтей, сведения о составе „финифтяной массы“, имена мастеров „по финифтяному делу“, где вместе с именами мастеров XVII в. упоминается и Лазарь Богша, „украшавший финифтью крест для Спасского Полоцкого монастыря, по обету Евфросинии Полоцкой в 1161 г.“<sup>20</sup> Именно из-за широты охвата книга И. Е. Забелина не утратила своего значения и поныне. При исследовании самих произведений с эмалью автор призывал „остерегаться при обозрении таких памятников, каковы финифтяные... определять характер работы за глаза, по одному описанию“. „Они требуют, — прибавляет он справедливо, — самого внимательного наблюдения и весьма часто случается, что нужно долго, не один раз всматриваться в работу, чтобы потом сказать твердое слово“<sup>21</sup>.

Первое такое „твердое слово“ было сказано о русских эмалях другим ученым — Г. Филимоновым, в 1861 г. издавшим свою замечательную работу об «Окладе Мстислава Евангелия»<sup>22</sup>. Это исследование остается до сих пор непревзойденным примером изучения одного памятника. Оно соединило в себе тщательность стилистического анализа художественного произведения с широчайшей эрудицией в области прикладного искусства. Жаль, что обе-

<sup>11</sup> J. Deér, 1966.

<sup>12</sup> Ch. Lipinsky, 1960.

<sup>13</sup> Н. П. Кондаков, Д. Бакрадзе, 1890; Н. П. Кондаков, 1892; «Collection M. P. Botkine», 1911; Д. П. Гордеев, 1917; Д. П. Гордеев, 1928—1929.

<sup>14</sup> Ch. Amiranashvili, 1962; Ш. Амиранашвили, М., 1960.

<sup>15</sup> Л. С-д, 1822, ч. II, стр. 234—237.

<sup>16</sup> К. Калайдович, 1825.

<sup>17</sup> А. Н. Оленин, 1831.

<sup>18</sup> И. Е. Забелин, 1853, стр. 239—338.

<sup>19</sup> Там же, стр. 297.

<sup>20</sup> Там же, стр. 288.

<sup>21</sup> Там же, стр. 293.

<sup>22</sup> Г. Филимонов, 1861 г.

щанная этим большим ученым работа о финифтяном деле в России не была написана. Необходимость ее он понимал, а характер, который собирался ей придать, можно себе представить по тем словам, какими он характеризовал состояние изучения эмалирного дела Руси в его время: „Древних финифтей до XIII века сохранилось весьма немного, и из нихто большая часть недоступна для изучения, не издаана, не описана, не приведена даже в известность.“<sup>23</sup>

В 80 гг. XIX в., когда список кладов, открываемых большей частью в Киеве, значительно вырос, Археологическая комиссия поручила Н. П. Кондакову издать труд, посвященный кладам. Эмальерное дело Руси получило блестящего историографа в лице этого крупнейшего ученого. Немало страниц его книги о русских кладах<sup>24</sup> посвящено подробным характеристикам изделий с перегородчатой эмалью.

В литературе часто упрекают Н. П. Кондакова в принижении древнерусского искусства, в оценке его как провинциального подражания византийским образцам. Многие высказывания Н. П. Кондакова дают к этому повод. Но не следует забывать, что именно Н. П. Кондакову принадлежит выявление русского происхождения многих произведений. В отношении эмалей это можно смело поставить ему в заслугу. Он отнес безоговорочно к русским изделиям ряд вещей, которые его предшественники (например, И. Е. Забелин)<sup>25</sup> объявили греческими. Сопоставляя найденные на Руси перегородчатые эмали с византийскими, он отмечал их своеобразие, говорящее о местном производстве. А если при этом он ссылался на примитивизм произведений, вышедших из рук первых русских эмальеров, так это был примитивизм по сравнению с шедеврами эмальеров Византии, у которых за плечами стояла более чем пятисотлетняя традиция. Подробности описания, тщательности анализа Н. П. Кондакова мы обязаны тем, что многие вещи, не уцелевшие до наших дней, но описанные им, остались в археологии и могут быть использованы для воссоздания картины эмальерного дела Руси в целом. Трудом Н. П. Кондакова были впервые выявлены характерные черты русского эмальерного дела. Он убедительно показал, что украшения с перегородчатыми эмальями принадлежат представителям княжеско-боярской среды, а некоторые их категории (диадемы, бармы) — к княжескому церемониальному убору. И хотя Н. П. Кондаков не посвятил эмальерному делу Руси монографического исследования, его труды содержат ценнейшие мысли об эмальерном деле Руси и его особенностях. Задуманный Н. П. Кондаковым второй том «Русских кладов» ему осуществить не удалось. К заготовленным для него таблицам ГАИМК поручил написать текст А. С. Гушину. А. С. Гушин не ставил своей задачей „выявление и научную систематизацию“ всех памятников художественного ремесла Древней Руси<sup>26</sup>. Он стремился дать иную оценку прикладному искусству Руси, доказать его значительность и самостоятельность. Несмотря на эти справедливые стремления, работа А. С. Гушина

во многом уступала блестящему исследованию его знаменитого предшественника. Самым же главным ее недостатком было отсутствие попыток охватить тот возросший материал по прикладному искусству Руси, который накопился со времени работы Н. П. Кондакова. Впрочем, было бы несправедливо не упомянуть, что благодаря детальному исследованию А. С. Гушиным Каменнобродской гривны эта, теперь утраченная вещь, не совсем пропала для науки.

Другой подход к произведениям с эмалью отражен в небольшой статье Г. Ф. Корзухиной, сделавшей ряд ценных наблюдений над самим процессом ее изготовления<sup>27</sup>.

Новым этапом в изучении как древнерусского ремесла в целом, так и ювелирного, в частности эмальерного дела, стала монография Б. А. Рыбакова „Ремесло Древней Руси“<sup>28</sup>. В ней было уделено серьезное внимание технологии производства перегородчатых эмалей и нарисована убедительная реконструкция его процесса. Подмеченное стилистическое единство перегородчатой эмали и миниатюрных лицевых рукописей второй половины XI в. поставило эмальерное дело Руси в ряд со всем древнерусским искусством.

Очерк эмальерного дела Руси, нарисованный в этой книге почти четверть века назад, как мы увидим ниже, подтвердится во многих звеньях. В общей его оценке особенно важными представляются соображения автора о социальном характере ювелирного дела, в котором вотчинным и монастырским мастерским принадлежало ведущее место<sup>29</sup>. В этой фундаментальной работе и в последующих Б. А. Рыбаков отмечает областные различия в древнерусских произведениях с перегородчатой эмалью, ставя вопрос о нескольких центрах изготовления их на Руси<sup>30</sup>. В ряде работ Б. А. Рыбаков раскрывает семантику изображений на украшениях с эмалью, превращая их в интереснейший источник для изучения древнерусского язычества<sup>31</sup>. Наконец, в одной из недавних работ<sup>32</sup> этот аспект, интересный сам по себе, позволил Б. А. Рыбакову наметить хронологию древнерусских украшений с перегородчатой эмалью, которая, как мы увидим ниже, найдет подтверждение и с других точек зрения.

Произведения с перегородчатой эмалью, исследованные достаточно разносторонне, оставались все же разбросанными по разным изданиям. Выполнение этой работы тормозила неразработанность основного источника по этой теме — древнерусских кладов. Грандиозную работу по источниковедческому и визуальному изучению кладов Руси проделала Г. Ф. Корзухина<sup>33</sup>. Украшения с перегородчатой эмалью, филигранью, сканью, найденные в кладах, были впервые собраны на страницах одной книги. Это позволило автору создать интересную историю парадного женского убора древней Руси, в которой золотые изделия с перегородчатой эмалью заняли

<sup>27</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954.

<sup>28</sup> Б. А. Рыбаков, 1948.

<sup>29</sup> Там же, стр. 492, 500.

<sup>30</sup> Б. А. Рыбаков, 1951, стр. 422.

<sup>31</sup> Б. А. Рыбаков, 1953, стр. 233—297; Он же, 1971, стр. 88—116.

<sup>32</sup> Б. А. Рыбаков, 1969, стр. 92—103.

<sup>33</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 68, 69.

<sup>23</sup> Г. Ф. Илимонов, 1861, стр. 47.

<sup>24</sup> Н. П. Кондаков, 1896.

<sup>25</sup> И. Е. Забелин, 1853, стр. 297. Речь идет о кладе 1824 г. в Киеве, где найдены изделия киевских мастерских.

<sup>26</sup> А. С. Гушин, 1936, стр. 29.

свое конкретное место (со второй половины XI в. до середины XII). Важным вкладом в изучение эмальерного дела явилось издание каталога коллекции русских эмалей (вплоть до XX в.), хранящихся в ГИМ<sup>34</sup>.

Оживление интереса к древнему ювелирному и эмальерному делу, коснувшееся даже современного прикладного искусства, стимулирует появление в последнее десятилетие ряда статей то с публикациями незаслуженно забытых памятников<sup>35</sup>, то с рассмотрением под определенным углом зрения хорошо знакомых произведений<sup>36</sup>.

Однако успешному решению основных проблем истории перегородчатых эмалей Руси по-прежнему мешает отмеченное еще Г. Филимоновым отсутствие систематического описания всех дошедших до нас произведений. Такую задачу ставит перед собой настоящая работа. Мы пытались учесть весь имеющийся материал, рассмотреть его подробно, с обязательным визуальным изучением вещи.

Результатом такого изучения стал каталог известных нам изделий с перегородчатыми эмальями, в который вошли все предметы русского или греко-русского производства. Греческие перегородчатые эмали, найденные в Восточной Европе и привлекавшиеся в тексте, в каталог не включены, так как это уже было сделано в специальной книге А. В. Банк<sup>37</sup>. Исключения составляют произведения с византийской перегородчатой эмалью, включенные древним мастером в один комплекс с русскими, такие, как, например, медальон с Богоматерью рязанских барм или пластины с Иаковом и Варфоломеем на окладе Мстиславова Евангелия, которые мы сочли целесообразным включить в каталог.

В описании каталога ставилась задача дать краткие сведения об общем характере изделия с эмалью, орнаменте, цветовой гамме и общей сохранности произведения в целом.

За этим описанием во всех случаях, когда вещь сохранилась и находится в собраниях Советского Союза, стояло визуальное изучение ее и подробный стилистический анализ. Он включал все стороны характеристики изделия, которые можно уловить

по каким-то внешним проявлениям. В описании каталога не все они отмечены, так как из всех характеристик вещи мы оставили только те, которые оказались значительными, то есть позволяющими отличить данное изделие от серии подобных. Такими признаками оказались приемы выкладывания перегородками черт лица (бровей, носа, глаз, рта), рук и еще в большей степени — приемы выкладывания перегородками одежд. Восходящие к определенным византийским образцам, все они оказались все же индивидуальными, и поэтому мы учитывали эти признаки всякий раз специально. Это вместе с рядом других наблюдений позволило нам уловить в массе дошедших до нас произведений с перегородчатой эмалью стилистические группы с устойчивым единством признаков.

Таким образом, основным методом работы был подробный анализ каждого произведения. Далее делались сопоставления этих произведений, в результате чего определились признаки индивидуальные и общие, позволившие выделять стилистически близкие группы произведений или характеризовать изделия одного мастера.

Перегордчатые эмали — произведения необычайно индивидуальные. Приходится признать поэтому, что каждый мастер обладал своим творческим почерком, состоящим из определенного набора традиционных приемов, приобретенных в его руках собственные только ему особенности. При этом стабильность основных приемов предполагает традиционность передачи их от мастера к ученику.

Складываясь в сумму определенных навыков, эти приемы представляют собой уже накопленный, коллективный опыт, характерный для ряда мастерских, преемственно связанных между собой. Такая преемственность ряда мастерских представляет собой уже школу.

Мы исходим из того, что за стилистическими группами, выделяющимися в массе древнерусских изделий с перегородчатой эмалью, скрывается именно эта цепочка — мастер — мастерские учеников — школа.

Попытаемся далее, на основе проведенной работы, выявить школы эмальерного дела Руси, их локализацию, датировки, этническую и социальную принадлежность. Логичным завершением должно стать выявление своеобразия русского эмальерного дела в целом.

<sup>34</sup> «Русская эмаль». Каталог, 1962.

<sup>35</sup> В. Д. Лихачева, 1961.

<sup>36</sup> П. П. Толочко, 1963, стр. 145—163; Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 98—112.

<sup>37</sup> А. В. Банк, 1966.



## ГЛАВА ВТОРАЯ

# О ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ПЕРЕГОРОДЧАТЫХ ЭМАЛЕЙ В ДРЕВНЕЙ РУСИ

В «Трактате о разных ремеслах» пресвитера Гельмерсгаузенского монастыря IX—X вв. Теофила сохранилось описание процесса изготовления пластин с перегородчатой эмалью для вставок в специальные гнезда на стенках кубка<sup>1</sup>. Описание это достаточно общо, но изобилует наблюдениями, словно вышедшими из уст мастера. Для реконструкции древнего процесса изготовления перегородчатой эмали оно дает больше, чем современные пособия по технологии эмальерного дела вообще.

Поэтому, отсылая читателя к литературе по технологии эмальерного дела<sup>2</sup>, мы попытаемся сопоставить сведения Теофила об изготовлении перегородчатой эмали со своими наблюдениями над теми особенностями изделий с перегородчатой эмалью, которые могут пролить какой-то свет на само их изготовление.

Бесценными являются находки трех ювелирных мастерских, где, по мнению авторов раскопок, изготавливали и перегородчатые эмали. Две из них были найдены при раскопках В. В. Хвойки в Киеве, на территории усадьбы Петровского<sup>3</sup>. Чрезвычайно краткое описание, данное В. В. Хвойкой, содержит перечисление обнаруженных горна и печи „специального устройства“ и „множества кусков разноцветной эмали двух видов — легкой и тяжелой“<sup>4</sup>. Изучение полевой документации раскопок В. В. Хвойки позволило Г. Ф. Корзухиной определить, что вторая мастерская занимала большое трехкамерное помещение, которое имело второй этаж. Во всех трех помещениях были найдены „куски расплавленной и в таком виде застывшей эмалевой массы“ желтого, красного, зеленого, белого и коричневого цветов. На перекрытии центрального помещения была найдена бронзовая пластинка с прорезным изображением двух птиц по сторонам древа, служившая для выделки колтов, а в подвале, у горна — болванка, на которой стенкам колтов придавалась сферическая форма<sup>4</sup>. Ниже у нас будет случай остановиться подробнее на этих замечательных находках, сейчас же обратимся к третьей ювелирной мастерской в Киеве, обнаруженной в том же районе (бывшая ус. Петровского), „неподалеку от развалин Десятинной церкви и княжеских дворцов“<sup>5</sup>, раскопками Института археологии АН УССР в 1936—1937 годах. Мастерская состояла из полуземлянки

и располагавшегося возле нее литейного горна. Стенки и свод этого горна имели каркас из свинцового дрота. Рядом с развалинами горна были обнаружены остатки ювелирного производства, несколько сот маленьких тигельков и обломки посуды „с остатками золота, серебра, меди, разноцветной эмалевой массы“<sup>6</sup>. Изготовление в этой мастерской украшений с перегородчатой эмалью вполне вероятно.

Сведения эти, конечно, очень кратки, из них следует только то, что в мастерских, где делали перегородчатые эмали, могли изготавливать украшения и в других техниках (литье, тиснение). Несомненно также и их вотчинный характер, о чем говорит их расположение вблизи княжеских дворцов.

Остановимся на процессе изготовления перегородчатой эмали в той последовательности, в какой он описан у Теофила, с добавлениями, которые можно извлечь из самих древних изделий, исполненных в этой технике. Первая фраза отрывка об эмали у Теофила гласит: „возьми тонкую пластинку“ (золота) (Приложение), что заставляет нас сначала обратиться к тому месту его сочинения, где он специально описывает, как подобную пластину изготавливали<sup>7</sup>. Тонкие золотые и серебряные листы изготавливали специальные золотобой (браттиарии). Вот что пишет об этом Теофил: «Золото плющили между кусочками пергамина. Работа эта предполагает другую, ей предшествующую. Золотобой сначала расплющивал полученный кусок золота, затем разрезал полученную полосу на листики, эти листики прокладывал кусочками пергамина, а потом, сложив их стопкой, опять клал под молот — от этой операции линейный размер листиков увеличивался вдвое. Пергамин, чтоб золото к нему не приставало, равномерно натирался пережженной и растертой в порошок охрой...»

Специалисты по античному ювелирному делу считают, что этот способ изготовления тонкого золотого листа восходит к античному<sup>8</sup>. В этом случае мы располагаем и изображением труда золотобоя на античном мраморном рельефе<sup>9</sup>. На нем показана наковальня, поставленная на чурбак. Сидящий перед ней юноша бьет двойным молотком по полосе металла, которая лежит на наковальне. Он придерживает ее левой рукой. На стене показаны весы. Эта работа неминуемо должна предшествовать изготовлению любой вещи с эмалью, так как все дошедшие до нас

<sup>1</sup> Theophilus, 1874. Перевод С. А. Беляева. Приложение.

<sup>2</sup> А. Петцольд, 1958; «Технология эмали и эмалирования металлов (под ред. В. В. Варгина)», 1965.

<sup>3</sup> В. В. Хвойка, 1913, стр. 71—75.

<sup>4</sup> Г. Ф. Корзухина, 1956, стр. 324—329.

<sup>5</sup> М. К. Каргер, 1958, стр. 295.

<sup>6</sup> М. К. Каргер, 1958, стр. 400, 401.

<sup>7</sup> Здесь цитируется отрывок трактата Теофила по книге: М. Е. Сергеев, 1968, стр. 38—39 и 45.

<sup>8</sup> Там же, стр. 45.

<sup>9</sup> Там же, стр. 38, 39.

изделия из благородных металлов исполнены на тонкой пластине толщиной в  $\frac{1}{3}$  миллиметра.

Далее пластине придавалась та форма, которая необходима для задуманного изделия. У Теофила это пластина, которая должна вставляться в заранее подготовленное для нее гнездо. О форме ее он ничего не говорит.

Древнерусские эмали использовались для разных украшений и форма пластины с эмалью зависела от их характера: это могли быть круглые вставные щитки, кресты с округлым или килевидным верхом, квадратные пластины или пластины характерной для колтов формы. Важно отметить, что почти всегда пластина была слегка выпуклой, особенно для колтов. Это достигалось постепенным усилением ударов молотка при ковке от середины пластины к ее краям<sup>10</sup>.

Следующим необходимым действием было изготовление лотка для эмали — лотка. У Теофила мы не находим нужных нам сведений: он описывает эмаль без типичного для древнерусских эмалей золотого фона и это заметно отразилось на устройстве лотка. На листочки тонкого золота, после их пригонки к гнезду в описанном Теофилом конкретном случае, надо поставить на ребро двойную перегородку — «бордюр эмали». Вот как об этом сказано у Теофила: «...по масштабу и линейке отрежь кусочек золота несколько более толстый и изогнешь его по краю каждого „домика“ (гнезда) в два раза так, чтобы между ними оставался пустой промежуток, который называется бордюром эмали».

Вариант этого способа — припаянный снизу лоток по вырезанному в золотом листе контуру изображения описан Н. П. Кондаковым как главный для перегородчатых эмалей Византии<sup>11</sup>.

Г. Ф. Корзухина считает, что русские ювелиры следовали этой традиции. У нее в руках были интересные факты: уже упоминавшиеся находки бронзовой пластины в форме колта с прорезями типичного для них орнамента и болванки (рис. 1), на которой золотой пластине могли придать выпуклую форму. Ход ее рассуждений таков: поскольку пластина-шаблон плоская, ею могли пользоваться для вырезывания в золотом листе контуров лотка. Далее пластине придавали выпуклую форму на выпуклом бронзовом кружке — болванке, а затем припаяли дно лотка перегородками к пластине снизу<sup>12</sup>. Такая реконструкция, по-видимому, вполне правдоподобна. Ее как будто подтверждает замеченное Г. Ф. Корзухиной применение шаблона на целом ряде древнерусских изделий с перегородчатой эмалью: на диадеме с деисусом из киевскогоклада 1889 г., на ряде колтов, на гривне из Каменнобродскогоклада.

Эта гривна вместе с коллекциями Харьковского Исторического музея имени Сковороды попала в бомбежку во время Великой Отечественной войны, но обломки ее были найдены и хранятся сейчас в Харькове. На сохранившихся пластинах с архангелом Михаилом и Иоанном Предтечей в местах повреждений прекрасно виден лоток: он выдавлен в золотой пластине толщиной в  $\frac{1}{3}$  мм, достигает

глубины 1 мм и имеет пологие края, сама же пластина слегка выпуклая<sup>13</sup>.

Итак, одинаковые лотки для симметрично расположенных фигур деисуса гривны подтверждают применение шаблона, устройство лотка — противоречит этому.

Представляется, что противоречие это легко устранить, если согласиться с Б. А. Рыбаковым<sup>14</sup>, что лоток не вырезался по шаблону, а оттискивался, выдавливался с его помощью. Для этого шаблону надо было придать выпуклую форму на той же болванке, на которой мастер будет работать и с золотым

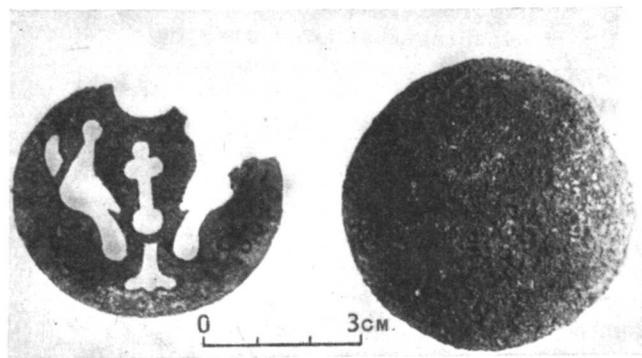


Рис. 1

Матрица и болванка для изготовления колта из раскопок В. В. Хвойки в Киеве

колтом. Наложённый на бронзовую выпуклую болванку, он представлял бы собой уже матрицу: золотой лист накладывается на нее и ударами по свинцовой прокладке ему одновременно придавалась нужная форма и оттискивался лоток. Глубина его соответствовала толщине шаблона: 1—1,5 мм. При этом способе штамп использовался на двух стадиях заготовки золотых пластин для колтов. Когда он был вырезан на прямой пластине, по нему вырезали на золоте контуры колтов. В этом случае он служил как трафарет. После этого сам штамп получал на болванке нужную выпуклую форму и выступал вместе с болванкой уже в роли матрицы. Для изготовления серии одинаковых изделий (пары колтов, цепи) такой способ вполне оправдывал себя, для другой серии аналогичных изделий делался уже другой шаблон. Это подтверждается тем, что двух пар абсолютно одинаковых, то есть оттиснутых по одной матрице, колтов или цепей до сих пор не найдено. Шаблон-матрица служил для одного заказа. Однако найденный В. В. Хвойкой шаблон — плоский. Значит, он не был еще в употреблении. Г. Ф. Корзухина верно замечает, что среди древнерусских колтов с близким рисунком нет ни одного, полностью с ним совпадающего, сделанного по нему<sup>15</sup>. Шаблон, найденный В. В. Хвойкой, обломан с одной стороны. Он мог быть и браком, получившимся при изго-

<sup>10</sup> Т. Гольдберг, Ф. Мишуков, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева, 1967, стр. 70.

<sup>11</sup> Н. П. Кондаков, 1892, стр. 91.

<sup>12</sup> Г. Ф. Корзухина, 1946, стр. 53.

<sup>13</sup> Аналогичное устройство лотка прекрасно видно на сфотографированных с обратной стороны пластинах короны Константина Мономаха. М. Ваганы-Обершаль 1937, табл. III—VII.

<sup>14</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 379.

<sup>15</sup> Г. Ф. Корзухина, 1946, стр. 53.

товлении или в процессе производства вещи, для которой он был предназначен.

Конечно, неверно было бы утверждать, что русские ювелиры не могли применять и способ изготовления лотка, описанный Г. Ф. Корзухиной. Такие случаи могли быть, но их надо расценивать как эксперимент. Наблюдения показывают, что опыты были в ходу у русских эмалиров, осваивавших новую и сложную технику. Можно отметить по крайней мере два таких случая.

В музее исторических драгоценностей в Киеве хранится колт с петлями для жемчужной обнизки,

в том, что лоток получался слишком мелким, а перегородки — слишком низкими.

В готовом виде полученный таким способом колт был не отличим от колта с обычным лотком. Но тонкий слой эмали оказался непрочным и со временем выкрошился. Все же, вероятно, этот колт был не единственным. Он входил в состав разрозненного и в значительной части погибшегоклада, найденного в Киеве в усадьбе Анненкова в 1842 г. Звенигородский купил этот колт уже из третьих рук<sup>18</sup>, в числе отличных от него. Вряд ли он был единственным в действительности. Так, описанный нами колт,

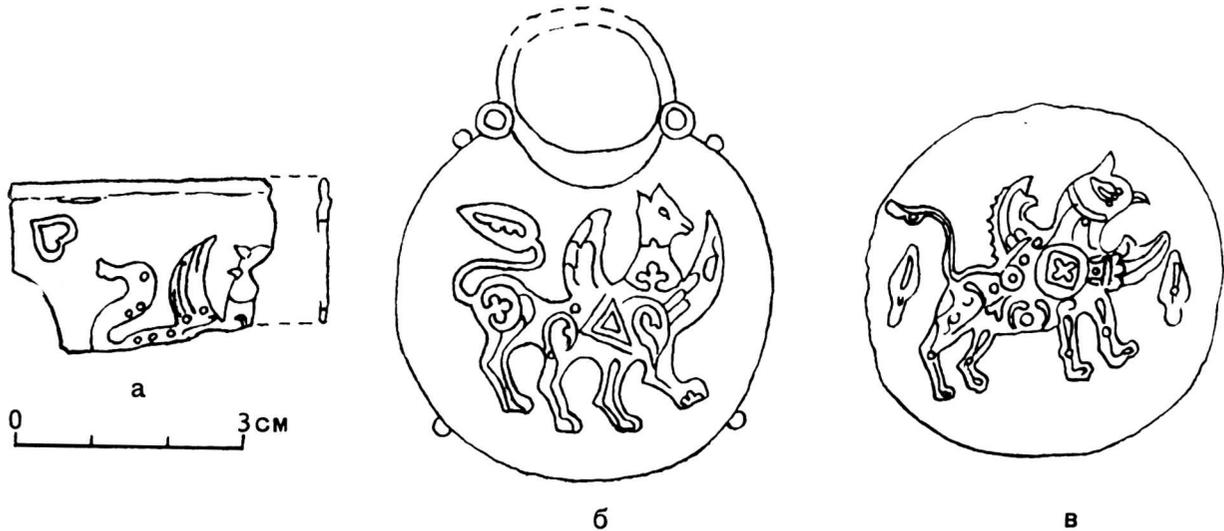


Рис. 2

Изображение грифонов:

а — пластина с грифоном из Старой Рязани (№ 126); б — колт с грифоном из Киева; в — пластина с грифоном из Лувра

с сиринями по сторонам древа жизни на одной стороне и маленькими птичками среди раскинутых ветвей — на другой (табл. 2, 3—4, № 11)<sup>16</sup>; кроме оригинальной по композиции сцены с птичками на ветвях, этот колт имеет несколько необычные пропорции: ширина его 6 см, высота 4,2 см, тогда как разница между шириной и высотой древнерусских колтов подобной конструкции не превышает 1 см. Но своеобразие этого колта состоит не в этом. На его поверхности почти нигде не сохранилась эмаль, лишь кое-где можно угадать остатки пожелтевшей синей и красной эмали. Это произошло из-за необычайно мелкого лотка, не превышающего половины миллиметра. Выпавшая эмаль позволяет ясно рассмотреть, что низкие перегородки не поставлены на ребро на дне лотка, а оттиснуты вместе с лотком на тонком золотом листе. Очевидно, он был наложен на металлическую матрицу с орнаментом, выложенным сканной, напаянной на нее проволокой<sup>17</sup>. Получился лоток с перегородками, образованными тиснением, взамен гораздо более сложного процесса изготовления лотка с размещенными в нем тонкими перегородками. Единственный недостаток этого способа

хранящийся в Киеве, не идентичен очень похожему на него колту с аналогичным рисунком, изданному Н. П. Кондаковым<sup>19</sup>.

На колте Н. П. Кондакова хорошо сохранилась эмаль, на киевском — выкрошилась всюду. Кроме того, между этими колтами есть разница в рисунке: на первом край туловища сириня имеет дополнительный контур, на втором этой полосы нет; на первом ряды ожерелья на груди сириня разделены дополнительной линией, на втором такой линии нет. Все это говорит о том, что киевский колт и колт, изданный Н. П. Кондаковым, не идентичны. Может быть, они входили в ту серию колтов, которая была получена в какой-то мастерской как эксперимент, в дальнейшем производстве русских перегородчатых эмалей не удержавшийся.

О втором любопытном примере экспериментаторства в эмалирном деле Руси говорит недавно найденная в Старой Рязани фрагментированная серебряная пластина с изображением грифона (рис. 2 а, № 126). Она исключительна по своей конструкции и не имеет аналогии среди изделий с перегородчатой эмалью. Лоток на рязанской пластине сделан очень сложным путем, как будто начинающий мастер,

<sup>16</sup> Здесь и далее сначала дается рисунок в тексте или на таблице, потом — № описания в каталоге.

<sup>17</sup> Т. Гольдберг, Ф. Мишуков, Н. Платонова, М. Постникова-Лосева, 1967, стр. 74.

<sup>18</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 105.

<sup>19</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 107, 108.

видевший готовые вещи с эмалью, не имел представления о том, как они изготовлены. Вместо того чтобы оттиснуть лоток из одной пластины, он использует для этого две, сложенные вместе. В верхней он предварительно вырезает по какому-то трафарету контуры изображения. Сложив пластину, он получает дно лотка; теперь предстоит сделать его стенки. Их образуют поставленные полоски металла, припаянные вертикально к вырезанным краям контура изображения, отступя на миллиметр от самых краев (это понадобилось, очевидно, для того, чтобы не было видно полосы припоя).

Трудно сказать, как выглядела готовая пластина с эмалью: до нас она дошла с испорченной в огне эмалью и почти оплавившимися перегородками. Серебро пластины не пострадало. Может быть, пластина была испорчена уже при обжиге эмали в печи и перед нами — брак производства? Рязанская находка по своей «доморощенности» безусловно говорит об изготовлении ее мастером, не владевшим азами эмальерной техники.

Были в эмальерном деле Руси и другие способы изготовления лотка. Один из них близок к способу, описанному Теофилом. Он зафиксирован только на одной небольшой вещи в Оружейной палате Московского Кремля (табл. 10, 1, № 60). Это звено цепочки в форме квадрифолия, где лоток образован загнутыми вверх краями золотой пластины. В полученный таким образом ящичек-лоток поставлены перегородки, образующие рисунок. В этом случае, как на примере, описанном Теофилом, эмаль исполнена без золотого фона. Большинство же русских перегородчатых эмалей принадлежит к эмалям с золотым фоном. Лоток на них, как правило, оттискивался, а там, где он мог быть неглубоким (лапы птиц, буквы надписей), его выдавливали зубчатым инструментом — колесиком. Следы его хорошо видны: чаще всего эмаль из такого мелкого лотка выпадала.

Как говорилось выше, для этого способа было необходимо наличие трафарета-матрицы и болванки, на которых производилось тиснение. Вопрос о трафаретах интересно исследован Г. Ф. Корзухиной<sup>20</sup>. Правда, она считала, что они служили для вырезывания на золотом листе контуров изображения, а не для оттискивания лотка. Но это не меняет ее наблюдений об употреблении одного трафарета для образования лотка парных фигур в симметричных композициях, если считать, что по этому трафарету лоток не вырезался, а оттискивался. В случаях простейших контуров лотка (для композиций с орнаментами) можно было обойтись и без специального трафарета. Матрице (из свинца?) придавали нужную форму, с углублением для лотка. На матрицу накладывали вырезанную пластину металла и ударами по свинцовой подушке оттискивался нужный лоток. Такой способ был применен при изготовлении круглых серебряных нашивных бляшек с эмалью из Любеча (табл. 13, 11—15, № 70). На обломках бляшек с утраченной эмалью видно отверстие, проколотое в середине лотка после того, как он был оттиснут. Закрепляя острием пластину на матрице, ей придавали нужную, слегка выпуклую форму и загибали

края, продавливая в них нужные для пришивания к ткани дырочки.

Чтобы окончить описание стадии работы эмальера, связанной с устройством лотка, надо добавить, что иногда поверхность лотка дополнительно покрывалась насечкой, очевидно, для лучшего скрепления эмалевой массы с его дном. Это хорошо заметно на бляшках из Рязани (табл. 13, 17, № 73) и на киотцах Мстислава Евангелия русской работы (табл. 19, № 123).

Наконец, надо упомянуть, что для перегородчатых эмалей на меди был другой способ изготовления лотка. Он просто отливался, иногда вместе с некоторыми толстыми перегородками. Отсутствие необходимости экономить материал диктовало этот простейший способ. Далее наступала наиболее сложная часть работы: выкладывание тончайшими перегородками сложного рисунка. Вот что сказано об этом у Теофила: «Затем... ты отрежешь кусочки чрезвычайно тонкой золотой пластинки; тонким пинцетом ты придашь им такую форму, которую ты захочешь заполнить эмалью. Это могут быть кружки, углы, цветочки, птицы, животные, картины; ты расположишь очень внимательно и тщательно эти листочки по своим местам и прикрепив их с помощью мучного клея, поставишь над углями. Когда заполнишь одну часть, ты укрепи ее с чрезвычайной осторожностью, чтобы вся тонкая работа не расплавилась».

Теофил ограничивается только этими общими указаниями. В действительности само умение «рисовать» перегородками и было одной из основных сложностей, которую должен был постигнуть мастер.

Византийские ювелиры достигли в этом непревзойденных высот. И это естественно: за их плечами, как, впрочем, за византийским искусством в целом, стояла многовековая традиция рисунка, уходящая корнями в античность. Умение передавать человеческое тело в движении и ткани, окутывающие его, восходит к античному искусству. Н. П. Кондаков, специально исследовавший византийские миниатюры, находит первоисточник приемов драпировок одежд византийского искусства эпохи расцвета в древнейших лицевых кодексах V и VI вв., этих уцелевших «обломках чистого античного искусства»<sup>21</sup>. Он считал, что уже в этих миниатюрах вырабатывался тот «шаблон» для передачи драпировок, который, как и иконографический шаблон в целом, оказывается ведущим на протяжении последующих столетий.

Конечно, приемы передачи тканей в эмалях имели свою специфику, обусловленную самой техникой этого ремесла, но не приходится сомневаться, что в целом они восходили к общим для всего византийского искусства истокам.

В самом же эмальерном деле овладение этими приемами усложнялось трудностью процесса изготовления перегородчатой эмали. Поэтому совершенно верно отметил Н. П. Кондаков, что «только цеховая опытность, передаваемая от одного поколения к другому, может достигнуть таких результатов»<sup>22</sup>.

Эта «цеховая опытность» и сказывалась в сохранении и передаче разных сторон производственного

<sup>20</sup> Г. Ф. Корзухина, 1946, стр. 53.

<sup>21</sup> Н. П. Кондаков, 1876, стр. 41, 59.

<sup>22</sup> Н. П. Кондаков, 1892, стр. 93.

манера прием	1	2	3	4	5	6	7	8
геометрическая								
свободная								

Рис. 3

Системы приемов для передачи одежд на перегородчатых эмалях Руси:

- 1 — прием угла; 2 — зона углов; 3 — прием ячейки; 4 — зоны ячеек; 5 — овал или дуга; 6 — прямая; 7 — зигзаг, спираль; 8 — разные фигуры

процесса: от секретов технологии до приемов стилистического свойства.

Можно предположить, что и древнерусское эмальерное дело было столь же традиционно. Технологическую сторону производства нам на произведениях с перегородчатой эмалью проследить трудно, хотя состав эмалей или характер припоя, на который ставились перегородки, могли бы дать в этом отношении много интересного. Обратимся к внешне заметным характеристикам. Как и в византийском эмальерном деле, наиболее стабильной оказывается манера передачи ткани.

В древнерусских вещах с перегородчатой эмалью, передающей человеческие изображения, наблюдается четкая система приемов для шраффировки одежд. Она состоит из чередования восьми вариантов, которыми укладывалась золотая перегородка (рис. 3). Это углы, ячейки, овалы или дуги, свободные прямые линии, зигзаги, спирали и различные орнаментальные фигуры (крест, сердечко, круг и т. п.). При этом, безусловно, ведущими были приемы угла и ячейки.

Первый прием образует перегородка, положенная углом вершиной вниз или вверх, иногда заключенная вертикальными перегородками в зоны — так пере-

даются ниспадающие ткани гиматия. Там, где ткань лежит горизонтально, опоясывая фигуру, она показывается овальными или просто прямыми отрезками перегородок.

Эта система основных приемов отличает ряд произведений русских мастеров (табл. 11, № 61; табл. 14, 5—8, № 74—77).

Вторым основным приемом является перегородка, согнутая вдвое и образующая ячейку, замкнутую с одной и раскрытую с другой стороны. Ячейки могут быть положены углом, овально или, разделенные вертикальными перегородками, образовывать, как и угол, зоны. Эта система приемов прослежена также на некоторых вещах (табл. 15, 2, № 87). Но чаще всего эти две системы приемов употребляются совместно (табл. 15, 2—3, № 86, 87; табл. 18, № 99), сочетая употребление приемов угла и ячейки как основных.

Манера рисунка одежд, выполненных таким образом, отличается подчеркнутым геометризмом. Другую манеру рисунка перегородками отличает тяготение к свободному расположению фигур. Их образуют лишённые всякого геометризма ячейки, углы, овалы в сочетании с единичными изображениями спирали, «елочки», «молоточка» и просто свободно

изогнутой, незамкнутой перегородки. На ряде произведений древнерусских мастеров этот принцип образования складок одежд дан в развитии (табл. 19—20, № 100—109).

Эти три системы приемов для выкладывания перегородок так стабильны, что передача их «секрета» от мастера к ученику так же вероятна, как передача раз найденного рецепта эмали. Тем более что сами по себе эти приемы — не изобретение древнерусских мастеров: они получены ими „по наследству“ от греков.

Действительно, если мы обратимся к произведениям византийских мастеров, мы убедимся в этом. Две прямоугольные пластины с изображениями Иакова и Варфоломея с оклада Мстислава Евангелия (табл. 21, 6—7, № 111—112) дают пример первой системы приемов. На фигурах апостолов в рост высотой не более 3 см с исключительным мастерством переданы спокойно лежащие складки хитона, ниспадающие драпировки гиматия, ткань, обнимающая округлость колена, локтя или плеча. Перегородки, которыми выложены эти мельчайшие детали, образуют уже знакомые нам фигуры: углы, зоны из углов, овалы. Неважно, что на русской эмали ткань на колене передана, помимо изменения направления углов, двумя неправильными треугольниками, а на византийской — изящным завитком. Система основных приемов и здесь, и там одна и та же.

Вторая система приемов, где основную роль играет ячейка, на византийских эмалях XI—XII вв. достигла необыкновенного технического совершенства. Из византийских эмалей, хранящихся в наших коллекциях, в качестве примера такой трактовки одежд можно привести сборную икону с распятием из Эрмитажа и ковчежец с распятием из Рязанскогоклада<sup>23</sup>. Важно отметить, что для этих систем приемов у византийских мастеров характерно стремление к замкнутости образованных перегородками фигур, параллельность линий и большая их частота. На пластинках с Иаковом и Варфоломеем Мстислава Евангелия, где удалось подсчитать, сколько перегородок пересекает площадь в один квадратный сантиметр, их оказалось 50.

Византийские истоки третьей системы приемов тоже нетрудно найти. Прекрасный образец ее дает складень с изображением деисуса XI в. из Эрмитажа, где гиматий Христа исполнен именно в такой живописной манере<sup>24</sup>, или медальон с Богоматерью рязанских барм (табл. 15, I, № 85), где перегородки, загибающиеся на концах, свободно расположенные, но более четкие, иллюстрируют другой вариант этой системы. Так же, как и в русских изделиях, перегородки в этом случае как бы свободно «брошены» в массу эмали, незамкнуты, иногда — извилисты.

Описанные приемы наложения перегородок не исчерпывают всего богатства способов сложного «рисунка» полосками металла в византийском эмальерном деле. Они дают представление об основных приемах, усвоенных древнерусскими эмальерами. Мы познакомились с ними по готовым вещам и чисто описательно. Как практически укладывались так

точно десятки отрезков золотых полосок в углы, ячейки, овалы, образующие драпировки одежд, черты лица, волосы, руки — об этом мы можем только гадать. Ясно одно: чтобы все геометрические фигуры образовали этот сложный рисунок, нужно было все время видеть его перед глазами.

Н. П. Кондаковым опубликован рисунок обратной стороны золотой пластины византийской работы X в., где хорошо видна разметка иглой контуров погрудного изображения святого с направлением основных перегородок<sup>25</sup>.

По такому эскизу ясно видно, куда укладывать золотые перегородки. Однако на русских изделиях такой разметки лотка не удалось проследить ни разу. Остается предположить, что эскиз изображения, которое эмальеру предстояло выложить перегородками, рисовался на пергамене или процарапывался на каком-то ином материале (воск? смола?). На него, соответственно намеченным там линиям, накладывалась тонкая золотая полоска и ей придавалась с помощью пинцета нужная форма: угла, ячейки, волнистой линии. Далее она переносилась в золотой лоток, где и закреплялась. Теофил говорит, что для этого использовался мучной клей. Б. А. Рыбаков предполагает употребление вишневого клея<sup>26</sup>. Работавшая в наши дни в Грузии в технике перегородчатой эмали ювелир М. О. Магомедова сообщила, что для закрепления перегородок на лотке она использует подслащенную воду<sup>27</sup>. Закрепленные таким простым способом перегородки далее, в огне, приплавляются к лотку. По-видимому, способов закрепить перегородку до помещения ее в печь было много.

В древних грузинских эмалях для скрепления перегородок с плоскостью лотка применялся специальный золотой припой (золото с ртутью)<sup>28</sup>.

Припой с более высокой температурой плавления, чем температура обжига эмали на металле, применяется в современном ювелирном деле при изготовлении вещей с эмалью, типа перегородчатой. Для этого используется серебряный припой (70% серебра, 26% меди и 4% цинка) и золотой (80% золота и 20% серебра)<sup>29</sup>.

Следующим этапом изготовления изделия было заполнение полученного лотка с перегородками эмалевой массой.

Для этого мастер должен располагать различными видами эмали, „которые ты приспособил для этой работы“, — пишет Теофил (Приложение). Перед употреблением надо испытать, говорит он, одновременно ли плавятся нужные виды эмали, расплавив кусочки ее на листе меди. После этого каждый из видов (цветов) эмали надо разогреть добела и бросить в медный сосуд с водой. Разбитую на мелкие кусочки, ее надо раскрошить до мелкого состояния и положить в чистую раковину, прикрыв куском льна. Далее, прикрепив воском к столу пластину с заготовленными перегородками, поместить нужные сорта влажного эмалевого порошка в ячейки, пользуясь для этого гусиным пером. После этого

<sup>25</sup> Н. П. Кондаков, 1892, стр. 92, рис. 22.

<sup>26</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 379.

<sup>27</sup> Пользуюсь случаем поблагодарить М. О. Магомедову за полезные консультации.

<sup>28</sup> Ш. Амирнашвили, 1960, стр. 2.

<sup>29</sup> «Технология эмали», 1965, стр. 310.

<sup>23</sup> А. В. Банк, 1966, № 181, 186, 187.

<sup>24</sup> Там же, № 192.

изделие готово к обжигу в печи. Описывая конструкцию печи и сам обжиг, он отмечает разные его этапы рядом производственных примет, переносящих нас в мастерскую средневекового ювелира и придающих сообщениям Теофила живую конкретность и достоверность. Рассматривает он и случаи возможного брака и его исправления. Если уровень эмали после промывки вещи окажется ниже уровня перегородок, говорит он, надо их дополнить эмалевой пудрой и поставить снова в печь, продолжая это делать до тех пор, пока эмаль, будучи расплавленной на всей поверхности, заполнит полностью лоток с перегородками.

Последние описания Теофила касаются заключительного и очень сложного этапа производства перегородчатой эмали — полировки. Готовую вещь сначала трут об мягкий мокрый камень до появления на всей поверхности заплывших эмалью перегородок. Далее ее долго трут на твердом и гладком точильном камне, пока она не получит блеск. Далее его сменяют древним черепком, свинцовым клинком, козлиной кожей, пока одну половину эмалевой вещи, смоченную водой, нельзя будет отличить от другой, оставленной сухой.

Судя по дошедшим до нас русским эмалям видно, что этот заключительный этап хуже всего удавался русским мастерам. Может быть, поэтому русские и греческие эмали, пролежавшие несколько сот лет в земле в одинаковых условиях, сохранились по-разному. Так, уже упоминавшийся медальон с Богоматерью рязанских барм имеет прекрасную эмаль, нигде не потерявшую полировки. Медальоны тех же барм с Ириной и Варварой почти целиком утратили слой полировки, из-за чего эмаль пожухла, изменив тональность почти всюду. Впрочем, блеск эмали может зависеть и от количества в ее составе окиси свинца, то есть от рецептуры<sup>30</sup>.

Несмотря на краткость описания Теофилом процесса производства перегородчатой эмали и неполноту наших представлений об этом процессе, полученных при исследовании сохранившихся изделий древнерусских мастеров, мы все же приходим к выводу, что перегородчатые эмали на Руси изготавливали описанным Теофилом способом. Некоторые расхождения (способ образования лотка) объясняются характером изготавливавшихся изделий.

Единственный вопрос, который Теофил обходит полностью, это изготовление самой эмалевой массы. Говоря об эмали, он добавляет, как об обычном ходе вещей: „Возьми стекло всех видов, какие ты приспособил для этой работы“. Это любопытное замечание позволяет предполагать не только готовый запас эмали у мастера, который он использует, может быть, для большой серии изделий, но и возможность закупки эмали на стороне. В позднее время, в XVII—XVIII вв., когда эмальерное дело возродилось в России при непосредственном участии западных мастеров, эмаль специально закупалась на Западе<sup>31</sup>, хотя мастера — выходцы из стран Западной Европы — работали в России. Такие же факты не исключены и в Древней Руси. Об этом косвенно свидетельствует необыкновенная устойчивость

цветовой гаммы древнерусских эмалей и сходство ее с греческой эмалью. Вероятно, определенный запас греческой эмали был в распоряжении русских мастеров и, может быть, периодически этот запас пополнялся за счет покупки у греческих стекловаров.

К сожалению, нам удалось только однажды на найденных обломках бляшек с эмалью в Любече получить некоторое количество эмалевой массы неопределенного цвета для спектрального анализа<sup>32</sup>. Оказалось, что для нее употреблено византийского рецепта стекло с обязательными для эмали свинцом. В состав стекла входит кобальт, натрий, кальций, много серебра, силиций и марганец, примененный для обесцвечивания. Важно, что в этом стекле есть отсутствующий в русских стеклах кобальт, а калия, обычного для русских стекол, — нет. Византийская рецептура стекла, употребленного в изготовлении эмалей для местного, русского изделия подтверждает мысль о том, что эмали могли покупаться златокузнецами отдельно, у мастеров-греков.

Устойчивая цветовая гамма древнерусских эмалей говорит о стабильности ее рецептуры. Все эмали были непрозрачными, opakовыми.

Исключение составляли эмали, применявшиеся для передачи тела, которые иногда были мраморовидными; передавал тени около глаз и специально наведенный румянец. Это достигалось постепенным наложением слоев полупрозрачной и розовой эмали. Примером могут служить 12 знаменитых пластин Pala d'Ogo византийской работы 2-й пол. X в. и пластины с Иаковом и Варфоломеем Мстиславова Евангелия. Некоторые русские мастера, как увидим ниже, сумели сохранить эту традицию.

Реже мы встречаем в эмальерном деле Руси применение типичной для Византии полупрозрачной изумрудной эмали. Вероятно, изготовление ее не было освоено русскими мастерами и присутствие ее на редких изделиях Руси говорит о запасе греческой эмали, имевшейся у русского мастера.

В большинстве случаев мы располагаем стабильной гаммой эмалей, характеризующих отдельные группы русских изделий.

Одна из них состоит из четырех основных тонов: синего темного, красного тона сургуча, зеленого травянистого светлого, белого; в качестве дополнительного применяется черный. Он иногда бывает густого черного цвета, иногда густого синего (до черного), иногда густого пурпурного, дающего тон, средний между каштановым и черным. Усложнение этой гаммы идет за счет добавления к ней желтого и бирюзового тонов. Другую группу русских эмалей характеризует наличие оттенков синего цвета: темного, светлого, пепельного, бирюзового. Остальные цвета остаются теми же, изменяя порой в разных вещах тональность: желтые и красные бывают светлее или темнее; иногда темным бывает зеленый. Эти цвета сообщают эмалям следующие красители: для синего цвета — окись кобальта; для бирюзового — окись меди; для красного — закись меди; для зеленого — окись хрома; для желтого — двуххромовокислый калий<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Спектральный анализ произведен на кафедре археологии МГУ Ю. Л. Щаповой (анализ 391:13), заключением которой я пользуюсь.

<sup>33</sup> А. Петцольд, 1958, стр. 301.

<sup>30</sup> А. Петцольд, 1958, стр. 303.

<sup>31</sup> И. Е. Забелин, 1853, стр. 254.

Более всего в эмалях употребляется синий цвет. По заключению Ю. Л. Шаповой, синее стекло для бус и браслетов варилось в Киеве в греко-русских мастерских<sup>34</sup>. Возможно, что именно там изготовлялась и эмаль для ювелирного дела. Любопытно в связи с этим отметить, что эмаль желтого цвета употреблялась ограниченно, а на одной группе изделий, как мы увидим ниже, вовсе не употреблялась. Близкую картину мы видим и в браслетах<sup>35</sup>.

Учитывая, что эмальерное производство является одновременно и частью стекольного, мы вправе ожидать некоторых общих для них закономерностей.

Не имея возможности исследовать состав эмали, мы должны помнить, что, отмечая внешние ее свойства, мы фиксируем особенности ее химического состава, которые иногда можно объяснить по аналогии со стеклом.

Не претендуя дать в этой главе исследование технологии производства перегородчатой эмали на Руси, мы остановились только на отдельных ее аспектах, позволяющих уловить некоторые особенности становления древнерусского эмальерного дела. Это было необходимо, потому что во многом технология обуславливает стилистические особенности каждого изделия и своеобразие отрасли ремесла в целом. Стилистическим особенностям древнерусских эмалей, рассмотренных в рамках их строгой классификации, будет посвящена следующая глава.

<sup>34</sup> Ю. Л. Шапова, 1972, стр. 82, 120.

<sup>35</sup> Там же, стр. 112.



## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

# КЛАССИФИКАЦИЯ ДРЕВНЕРУССКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛЬЮ

До наших дней сохранилась лишь небольшая часть всех созданных руками древнерусских ювелиров произведений с перегородчатой эмалью. В подавляющем большинстве случаев они дошли до нас в составе древнерусских кладов. Создававшиеся целыми комплексами наборы украшений оказались разрозненными, от единых композиций дошли отдельные звенья, и все они хранятся в разных музеях. Чтобы сделать все сохранившиеся произведения сопоставимыми, необходима строгая их классификация.

Перегородчатые эмали различаются некоторыми особенностями конструктивного характера, но эти особенности, как правило, упираются в материал, из которого сделана вещь. Поэтому за основной критерий нужно взять материал. Он и даст самую крупную единицу классификации — отдел. В I отдел мы помещаем все эмали, сделанные на благородных металлах, во II — на меди. Внутри отделов единственно определенным критерием классификации оказывается функциональное назначение вещей с эмалью. Вслед за материалом, мы берем его за основной.

Итак, внутри каждого отдела вещи распадаются на группы по своему назначению. Светские украшения, связанные с головным убором — колты, цепи, диадемы, челы, — объединены в группу I. Украшения нагрудные — медальоны, образки — в группу II. Украшения церковной утвари и церковных одежд — оклады книг, икон, кресты — в группу III.

Каждая из трех названных групп делится на типы и подтипы по характеру и особенностям конструкции изделия. Так, колты составят тип, внутри которого колты с жемчужной обнизью и многолучевые образуют подтипы. Характер орнамента дает вид — самое мелкое деление полученной классификации.

Суммируя, можно сказать, что за критерий классификации изделий нами последовательно принимались: материал (отдел), функциональное назначение изделия (группа); их форма (тип), особенность ее (подтипы) и орнаментация (вид).

Как видно, изделия древнерусских ювелиров, украшавшиеся перегородчатой эмалью, достаточно разнообразны. Но их объединяет один признак, не менее важный, чем технология изготовления. Это единая система растительно-геометрической орнаментации, где все элементы взаимосвязаны общей тенденцией развития основных сюжетов от простого к сложному или от части к целому. Подходя к рассмотрению орнамента на произведениях с эмалью, мы убеждаемся, что в нем нет случайных элементов. Каждый из них занимает определенное место в ти-

пологическом ряду, причем крайние звенья этого ряда могут быть очень мало похожи и только промежуточные показывают, что они — разные варианты изображения одного и того же мотива.

Попробуем поместить основные элементы орнаментации изделий с перегородчатой эмалью в ряды, размещая их от простого к сложному. Такими элементами является древо жизни, или крин, как его символ и фигура, называемая городками (рис. 4).

Начнем с крина. Самая отработанная схема крина образована трилистником, стебли которого замыкаются под ним в круг. Эта фигура обычно вписана во второй круг, а получающееся внизу пространство заполнено треугольником (рис. 4, I, 1)<sup>1</sup>. Это — классический тип крина, встречающийся особенно часто на колтах. Развитие мотива идет от него в двух направлениях. Упрощение приводит к изображению крина — дерева в центре кружка (рис. 4, I, 48), точки в двух concentрических кругах (рис. 4, I, 33), двух concentрических кружков без точки и половинки их.

Усложнение мотива крина дает более реалистическое дерево в круге (рис. 4, I, 52), крин более сложных рисунков (рис. 4, I, 61) и, наконец, розетки, где в единую композицию связаны четыре крина разных рисунков от простейшего (рис. 4, I, 6) до сложных (рис. 4, I, 124).

Аналогичный ряд с меньшими составными дает крин, заключенный в сердцевидную фигуру, где есть и простейший символ („сердечко“), и усложненный вариант в четырехчастной композиции (рис. 4, II, 69, 9—10).

Другую линию развития дает не упрощение первоначального сюжета, а деление его на две части — явление в орнаменте очень частое. Так, фигура в виде зерна — миндалина часто включает в себе половину крина и может рассматриваться поэтому как половина сердечка с крином (рис. 4, III, 124). Есть и четырехчастные композиции из такого сердечка с полукрином (рис. 4, III, 53). Это излюбленный сюжет на круглых и квадрифолийных бляшках цепей древнерусских кладов.

Аналогичное членение орнаментальных фигур прослеживается на примере второго важнейшего мотива — городков (рис. 4, V—VI). Замкнутая крестообразная фигура с точкой посередине в квадрате или круге, ее половина в треугольнике или полукруге и снова четыре половинки в квадрате или

<sup>1</sup> Римская цифра указывает горизонтальный ряд таблицы, арабская — каталожный номер изделия, в орнаментации которых участвуют изображенные элементы.

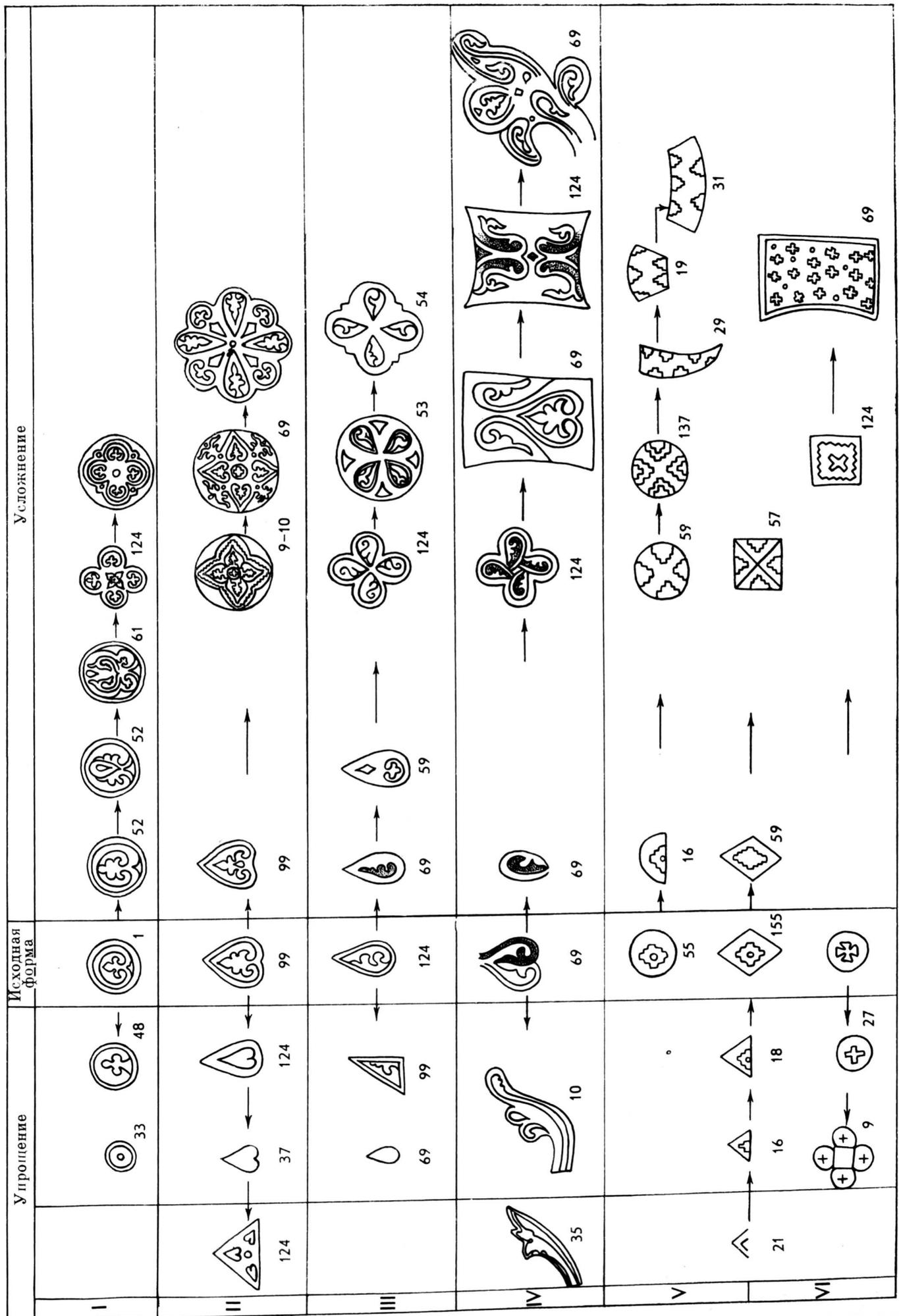


Рис. 4  
Основные элементы орнаментации на перегородчатых эмалях Руси

круге дают уже знакомую линию развития от отдельного мотива и его частей до целой композиции. Перечисленный набор сюжетов был бы неполным без рассмотрения основных типов изображения самого древа. Они не образуют типологического ряда, подобно крину, хотя и среди них выделяются варианты более простые и усложненные. Интересны они с другой точки зрения. Повторяя контуры, близкие схеме крина или далекие от него, эти изображения во всех случаях имеют внутреннюю разделку из маленьких кринов сердечек, иногда — городков и характерных извилистых стеблей.

В свободных комбинациях этих мотивов и изогнутых стеблях заложены уже зачатки той струи в орнаментации эмалей, которая своим, по выражению Б. А. Рыбакова, „барочным“ стилем как будто выпадает из приведенных нами схем. Речь идет об орнаменте, лучше всего представленном на знаменитой диадеме с Александром Македонским (табл. 12, № 69) и на нескольких колтах. На первый взгляд, эти сплетения беспокойных ветвей образуют нечто совершенно новое. Но, приглядываясь, мы видим уже знакомые фигуры: крины, сердечки, зерна. Да и сами ветви с их характерным изгибом находят объяснение: это разделенный на две части крин в сердечке с двойным контуром (рис. 4, IV, 69). В комбинациях он образует то четырехчастные и трехчастные розетки (рис. 4, II, 69), то свободные композиции (рис. 4, IV, 69, 124). И этот „роскошный“ стиль в орнаментации эмалей оказывается производным от простейших элементов.

Итак, растительно-геометрическая орнаментация древнерусских изделий с перегородчатой эмалью образована различными комбинациями одних и тех же элементов, взятых в разных вариантах.

Однако неверно было бы считать все перечисленные элементы изобретением древнерусских эмальеров. Мы находим их в отработанном, доведенном до технического совершенства виде в византийских эмалях. Так, крин в его классической форме и образованные из него четырехчастные розетки присутствуют в орнаментации Pala d'Oro вместе с многочисленными его вариациями, бесконечно превосходящими сложностью и разнообразием вариации крина в русских эмалях. То же можно сказать о различных комбинациях из ветвей и городков, составляющих вместе с кринами основу богатейшей орнаментации византийских эмалей<sup>2</sup>. Городки и крины Лимбургской ставротекы, они же — на эмалях королевской мантии Сокровищницы Вены или целый лес из ветвистых побегов на короне Константина Мономаха из Национального музея Венгрии дают нам примеры использования уже знакомых элементов как основных в растительно-геометрическом орнаменте<sup>3</sup>.

В менее изысканном виде эти мотивы использованы в орнаментации двух произведений с византийскими перегородчатыми эмалями на меди. Это — блюдо из Инсбрука, датированное надписью XII в., и икона с Федором Драконоборцем XIII в. из Эрми-

тажа<sup>4</sup>. Растительно-геометрический орнамент, составляющий фон этих произведений, дает более примитивные вариации тех же элементов крина, сердечка, зерна, городков, ветвей.

Очевидно, приемы выкладывания перегородками орнаментальных мотивов передавались от мастера к мастеру, как приемы выкладывания драпировок одежд. А. В. Банк справедливо отмечает приверженность ремесленного производства Византии к традиционным образцам, приводившую к распространению выработанных приемов и „специфических орнаментальных элементов“ за пределами империи<sup>5</sup>. В эмальерном деле это явление прослеживается, как мы увидим, достаточно четко.

Справедливо будет сказать, что все основные исходные элементы орнаментации древнерусских эмалей найдут свои аналогии в орнаментации византийских эмалей, но русские мастера создавали из них особые, неповторимые композиции, и именно в этом новом сочетании известных элементов состояло основное достижение древнерусских ювелиров. Действительно, такой вариант древней сцены с двумя птицами по сторонам древа, какой сохранили нам древнерусские колты с эмалью, мы не встречаем больше нигде. Орнаментальное дополнение этой сцены на обороте колта, состоящее из кринов и побегов в роговидных фигурах, лаконично и тоже вполне своеобразно. То же можно сказать о композициях с сиринами или птицами на тех же колтах и разными вариантами крина на цепях из небольших золотых бляшек с эмалью.

Механизм влияния на примере орнаментации различных изделий Руси с перегородчатой эмалью раскрывается очень выразительно. Заимствованный элемент орнамента начинает как бы новую жизнь, то распадаясь на различные по сложности варианты, то слагаясь в новые, оригинальные композиции. Из одной области искусства он переходит в другие, создавая стиль орнаментации определенной эпохи. Вспомним в этой связи „финифтяный“ стиль орнаментации в древнерусских рукописях<sup>6</sup> и тот же стиль в орнаментации византийских миниатюр, который несет в себе „специфический характер эмалевой живописи“<sup>7</sup>.

Однако вряд ли возможно объяснить долгую приверженность к одним и тем же мотивам орнаментации соображениями только производственного характера. Еще меньше могут дать эти соображения для решения вопроса происхождения этих мотивов и причин их доминирующего положения в построении разных орнаментальных композиций. Объяснения этих явлений кроются в семантике таких мотивов, как крин, древо жизни и связанных с ними сцен. И если их появлением на украшениях с эмалью Русь обязана своим греческим учителям, то самим происхождением этих сюжетов и Русь, и Византия обязаны более древним цивилизациям. За сценами адорации животных, птиц и людей и древом жизни в искусстве народов Востока стояла целая система восприятия мира и его законов.

<sup>2</sup> «*Il Tesoro di San Marco*», 1965, t. LIX, LX и др.; J. D e é r, 1966, t. L, N 134.

<sup>3</sup> J. D e é r, 1966, t. XLIX, N 125; t. LI, N 131; t. LXXXVII, N 240—242.

<sup>4</sup> «*Treasures of Turkey*», 1966, стр. 164; А. В. Б а н к, 1966, № 190.

<sup>5</sup> А. В. Б а н к, 1971, стр. 132.

<sup>6</sup> Б. А. Р ы б а к о в, 1948, стр. 392, 393.

<sup>7</sup> Н. П. К о н д а к о в, 1906, стр. 23, 24.

Взгляд на древнерусский орнамент как на зашифрованную в определенных символах систему языческого миропонимания, уходящего в глубокую древность, достаточно развернуто высказан и аргументирован в работах Б. А. Рыбакова<sup>8</sup>.

Ростки, крины, побеги, зерна, составляющие в различных сочетаниях растительный орнамент, выражают идею роста в природе. Крин или деревце символизируют культ древа жизни, олицетворяющего плодоносящие силы природы. И как в сказках пруттик от волшебного дерева воспринимает его „чудесные свойства плодородия, обилия и жизни“<sup>9</sup> и затем переносит их на тех, с кем соприкасается, так и изображение крины перенимает свойства древа, которое символизирует и передает их человеку. Так орнамент превращается в закливание. Четыре крины, заключенные в розетку, как бы усиливают их, четырехкратно повторяют.

Городки — символ огороженного пространства, дома конкретизируют благие пожелания, распространяя их и на дом человека<sup>10</sup>. Однако возникает вопрос, почему именно эти, языческие по своей сути, древние элементы орнамента лежат в основе растительно-геометрической орнаментации византийских перегородчатых эмалей, в основной массе своей украшавших церковную утварь. Это можно объяснить только тем, что и в Византии орнамент из модуляций крины и креста, лежащего в основе „городков“ был значимым, осмысленным, в христианском духе. Типологически слияние креста и древа в византийском орнаменте началось уже давно<sup>11</sup>. Сама же идея древа жизни была переосмыслена христианством в „древо... насажденное при исходах духовных вод...“<sup>12</sup>, а четырехконечная схема крины, вписанная в квадрифолий, дает ту же схему (рис. 4, I, 6).

Эти модификации креста в геометрическом и растительном варианте и составили орнаментацию мозаики христианских храмов и церковной утвари с перегородчатой эмалью Византии.

На Русь эту систему орнаментации в эмальерное дело принесли греки вместе с самой техникой. Древние символы креста, олицетворявшие огонь — солнце, получили здесь новую редакцию и, переосмысленные в сознании еще недавнего язычника, зажили новой жизнью<sup>13</sup>.

Вероятно, в Византии и на Руси в них совмещалась языческая и христианская символика<sup>14</sup>. Интересно иллюстрирует это изображение на колтах птиц сиринов в нимбах: и эти языческие божества, слишком популярные в народе, чтобы забыть их<sup>15</sup>, представлены с нимбами, как христианские святые.

Вспомним в этой связи птиц с женскими ликами, передававшими, по легенде, божественную волю Александру Македонскому, дерзнувшему подняться в небо<sup>16</sup>. Дуализм растительно-геометрического орнамента на русских произведениях с эмалью не мешал восприятию его как своего рода заклинательной формулы. Каждый в нее вкладывал то, во что верил. Осмысленность элементов орнамента лучше всего объясняет их устойчивое повторение в разных комбинациях.

В этом коротком экскурсе в область орнаментики не ставилась задача дать характеристику древнерусского орнамента или уловить какие-то общие его черты. Для нас было важно подчеркнуть устойчивость орнаментального строя произведений с перегородчатой эмалью и найти посильное объяснение такой устойчивости. Перейдем к рассмотрению конкретных произведений с перегородчатой эмалью, следуя принятой классификации.

## ОТДЕЛ 1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛЬЮ НА БЛАГОРОДНЫХ МЕТАЛЛАХ

### ГРУППА I. ЭМАЛИ, СВЯЗАННЫЕ С ГОЛОВНЫМИ УБОРАМИ

#### КОЛТЫ (ТИП 1)

Колты — одна из типичных частей головного убора древнерусской женщины. Не все связанные с ними вопросы ясны нам. Наиболее сложным оказывается проблема их происхождения. Абсолютных аналогов русским колтам мы не находим в древностях других стран, но типы, близкие им, неоднократно попадались среди византийских ювелирных изделий VI—VII вв. Там мы встречаем серьги, близкие древнерусским колтам по форме, конструкции из двух спа-

янных пластин или сюжета с двумя птицами по сторонам древа<sup>17</sup>.

Самый близкий прототип с этих точек зрения дает колт из собрания И. П. Балашова, неверно называемый Н. П. Кондаковым серьгой<sup>18</sup>. Снабженный на конце дужки круглой петлей, он, как и русские колты, в ухо продеваться не мог. Он сделан из двух соединенных полосой металла пластин с накладной филигранью с алмадинами и вставных щитков с филигранной решеткой с одной стороны и с эмалью — с другой. Колт обрамляют петли для жемчужной обнизи.

<sup>13</sup> В. П. Даркевич, 1960, стр. 56—67.

<sup>14</sup> А. П. Каждан, 1968, стр. 144.

<sup>15</sup> Б. А. Рыбаков, 1969, стр. 92—103.

<sup>16</sup> А. В. Банк, 1940, стр. 184—186; В. П. Даркевич, 1972, стр. 85—95.

<sup>17</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 195; рис. 109, 110, 111, 113, 115, 117, 118; А. В. Банк, 1966, № 104, *Ori e argenti dell'emilia antica*, 1958, рис. 82, стр. 119 (№ 312).

<sup>18</sup> Н. П. Кондаков, 1896, табл. XIV, стр. 196, 197.

<sup>8</sup> Б. А. Рыбаков, 1951, стр. 433, 434; он же, 1971, стр. 92—116; он же, 1969, стр. 92—103.

<sup>9</sup> В. Я. Пропп, 1946, стр. 178.

<sup>10</sup> Б. А. Рыбаков, 1951, стр. 406, 409.

<sup>11</sup> А. К. Амброз, 1966, стр. 66.

<sup>12</sup> В. Г. Васильевский, *Труды*, т. III, стр. 69.

Колт из собрания И. П. Балашова как бы объединяет в себе зачатки двух типов колтов, выработанных ювелирами Древней Руси: из двух пластин с эмалью, соединенных тонкой полоской, образующей желобок для жемчужной обнизью, и колты с обрамлением из лучей, украшенные вставными щитками с эмалью. Между византийским колтом и русскими — длительный путь развития. Звенья этого пути утрачены. Только одним из них мог быть колт из Галича, приведенный в книге Я. И. Пастернака<sup>19</sup>. Мы не находим в нем той сложной конструкции и переплетения разных техник (филигрань, скань, зернь), которые характерны для колта из собрания И. П. Балашова.

Галичский колт составлен из двух пластин, как колты Руси, но, в отличие от них, вся золотая пластина, как вставка на византийском колте, заполнена эмалью, и, что самое интересное, орнамент ее повторяет растительный орнамент византийского колта. И тут и там эмаль разделена на пояса с прямоугольными клеточками, кружками (на византийском колте) и кружками с крестиками (на галичском) и далее — очень сходным орнаментом из изгибающихся стеблей с красными кружочками.

Галичский колт — единственный в своем роде, он выпадает из серии древнерусских изделий<sup>20</sup>. Представляет ли он изделие греческого мастера или начальную продукцию греко-русских мастеров — об этом могут сказать только новые находки. Заметим, что по своеобразной цветовой гамме — черный, синий, голубой, красный — галичский колт не найдет аналогий среди той коллекции древнерусских колтов, которая находится в нашем распоряжении.

В настоящее время мы располагаем сведениями о 82 колтах. Сведения эти очень неравномерны. Дошли до нас и хранятся в музеях Советского Союза только 42 колта (17 парных и 8 одиночных, от разрозненных пар). Все они осмотрены и описаны на месте. Подробно описаны в литературе несохранившиеся 9 колтов (4 пары и 1 одиночный). Поэтому они, вместе с хранящимися в наших музеях колтами, вошли в описания каталога (№ 1—51).

Кроме них, мы располагаем краткими сведениями о 21 колте, из найденных в Киеве в так называемом Анненковском кладе 1842 г., почти полностью пропавшем для науки<sup>21</sup>.

Наконец, в нашем распоряжении фотографии 9 колтов и упоминание еще об одном колте, попавших за границу<sup>22</sup>.

Общее число колтов, изготовленных русскими мастерами, намного превосходило то число их, о котором мы теперь можем судить с большей или меньшей степенью достоверности. Достаточно вспомнить, что в кладе 1842 г., представлявшем собой огромные сокровища, спрятанные в тайнике в одной из апсид Десятинной церкви<sup>23</sup>, было несколько сот колтов. Попав в руки А. С. Анненкова, они вместе с другими мелкими вещами заняли два больших ящика ко-

мода<sup>24</sup>. О продукции мастерских, изготовлявших в таком количестве эти дорогостоящие украшения, нам придется судить по небольшой ее части.

Попробуем поставить на имеющемся в нашем распоряжении материале все те вопросы, на разрешение которых мы могли бы рассчитывать, располагая большим его количеством. Рассмотрим для этого поочередно оба типа древнерусских колтов — колты с жемчужной обнизью и колты с многолучевой каймой.

*Колты с жемчужной обнизью (группа I, тип I, подтип I).* Большая часть известных нам колтов принадлежит к наиболее изысканной и совершенной их разновидности — это колты с жемчужной обнизью (табл. 1—4, № 1—36). Они монтировались из круглых выпуклых пластин с небольшим овальным вырезом в верхней части. Обе они были предварительно украшены эмалью. Соединялись пластины при помощи полосы металла, припаянной к ним так, чтобы образовать небольшое углубление для окаймлявшей колт жемчужной обнизью. От нее сохраняются четыре петли, через которые обнизь и продевалась. Вверху к колту припаявались при помощи квадратных заклепок кружки, скреплявшиеся с дужкой. Колты были полые и под дужкой имели отверстие для благовоний. Оба щитка украшались сходными в деталях композициями, распадающимися по основному сюжету на четыре разновидности. Рассмотрим сначала колты с изображениями сиринов.

*Колты с изображениями сиринов (вид I) (табл. 1, 2; № 1—13).* Колтов с изображениями сиринов по сторонам крина или древа дошло до нас немного — всего 13 экземпляров: пять пар и три одиночных (№ 1—13). Кроме того, в литературе есть сведения еще о двух колтах с сиринами<sup>25</sup>.

Центральную композицию всех этих колтов составляют птицы-сирины с женскими головками, расположенные спиной к крину с лицами, повернутыми en face. Тем не менее колты все же не повторяются. Между ними есть говорящие о многом различия.

Начнем с рассмотрения самой крупной пары из всех дошедших до нас колтов. Они были найдены в составе клада 1887 г. в Киеве в ограде Михайловского монастыря (табл. 1, 1—2; № 1—2). Они представляют собой первоклассное произведение, сочетающее изящество композиционного решения с тщательностью исполнения. Размещение орнамента на золотом поле колта так совершенно, что наводит на мысль о единственно возможном решении. Действительно, фигуры сиринов размещены так, что золотой фон, обрамляющий их, сообщает впечатление свободы, а крыло, показанное в отрыве от тела, придает позе сирина динамичность, готовность взлететь. Так же продуманно, уравновешенно размещена композиция из крина, рогов и треугольника на другой стороне колта. Мастер достиг гармоничного соотношения фона и орнамента — в этом секрет изящества найденной им композиции. Мастерство исполнения перегородчатой эмали не уступает ей.

Четко и симметрично даны лица сиринов с черными бровями, тонким носом, черными зрачками смотрящих в сторону крина глаз, черными волнистыми

<sup>19</sup> Я. И. Пастернак, 1944, цветная вклейка.

<sup>20</sup> Б. А. Рыбаков, 1951, стр. 422, рис. 205, 6.

<sup>21</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 107—110, клад № 65.

<sup>22</sup> Г. Ф. Корзухина, 1971, стр. 24—30; Я. И. Пастернак, 1944, цветная вклейка; Н. П. Кондаков, 1896, стр. 203; J. D e e r, 1966, t. LIV, N 140.

<sup>23</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 108.

<sup>24</sup> Там же, стр. 105.

<sup>25</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 196, рис. 107, 108; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 107, 6.



Таблица 1

Колты с изображением сиринов:

1—2 (№ 1, 2) — Киев; 3—4 (№ 3, 4) — Киев; 5—6 (№ 5, 6) 7 (№ 7) — Киев; 8 (№ 8) — Киев

волосами. На голове сиринов — круглая шапочка с тремя камнями в очелье. Тонко и тщательно показано оперенье сказочной птицы: три ряда жемчуга, чередующегося с красными полосами — на груди, как оплечье, и ниже — белые жемчужины по синему фону. Крыло в оплечье украшено крином, а оперенье крыла и хвоста разделено продольными полосами, заполненными эмалями красного, синего и зеленого тонов. Любопытной деталью является полоса красной эмали, окаймляющая, начиная от нимба, все тело птицы. Внизу, около ног, она образует декоративные завитки. Лотки для лапок птицы выдавлены зубчатым инструментом и заполнены местами утраченной красной эмалью.

На обратной стороне колта дана композиция из четырехчастного крина, вписанного в фигуру в форме квадрифолия и потом — в круг. Рога, расположенные по сторонам, заполнены изящной лозой из трех ветвей, кончающихся кринами и полукринами. Их дополняют данные тонкой перегородкой треугольнички и красные кружочки. Внизу композицию уравнивает треугольничок с городками.

Цветовая гамма построена на сочетании четырех основных тонов: красного сургучного, синего, светло-зеленого и белого. Их дополняют черный и розоватый (телесный) тона. Взятые примерно в одинаковых пропорциях (зеленого несколько меньше), они образуют сдержанную, спокойную гамму с гармоничным сочетанием контрастных тонов.

Описанная пара колтов не одинока. Почти идентичная им пара найдена в кладе 1880 г. в Киеве, на Б. Житомирской улице. Сирины на этих колтах отличаются только головным убором, похожим на венец с одной комарой. Есть изменение и в рисунке центральной розетки на обратной стороне (табл. 1, 3—4): крины в ней не образуют замкнутых фигур, а раскрыты внутрь образованной их стеблями розетки с дополнительными сердечками в закруглениях. Во всем остальном эти колты повторяют колты из клады 1887 г. Особенно надо отметить повторение в обеих парах нескольких деталей, для общей композиции несущественных и поэтому важных как возможный показатель руки одного мастера. Это — дополнительная разделка фона розетки фигурой типа квадрифолия и маленькие треугольнички, декорирующие фон рогов.

Существенным общим признаком можно считать контур, заполненный красной эмалью, который окаймляет тела сиринов и на этих колтах тоже образует завиток около лапок.

Происхождение этих колтов из одной мастерской несомненно. Более того, в данном случае мы можем говорить о руке одного мастера.

Ему можно приписать и две пары колтов с аналогичными композициями из кладов 1885 г. в Киеве (табл. 1, 5—6) и 1900 г. в Сахновке (табл. 2, 5, 6, № 12—13). Колты из клады 1885 г. значительно меньше, с чем и связано, вероятно, отсутствие необходимости дополнительного членения фона в розетке и на рогах одного из них. Есть в них еще одна особенность: кроме обычных четырех тонов — синего, красного, зеленого, белого — здесь применен и пятый — желтый (шапочки сиринов). Важно отметить и удавшуюся попытку передать румянец. Мраморовидному желтоватому телесному цвету на щеках придан ро-

зоватый оттенок, достигнутый постепенным наложением телесного и розоватого эмалевого состава.

Другая пара колтов из клады 1900 г., по размеру близкая первым описанным нами колтам с сиринами, повторяет их совершенно, исключая форму шапочки.

Небольшие различия в описанных четырех парах колтов с сиринами незначительны. Только румянец у сиринов и употребление желтого цвета на колтах клады 1885 года могут расцениваться как показатель освоения новых приемов и обогащение цветовой гаммы. Однако во всем остальном колты повторяют разработанную до деталей схему орнамента. Вероятно, это какой-то новый этап в деятельности мастерской.

Важно отметить, что все четыре пары почти идентичных колтов изготовлены по разным трафаретам: контуры лотков на них не совпадают. Поэтому они не могут рассматриваться как серийное производство. Этому противоречат и их разные размеры. Скорее, мы имеем в этом случае дело с разновременными индивидуальными заказами одному мастеру. Размер колтов обуславливался в каждом случае особо, в зависимости от желания заказчика и количества золота. Характерно при этом стремление мастера придерживаться раз найденной и апробированной схемы орнаментации, что вполне понятно в изделиях такой сложной техники, как перегородчатая эмаль.

В сумму перечисленных особенностей, определяющих почерк мастера четырех описанных пар колтов, входят удивительно тонкие, уверенные перегородки, образующие симметричные детали орнаментации в целом. По-другому исполнен тот же сюжет на небольших колтах от двух разрозненных пар. Оба они хранятся в Киеве, в Музее исторических драгоценностей (табл. 1, 7—8, № 7, 8). Небрежные круглые щитки обоих колтов оказались малы для сиринов, хотя они и занимают всю их поверхность. Хвосты их пришлось сделать поджатыми, а на головах сиринов, втиснутых в нимб, в одном случае даже не поместился венец (табл. 1, № 8). Впечатление тесноты на этом колте подчеркивается композиционно ненужным треугольником, помещенным под сиринами. Эта деталь выразительно указывает на основной недостаток мастера. Он довольно точно скопировал сцену с сиринами и орнаментальные мотивы, четко выложил перегородками несколько упрощенное лицо и разделку оперения, но он не понял, что фон в композиции играет не менее важную роль, чем орнамент, что основной принцип построения композиции и состоит в найденном, единственно возможном соотношении того и другого. Более того, мастер боится пустого пространства и стремится заполнить его даже непредусмотренной в оригинале деталью. Его ошибка — в нарушении того соотношения между золотым полем колта и изображениями, которое было так блестяще найдено автором четырех пар колтов, послуживших ему образцом для подражания. Если первый мастер — настоящий художник, то второй — второразрядный копиист, хотя он и владел техникой перегородчатой эмали.

Среди дошедшей до нас группы колтов с сиринами есть еще один исключительно интересный колт, хранящийся в Киеве (табл. 2, 3—4, № 14). Парный ему колт пропал<sup>26</sup>, а очень близкий опубликован

<sup>26</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 107.

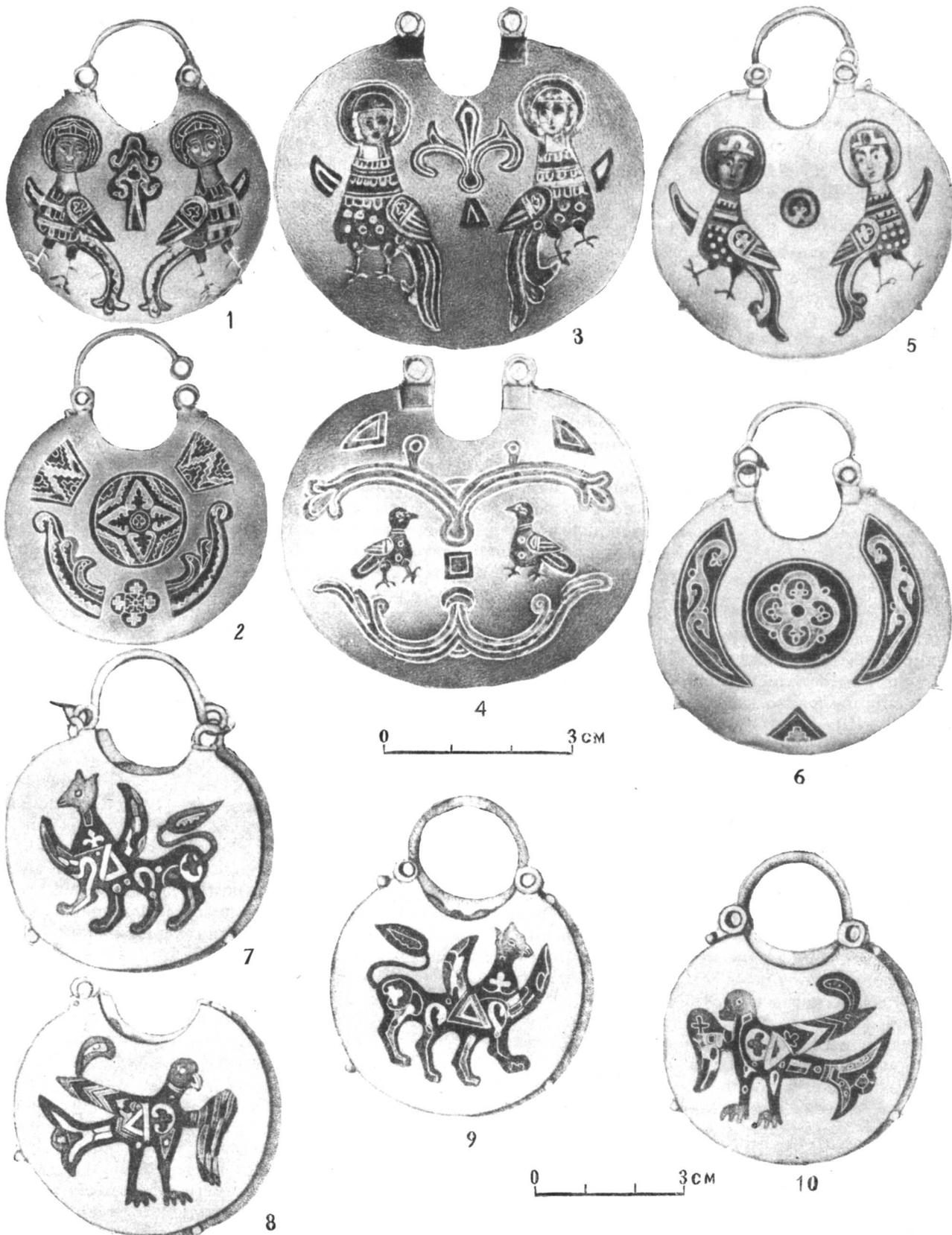


Таблица 2

Колты с изображением сиринов и грифонов:

1—2 (№ 9, 10) — из Мирополя; 3—4 (№ 11) — из Киева; 5—6 (№ 12, 13) — из Сахновки; 7—10 (№ 14, 15) — из Киева

Н. П. Кондаковым<sup>27</sup>. Парный этому последнему колт попал в коллекцию П. Моргана<sup>28</sup> (табл. 1, 9). По размерам и овальной форме он примыкает к группе первоклассных колтов, которые мы назовем условно группой А. Об этом говорит и общая композиция, и детали оперения сиринов. Только растительный орнамент здесь другой: вместо крина между сиринами изображено древо с раскинутыми ветвями, а на обратной стороне — ветви, широко разбросанные по поверхности колта, и маленькие птички между ними. Но не в этом исключительность киевского колта. Выпавшая почти всюду эмаль позволяет рассмотреть, что напаянных перегородок здесь нет: они образованы тиснением тонкого золотого листа на матрице. Получившийся неглубокий лоток был заполнен эмалью, теперь почти всюду утраченной. Лучше она сохранилась на колте, опубликованном Н. П. Кондаковым, судя по фотографии, сделанном таким же способом.

По всей вероятности, на изготовленной матрице была сделана целая серия колтов, но все же этот способ изготовления лотка в эмальерном деле не удержался, может быть, из-за замеченного слабого закрепления эмали в мелком лотке. Однако мы можем утверждать с уверенностью: подобный эксперимент был и, судя по стилистическим особенностям полученных колтов, он имел место в мастерской, где изготавливались колты группы А.

Наконец, нам осталось разобрать последнюю пару колтов с сиринами. Это колты из Мирополя (табл. 2, 1—2, № 9—10). Если выше мы разбирали работу второразрядного мастера, копировавшего колты группы А, то здесь перед нами самостоятельное решение того же сюжета ювелиром высокой квалификации.

Мастер-копиист не справился с построением композиции, не разобравшись в ее законах. Мастер миропольского колта исходил из иных художественных принципов.

Создатель колтов группы А строит орнаментацию колта на уравновешенном соотношении золотого фона и орнамента и на таком же уравновешенном соотношении фона и рисунка в эмалях (соотношение синего фона и орнамента в рогах и розетках). Ювелир, сделавший колты из Мирополя, не ценит пустого пространства ни на золотом листе, ни в орнаменте, но он и не нарушает соотношения его с рисунком. Так, он размещает сиринов, занимающих почти все поле колта, избегая впечатления тесноты. Он достигает этого тем, что оставляет пространство между деревом в центре колта и сиринами примерно равным расстоянию от сиринов до краев колта. Размещение получается компактным, но не тесным. Именно это не удалось мастеру-копиисту.

Тот же принцип уравновешенной, соблюденной во всех частях компактности, выдержан при построении тяжеловатого орнамента на обратной стороне колта. Расстояние между его частями внутри колта согласуется с расстоянием их до краев, колеблясь от 3 до 5 мм. Далее декор строится на дробном членении орнаментальных плоскостей. Оперенье сиринов, древо, тяжеловатые волюты и трапеции, розет-

ка покрыты тончайшей сетью перегородок, заполненных эмалью красного, синего, белого и зеленого цветов, причем ни один из них не выступает, как сипий на колтах группы А, в качестве фона.

Система орнаментации миропольского колта сложна. В ней удачно сочетаются ячейки, зигзагообразно положенная перегородка, крины сложного рисунка. В формальном мастерстве создатели миропольских колтов и колтов группы А могли соперничать друг с другом<sup>29</sup>. Им удалось дать разное решение одной темы, обусловленное их различными художественными индивидуальностями.

Итак, небольшая группа колтов с сиринами оказалась очень красноречивой. Колты, делавшиеся по специальному заказам, и колты, подражающие им, могли производиться в одной мастерской (мастер и ученик?) или в двух — ведущей и второстепенной. Там же производились опыты по упрощению самого процесса изготовления колтов с перегородчатой эмалью.

Колты из Мирополя принадлежат руке другого мастера с яркой творческой индивидуальностью. Мы попытались уловить различия в дошедших до нас 13-ти колтах и это привело к знакомству с тремя разными мастерами. Теперь напомним то общее, что объединяет их. Это общее — в характере и конструкции самих изделий, в сюжете и стилистических особенностях его исполнения, в единой цветовой гамме и общей орнаментации. Все это говорит об общей базе, на которой сложилось творчество этих разных мастеров и мастерских, которые они представляют.

*Колты с изображениями птиц (вид 2) (табл. 3, 1—15).* В музейных коллекциях СССР хранится всего 13 колтов с различными изображениями птиц. К ним надо прибавить четыре колта из коллекции П. Моргана, происходящие из киевских кладов<sup>30</sup>. Судя по литературе, связанной с уже упоминавшимся Анненковским кладом<sup>31</sup>, колты с птицами там были, но теперь они не поддаются подсчету. Тем не менее и по сохранившейся небольшой группе этих колтов мы можем выяснить ряд важных вопросов, связанных с их производством.

Отметим прежде всего, что эта группа неоднородна и состоит из нескольких стилистических разновидностей. Одна из них представляет собой вариацию колтов с сиринами группы А. Композиция с сиринами по сторонам крина на них заменена совпадающей в деталях композицией с птицами, а рисунок на обратной стороне просто повторяется полностью. Сохранилась пара таких колтов: один в Киеве (табл. 3, 1—2, № 16—17) и один в ГИМ'е (табл. 3, 3, № 18). Эти колты выполнены в сдержанной гамме из четырех основных тонов: синего, красного, зеленого и белого. К ним примыкают колты, в которые внесено небольшое изменение: вместо крина между птицами помещено древо довольно сложных очертаний. На колте из киевского клада 1876 г. оно разделено на

<sup>29</sup> В отдельных деталях миропольские колты даже превосходили колты группы А: например, их мастер сумел избежать грубых квадратных держащих дужки заклепок, бросающихся в глаза на колтах группы А и парах, им подражающих.

<sup>30</sup> Г. Ф. Корзухина, 1972, стр. 24—30. Это четыре колта из киевского клада 1906 г. и колт из клада 1842 г.

<sup>31</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 105—108.

<sup>27</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 196, рис. 107, 108.

<sup>28</sup> Г. Ф. Корзухина, 1972, стр. 30.

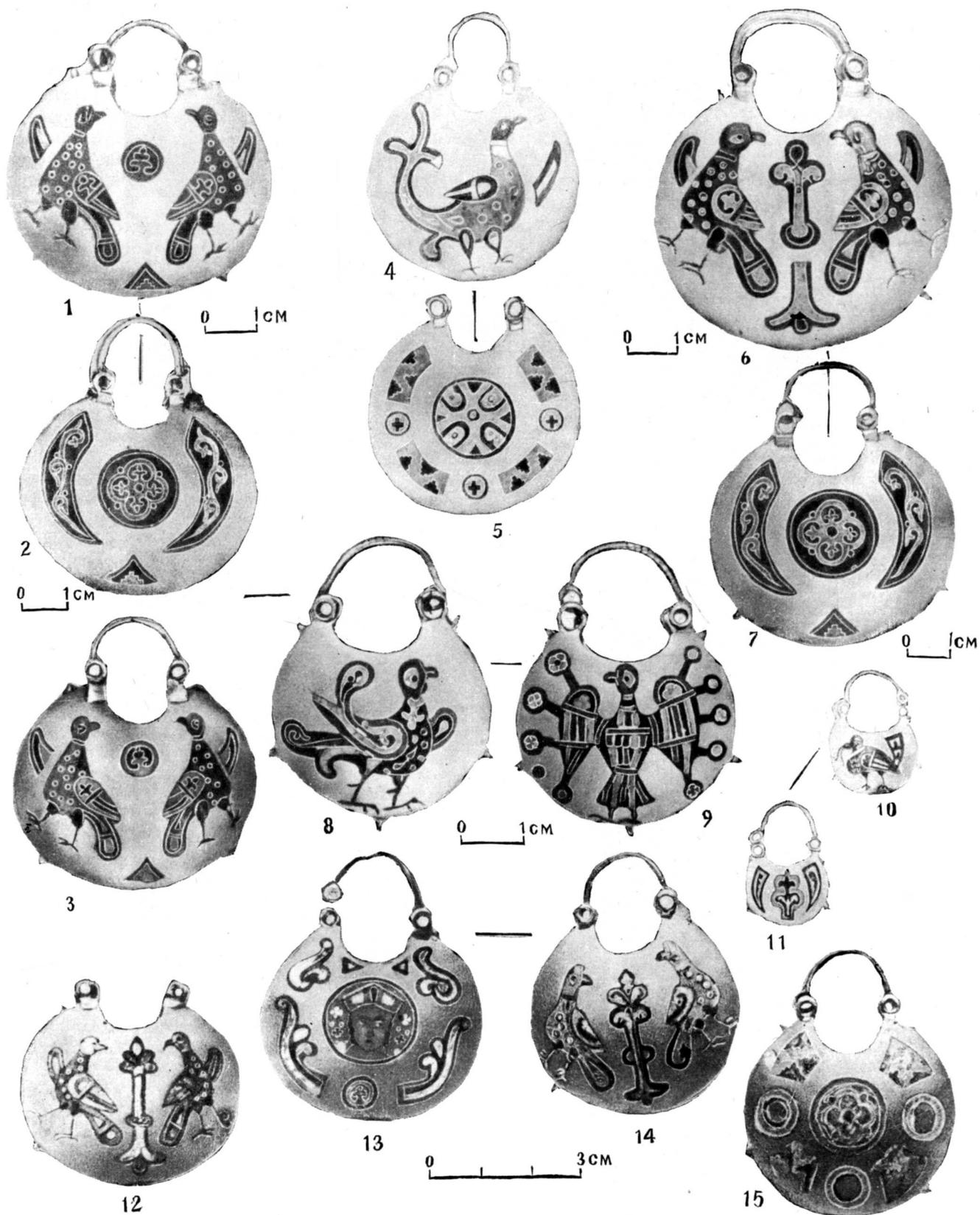


Таблица 3

Колты с изображением птиц и древа жизни:

1—2 (№ 16, 17) — из Киева; 3 (№ 18) — из Киева; 4—5 (№ 27, 28) — из Киева; 6—7 (№ 23, 24) — из Киева; 8—9 (№ 25) — с Княжей горы; 10—11 (№ 26) — с Княжей горы; 12—13 (№ 21, 22) — из Киева; 14—15 (№ 19, 20) — из Киева



Рис. 5

*Колты и цепи по О. Далтону*

две части (табл. 3, 6—7, № 23—24), обратная же сторона полностью повторяет знакомый мотив. Очень близкий ему колт хранится в коллекции П. Моргана (рис. 5). Вариации этого сюжета находим на другой паре колтов из киевских находок 1837—1840 гг. (табл. 3, 14—15, № 19—20). Древо здесь показано не разорванным на две части, а цельным. Обратная сторона занята вместо обычной изящной схемы несколько тяжеловатой композицией из четырех трапеций с городками, чередующихся с крестообразными фигурами, которые окружают четырехлепестковую розетку обычного рисунка. Один из колтов из собрания П. Моргана с пышным деревом, занимающим только верхнюю часть колта, дает другую редакцию того же сюжета (рис. 5).

Дальнейшую разработку сцены с птицами мы прослеживаем на колтах, хранящихся в Киеве (табл. 3, 12—13, № 21—22). На одной их стороне изображена сцена с птицами по сторонам древа, аналогичного древу предыдущего колта. На другой — композиция из розетки с женской головкой в центре и тяжеловатых волют по сторонам. Этот сюжет, новый на колтах рассматриваемого вида, сопровождается изменением цветовой гаммы. Строгое сочетание четырехцветной гаммы здесь нарушается введением желтого и бирюзового, заменивших светло-зеленую эмаль.

Тенденция к обогащению цветовой гаммы была нами уже отмечена при рассмотрении колтов с сиринями группы А, но тенденция эта в том случае не сочеталась с изменениями стиля орнаментации. На

примере колтов с женской головкой из Киева мы можем констатировать, что изменение цветовой гаммы сопровождалось отходом от традиционного сюжета. Буквальное следование ему в композиции с птицами на другой стороне тех же колтов позволяет нам рассматривать отмеченные особенности как изменения, происходившие с той частью колтов, которая стилистически прочно связана с колтами группы А.

Действительно, несмотря на то, что среди более скромных колтов с птицами по сторонам древа нет ни одного, равного по размерам колтам с сиринами, все рассмотренные нами экземпляры повторяют в целом композицию и детали орнаментации последних. Отмечавшиеся изменения в их декоре надо рассматривать как изменения внутри стилистически единой группы. Обогащение цветовой гаммы, сопровождающееся усложнением орнаментации, мы можем гипотетически расценивать как временной признак.

В составе колтов с сиринами нами было выделено несколько пар, принадлежащих руке одного мастера. Его отличало строгое следование одной композиции в общей схеме и деталях (авторский вариант?). Это качество характеризует и группу рассмотренных выше колтов с птицами, обратная сторона которых полностью повторяет композицию колтов с сиринами. Повторение таких деталей, как дополнительная разделка фона в рогах, и характерное для всех колтов группы А изящество законченных, точных перегородок со строгой симметрией рисунка позволяет отнести ряд колтов с птицами (табл. 3, 1, 2, 6, 7) к изделиям мастера, изготовившего первоклассные колты с сиринами.

Итак, мы можем расширить продукцию мастерской А, включив в нее стилистически близкие колты с птицами. Это дает нам некоторые дополнительные сведения о ее деятельности.

Если мы подчеркивали, что в колтах с сиринами чувствуется индивидуальный заказ, объясняющий нестабильность их размеров, то рассмотренные нами колты с птицами, отличающиеся примерно одинаковыми размерами, говорят скорее о серийности налаженного производства. Изменение стиля изделий, сочетающееся с изменением цветовой гаммы, дает нам возможность представить деятельность мастерской А во времени.

Колты с сиринами дали нам выразительные образцы работы мастера-копииста. В собрании П. Моргана хранятся четыре колта с птицами, несомненно принадлежащие копиисту<sup>32</sup>. Два из них особенно близки колтам с сиринами с поджатыми хвостами (рис. 6). Нарушение пропорций в размещении орнаментальных мотивов (крин, треугольник) здесь также сочетается с нарушением пропорций в рисунке самих тел птиц: они кажутся тощими, застывшими в неизящных позах. По всей вероятности, эти колты делал какой-то второстепенный мастер, неумело подражавший прекрасным образцам. Это мог быть ученик в рамках мастерской А или мастерская, отпочковавшаяся от нее.

Итак, анализ колтов с птицами дает нам продолжение двух линий, намечившихся при рассмотрении

колтов с сиринами. Это мастерская А и мастер-копиист (мастерская?), подражающий ее продукции.

Мы уже говорили, что не все колты с птицами отличаются стилистической однородностью. Так, из рассмотренной выше группы колтов выпадает ряд экземпляров, на которых изменен основной сюжет — сцена с птицами. Вместо двух птиц по сторонам древа на них изображена одна птица. Изменение коснулось и орнаментации обратной стороны: только в двух случаях мы видим композицию, представляющую модификацию обычной для группы А схемы. В двух других случаях растительные мотивы вовсе исчезают.

Начнем рассмотрение этих колтов с экземпляра, ближе всего стоящего к колтам группы А. Это маленький колт (табл. 3, 10—11, № 26), хранящийся в Музее исторических драгоценностей в Киеве. И по форме, и по конструкции он повторяет обычную форму колта с жемчужной обнизью. На одной стороне его изображена в профиль идущая птица с ветвью в клюве. Если сама сцена с птицами или животными в позе адорации по сторонам древа указывает на искусство Востока как на свой первоисточник, то одна птица с ветвью в клюве происходит оттуда же. Она является трансформацией узора в круге из перлов, типичного для сасанидских тканей. Ткани с этим узором изготовлялись и в раннеисламское время в многочисленных мастерских Египта и Ближнего Востока. Их орнаментацию сохранила монументальная живопись Средней Азии, керамика и прикладное искусство. Птица с веткой в клюве — переосмысление более сложного по смыслу мотива: птицы, несущей в клюве диадему как символ власти. Эту сцену сохранили фрески Варахши, где птица держит в клюве жемчужную повязку — диадему<sup>33</sup>.

Указывая на исходные данные сюжета, мы углубляемся в те времена, когда восточные влияния влились в византийское искусство, этот сплав из многих компонентов, и зазвучали уже в греческой редакции. Эта редакция, в свою очередь, перерабатывалась в русском эмалирном деле. Мотивы с двумя птицами и деревом и с одной птицей с веткой в клюве — разные варианты этих переработок. Обратная сторона киевского колта дает композицию, близкую колтам мастерской А: дерево в центре и по сторонам рога, заполненные схематической лозой. На этом колте употреблена эмаль трех цветов: синяя, белая и, в меньшем количестве, красная. Несмотря на некоторое своеобразие, колт из Киева по прекрасному исполнению и отмеченным особенностям орнаментации примыкает к изделиям мастерской А. Маленький киевский колт не представлял исключительного явления. В 1891 г. на городище Княжа Гора в составе клада найден тоже маленький колт, поврежденный огнем. На лицевой стороне его была изображена птица, на обратной — орнамент<sup>34</sup>. О маленьком колте с птицами, хранившемся в Британском музее, упоминает и Н. П. Кондаков<sup>35</sup>. Вероятно, они относятся к той части продукции мастерской А, которая изготовлялась по индивидуальным заказам.

<sup>32</sup> В. А. Ш и ш к и н, 1960, рис. 1.

<sup>33</sup> Г. Ф. К о р з у х и н а, 1954, стр. 128, клад № 1 07. Каталог украинских древностей, 1898, табл. II, 318.

<sup>35</sup> Н. П. К о н д а к о в, 1896, стр. 203.

<sup>32</sup> Г. Ф. К о р з у х и н а, 1972, стр. 24—30, рис. 11; О. D a l t o n, 1912, табл. IV.

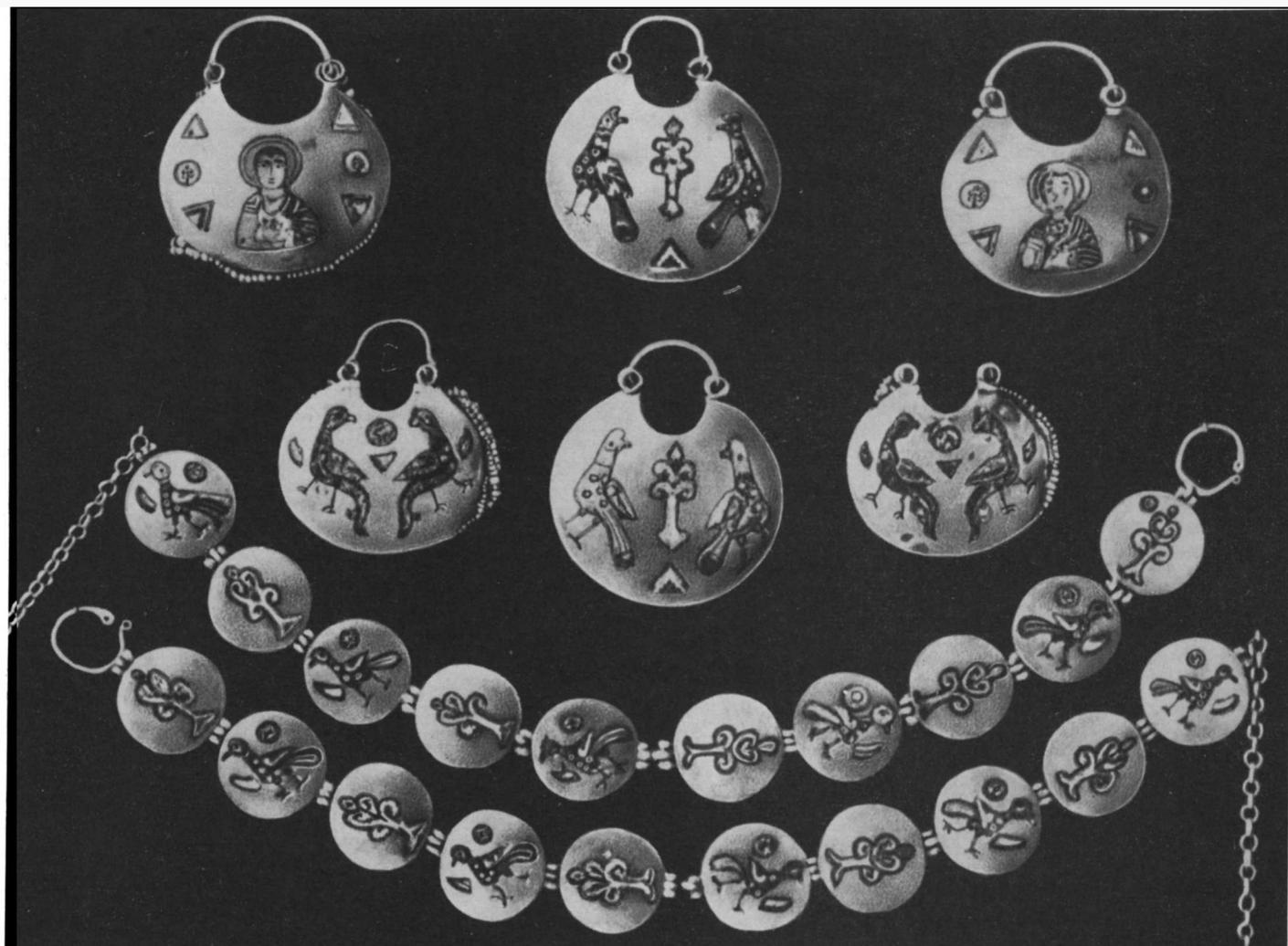


Рис. 6

Колты и цепи по Г. Ф. Корзухиной

Дальше отходит от схемы орнаментации колтов группы А пара колтов из киевского Музея исторических драгоценностей (табл. 3, 4—5, № 27—28). На одной стороне их изображена идущая птица, довольно удачно размещенная на окружности пластины. Разделка ее оперенья дана несколько примитивнее, чем на колтах с двумя птицами: нет традиционного крина, слабо расчленено оперенье хвоста. Но общие элементы декора те же: отдельно данное второе крыло, кружки, переходящие в капли, как на колте мастера-кописта (табл. 1, 7, № 7). Обратная сторона дает упрощенную трактовку композиции, разработанной более совершенно на одном из колтов группы А (табл. 3, 14—15, № 19—20). Эту пару колтов можно расценивать как упрощение сложных по рисунку и детальной разработке колтов группы А. Но это упрощение далеко от примитивного копирования: расположение птицы и орнаментов изящно и хорошо выполнено уверенной рукой зрелого мастера. Традиционная четырехцветная гамма подчеркивает близость создателя этих колтов к кругу мастерской А.

Особое место занимает пара колтов, найденных в составе клада 1824 г. в Киеве. Как и весь клад<sup>36</sup>, колты пропали и известны нам только по рисункам, воспроизведенным вскоре после находки клада в Трудях общества истории и древностей российских<sup>37</sup> и переизданных Н. П. Кондаковым<sup>38</sup> (табл. 2, 7—10, № 14—15).

Колты эти, идентичные по форме и конструкции разобранным выше древнерусским колтам с жемчужной обнизью, резко отличаются от тех своей орнаментацией. На одной стороне их изображена птица с неумело переданными распростертыми крыльями, на другой — грифон. Статичные очертания их фигур плохо согласуются с формой круглого колта, а детали их разделки не снимают, а скорее усиливают общее впечатление примитивности и неумелости рисунка. На рисунке разными оттенками передана

<sup>36</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 123, 124, клад. № 107.

<sup>37</sup> Евгений, митрополит, 1826, табл. V, рис. 10, 11.

<sup>38</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 102, рис. 59, 60.

эмаль: темно-синяя и лиловая (разные оттенки синего?) — черным, красная и голубая — серым. Внутренняя разделка фигур образована перегородками, положенными углом, чешуйками, кружками, кринками.

Среди довольно большой коллекции дошедших до нас русских колтов мы не находим аналогий этим изображениям. Зато еще М. Розенберг справедливо отметил близость их с золотой пластиной из Лувра, украшенной в той же технике стилистически близким изображением грифона<sup>39</sup>. Общие очертания его тяжелой фигуры, позы, поднятые крылья и процветший хвост, внутренняя разделка действительно очень близки изображению грифона на русских колтах. Несколько отлична только цветовая гамма: луврская пластина покрыта изумрудно-зеленой, темно-голубой, пурпурной и желтой эмалью. По сторонам грифона изображены два дерева копьевидной формы, в русских произведениях с эмалью ни разу не встреченные. Оба большие знатока средневекового ювелирного дела — М. Розенберг и Н. П. Кондаков — решительно отвергают возможность византийского происхождения эмалей с подобным изображением. М. Розенберг склонен видеть в луврской пластине произведение эмальерных мастерских Палермо<sup>40</sup>, Н. П. Кондаков не сомневается в русской принадлежности колтов с грифонами<sup>41</sup>. Брейе, датирующий в своем каталоге луврскую пластину X—XI вв., подчеркивает иранские истоки ее орнаментации<sup>42</sup>.

Некоторый свет на этот вопрос проливает недавняя находка в Старой Рязани фрагментированной серебряной пластины с частью изображения крылатого грифона с загнутым хвостом (рис. 2). Пластина из Рязани не находит себе равных среди эмалей Руси по своей конструкции, о чем уже говорилось. Рязанская пластина сильно пострадала от огня, но кое-где видны тонкие перегородки, передающие членение крыла параллельными линиями, как на луврской пластине, и кружки, как на киевских колтах. В верхнем углу пластины помещена сердцевидная фигура, в которой, вероятно, был крин.

Эти три вещи — пластина из Лувра, пара колтов из киевскогоклада и обломок неизвестного изделия из рязанского дома, сгоревшего в пожаре татарского нашествия — представляют совершенно исключительный интерес для понимания тех составных, которые легли в основу сложения эмальерного дела Руси.

Находки разных изделий со стилистически единой орнаментацией в географически столь отдаленных друг от друга пунктах говорят о том, что направление, к которому они принадлежали, не случайное явление, а они сами — свидетельства какой-то особой струи в эмальерном деле средневековья.

Если на примере таких типичных для русских эмалей сюжетов, как сцены адорации около древа или птица с веткой в клюве, мы видим византийско-русскую переработку традиционных для восточного искусства сюжетов, то здесь они предстают перед нами в чистом виде. В эмальерном деле Византии мы не находим им аналогий, хотя на других примерах бы-

ли неоднократно показаны влившиеся в разное время в византийское искусство восточные мотивы<sup>43</sup>.

Приведенные примеры позволяют уловить их в эмальерном деле тех областей, где оно сложилось под византийским воздействием. Это может свидетельствовать об участии в становлении самостоятельных эмальерных школ Западной и Восточной Европы выходцев из восточных областей империи, где никогда не умирала образы древнего искусства.

Чтобы закончить рассмотрение колтов с «птичьим» сюжетом, мы должны остановиться еще на одном уникальном произведении. Это колт от разрозненной пары, найденный на городище Княжа Гора в кладе в 1896 г. (табл. 3, 8—9, № 25). Повторяя конструкцию русских колтов с жемчужной обнизью, он отличается от них рядом не сразу бросающихся в глаза особенностей. Прежде всего, это касается размеров и формы колта. Он много меньше обычных колтов с птицами, ширина которых колеблется между 4—5 см. Этот достигает в ширину всего 3,2 см, а в высоту — 2,6 см. Выпадает он из общего ряда колтов с птицами и сиринями и по форме: несколько сужаясь в верхней части, колт из Княжей Горы расширяется книзу, тогда как обычно колты или почти круглые, или слегка раздутые в средней части. Колты, вне зависимости от размеров, снабжались четырьмя петлями для жемчужной обнизи, здесь их сделано пять. Отходит от принятой схемы и его орнаментация. На одной стороне все пространство занято геральдически распластанной птицей, на другой стороне свободно размещена птица, стоящая в профиль. Эта птица похожа на птиц вышеописанных колтов: она приземиста, с круглой головой, загнутым клювом, большим круглым глазом. Оперенье ее показано традиционными кружками, замененными иногда каплеобразными фигурами. Но есть в ней и своеобразие: зоб ее заметно подчеркнут, клюв делит на две части пропущенная перегородка, вместо обычной полоски на шее показано ожерелье с перевернутым вниз крином, крыло орнаментировано изящно изогнутой ветвью, а не крином и другое дано не в отрыве от тела птицы, а вполне реалистически. Еще больше своеобразия мы находим в орнаментации другой стороны колта, где изображена птица с раскрытыми крыльями, очевидно, павлин. Распущенный павлиний хвост оканчивается кружками с крестообразными розетками, соединенными с хвостом отростками. Слева, внизу, дан отдельно небольшой кружок. Голова, крупный глаз, клюв, разделенный специальной перегородкой, показаны так же. Но ожерелье передано по-другому, рядами ячеек, заполненных эмалью разных цветов. Совершенно совпадает с рассмотренными выше колтами только гамма: синяя, красная, белая и зеленая эмали взяты здесь не только в обычных пропорциях (зеленой несколько меньше, чем других), но и выдержаны в той же тональности. Высокой оценки заслуживает и совершенная проработка мельчайших деталей, выдающая руку опытного мастера. На колте из Княжей Горы мы видим не развитие сюжета, отработанного на колтах с птицами, не упрощение его — это произведение первоклассного мастера, предлагающего

<sup>39</sup> М. Розенберг, 1921, fig. 51, 52.

<sup>40</sup> Там же, стр. 5.

<sup>41</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 102.

<sup>42</sup> J. Bréhier, 1936, табл. LXXIV.

<sup>43</sup> Т. Паёс, 1939, стр. 203, 207; Z. Kàdar, 1964, стр. 113—124.

свой вариант орнаментации с собственным сюжетом — павлином, столь характерным для византийского искусства<sup>44</sup>.

Этот колт демонстрирует любопытное сочетание, казалось бы, несовместимых явлений. По характеру изделия, его конструкции, цветовой гамме и отдельным деталям орнаментации он вписывается в круг произведений мастерской А. По оригинальной форме, необычным размерам, своеобразному сюжету — выпадает из него. Первое позволяет нам заключить, что колт был выполнен в кругу, близком мастерской А или в ней самой. Второе — предположить, что его мог изготовить в качестве шедевра эмалирь-грек.

Прежде чем оценить данные, полученные нами при анализе колтов рассмотренного типа, остановимся на нескольких оставшихся колтах с человеческими изображениями.

*Колты с изображениями святых (вид З) (табл. 4, 1—11).* Колтов с изображениями святых немного, и тем не менее они не составляют стилистически единой группы. Наиболее близкими оказываются две пары колтов, из которых сохранилась и экспонируется в Эрмитаже одна: это колты, найденные в Чернигове в 1887 г. в составе клада (табл. 4, 3—4, № 31—32). Близкие по размерам колтам с птицами, они орнаментированы иначе и с точки зрения сюжета, и с точки зрения его композиционного решения. Двухчастная композиция, в которой главная тяжесть размещена в боковых частях колта, уступает место центрированной, где средняя часть колта занята поясным изображением юного святого, в нарядном одеянии, с крестом в правой руке. По сторонам даны два рога, несколько иных, чем на колтах предыдущих видов, очертаний: там мы видим округлую фигуру со сглаженными углами и плавно изгибающейся лозой, здесь — более жесткую, с острыми углами и геометрическим орнаментом, представляющим собой многократно повторенный прямой угол («городки»). На обратной стороне такие же рога (повтор, не встречавшийся ранее на колтах) обрамляют древо тяжелых очертаний на прямоугольной подножке. Тщательная разделка орнамента говорит о высоком мастерстве создателя колтов.

Святые на черниговских колтах одеты в плащи, затканые сердцевидными фигурами. Иконографически мастер точно следует канону: в сагиях, затканых листьями плюща, изображали в византийском искусстве святых воинов Георгия и Дмитрия. Патрицианские одежды переданы совершенно верно: известно, что ткань изображенного типа даже имела специальное название<sup>45</sup>. Сагий застегивался фибулой на правом плече и на колте показаны полы плаща, отделанные кантом, и кружок — фибула. Патрицианские одежды украшались специальными нашивками — тавлиями, своеобразными знаками отличия. На сагии слева показана орнаментированная нашивка — тавлий. В пышных волосах святого зигагообразной горизонтальной перегородкой изображена диадема. Хорошо дано аскетичное лицо с округлыми большими глазами и зрачками, смотрящими на зрителя, рука, держащая крест с дополни-

тельными перекладинами на концах. Весь рисунок дан перегородками, верно образующими мельчайшие детали. Эмали, заполняющие их, взяты в равных пропорциях синего, зеленого, красного и белого тонов. Пожухшая эмаль не совсем четко передает раскраску сагия, но ясно, что белой эмали было много: красные и зеленые сердечки были даны, кажется, по белому фону.

Также детально разделано древо и городки в рогах, причем и здесь соотношение всех цветов одинаково.

Мастерская отделка деталей согласуется на черниговских колтах с умелым размещением орнаментальных фигур на поверхности колта, вполне согласованных с его формой. Здесь надо отметить одну характерную особенность их композиции: мастер не стремится обыграть золотой фон, как это сделано на колтах с сиринами, свободно парящими на золотой пластине, или на обратной стороне тех же колтов, где основная красота композиции — в гармоничном сочетании золотого поля и частей его, залитых эмалью. При орнаментации черниговских колтов мастер исходил из иных эстетических взглядов. Он стремился достигнуть нарядности тщательной разделкой деталей и пестрой их раскраской, при которой он избегал пространства, покрытого эмалью одного цвета, так же как он избегал однотонной золотой поверхности, не занятой орнаментом, на самом колте. Эта эстетическая установка составляет особенности почерка мастера и мы уже отмечали подобный «почерк», анализируя особенности пары колтов с сиринами из Мирополя, выпадающих стилистически из произведений мастерской А.

Артистическая тщательность тончайшей орнаментации колтов из Мирополя может быть более совершенна, чем разделка деталей черниговских колтов. Но для нас гораздо важнее одинаковая эстетическая установка мастеров, создававших эти разные по сюжетам колты: она говорит о том, что если колты из Мирополя и Чернигова и не сделаны одним мастером, то их создатели следовали одним и тем же художественным традициям, иными словами — принадлежали к одной школе.

К ней же примыкает еще одна пара колтов со святым Георгием и Дмитрием, найденная в Киеве в 1911 г. раскопками Милеева и погибшая в Великую Отечественную войну (табл. 4, 5—7, № 29—30). Прекрасные негативы, сохранившиеся в Эрмитаже, дают нам представление об этой интересной паре. С первого взгляда отмечается их близость черниговским колтам: на них тоже изображены святые с крестами, в белых, затканых сердечками сагиях, с круглым тавлием, с кантом по краю и фибулой на правом плече. Однако, все эти детали несколько упрощены: сердечко слишком крупно, крест примитивной формы, рука показана грубовато, крины по бокам не изящны. Обратная сторона дает композицию, близкую по сюжету композиции обратной стороны колтов группы А, но тоже уступает ей в совершенстве два рога с городками несоразмерны небольшой розетке с тремя упрощенными кринами. Судя по фотографии, цветовая гамма была четырехцветной и белая эмаль играла в ней тоже важную роль.

Более примитивные киевские колты со святыми Дмитрием и Георгием несомненно составляют

<sup>44</sup> А. В. Банк, 1966, рис. 104; Н. Мавродинов, 1959, стр. 251.

<sup>45</sup> Н. П. Кондаков, 1892, стр. 230.



Таблица 4

Колты с изображением святых:

1—2 (№ 33, 34) — из Владимира; 3—4 (№ 31, 32) — из Чернигова; 5—7 (№ 29, 30) — из Киева; 8—9 — из зарубежных собраний; 10—11 (№ 35, 36) — из Владимира

единую с черниговскими колтами группу. Помимо общего сюжета и его решения, их объединяют и общие детали. Так, крупные округлые глаза показаны на киевских колтах со зрачками, возведенными вверх. Отметим, что сирины колтов группы А и подражающих ей всегда смотрят вбок и только колт из Мирополя, где глаза у сиринов тоже возведены вверх, составляет исключение.

Наконец, к этой группе можно присоединить колт, хранящийся в Вашингтоне (Думбартон—Окс) и опубликованный Деэром в его недавней книге<sup>46</sup>. В центре этого колта обычной для Руси конструкции изображен Иисус Христос в позе Вседержителя: с крестчатым нимбом, благословляющим жестом правой руки и с Евангелием, прижатом к груди левой, невидной под гиматием рукой. По сторонам даны прямоугольные полосы, со столь типичными для колтов со святыми, городками, образующими кресты с точкой посредине в центре полосы. Таким же крестом украшено Евангелие. Вверху даны монограммы: IC XC. Лицо Христа отмечено выразительностью: большие глаза с темными пятнами зрачков, скорбно опущенные уголки рта. Своеобразно трактованы волосы. Вместо обычного волнистого контура и пряди на лбу они показаны тремя плавно изогнутыми, положенными в виде скобок — одна над другой — перегородками, разделенными прямой полосой пробора. Это согласуется с ведущим приемом, использованным при изображении гиматия: плавно изгибающаяся перегородка передает складки гиматия, прикрывающие левую, держащую Евангелие руку. Мы можем условно отнести колт из Вашингтона к описанной выше группе, несмотря на то, что не знаем ни орнамента обратной стороны, ни цветовой гаммы. Сам сюжет, орнаментальные мотивы, такие особенности, как характерные крупные глаза, служат нам для этого основанием. Любопытно и еще одна деталь: на всех колтах с изображениями святых мастер умел припаять дужки к колту без квадратных заплат, всегда присутствующих на всех колтах группы А. На колте из Вашингтона их тоже нет (табл. 4,8)

Итак, линия, только намеченная своеобразными колтами из Мирополя, теперь находит продолжение в стилистически близких им колтах с изображениями святых. Все они обнаружены в разных местах: Мирополь, Киев, Чернигов. Тем не менее мы вправе видеть в них продукцию одной мастерской или нескольких, связанных единством традиций. Они выражаются в той особенности тематики, которую Н. П. Кондаков назвал «наивным смешением светского и церковного»<sup>47</sup>, в общности художественных принципов в построении композиции, в преобладании некоторых излюбленных мотивов орнаментации (городки).

Выделение описанной стилистической группы несомненно, сложнее его объяснить. Возникает вопрос: явилась ли она результатом деятельности мастерской, действовавшей параллельно с мастерской А, или перед нами разные хронологические этапы в эмалирном деле Руси?

Б. А. Рыбаков, подчеркивая смену светских, языческих по своему смыслу сюжетов русских колтов

на церковные, склонен к решению этого вопроса в хронологическом аспекте<sup>48</sup>. Косвенно это подтверждается тем, что некоторые языческие по сути амулеты в русских древностях ограничены рамками XI в. Это можно сказать о такой отрасли городского ремесла, как керамические поливные писанки<sup>49</sup>. Не исключено, что во всех этих явлениях отразилась активная борьба со все еще живым язычеством, проводившаяся русской церковью. Нельзя упускать из виду, что изменение сюжетов в орнаментации колтов сопровождалось изменениями стилистическими и это не позволяет расценивать эти изменения как временные в рамках одной мастерской. Группа колтов со святыми дает нам возможность уловить деятельность еще одной мастерской, в некоторых своих произведениях не уступавшей мастерской А. Назовем ее мастерской Б, как и ее изделия — группой Б. Более того, между колтами, которые изготовлялись в этих мастерских, намечается пока единственное, но очень определенное связующее звено — это пара колтов с сиринами из Мирополя (табл. 2, 1—2, № 9—10). Они наглядно демонстрируют связь, существовавшую между мастерскими А и Б, вероятно какое-то время работавшими одновременно.

Труднее обстоит дело с локализацией этих мастерских. Если большинство колтов группы А найдено в киевских кладах, что говорит в пользу киевского происхождения мастерской А, то колты группы Б, найденные в Киеве, Чернигове, Мирополе, не дают определенных указаний на место, где действовала мастерская Б. Поэтому ограничимся пока напоминанием о том, что обе мастерские, несмотря на разницу художественных установок их ведущих мастеров, выросли из одних корней. Об этом свидетельствует единство технологии выпускавшейся ими однотипной продукции.

Мы отмечали, что изделия группы А вызывали подражания в какой-то мастерской с менее квалифицированными мастерами (назовем ее мастерской А<sub>1</sub>). То же происходило с изделиями мастерской Б. В двух кладах, найденных в разное время во Владимире, были обнаружены две пары колтов, совершенно явно подражающие рассмотренным выше произведениям (табл. 4, 1—2, № 33—34).

Колты из клада 1865 г. (табл. 4, 10—11, № 35—36) — самые большие из всех колтов с изображениями святых. Они выкованы из довольно толстых золотых пластин, которым мастер не сумел придать характерной для колтов выпуклой формы. Получившаяся выпуклость на владимирских колтах неравномерна и неодинакова на обоих экземплярах. Обе половины колта спаяны сильно заглубленной полосой так, что края пластин выдавались и поэтому в носке кое-где изогнулись. В образованный между ними желобок, может быть, и вставлялась жемчужная обниз, но петель для нее нет. Дужки на колте припаяны большими квадратными пластинами, что не характерно для колтов со святыми.

Орнаментация владимирских колтов вполне согласуется с грубым их монтажом.

Центральную часть колта занимает изображение юного святого (Георгия или Дмитрия), по сторонам

<sup>46</sup> J. Deér 1966, t. LIV, N 140.

<sup>47</sup> Н. П. Кондаков, 1892, стр. 334.

<sup>48</sup> Б. А. Рыбаков, 1969, стр. 100, 101.

<sup>49</sup> Т. И. Макарова, 1966, стр. 141—145.

которого даны по круглой розетке с крином и треугольнику с городками, композиционно никак не согласующиеся ни друг с другом, ни с колтом. Само изображение иконографически близко к уже знакомой нам трактовке этого сюжета на колтах группы Б: святой изображен безбородым, в плаще, застегиваемом на правом плече фибулой, с крестом в руке. Но характерные упрощения говорят о слабом мастерстве. Действительно, мастеру пришлось отказаться от традиционного сагия, затканного сердечками плюща: он выбрал технически более простой способ передачи ткани сагия и хитона геометрическими перегородками, положенными углом или прямыми параллельными отрезками. Он передал тавлий на сагии простым прямоугольником, заполненным зеленой эмалью, и не сумел показать руки, держащей крест: он оказался помещенным на фоне тавлия, а рука дана отдельно от него в неоправданном жесте.

Интересна композиция обратной стороны, как бы повторяющая в упрощенном варианте композицию миропольского колта: розетка с кринами в центре, волюты с разделяющей их фигурой с кринами внизу и каплевидные лепестки с побегами, заменившие трапеции колтов из Мирополя. Внутренняя разделка фигур на владимирских колтах соответствует общей примитивности их контуров: примитивные крины, изящные, без четкого рисунка побеги, заполняющие волюты и лепестки.

Гамма владимирских колтов отстает от четырехцветной гаммы колтов групп А и Б употреблением синей эмали грубого, грязноватого оттенка и пепельного тона, на колтах нами до сих пор не встреченного. Вероятно, найденные во Владимире колты — не единственные в своем роде. Очень близки им колты из собрания П. Моргана<sup>50</sup>, известные, к сожалению, только с одной стороны, с изображением святого (табл. 4, 9). Интересно, что изображение это, повторяя общую, не слишком удачную композицию из разбросанных по сторонам фигуры святого кругов с пятилепестковым крином и треугольников с городками, дает совпадение с описанными нами владимирскими колтами в деталях. Так, сагий выложен на колте собрания П. Моргана теми же приемами: угол и параллельные отрезки и рисунок их в точности повторяют рисунок перегородок владимирских колтов. На довольно нечеткой фотографии видны все же и фибула справа, и большой прямоугольный тавлий на левой поле сагия, и небольшой крест в руке на фоне тавлия. У святых на колтах собрания П. Моргана примитивным выступом на уровне глаз показаны уши — так же, как на колтах из Владимира. Мы не можем продолжить сравнение этих двух интересных пар, так как сведения наши о колте собрания П. Моргана ограничены фотографией одной их стороны. Но и отмеченных параллелей достаточно, чтобы отнести их, со значительной долей уверенности, к работе одного мастера.

Вторая пара колтов найдена во Владимире в составе клада 1896 г. (табл. 4, 1—2, № 33—34). Это колт меньшего размера, но с теми же конструктивными особенностями: без дужек для жемчужной обшивки, но с углублением для нее, без квадратных пластин

на месте припоя дужек. На них мы находим близкий вариант ведущего сюжета колтов со святыми: поясное изображение юного святого (Георгий — Дмитрий) в сагии, застегнутом на одном плече, с крестом в руке. По сторонам — пятилепестковые крины в кругах, по два с каждой стороны. На обороте — предельное упрощение растительно-геометрической схемы на колтах: круг с четырьмя полукругами, имитирующими четырехлепестковый крин и круги — их шесть — с двумя концентрическими окружностями, заполненными разными эмальями.

Изображение святого напоминает большие владимирские колты прямоугольным тавлием, на фоне которого верно изображена рука, держащая крест. Мастер копирует парадные сагии черниговских и киевских колтов со святыми Георгием и Дмитрием, давая на фоне синего плаща белые сердечки и кружки. Одновременно он допускает ошибку: сагий, застегивающийся фибулой на правом плече, оставляет правую руку свободной: рука показана в хитоне другого цвета. Он и справа изображает ту же ткань, затканную сердечками, хотя кайму края сагия воспроизводит.

Цветовую гамму второй пары владимирских колтов составляют синий грязноватого оттенка, красный, бирюзовый и желтый тона. Вероятнее всего рассматривать вторую пару владимирских колтов, стилистически близкую большим колтам клада 1865 г., как произведения одной мастерской, подражающей произведениям мастерской Б. Назовем ее мастерской Б<sub>1</sub>, оставляя пока в стороне вопросы локализации. Единственное важное различие обеих владимирских пар составляет существенно отличающаяся цветовая гамма. Это может объясняться разными этапами деятельности мастерской, а более богатая гамма эмалей обеих пар, по сравнению с цветовой гаммой колтов групп А и Б, указывает, что отпочкование от круга мастерских Б произошло в то время, когда в эмальерном деле Руси наметились существенные изменения. Эти изменения, коснувшиеся прежде всего цветовой гаммы, отразились на единичных колтах. Нам предстоит их проследить на изделиях других типов.

Итак, среди колтов с жемчужной обшивкой ясно выделена группа изделий с устойчивым единством технологических и стилистических навыков. В нее входят лучшие колты с сиринами и птицами, в которых мы видим изделия одной мастерской (мастерская А). Среди колтов ее производства в свою очередь намечаются две стилистические группы: колты с четырехцветной гаммой эмалей и стабильной орнаментальной схемой, в которых чувствуется рука одного мастера, и колты с обогащенной цветовой гаммой и изменениями в орнаментации. Эти изменения вероятнее всего рассматривать как хронологические, может быть, связанные со сменой ведущего мастера. Они явно представляют второй этап деятельности мастерской А. Колты со святыми, помимо изменения сюжета, отличаются иными принципами построения орнамента. Мы пытались показать, что эти принципы определенно связаны с колтами мастерской А на втором этапе ее деятельности. Поэтому вторая мастерская (Б), о существовании которой говорит однотипная серия колтов со святыми, может расцениваться как мастерская, отпочковавшаяся от мастерской А в этот период ее существования.

<sup>50</sup> Г. Ф. Корзухина, 1972, рис. 11.

Кроме этих, равноценных по квалификации работавших в них ювелиров мастерских, дошедшие до нас колты позволяют уловить деятельность подражавших им эмальеров. Отдельные экземпляры колтов с сиринами и птицами демонстрируют работу мастера-копийста (мастерская А<sub>1</sub>). Другие, явно подражающие колтам со святыми мастерской Б, указывают на возникновение самостоятельной мастерской, дочерней мастерской Б (мастерская Б<sub>1</sub>).

*Колты с многолучевой каймой (подтип II) (табл. 5, 1—13).* Чтобы закончить рассмотрение колтов, надо разобрать их разновидность, гораздо менее многочисленную, чем колты с жемчужной обнизью. Это колты, состоящие из двух частей: сложной оправы и вставки с эмалью. Оправа образована двумя соединенными вместе пластинами, оканчивающимися лучами и идущей за ними полосой с имитацией крупной зерни из полых золотых полусфер и углублением с петлями для жемчужной обнизи, обрамляющих гнездо для вставки с эмалью. Составные части оправы подчеркнуты напаянной сканной проволокой (или имитацией ее), а лучи кончаются колпачками. Если колты с жемчужной обнизью делались с начала и до конца в одной мастерской, где два мастера могли поделить два основных этапа — ковку самого колта и эмалевый декор, то здесь перед нами явно комплексная работа, производившаяся в разных мастерских. Сложный по конструкции колт делался мастером, превосходно владевшим разными техниками работы по золоту: ковкой, сканью, ложной зернью, похожей на крупные жемчужины. Вставки с эмалью монтировались в колт, закреплялись в специальных гнездах грубозагнутым краем прорезанной для них пластины. Тонкость работы, отличающая оправу колта, не согласуется с подобной примитивностью монтажа с эмалевой вставкой. Эта примитивность может быть объяснена только тем, что в готовый колт вставляли пластину с эмалью и горячей пайки применять было нельзя. Надо добавить к этому, что при изготовлении самого колта мастера сумели припаять дужку незаметно, избежав употребления тех грубых квадратных пластин, без которых не смогли обойтись высококвалифицированные ювелиры мастерской А.

Разница между тонкостью изготовления многолучевого колта и способом закрепления в нем пластины с эмалью бросается в глаза и составляет отличительную особенность всех колтов этого типа. Это обстоятельство можно объяснить только изготовлением колта по частям в разных мастерских (сам колт и вставка) и последующей сборкой их в готовом виде.

Сохранилось всего 15 колтов с многолучевой каймой: 6 пар и 3 — от пар разрозненных. Вставки, использованные в них, украшены по-разному как с точки зрения сюжета, так и с точки зрения качества его исполнения. По сюжетам их можно разделить на три разновидности: колты с изображениями птиц; колты с геометрически-растительным орнаментом; колты с женскими головками.

В Киеве в 1827 г. был найден клад, почти целиком пропавший для науки<sup>51</sup>. В его составе была прекрасная пара колтов с оправой из восемнадцати лучей и идущими по его периметру рядами с ложной зернью и жемчужной обнизью. Мы можем судить

о них по цветному рисунку, приведенному в книге Н. П. Кондакова<sup>52</sup> и прекрасному негативу Эрмитажа (табл. 5, 1—2, № 39—40). На одной стороне вставки с эмалью, повторяющей форму колта, изображена в профиль идущая птица, за ней, в верхнем углу — кружок в красном ободке. Сама птица более изящных, чем на колтах с птицами, очертаний, только деталях отличается от принятого для них декора. Так крыло птицы вместо традиционного крина украшено вписанной в него ветвью, образующей полукрин; и показано второе крыло. Большим своеобразием отмечена композиция на второй вставке, где два рога и крин между ними не разделены золотым полем, а слиты в единую схему. Рога украшены излюбленными для колтов мастерской Б городками, крин дан перевернутым, в нигде больше не встреченном оригинальном обрамлении. Судя по рисунку у Н. П. Кондакова, эти вставки были украшены эмалью стандартной четырехцветной гаммы.

Вторая пара колтов (табл. 5, 8, № 41—42), стилистически близких описанной, но менее оригинальных, была найдена на Княжей Горе в 1897 г. Они состояли из оправы с двадцатью тремя лучами и ряда ложной зерни, обрамляющей вставку. На одной ее стороне изображена в профиль идущая птица с крылом, данным в отрыве от тела. Оперенье ее передано кружками, крыло — ветвью с полукрином. На обороте даны два рога с городками и классический крин между ними, как обычно, в отдельных лотках, т. е. разделенные золотым полем вставки.

Так сходная композиция представлена на этих двух парах по-разному. На колтах киевского клада 1827 г. — оригинально и мастерски, напоминая такими деталями, как ветвь, образующая полукрин в овале крыла или перевернутый крин, колт с геральдической птицей из Княжей Горы (табл. 3, 8—9, № 25). На колтах, только что нами описанных, — более традиционно, но несравненно менее мастерски. Здесь перед нами — одна и та же схема, выполненная эмальерами разной квалификации.

Еще более традиционно, но и значительно примитивнее решается «птичий» сюжет на колте из клада 1850 г. в Чернигове (табл. 5, 9, № 47). В этом клада, по Н. П. Кондакову, были найдены «две золотые сережки подвески от двух пар»<sup>53</sup>, на одной были изображены две птицы по сторонам крина, на другой — крин. На втором колте — «кружок с четырьмя лилиями» с одной стороны и, вероятно, более поздняя, заменившая утраченную эмаль, вставка с гравировкой — на другой<sup>54</sup>.

Первый из этих колтов снабжен каймой из двадцати лучей и ложной зернью, окаймляющей вставку. На ней изображены две птицы, приземистые и не изящные, и крин или, скорее, пятилепестковое древо в круге между ними. И здесь вместе с отходом в решении таких традиционных на колтах сюжетов, как трехлепестковый крин, мы отмечаем отход от других стандартов: крыло украшено тоже ветвью, образующей полукрин, а не двучастным делением его на крин в круге и перья, показанные параллельными отрезками, как это делалось на колтах с сири-

<sup>52</sup> Н. П. Кондаков, 1896, табл. X, 3, 4.

<sup>53</sup> Там же, стр. 109; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 137, клад 147.

<sup>54</sup> Н. П. Кондаков, 1896, рис. 75.

<sup>51</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 116.

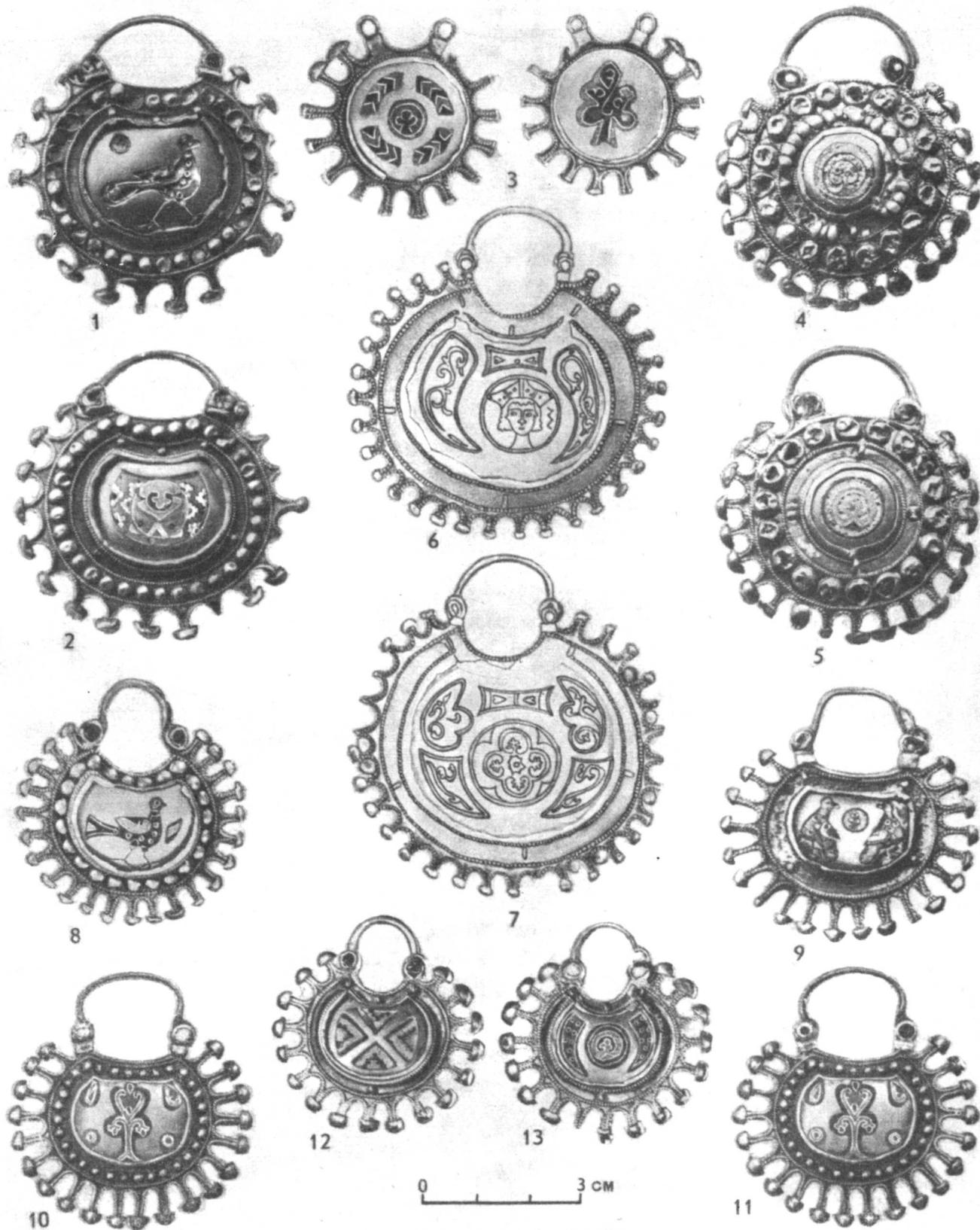


Таблица 5

*Колты с многолучевой каймой:*

1—2 (№ 39, 40) — из Киева; 2—3 (№ 48, 49) — с Княжей горы; 4—5 (№ 45, 46) — из Чернигова; 6—7 (№ 37, 38) — из Киева; 8 (№ 41, 42) — с Княжей горы; 9 (№ 47) — из Чернигова; 10 (№ 44) — из Киева; 11 (№ 43) — из Киева; 12—13 (№ 50, 51) — из Киева

нами и птицами. И качеством оправы, в которой мастер не обошелся без квадратных пластин, припаивая дужки, и примитивностью вставки с эмалью колт производит впечатление упрощенного варианта колтов с многолучевой оправой.

На колтах этого типа употреблялись и вставки с геометрически-растительными мотивами. Интересная пара таких колтов была найдена в Киеве в 1906 г. (табл. 5, 10—11, № 43—44). Теперь они хранятся в разных музеях: один — в Музее исторических драгоценностей в Киеве, другой — в Историческом музее в Москве. В прекрасной работы колт с двадцатилучевой оправой вмонтированы вставки, на одной из которых изображено древо тяжеловатых очертаний на подножке. По сторонам его даны капли и круги. На другой — рога с городками, крин между ними и полукруг с городком — сверху. Композиция на обеих вставках повторяет знакомые элементы декора в не совсем обычных сочетаниях, что, как мы видели, характерно для всех вставок в колты с многолучевой оправой. Зато эмали выполнены в стандартной четырехцветной гамме, что также составляет их общую особенность.

Той же тенденцией в орнаментации эмалевых вставок отмечена пара колтов из киевского клада, на которых вставки были окаймлены жемчужной обнизью. Пластины с эмалью украшены орнаментом из четырех треугольников с городками и рогов с кружками по сторонам обычного крина в круге. Особенность этих колтов тоже составляют отработанные элементы декора в эмалях (городки, рога), взятые в свободных комбинациях (сочетание четырех треугольников с городками, рога с кружками). Весь орнамент выдержан в обычной четырехцветной гамме с синей эмалью светлого оттенка (табл. 5, 12, 13, № 50—51).

Превосходная пара колтов была найдена в 1883 г. в Чернигове (табл. 5, 4—5, № 45—46). Мастер, делавший их оправу, отошел от стандартной чечевицеобразной формы русских колтов. Они круглые, без выемки под дужкой, и их форму повторяет маленькая вставка с эмалью. Ее обрамляла жемчужная обнизь и кайма из дутых золотых полусфер. Двадцатилучевая кайма заканчивалась обычными колпачками. Тонкая оправа обрамляла вставку с эмалью, подчиняясь ее форме, как оправка — драгоценному камню. На обеих вставках изображен один и тот же сюжет: крин в круге на зеленом поле эмали. На пожухших эмалях различаются синий, зеленый и красный тона.

Подобное решение колта имело, судя по находке пары колтов в 1896 г. на Княжей Горе, и подражания (табл. 5, 3, № 48—49). Эта пара — предельное упрощение колтов описанного типа. Оправка из четырнадцати лучей не переходит ни в ложную зернь, ни в кайму для жемчуга: весь колт занимает круглая вставка с деревом по одной стороне и композицией из крина в круге и четырех трапециевидных отсеков с перегородками, положенными елочкой, с попеременным заполнением красной и синей эмалью, — по другой. Кроме этого, применена эмаль белого и зеленого цветов.

Описанные выше, равные по мастерству изготовления колты составляют все же единую группу и по технологии их изготовления, и по стилистическому

единству употребленных в них вставок с эмалью. Эти вставки отличаются тем же отходом от канонических композиций колтов с сиринями и птицами, который был характерен для некоторых колтов с изображением одной птицы (табл. 3, 4—5, № 27—28). Возможно, мы имеем здесь дело с какой-то мастерской, отпочковавшейся от мастерской А и работавшей в контакте с мастерской, которая изготовляла многолучевые колты (А<sub>2</sub>).

Но есть среди колтов с многолучевой каймой пара, которую мы можем сопоставлять с лучшими экземплярами колтов мастерской А. Это пара замечательных колтов с женскими головками, найденная в Киеве в 1949 г. (табл. 5, 6—7, № 37—38). Нарядные, по величине равные большим колтам с сиринями, с двадцатидевятилучевой оправой и жемчужной обнизью, от которой остались желобки с петлями, эти колты снабжены дополнительным украшением, ни разу больше не встреченным. В промежутках между лучами были помещены жемчужины, продетые на проволоку, проходящую через них и отверстия в лучах. Четыре из этих жемчужин сохранились *in situ*. Вставки, повторяющие форму колтов, украшены сложными фигурами, тесновато, но продуманно размещенными на золотом поле. На одной стороне, в центре — женская головка в круге и трапециевидная фигура с сердечками над ней. По бокам — рога той изящной формы, которой они отличаются на лучших колтах с сиринями и птицами. Но вписанная в них лоза несколько отходит от стандартного рисунка этих колтов. Зато женская головка в круге похожа на ту, которая изображена на паре колтов с жемчужной обнизью из киевского клада 1876 г. (табл. 3, 12—13, № 21—22). Близка растительным мотивам, обрамляющим ее, и та композиция, которая украшает обратную сторону многолучевого колта из клада 1949 г. Круг с четырехлепестковой розеткой, отходящей в деталях от стандартной розетки колтов с птицами и сиринями, окружают рога, заменившие валюты колтов 1876 г., и округлая фигура с тремя выступами, похожими на геометризованный вариант более изящных лепестков колтов 1876 г. Вверху, как бы замком всей этой композиции служит трапециевидная фигура, на колтах из клада 1876 г. замененная двумя маленькими треугольниками. Внутренним заполнением фигур на колтах из клада 1949 г. служат свободно изгибающиеся ветви; на колтах из клада 1876 г. они разделены продольными линиями. Обе эти композиции, разные в деталях, разрабатывают одну и ту же схему. Ее упрощение мы находим на больших колтах из Владимира (табл. 4, 10—11, № 35—36).

И во всех трех случаях отход от отработанной орнаментации колтов с сиринями и птицами сопровождается изменением цветовой гаммы, в каждом по-разному. Так, на многолучевых колтах с женскими головками появляется желтый цвет, сводится до минимума употребление зеленого, а синий, если это не результат призагии, употреблен в двух оттенках — светлом, который можно назвать темно-голубым, и темном.

На колтах из клада 1876 г. применена эмаль желтого и бирюзового цветов, но совсем нет зеленого. На владимирских колтах, как уже говорилось, изменение цветовой гаммы идет по другому пути:

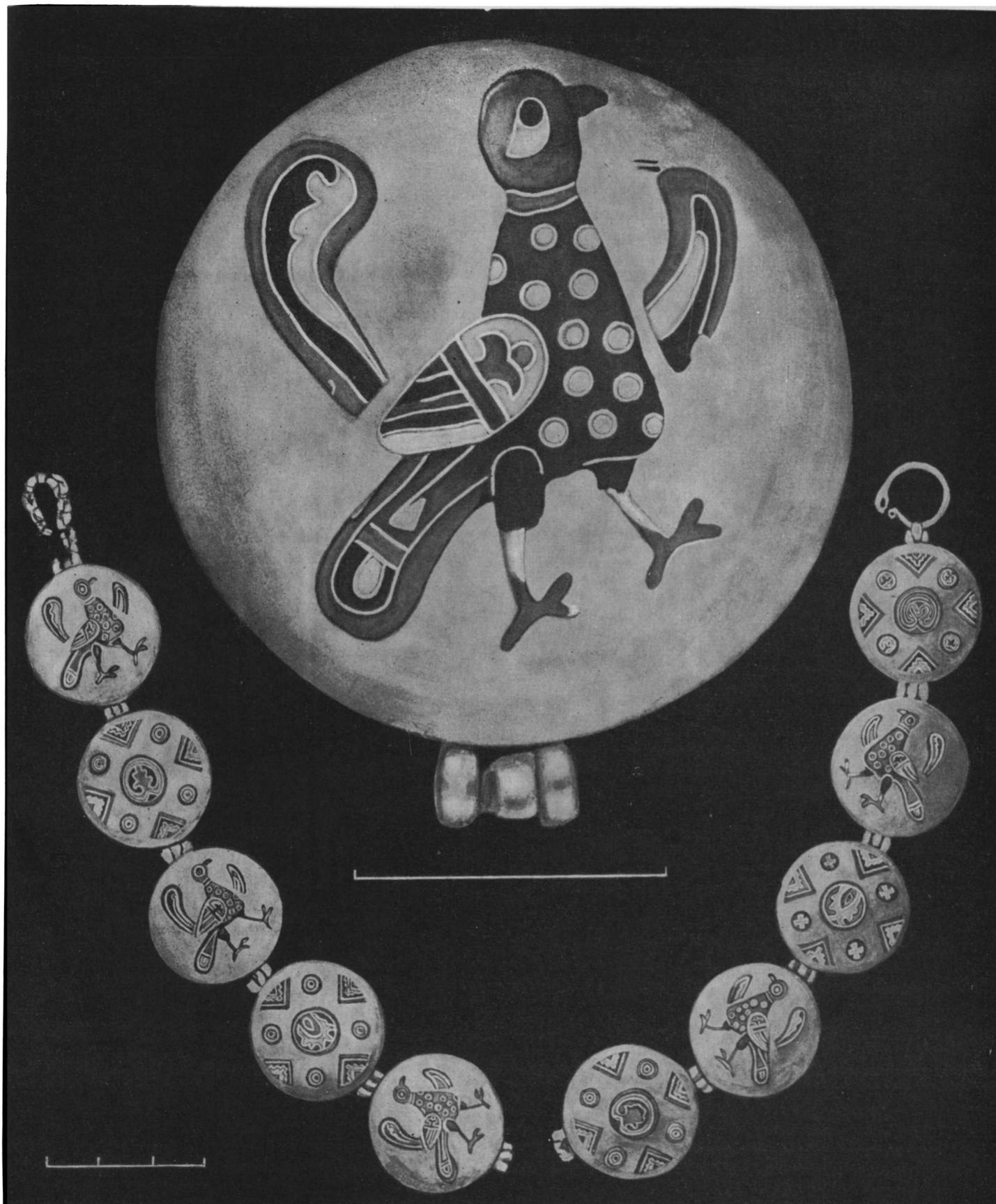


Таблица 6  
Рясна из круглых бляшек:  
1 (№ 52) — из Киева; 2 — деталь

зеленый употреблен в большом количестве, желтого нет, но синий выступает в двух оттенках — густо синем и пепельном.

Все эти обстоятельства приводят к мысли, что вставки с эмалью на многолучевом колте с женской головкой относятся к изделиям мастерской А на втором этапе ее деятельности, отмеченном изменением орнамента и цветовой гаммы. Высокое мастерство, с каким сделаны эти вставки, сложный, тонко проработанный орнамент, точные симметричные перегородки подтверждают этот вывод.

\*

Среди рассмотренных нами колтов есть экземпляры, говорящие об эксперименте, есть отдельные шедевры, не вызвавшие подражания, есть серии изделий, выдающие руку одного мастера, есть беспомощные их копии. Есть, наконец, произведения «дочерних» мастерских и серии изделий самостоятельных мастерских, менее квалифицированных.

Оценивая все это, мы должны признать, что располагаем серьезными данными, говорящими о процессе становления эмальерного дела на Руси. Они станут более красноречивыми, когда мы рассмотрим другие группы произведений с перегородчатой эмалью и проследим их связи с выделенными или только намечившимися мастерскими.

#### РЯСНЫ (ТИП 2)

*Рясны из золотых бляшек с эмалью.* Парные цепи, или рясны, из круглых или квадрифолийных бляшек не такая уж частая находка в русскихкладах. Сейчас их известно всего восемь экземпляров, сохранившихся чаще всего фрагментарно. В действительности их найдено было больше, но даже из восьми дошедших до нас кладов с ряснами два хранятся за рубежом<sup>55</sup>.

Круглые или квадрифолийные бляшки, их было по десять в каждой цепи рясен, соединяются при помощи петель, которых на каждой бляшке на одной стороне — две, на другой — одна. Эти петли соединяются продевающимся в них штырем в круглых ряснах и штырем с насаженными на его концы жемчужинами — в квадрифолийных. Г. Ф. Корзухина<sup>56</sup> заметила одну любопытную деталь: в середине рясен между пятой и шестой бляшками бывает двойной шарнир, и все птицы на бляшках направлены к этому шарниру, т. е. к центральной части рясен. Это можно объяснить только тем, что рясна на половине своей длины перегибалась, как бы складывалась вдвое, становясь двусторонней, как сам колт. Колт же мог подвешиваться к рясне на месте двойного шарнира. Вдвое сложенная рясна с колтом крепилась к головному убору при помощи петли и цепи, которые всегда прикреплены: первая — к одной крайней бляшке, вторая — к другой.

Не исключено, что рясны, иногда находимые скрепленными, использовались и как-то по-другому — в виде ожерелья, например. Но их парность и сгиб

в середине каждой рясны все же заставляют признать их главным образом связанными с парным украшением — колтами<sup>57</sup>. Какой-то намек на подобное устройство головного убора мы находим и на самих русских колтах. Так, на одном из них изображен треугольный венец с круглыми подвесками на нитях, отходящих от боковых его вершин (табл. 2, 1—2, № 9). Возможно, подобное украшение имелось в виду на другом колте (табл. 5, 6—7, № 37—38), где от венца отходит зигзаг. Б. А. Рыбаков считает, что то же изображено на третьем наборе колтов с женскими головками (табл. 3, 12—13, № 21—22), на которых сбоку показаны кресты и кружки.

Византийские параллели аналогичного устройства царского парадного головного убора — стеммы с подвесками из жемчужных нитей и камней — достаточно известны<sup>58</sup>. Есть изображения подобного головного убора царствующих особ и в грузинских эмалях. Так, треугольная стемма с жемчужными подвесками с камнями венчает Михаила VII Дуку на Хахульском складне<sup>59</sup>. Тот же убор находим на фресках Кирилловского монастыря в Киеве.

Здесь нет полной аналогии; близка сама идея убора с подвесками на длинных нитях, отходящих от верхних краев треугольного венца-стеммы или прикрепленных к нему снизу. Идея эта, вероятно, имела много разных воплощений и одним из них могли быть колты на круглых или квадрифолийных ряснах с эмалью, заменившей жемчужные нити и драгоценные камни византийской стеммы.

Не претендуя на окончательное решение спорного вопроса о способе ношения колтов и рясен, подчеркнем, что они, несомненно, составляли единый по замыслу убор. Это касается именно колтов с жемчужной обнизью, стилистическая близость которых с ряснами дополняется присущим им высоким качеством исполнения.

Рясны делятся по форме бляшек, из которых они составлены, на два вида — круглые и квадрифолийные.

*Рясны из круглых бляшек (вид 1), (табл. 7—8).* Рясны этого типа составлены из круглых бляшек, до 3 см диаметром каждая. Бляшки состоят из двух частей: верхняя, которую украшает перегородчатая эмаль, слегка выпукла, нижняя — плоская. Края обеих пластин загнуты и аккуратно спаяны вместе. Равновесие и продуманность орнамента на внешней стороне бляшек, умелое размещение его деталей на небольшом золотом поле заставляют вспомнить лучшие экземпляры колтов с сиринами и птицами.

Остановимся последовательно на всех четырех наборах рясен из круглых бляшек, неравномерными сведениями о которых мы располагаем.

В Москве, в ГИМ'е хранится одна рясна из десяти бляшек, найденная в киевском кладе 40-х годов XIX в. (табл. 6, 1, № 52). Она состоит из бляшек с чередованием исполненных перегородчатой эмалью двух сюжетов. Это идущая птица и композиция растительно-геометрического характера. Орнамент размещен на круглой поверхности бляшки диаметром 2,7 см так, что максимальная приближенность его

<sup>57</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 383; 1949, стр. 58.

<sup>58</sup> Н. П. Кондаков, 1892, стр. 216, 217.

<sup>59</sup> Ш. А. Жирянашвили, 1972, стр. 111.

<sup>55</sup> Г. Ф. Корзухина, 1972, стр. 24—30.

<sup>56</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 54.



Таблица 7

Рясны из круглых бляшек:

1—2 — из зарубежных собраний; 3 (№ 54) — из Киева

частей к краям не превышает двух миллиметров. Птица показана в профиль, одно крыло дано в отрыве от тела. Симметрично ему поднята вверх часть оперенья хвоста, тоже изображенного в отрыве от тела. С помощью этого приема птица удачно вписана в круг. Сама птица по пропорциям фигуры в целом и деталям разделки буквально повторяет птиц на колтах мастерской А. Растительно-геометрический орнамент состоит из круга с крином, помещенного в центре, и четырех треугольников с городками, чередующихся с кружками. Крин при этом дается в трех вариантах: в виде крина-древа и кринообразных фигур, образованных двумя расходящимися ветвями. Остальные элементы проще: это треугольники с городками, круги с кринами, крестами или просто с кружками внутри. Орнаментация цепи выполнена в четырехцветной гамме, выдержанной в соотношениях, характерных для колтов мастерской А: больше всего — синего, белого и красного, примерно в равных количествах, и меньше всего — зеленого.

Стилистическое родство рясны из ГИМ'а с колтами группы А не вызывает сомнений. Парная ей рясна, вернее, обрывки ее оказались проданными за границу и хранятся сейчас в собрании П. Моргана (табл. 7, 1).

Две близкие по сюжетам парные рясны найдены в другом киевском кладе (табл. 7, 3, № 54). Цепи были найдены скрепленными вместе в виде ожерелья. На их бляшках исполнены с небольшими комбинациями три сюжета, два из которых почти повторяют цепь из ГИМ'а. Это совершенно идентичная птица и композиция из геометрических фигур, в которой вместо крина в центральном круге даны городки, образующие крестообразную фигуру, и в кружках пятилепестковая розетка. Свообразие этих цепей составляет изящная композиция из миндалевидных фигур с вписанными в них полукринами более геометризованных очертаний, чем обычные трехлепестковые. Миндалины чередуются с городками в треугольниках, основания которых скруглены для органичного сочетания всех деталей композиции с формой круглой бляшки.

Цветовая гамма этих рясен повторяет гамму рясен из ГИМ'а. Мастерская, в которой изготовлялись эти два набора рясен, бесспорно, одна. Более того, в данном случае здесь может идти речь и об одном мастере.

К этой же группе относятся парные рясны из киевского клада 1880 г. (табл. 8, № 53). На них представлены три сюжета: птица, композиция из миндалевидных фигур, чередующихся с городками в треугольниках, и древо с двумя миндалинами по бокам. Особенность этих рясен составляет бляшки с деревом, образованным двумя парами симметричных, изящно изогнутых стеблей, заключенных в древо на раздвоенной подножке. Разделка орнамента тонка, перегородки законченны, все композиции умело вписаны в круг, повторяя форму бляшки. Это касается, кроме знакомых нам сюжетов, и древа, в верхней части которого размещены миндалины, и птицы, где завиток поднятой части оперенья хвоста удачно завершает композицию в целом.

Близкая к этой цепь попала в коллекцию П. Моргана (рис. 6). На ней помещено такое же прекрасное древо. Птицы даны в той же позе, вместо завитка композицию уравнивает кружок, по ошибке,

вероятно, изображенный на одной бляшке с деревом. Насколько можно судить по фотографии, цепь из коллекции П. Моргана<sup>50</sup> исполнена менее совершенно, что не мешает, однако, отнести ее к той же группе.

То же можно сказать о разрозненной паре рясен, найденных в киевском кладе 1938 г. (табл. 9, 1, № 56). От них осталось семнадцать отдельных бляшек, на которых, помимо уже знакомых нам сюжетов — птицы, древа, миндалин, — есть еще один, до сих пор встречавшийся нам только на уникальном колте с павлином из Княжей Горы (табл. 3, 8—9, № 25). Это геральдически распластанная птица с распростертыми крыльями. Оперенье ее, в отличие от птиц на других ряснах, показано не кружками, а ячейками. Отличается эта рясна от всех прочих и бирюзовым цветом эмали, вытеснившим зеленую.

Рассмотренные нами четыре набора парных рясен из круглых бляшек стилистически ближе всего колтам с сиринями и птицами мастерской А. Об этом говорят: 1) общие принципы построения композиции, основанные на свободном размещении элементов орнамента на круглом золотом поле. Гармонию создает равномерное распределение золотой поверхности и поверхности, занятой разноцветной эмалью; 2) одна и та же система орнаментации, дающая близкие разработки одинаковых сюжетов: крина, полукрина, городков и т. д.; 3) симметрия тонких перегородок, создающих замкнутые фигуры; 4) четырехцветная гамма с устойчивым соотношением цветов: синего, красного, белого, зеленого, при котором синего — больше всего, а зеленого — меньше; 5) намечающиеся изменения цветовой гаммы, сказывающиеся в замене зеленого бирюзовым.

Все это говорит об употреблении рясен из круглых блях в одном уборе с колтами с жемчужной обнизью, с сиринями и птицами и, таким образом, позволяет расширить представление об изделиях мастерской А.

*Рясны из quadriфолийных бляшек (вид 2) (табл. 9, 10).* Рясны этого типа состоят из бляшек в форме quadriфолия, размером  $2,7 \times 2,7$  см. Бляшки состоят из двух частей: верхней, на которой размещена орнаментация, и нижней; края обеих половин соединены и спаяны.

До нас дошли сведения всего о трех наборах таких рясен. Самый лучший из них был найден в киевском кладе 1827 г. (табл. 10, 2, № 59). Сейчас мы можем судить о нем только по цветному рисунку, изданному Н. П. Кондаковым.

Пять вариантов исполненного на них орнамента дают, вместе с уже знакомыми по круглым цепям сюжетами, новые композиции, обусловленные самой формой quadriфолия. Но и знакомые сюжеты несколько изменены. Так, идущая в профиль птица потеряла изысканность своих очертаний: голова ее наклонена вперед, шея слишком толста, крыло посажено высоко, клюв велик. Мотив с миндалинами здесь не утяжелен дополнительными треугольниками, внутреннее его членение образовано, помимо обычного полукрина, целым кринном.

На бляшках с кринном в круге, вписанном в центральный квадрат, дан крин более сложных очертаний. Он образован из двух расходящихся ветвей с

<sup>50</sup> Г. Ф. Корзухина, 1972, стр. 30, рис. 11.



Таблица 8  
Рясны из круглых бляшек из Киева (№ 53)

миндалиной между ними. С подобным рисунком крин мы уже встречались на рясах из круглых бляшек.

Наконец, на бляшках даны вариации геометрического орнамента, усложнившие обычные мотивы с городками простыми членениями кругов и полукругов прямоугольными и квадратными ячейками. Орнаментация этой рясы, повторяя большинство знакомых элементов, дает им новую редакцию. Но основное отличие ее от орнаментации круглых рясен не в этом, а в подходе, для которого характерно стремление как можно более полно заполнить золотое поле орнаментом. Это было характерно для колтов с сиринями из Мирополя или колтов со святыми из Чернигова. Как и там, это стремление приводит к поискам новых элементов и их сочетаний.

Близкие по орнаментации рясны хранятся в Киеве, в Музее исторических драгоценностей (табл. 9, 2, № 57). Они состоят из двадцати разрозненных бляшек золота низкой пробы. Орнаментация рясен производит впечатление поспешной работы по отработанной схеме. Так, лапы птичек, которые выдавливались дополнительно зубчатым инструментом, здесь не сделаны вовсе. Да и сама птица тяжела, приземиста и плохо вписана в квадрифолий. Не спасает дела круг с городками, вписанный в полукруг над птицей.

Кроме птицы в орнаментации рясен использованы еще четыре сюжета: миндалина с полукрином, крин из расходящихся стеблей в центральном квадрате и городки в полукружиях. Два последних составляют его разновидность: это городки в круге или треугольниках в центральном квадрате и городки в выступах квадрифолия. Рясны исполнены в стандартной четырехцветной гамме.

Близка к ней пара рясен по десяти бляшек каждая, найденная на городище Девичья Гора близ Сахновки (табл. 10, 3, № 58). Сюжеты орнаментации на бляшках сходны с сюжетами предыдущих рясен: идущая в профиль птица, крин или городки в круге, квадрате, треугольниках. Оригинально в этих рясах только древо с расставленными боковыми ветвями, тяжеловатое по очертаниям, но удачно вписанное в квадрифолий. Эмали стандартной четырехцветной гаммы сохранились плохо, потеряв полировку.

Чтобы закончить рассмотрение рясен, остановимся на одной интересной беспаспортной находке.

Это бляшка необычно малого размера (1,8 × 1,8 см), хранящаяся в Оружейной палате Московского Кремля (табл. 10, 1, № 60). Она снабжена петлями на двух противоположных концах, что и позволяет ее реконструировать как часть рясен, аналогичных предыдущим. Однако по конструкции она отлична от бляшек рясен, находимых в кладках. Лоток ее образован из одной пластины, загнутые края которой образовали род ящика. Дополнительное членение его перегородками разной толщины дало восьмиугольник с вписанными в него четырьмя кринами. Округлые выступы квадрифолия украшены тремя полукринами с точкой внутри, крины тоже разделены четырьмя точками. Эмали потеряли цвет, но синий, зеленый, красный и белый цвета различимы.

Рясна из подобных звеньев могла служить для подвешивания маленьких, детских колтов, примеры которых у нас есть.

Однако надо отметить, что на примере бляшки из Оружейной палаты мы видим, как знакомая квадрифолийная бляшка могла быть сделана по-другому, а тот же сюжет — в другом варианте. Звено цепи из Оружейной палаты — свидетельство деятельности какой-то мастерской, скорее даже — центра. Его мастера владели искусством перегородчатой эмали со своей технологией и спецификой (без золотого фона). Форма бляшки и ее орнаментация говорят, что они были отдаленно знакомы с изделиями мастерской А, но не имели возможности воспринять секретов или перенять стилистические особенности орнаментации.

Итак, рассмотренные нами рясны распадаются на две стилистические группы. Это рясны из круглых блях, орнаментация которых подчинена тем же строгим канонам, которые легли в основу совершенных произведений мастерской А. Рясны из квадрифолийных блях отходят от этих канонов. Их излюбленным мотивом становятся городки, игравшие в орнаментации колтов А лишь подсобную роль, а художественным принципом — стремление занять многоцветным орнаментом как можно больше пространства на золотом поле бляшки. Этими чертами рясны из квадрифолийных бляшек ближе всего к колтам с изображениями святых, с которыми и могли составлять единый убор.

Выпадает из общего ряда рясен домонгольских кладов только звено квадрифолийной цепи из Оружейной палаты, остающееся пока загадочным.

#### ДИАДЕМЫ (ТИП 3)

В 1898 г. в Киеве в одном из богатейших кладов был найден золотой головной убор с изображением деисуса, выполненным перегородчатой эмалью (табл. 11, № 61). Двумя годами позже, в 1900 г., в в кладе с городища Девичья Гора близ Сахновки был снова найден аналогичный убор, который вместо деисуса украшала сцена вознесения Александра Македонского (табл. 12, № 69). Оба они вошли в литературу под именем диадем. Это объяснялось конструкцией найденного убора: пластины, его составлявшие, доходили до висков и, судя по петлям боковых бляшек, он должен был завязываться на затылке лентой.

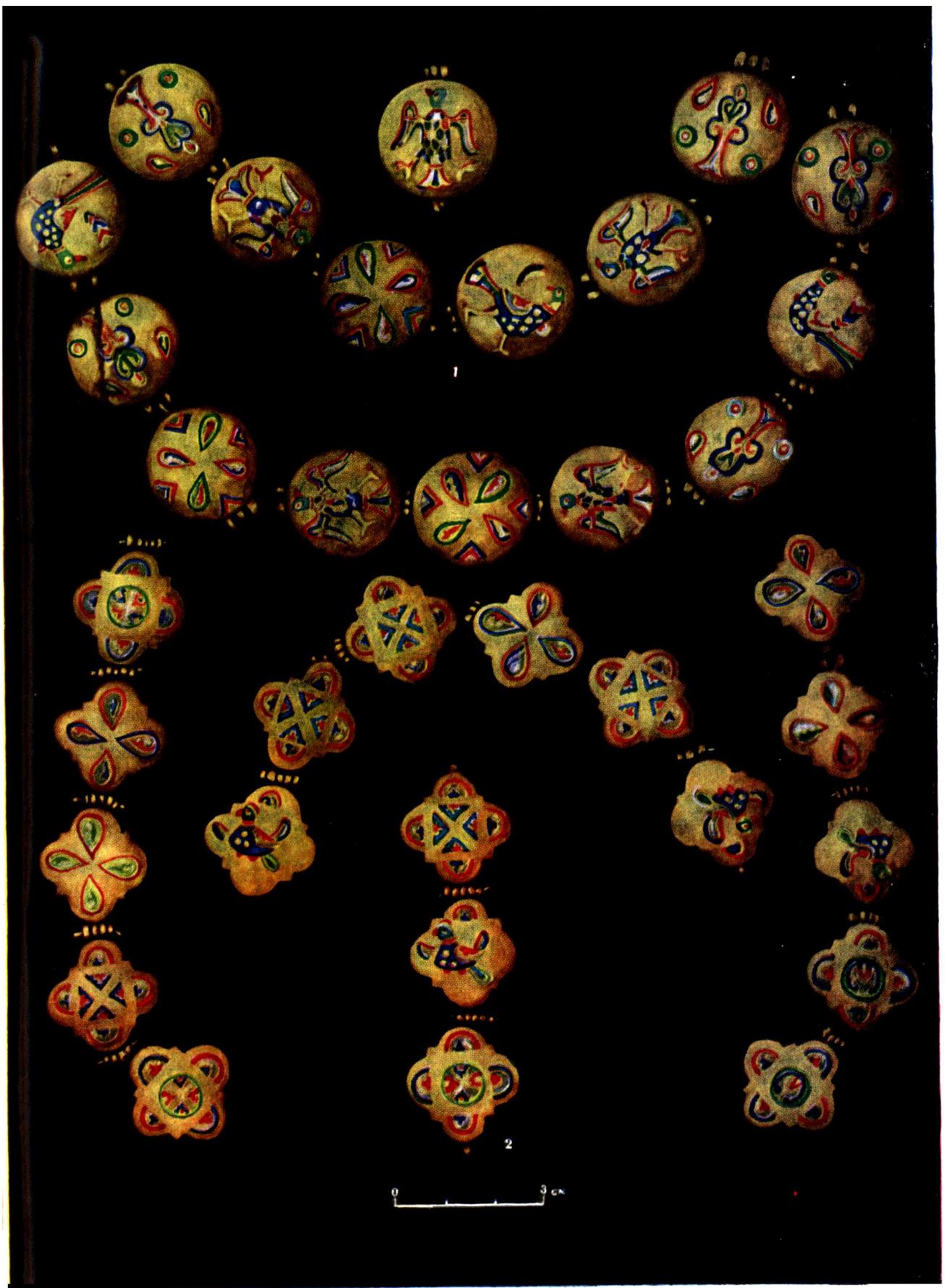
Далеким прототипом такого убора была белая лента, носившаяся как знак власти эллинистическими царями, воспринявшими этот обычай из Персии. Назначение ее раскрывает само греческое слово ΔΙΑΔΗΜΑ, т. е. обвязывающая голову<sup>61</sup>. В Византии простую белую ленту сменяет пурпурная повязка, расшитая жемчугом<sup>62</sup>.

Различные варианты подобной диадемы сохранились в изображениях архангелов — верховных предводителей небесного воинства. Впереди, в кудрях архангела, обычно изображается драгоценный камень, сзади — завязки. Особенно интересна диадема на голове ангела из евхаристии на мозаике церкви архангела Михаила в Киеве<sup>63</sup>. Здесь впереди показан квадратный изумруд в жемчужном обрамлении,

<sup>61</sup> Пользуюсь случаем принести благодарность В. Д. Блаватскому за эти сведения.

<sup>62</sup> Н. П. Кондаков, 1906, стр. 91.

<sup>63</sup> ИРИ, т. I, 1953, стр. 475.



*Таблица 9*

*Рясны из круглых и квадрифолийных бляшек:*

*1 (№ 56) — из Киева; 2 (№ 57) — из Сахновки*

*Таблица 16. —>*

*Подвески в форме колтов из Старой Рязани:*

*1—2 (№ 97, 98)*



0 3 CM

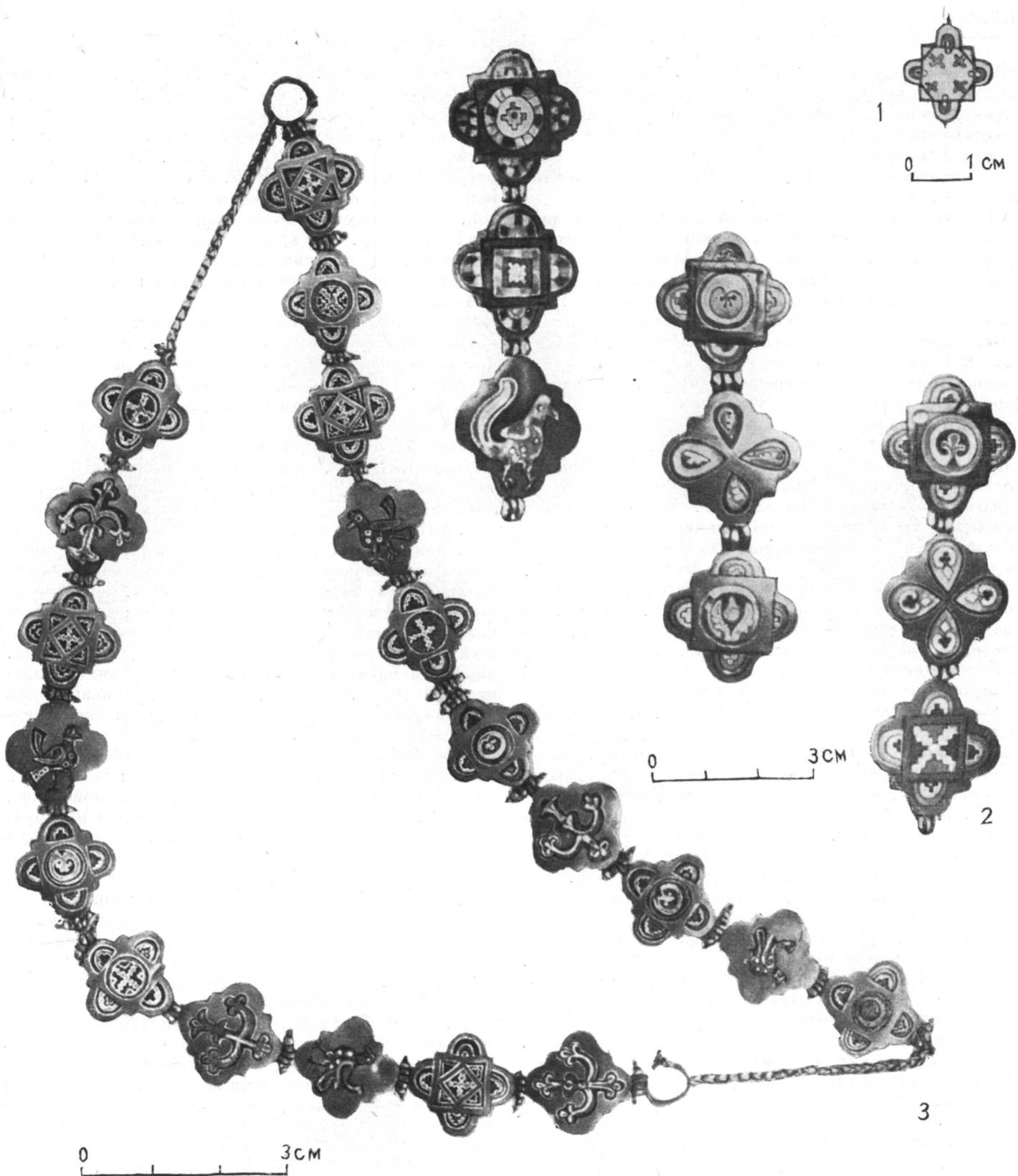


Таблица 10

Рясны из квадрифолийных бляшек:

1 (№ 60) — из коллекции Оружейной палаты; 2 (№ 59) — из Киева; 3 (№ 58) — из Сахновки

сбоку — жемчужины, посаженные одна на другой, составляющие как бы следующее звено, и, наконец, симметрично расположенные боковые звенья треугольной формы. Диадема в этом случае кажется устроенной из отдельных звеньев, соединенных в ленту. Диадема не крепилась на ткань, это был самостоятельный законченный убор.

Рассмотрим сначала находки древнерусских диадем с точки зрения стилистической характеристики украшавших их эмалей, оставив пока в стороне все остальные вопросы, с ними связанные.

*Диадема со сценой вознесения Александра Македонского.* Золотая диадема из Сахновки состоит из семи клеветидных киотцев (табл. 12, № 69). Каждый из них составлен из двух соединенных пластин, внешняя из которых украшена эмалью, внутренняя образует заднюю стенку. Киотцы, соединенные нитями, пропущенными в специальные отверстия в боковых сторонах, образуют ленту, доходящую до висков (длина ее 35 см). Боковые трапециевидные пластины кончаются петлями по сторонам для завязывания диадемы на затылке. Каждый киотец снабжен двумя петлями по нижнему краю для несохранившихся подвесок, наверху они завершаются жемчужинами на спицах, по пяти на каждом киотце.

Эта пышная конструкция находится в полном соответствии с характером орнаментации. Она состоит из четырех, повторенных дважды композиций, симметрично расположенных по сторонам центрального киотца, занятого сценой полета Александра Македонского на небо. Роман об Александре Македонском сложился в Александрии в III в. н. э.<sup>64</sup> Французский византист Г. Миллэ относит время включения в него эпизода с полетом Александра Македонского на небо к V—VI вв., убедительно возводя его истоки к аналогичным эпизодам из Авесты, Шахнаме, в свою очередь связанных с древнеавилонскими сказаниями. В эпоху средневековья роман получает широкое распространение в Европе<sup>65</sup>. В изобразительном искусстве с XII в. часто воспроизводится сцена полета Александра, сложившаяся ее иконография говорит о долгой жизни этого сюжета в искусстве. Сцену с полетом Александра с небольшими вариациями мы находим на фасаде собора св. Марка в Венеции XII в., на медной чаше с перегородчатой эмалью из Инсбрука. Арабская надпись на чаше называет лицо, для которого она была сделана: это Ортокид-Сикман ибн-Дауд из Хисы-Хайфа, правивший между 1114—1144 гг.<sup>66</sup>

Все эти сцены иллюстрируют тот момент романа, когда Александр поднимается в небо в корзине, привязанной к двум птицам, замененным в переводе романа X века грифонами. Согласно роману, Александр держит в поднятых руках на копыях куски мяса, за которыми и устремляются птицы.

На центральном киотце диадемы из Сахновки Александр Македонский изображен держащим в обеих руках по скипетру. Он облачен в парадное одеяние, с золотым оплечьем и лором, на голове — высокая корона. Лицо его молодо, зрачки больших глаз подняты вверх, уши показаны не на месте

наивными петлями, а кудри короткими завитками золотых перегородок, как бы брошенными в эмаль, передающую волосы. Разделка одежд геометрична. Перегородки, показывающие ткань, уложены углом, ячейками и завитками (на локтях). Интересно, что фигура Александра, корзина, в которой он сидит, и тела драконов обведены специальной золотой полоской, образующей заполненный синей и красной эмалью контур. Это прием, специально отмеченный Теофилом, на русских эмалях применяется редко: до сих пор нам он встретился только на колтах с сиринями мастерской А.

В тончайшей разделке деталей употреблены знакомые нам элементы: крин, сердечки, кружки, овалы, миндалевидные фигуры, городки, изгибающиеся ветви. Перегородки, участвующие в орнаменте, укладываются ячейками и зигзагообразной полосой.

Самую близкую аналогию сцене центрального киотца сахновской диадемы представляет блюдо из Инсбрука. На нем, на фоне белой эмали с вьющимися побегам несложного растительного орнамента изображен Александр, поднимаемый драконами в воздух. Его поза, скипетры, которые он держит в руках, молодое лицо, корона на кудрях и одеяние с золотым оплечьем и менее богатым лором — все очень близко изображению на диадеме. Свообразие композиции на блюде составляют более динамичные позы поднявшихся на задние лапы грифонов и общий строй растительной орнаментации, дающий, наряду с близкими орнаменту наших эмалей элементами (крин, городки, сердечки), и новые, для русских эмалей несвойственные мотивы (копьевидное дерево, финиковая пальма).

Оба произведения дают интересные примеры «акклиматизации» византийской редакции восточного по своему происхождению сюжета на разной почве.

А. В. Банк полагает, что исполнителем инсбрукской чаши был греческий эмальер, приехавший или вывезенный из Византии<sup>67</sup>. Прежде чем делать заключения о происхождении диадемы из Сахновки, рассмотрим ее растительную орнаментацию.

Два парных киотца следуют непосредственно за центральным, занятым тяжеловатым по общей композиции, но совершенным по исполнению деталей орнаментом. Центральную его часть занимает круг с четырьмя кринами в сердечках и розеткой посредине. Знакомая схема, встреченная нами на колтах из Мирополя (табл. 2, 1—2, № 9—10), здесь дополнена расходящимися в противоположные стороны ветвями, заполняющими пространство между кругом и вписанными в него кринами. То же сочетание пятилепесткового крина и расходящихся в разные стороны ветвей дано в боковых прямоугольниках, выгнутые внутренние стороны которых согласуются с округлой формой центральной розетки. Сверху и снизу композицию завершают вырастающие из прямоугольника ветви. Вся внутренняя разделка частей этой композиции состоит из знакомых элементов — кринов, миндалин, ветвей.

На следующей паре киотцев представлена та же композиция с небольшими изменениями. Центральная розетка занята композицией из ветвей, а

<sup>64</sup> А. В. Банк, 1940, стр. 181—193.

<sup>65</sup> В. П. Даркевич, 1972, стр. 85—106.

<sup>66</sup> «Tresures of Turkey», 1966, стр. 164, рис. в цвете на обложке.

<sup>67</sup> Пользуюсь случаем выразить благодарность А. В. Банку за консультацию.

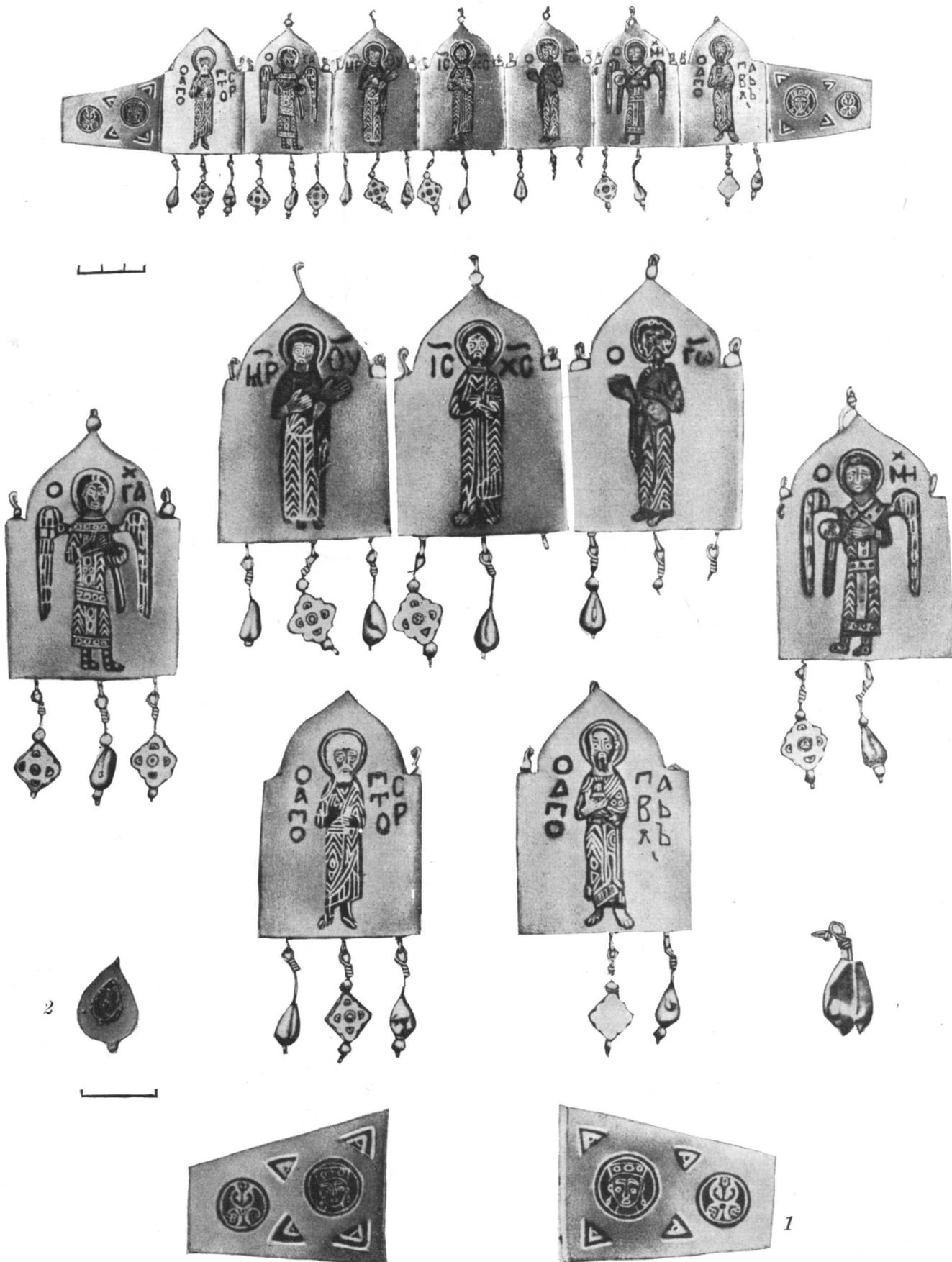


Таблица 11

Диадема с деисусом из Киева (№ 61):

1 — общий вид и отдельные кресты (Христос, Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, Борис и Глеб); 2—3 (№ 62) — подвески к диадеме из Новгородка

окружающие ее прямоугольники даны красными и синими крестиками на фоне белой эмали. На последней паре киотцев дана комбинация их с композициями из кринов и ветвей, аналогичных украшающим первую пару киотцев.

Последние трапециевидные звенья диадемы заняты кругом с розеткой из четырех кринов, повторяющих рисунок розеток киотцев, расположенных справа и слева от сцены с Александром Македонским. В углах пластины расположены треугольники.

Вся орнаментация сахновской диадемы исполнена с большим мастерством, тонкими, частыми, симметрично положенными перегородками. В цветовой гамме ее эмалей, помимо обычных черного, синего, красного, белого и зеленого тонов, присутствуют желтый и бирюзовый.

Детально анализируя орнамент диадемы, мы приходим к убеждению, что в нем нет ни одного элемента, не употребленного на рассмотренных нами колтах и цепях. На колтах, относящихся ко второму этапу деятельности мастерской А, мы находим ту же цветовую гамму, обогащенную бирюзовой и желтой эмалью, и несколько тяжеловатую композицию с волютообразными ветвями и побегам, и усложненные формы первоначальных элементов (пятилепестковый крин в сердечке вместо трехлепесткового в круге), и такие приемы выкладки перегородок, как зигзаг. Важно и то, что изменение в орнаментации колтов этой группы и диадемы идет за счет усложнения именно растительных мотивов, чисто геометрические элементы (городки) редки. Своеобразие растительного орнамента позволило Б. А. Рыбакову отнести диадему и колты с женскими головками к одной группе<sup>68</sup>.

Интересно также отметить одинаковый характер разрушения, который претерпели эмали на диадеме и некоторых колтах, стилистически связанных со вторым этапом деятельности мастерской А. Так, на вставках с женскими головками (табл. 5, 6—7, № 37—38) многолучевых колтов киевскогоклада 1949 г. и сахновской диадеме эмаль покрылась патиной, потеряв полировку, а белый цвет почти разрушен. Учитывая, что вещи эти найдены в разных кладах, характер разрушения вернее объяснить не условиями хранения в земле, а одинаковыми дефектами производства (несовершенство полировки, например).

В целом диадема вписывается в стиль второго этапа работы мастерской А. Она же дает основания для хронологических заключений, так как оказывается достаточно хорошо датированной целой суммой наблюдений. Отнесение ее к XII в. подтверждается популярностью сюжета с полетом Александра Македонского в различных видах искусства этой эпохи<sup>69</sup>. Чаша из Инсбрука с бесспорной датой — первая половина XII в. — дает самую близкую аналогию сцене, украшающей сахновскую диадему. О XII в. говорит и сама форма киотцев, перекликающаяся с архитектурно-колончатными фризами, которые появились в русской архитектуре со второй половины этого столетия<sup>70</sup>. Эта связь не должна казаться ис-

кусственной: и в более позднее время, вплоть до нового времени, стиль ювелирных украшений подчиняется стилю в искусстве, ярче всего выражающемуся в архитектуре.

Наконец, находка в кладе вместе с диадемой византийской монеты Мануила Комнина, царствовавшего между 1143 и 1180 годами, подводит окончательный итог нашим рассуждениям<sup>71</sup>. Диадема со сценой вознесения Александра Македонского попала в землю не ранее 1143 г. и была, вероятно, изготовлена где-то в пределах XII столетия.

Мы подошли к вопросу о мастерской, где могло быть изготовлено это первоклассное произведение.

Колты со стилистически близкой диадеме орнаментацией и цветовой гаммой, обогащенной употреблением желтой и бирюзовой эмали, указывают нам, где надо искать эту мастерскую. Если эти колты демонстрировали нам эволюцию, которую претерпели изделия мастерской А, то диадема указывает на вершину ее деятельности. Византийский сюжет, исполненный в традициях греческой иконографии, может свидетельствовать более выразительно, чем упоминавшийся нами одиночный колт с павлином, об участии в ее работе греческих мастеров.

Мастерская А, где наряду с греками работали русские ювелиры, существовала по крайней мере на протяжении двух поколений. В ее стенах рождалось русское эмальерное дело.

Мы располагаем еще одной находкой, принадлежавшей, вероятно, подобной диадеме (табл. 13, 7, № 65). Это трапециевидная бляшка с орнаментом из трех древовидных пятичастных кринов, переплетенных прерывающейся лентой с точками. Пустоты заполнены традиционными треугольниками. К сожалению, эта бляшка известна только по рисунку: клад, в котором она была найдена, пропал для науки<sup>72</sup>. Судя по ее форме, она могла принадлежать боковому звену диадемы, о богатой орнаментации которой мы можем лишь догадываться по сложному узору ее сохранившейся части.

*Диадема с деисусом*, вторая целая диадема найдена в Киеве (табл. 11, 1, 2, № 61). Она состоит из семи одинаковых килевидных киотцев и двух боковых трапециевидных пластин. Вверху киотцы завершаются жемчужинами на спицах, внизу подвесками из квадрифолийных бляшек с эмалью, чередующимися с каплевидными полыми золотыми пронизьями.

На семи киотцах представлен деисус в рост: слева за Иисусом Христом следуют Богородица, архангел Гавриил и апостол Петр, справа — Иоанн Предтеча, архангел Михаил и апостол Павел. Деисусы, в которых после архангелов изображались апостолы Петр и Павел, известны в русском искусстве с XII в.<sup>73</sup> В это время вполне четко сложилась и иконография входящих в деисус персонажей. Первым условием ее была правильная передача позы изображенного, что и составляло первую трудность для мастера. Как верно заметила Г. Ф. Корзухина<sup>74</sup>, для этого были использованы шаблоны, одинаковые для парных фигур деисуса. Это обеспечило строгую

<sup>68</sup> Б. А. Рыбаков, 1969, стр. 97.

<sup>69</sup> В. П. Даркевич, 1972, стр. 85—94.

<sup>70</sup> Н. Н. Воронин, 1961, т. I, стр. 334, 335; Г. К. Вагнер, 1961, стр. 32, 33.

<sup>71</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 131, клад № 127.

<sup>72</sup> Там же, стр. 123, клад № 107.

<sup>73</sup> Г. К. Вагнер, 1964, стр. 34.

<sup>74</sup> Г. Ф. Корзухина, 1946, стр. 53, рис. 15.

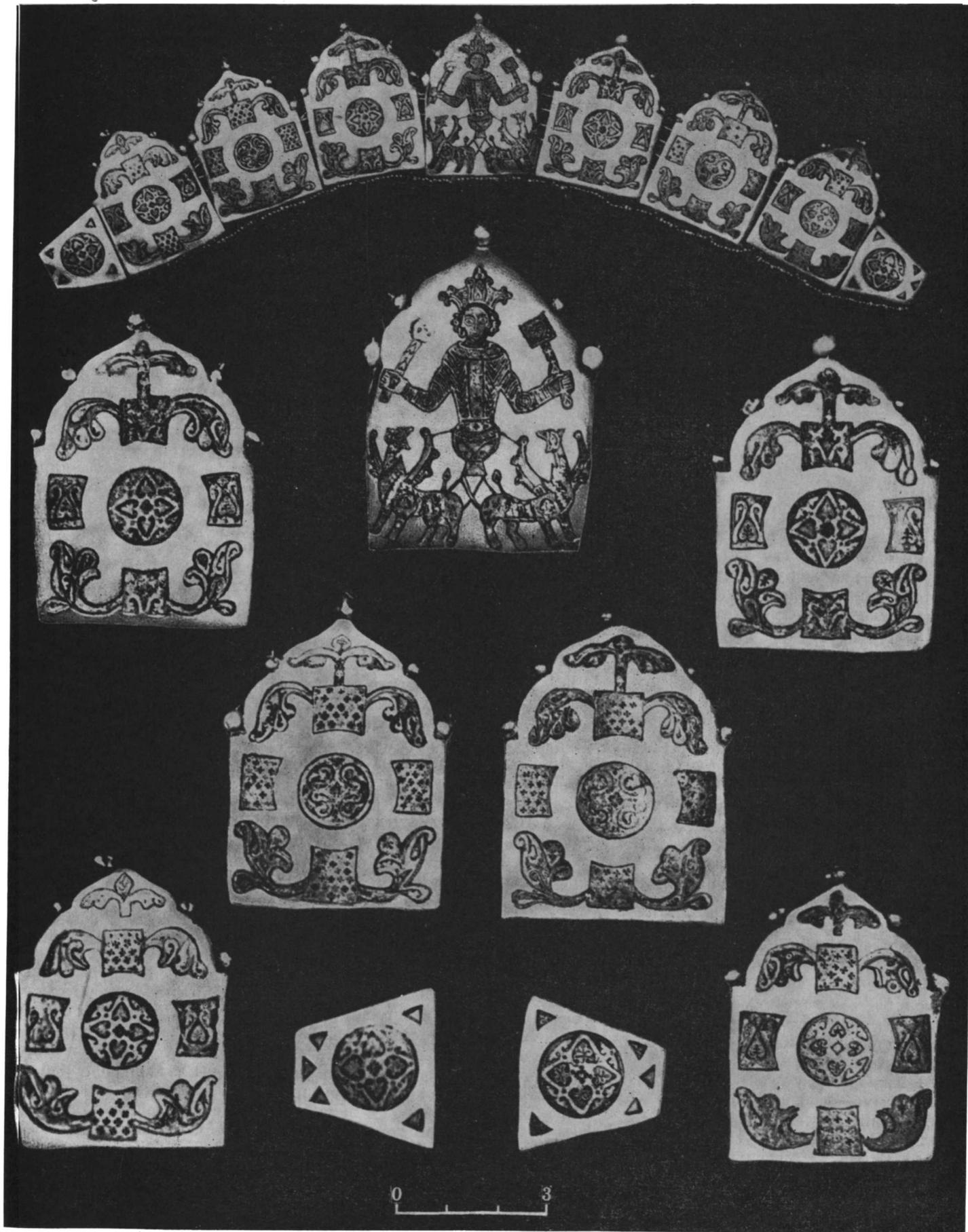


Таблица 12  
Диадема с Александром Македонским из Сахновки (№ 69)

симметрию композиции и статичность, столь характерную для человеческих изображений на русских эмалях.

Разберем последовательно фигуры, составляющие деисус киевской диадемы.

Центральная фигура деисуса — Иисус Христос — изображена фронтально с Евангелием в левой руке и благословляющим жестом правой. Мастер попытался придать движение его фигуре, слегка выставив вперед правую ногу Христа и подчеркнув это движение нарушенным рисунком складок его одежд. Традиционной позе соответствует традиционное облачение: пурпурный гиматий и сине-голубой хитон.

Фигуры Богоматери и Иоанна Предтечи даны в легком повороте, с молитвенно воздетыми руками и слегка склоненной головой. Богоматерь облачена в пурпурный мафорий и синий хитон, Иоанн Предтеча — в такой же хитон и паллий.

Наиболее статичны архангелы Гавриил и Михаил с распростертыми крыльями, наивно соединяющимися с плечом тонкой полоской; данная en face фигура не согласуется с резко повернутыми в профиль ногами. Их нарядные одежды даны по-разному, но в обоих случаях неправильно. Золотой лорон, который должен быть перекинутым через руку, превращен в пояс; с руки, держащей сферу (зерцало), спускается вместо него какая-то непонятная ткань. Это не помешало мастеру дать тончайшую проработку в целом: в волосах изображена диадема, на оплечье — лороне — камни, сапожки усеяны голубой бирюзой по красному сафьяну, так же разделаны крылья.

Фигуры апостолов Петра и Павла более удачны. В их позе, иконографическом типе и одеждах строго соблюден византийский канон: оба стоят, выдвинув правую ногу, Петр — в зеленом гиматии и голубом хитоне, со свитком; Павел — в голубом гиматии и зеленом хитоне, с Евангелием. Петр показан с седыми кудрявыми волосами, окладистой бородой, Павел — черноволосым, с бородой, разделенной перегородками на пряди.

В целом, работа эмалиера отличается большим мастерством. Перегородки, выкладывающие лица и одежды, — тонкие, частые. Они образуют углы, ячейки, свободные прямые и овальные линии, зигзаги, замкнутые кружки и овалы. Перегородки иногда бывают дрожащими и не совсем четкими, но они осмысленно передают ткань и ее изгибы.

Эмали киевской диадемы потеряли полировку и частично изменили цвета; особенно это касается всей правой части диадемы, очевидно побывавшей в огне. Все же мы можем составить представление о цветовой гамме, особенно по хорошо сохранившемуся изображению архангела Гавриила.

В ней участвуют следующие цвета: синий, темный, несколько резкий; пепельный, бирюзовый, красный, пурпурный, белый, телесный — желтоватый.

Особо надо остановиться на боковых трапециевидных звеньях диадемы. На них несколько неожиданно мы видим сюжет, встречавшийся на колтах: женская головка в нарядном уборе с камнями в очелье, с серьгами в ушах. Рядом с ней — круг со сложным крином, состоящий из двух пар ветвей, одна из которых отогнута наружу, другая — соединена вместе. Эти отработанные сюжеты заполняются треуголь-

никами, заполняющими пустоты. Маленькие квадрифолийные подвески украшены кружками и полукругами, размещенными, как на квадрифолийных цепях, в центре и боковых полукружках.

Конечные звенья киевской диадемы, как и подвески к ней, позволяют нам связать ее с тем же вторым этапом деятельности мастерской А. Это подтверждает цветовая гамма, обогащенная бирюзовым и пепельным тоном, и высокий профессионализм исполнения изделия в целом.

Разбор киевской диадемы был бы неполным, если бы мы не остановились на надписях, сопровождающих фигуры деисуса на киотцах. Эти надписи, выдвленные по золоту и заполненные красной эмалью, дают своеобразное сочетание греческой и русской палеографии, отмеченное Н. П. Кандаковым<sup>75</sup>. Это, по его мнению, окончательно выдает работу русского мастера и в этом отношении является поистине драгоценным и незабываемым свидетельством того, что в Киеве русские мастера в XI и XII вв. производили эмаль, и „...многочисленные ее произведения... дают нам ясное понятие о высоте этого наиболее тонкого и трудного художественного мастерства на юге России в древнейшем периоде“<sup>76</sup>. К этому справедливому выводу остается только присоединиться. Относительно датировки диадемы разногласий в литературе нет: Б. А. Рыбаков датирует ее XII в.<sup>77</sup> Надписи могут даже несколько конкретизировать дату изготовления киевской диадемы: написание ряда букв характерно для 2-й половины XII в.<sup>78</sup>

Вероятно, к тому же кругу мастеров следует отнести киотец с Богоматерью из погрудного деисуса, украшавшего еще одну не дошедшую до нас золотую диадему. Этот киотец был найден в Ярославле в 1901 г. (табл. 13, 6, № 63) и хранится сейчас в Эрмитаже. Более простой формы, без килевидного верха, он снабжен внизу тремя петлями для подвесок, как киотцы киевской диадемы. Отверстия в боковых сторонах для скрепления с другими киотцами говорят о той же конструкции, которая прослеживается на диадемах из Сахновки и Киева.

На киотце удачно размещено поясное изображение Богоматери со слегка склоненной головой и воздетыми в позе моления руками. Она облачена в синий мафорий, из-под которого видна пепельная пелена, обрамляющая лицо и рукава пепельного хитона. Нижняя часть лица и шея несколько деформированы. Сохранился правильный нос, черные брови и глаза. Прекрасно передан смуглый телесный цвет с румянцем. В моделировке ткани применены два основных приема — угол, ячейка. При этом углом положенные перегородки разделены на зоны двумя продольными полосками, как бы показывая направление ниспадающей сверху вниз ткани. Драпирующие ткани показаны горизонтальными ячейками, как и собирающиеся в складки рукава хитона. Складки ткани, спадающие с поднятой левой руки, переданы зигзагообразной линией. Эти осмысленные приемы применены не всегда совершенно: линии перегородок не замкнуты, иногда они сливаются. В этой работе чувствуется не столько мастерство отдельного

<sup>75</sup> Н. П. Кандаков, 1896, стр. 147.

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Б. А. Рыбаков, 1951, стр. 418.

<sup>78</sup> Пользуясь заключением Т. В. Николаевой.

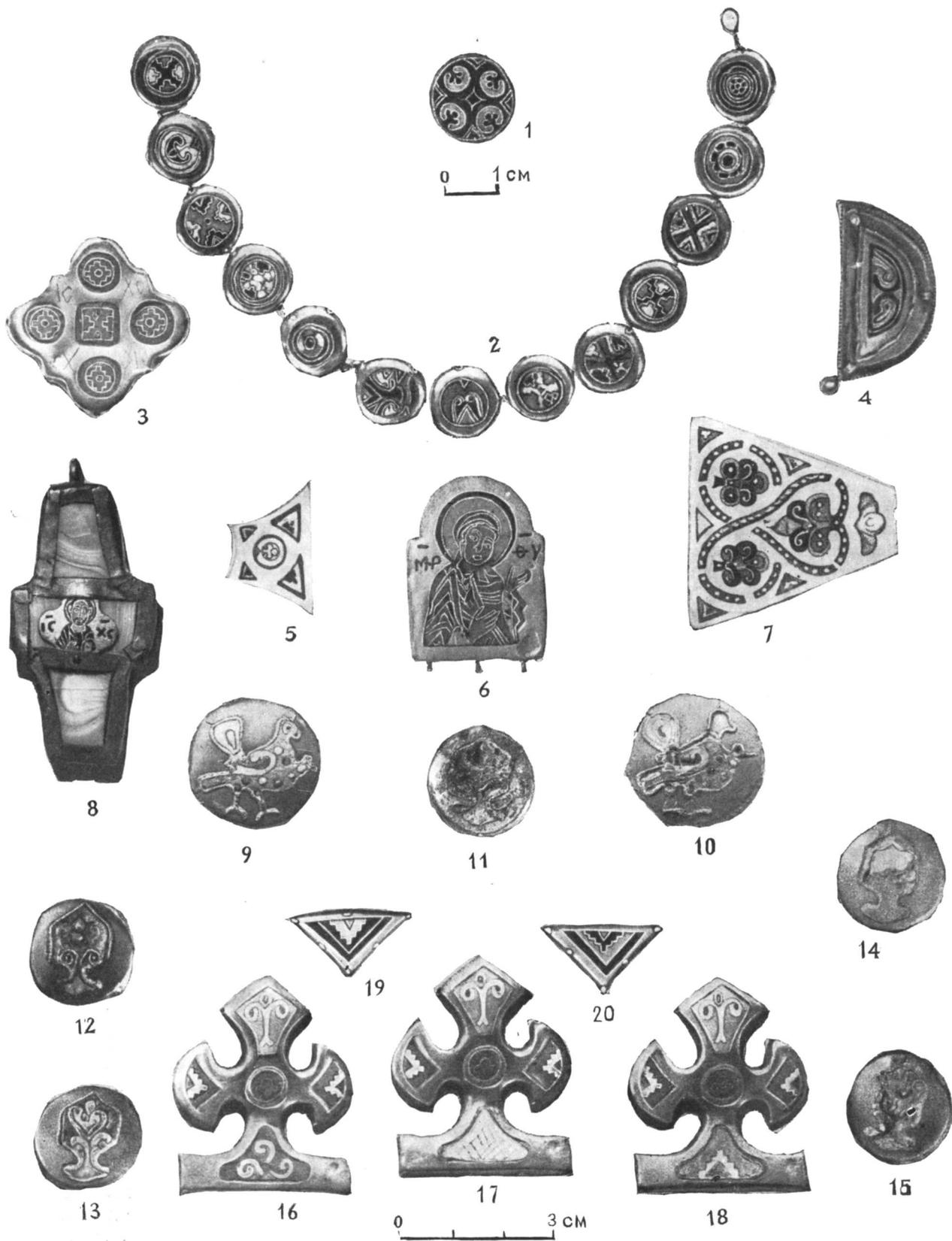


Таблица 13

Нашивные бляшки одежды и звенья диадем и очелей:

1 (№ 131) — из Новгорода; 2 (№ 130) — из Киева; 3 (№ 134) — из ГИМ; 4 (№ 66, 67) — из Киева; 5 (№ 64) — из Кривоша; 6 (№ 63) — из Ярославля; 7 (№ 65) — из Киева; 8 (№ 133); из ГИМ; 9—10 (№ 71) — из Киева; 10—15 (№ 70) — из Любеча; 16—20 (№ 73) — из Старой Рязани

эмальера, сколько школа, от которой он воспринял найденные и отработанные приемы и ту смелость, которую придает и не очень уверенной руке знакомство с хорошими образцами. В эмалях, примененных на кийоте из Ярославля, участвует глубокий синий тон, а также пепельный, желтый (нимб), красный, черный тона. Обычная надпись МР ѠУ выделена в золотой пластине тупым острием и залита синей эмалью.

Следы еще одной диадемы были найдены недавно при раскопках квартала ювелиров в Новогрудке<sup>79</sup>. От нее сохранились только каплевидная, золотая, полая внутри пронизка, совершенно идентичная пронизкам на киевской диадеме, и каплевидная же подвеска с эмалью, заменившая квадрифолийные диадемы (табл. 11, 2—3, № 62). Эта подвеска снабжена проволокой для крепления с кийотцами диадемы сверху и литой каплей — внизу. В центре ее, в лотке, повторяющем форму подвески, — спиралевидная изогнутая перегородка, разделяющая плохо сохранившуюся эмаль зеленого и синего цветов. Мы не можем судить об орнаментации убора, которому принадлежали эти подвески, но абсолютное совпадение одной его части с киевской диадемой позволяет предполагать, что она была той же конструкции.

Мы располагаем еще одной находкой, которая может быть связана с украшением головного убора деисусом. Так, в кургане XII в. Дорогобужского района была найдена на черепе обломанная золотая пластина в форме кийотца с изображением архангела в рост, с раскрытыми перед грудью ладонями рук (№ 72). Судя по описанию автора раскопок Н. И. Савина, у него темно-русые волосы и одеяния, обшитые светло-зеленой каймой. Нимб и одежды — синие, цвета ультрамарина, сапожки — голубые. В эмалях, как мы видим, применены два оттенка синего тона, что не характерно для первоначальной четырехцветной гаммы.

По примитивному рисунку невозможно судить о качестве перегородок, но иконографические отступления от принятой схемы налицо: нет лоратных одежд, диадемы, зеркала, мерил, не каноничен жест раскрытых ладонями рук. Автор раскопок справедливо причисляет эту находку к одному кругу с киевской диадемой с деисусом. Мы не можем утверждать, что кийотец из Мутышина был частью диадемы с деисусом в рост. Но это не исключено, так как остатки проволочного ушка с веревочкой на обратной стороне пластины скорее всего вторичного происхождения. Так или иначе, но кийотец, судя по его находке на черепе погребенного, был использован в головном уборе.

Перечисленными шестью находками и ограничивается перечень имеющихся в нашем распоряжении диадем с эмалью и их частей.

Теперь обратимся к вопросу о реконструкции головного убора, частью которого были эти диадемы. Самый надежный для этого материал дают близкие по времени диадемам изображения на фресках, миниатюрах и на некоторых произведениях ювелирного дела.

С этой точки зрения особенно интересна роспись со сценой праведных жен в Дмитриевском соборе во Владимире<sup>80</sup>. На голове пожилой женщины на первом плане отчетливо показано украшение с выделенной центральной комарой, доходящее до висков, где оно уходит под окутывающий голову убрус. Н. П. Кондаков писал о таком способе ношения диадемы, приводя в пример изображение Ирины на миниатюрах Трирской псалтыри<sup>81</sup>. На фреске Дмитриевского собора этот убор изображен четче: видно, что на лбу — украшение, состоящее из отдельных, соединенных вместе пластин, виден окутывающий голову убрус, спускающийся одним концом на плечо.

О другом возможном способе ношения известных нам диадем говорит тот несомненный факт, что они составляют вместе с цепями и колтами с жемчужной обнизью стилистически единый убор. Он мог быть похож на убор, который мы находим на окладе византийской иконы из Троицко-Сергиевской Лавры, где изображены Константин Акрополит и его жена Мария из рода Комнинов.

На голове Марии четко различается городчатый убор из шести звеньев, от которого спускаются почти до плеч тяжелые подвески. На ее плечи спадают покрывало<sup>82</sup>.

Что-то похожее на аналогичный убор с подвесками (серьгами?) изображено на одном из боковых звеньев Киевской диадемы с женской головкой. Правда, и в том и в другом случае мы не можем с уверенностью утверждать, что перед нами повязка-диадема, а не корона, в основе своей имеющая сплошной обруч-венеч. Но в обоих случаях этот убор восходит к зубчатой короне византийских императриц с подвесками на жемчужных нитях. Носилась она на матерчатой шапочке типа скуфьи<sup>83</sup>, которая, несомненно, должна была надеваться и с диадемой. На древнерусских колтах с сиринями и нескольких изображениях женских головок в уборе типа кокошника или короны прекрасно видна такая шапочка (табл. 1, 3, 4). Убор этот дополняется какими-то подвесками, идущими от боковых сторон убора. На одном боковом звене упоминавшейся уже киевской диадемы женская головка дана в легком повороте. При этом видно, что это именно очелье.

Таким образом, разные источники дают нам возможность заключить, что диадема носилась на мягкой шапочке, закрывавшейся покрывалом. К ее боковым частям прикреплялись на перегнутых пополам цепях, превращавшихся таким образом в обзорное с двух сторон украшение, тоже двусторонние колты.

Так в общих чертах реконструируется драгоценный убор с диадемами. Назначению диадем была посвящена специальная серьезная статья П. П. Толочко<sup>84</sup>. Он приходит к выводу, что диадемы (как и бармы) были регалиями древнерусских княгинь, возвращаясь к этой совершенно правильной точке зрения, высказанной в литературе сразу после находок диадем и барм вкладах и незаслуженно забытой

<sup>79</sup> Пользуясь случаем выразить благодарность Ф. Д. Гуревич за предоставленную возможность опубликовать эту находку.

<sup>80</sup> ИРИ, т. I, стр. 463.

<sup>81</sup> Н. П. Кондаков, 1906, стр. 30, табл. IV.

<sup>82</sup> А. В. Банк, 1966, № 244—246.

<sup>83</sup> Н. П. Кондаков, 1906, стр. 114.

<sup>84</sup> П. П. Толочко, 1963, стр. 154.

впоследствии. Находки частей диадем разного достоинства могут расширить круг носивших ее лицами могли быть многочисленные члены женской половины княжеской семьи.

#### НАШИВНЫЕ БЛЯШКИ (ТИП 4)

Другую группу изделий с эмалью мы можем лишь предположительно связывать с головным убором. Это разной формы бляшки с отверстиями для пришивания на ткань. Они могли использоваться как в головном уборе, так и в других частях одежды — для обшивки ворота, например, — и отнесение их в данный раздел в значительной мере условно.

Меньше всего сомнений в этом смысле вызывает трапециевидное звено с эмалью, хранящееся во Львове (табл. 13, 5, № 64), похожее на боковые звенья диадем и формой и орнаментом, состоящим из центрального круга с кринном и треугольников по углам. Однако вместо отверстий в боковых сторонах, обычных для звеньев диадем, львовская бляшка снабжена отверстиями в углах, что можно объяснить креплением ее на ткань. Судя по ее небольшим размерам (она почти вдвое меньше концевых звеньев киевской и сахновской диадем), она могла быть частью небольшого, закрывающего лоб украшения, т. е. нашивного очелья, имитирующего диадему.

Работу этой бляшки отличает тонкость и профессионализм. Несмотря на отсутствие строгой симметрии как в форме самой бляшки, так и в орнаменте, она сделана профессионально. На бляшке были употреблены эмали синего, красного и белого тонов, местами теперь разрушенные.

В 1960 г. в Любече, во время раскопок городища «Замок» Б. А. Рыбакова, было найдено 25 серебряных нашивных бляшек, семь из которых были украшены перегородчатой эмалью. Вероятно, лента из этих бляшек, достигавшая в длину 40 см, использовалась как часть головного убора<sup>85</sup>. Остановимся сейчас на входящих в его состав семи бляшках с эмалью (табл. 13, 10—15, № 70). Они сделаны из тонкой пластины серебра, с внешней стороны позолоченной. В центре их, на одной матрице выдавлен лоток глубиной в 1 мм в форме шестигранника, на ножке с подставкой. Тонкие серебряные перегородки, положенные не всегда симметрично, передают один и тот же узор с небольшими вариациями: дерево, образованное двумя парами ветвей, одна из которых отогнута вниз, другая образует сверху фигуру, близкую к сердечку. Венчает дерево миндалина или ромб. Труднее говорить о цветовой гамме пострадавших от огня эмалей. В ней четко различаются только три цвета: зеленый, бирюзовый, синий, но они дают нам основания для отнесения любечских эмалей ко второму этапу в деятельности древнерусских эмальеров. Это подтверждает и сложная форма крина, которую попытался воспроизвести на бляшках эмальер (ср. крины на киевской диадеме). Любечские эмали удалось подвергнуть спектральному анализу; их стекло оказалось византийским по составу. Учитывая местное, русское и вряд ли столичное происхождение бляшек любечского очелья,

мы должны допустить изготовление стекла для эмали где-то на стороне.

Близки любечским три бляшки большего диаметра, найденные в киевском кладе 1880 г. (табл. 13, 9—10, № 71). Н. П. Кондаков называет их пуговицами<sup>86</sup>, но они, судя по отверстиям вдоль загнутого края, нашивались на ткань. На двух из них изображена в профиль идущая птица, за ней — головка второй птицы. В позе и разделке оперения здесь неумело повторяется оперение птиц на ряснах. На третьей бляшке изображено дерево с двумя парами опущенных вниз ветвей и ростком, образующим верхушку. На цветном рисунке у Н. П. Кондакова четко показана эмаль двух оттенков зеленого (более светлый — бирюзовый?), красного и белого тонов.

Не имея возможности судить о назначении этих бляшек, отметим, что в найденном наборе они могли составлять композицию, типичную для колтов: две птицы и дерево жизни. Судя по описанию Н. П. Кондакова, киевские бляшки были, как и любечские, серебряные и позолоченные. Вместе с ними они относились к серийным второсортным изделиям древнерусских эмальерных мастерских, не выпадающим стилистически из круга разобранных нами произведений с перегородчатой эмалью.

К украшению очелья, возможно, могли относиться и дробницы, найденные в Старой Рязани (табл. 13, 16—20, № 73). Это три крестовидных или древовидных нашивных дробницы, украшенные эмалью: в центре — круг с кринном, в боковых ветвях треугольники с городками, верхняя занята своеобразным древом с тонким стволом и отогнутыми ветвями, нижняя фигура образована тремя изогнутыми стеблями. Этот орнамент, повторенный на двух дробницах, на третьей несколько изменен: в центральном круге дан крест, на подставке — городки. В комплекс с этими дробницами входили треугольные, с городками; все дробницы, нашитые на полосу так, что треугольники заполняли пустоты между поставленными в ряд крестовидным бляшками, могли составлять небольшое очелье или кайму на парадной одежде.

Рязанские дробницы — серебряные, позолоченные. На месте выпавшей эмали виден лоток, покрытый насечкой. Вдоль загнутых краев дробниц идут отверстия для пришивания на ткань. Гамма эмалей, украшающих эти дробницы, — четырехцветная. В ней участвуют синий, белый, красный и зеленый цвета. Перегородки, образующие рисунки, несимметричны и иногда «дрожат».

Условия, при которых были найдены части эмалевых очелья, не дают дополнительного материала для реконструкции всего убора. Вероятно, основу его составляла не сохранившаяся в земле ткань. Изображения на самих произведениях с эмалью, возможно, воспроизводят такой убор. Сирины на колтах обычно одеты в круглые шапочки с цветными украшениями в очелье. Такими украшениями могли быть и пластины с эмалью или одна пластина, как это было обнаружено в кургане, раскопанном Савиным (№ 72). Форму такого убора хорошо передает изображение уже упоминавшегося Констан-

<sup>85</sup> Т. И. Макарова, 1974.

<sup>86</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 118, табл. 12—3, II 13.

тина Акрополита<sup>87</sup>. В Византии он представлен скуфьей<sup>88</sup>.

С головным убором принято связывать и найденные в двухкладах вставки из золота в форме сегмента (табл. 13, 4, № 66—68). Их украшает орнамент из расходящихся ветвей. В нем применена эмаль синего, светло-зеленого, белого и красного цветов.

Г. Ф. Корзухина полагает, что эти вставки, находящиеся вместе с золотыми дужками с петлями на одном конце, составляли очелье головного убора, аналогии которому она ищет в половецких древностях<sup>89</sup>.

Весьма вероятно, что сложенные вместе дужки, замыкающиеся эмалевой пластиной, декорировали какие-то валики, участвовавшие в головном уборе. В половецком женском головном уборе подобные валики известны. Но похожих на наши в половецких погребениях нет. Вопрос о характере убора, в конструкцию которого могли входить эмалевые сегментные вставки, остается открытым.

Однако сами вставки с четырехцветной эмалью и обычным для изделий этой техники мотивом расходящихся ветвей не представляют чего-либо исключительного и не выпадают стилистически из серии рассмотренных нами эмалей.

## ГРУППА II

### НАГРУДНЫЕ УКРАШЕНИЯ С ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛЬЮ

#### БАРМЫ (ТИП 1) (ТАБЛ. 14—15)

Под этим именем в литературу вошли нагрудные украшения, состоящие из отдельных медальонов, надетых на одну низку и составляющих единую композицию. Ее составляли деисус или патрональные святые.

В настоящее время мы располагаем различными по полноте сведениями о шести наборах барм с изображениями деисуса.

В 1900 г. в кладе из Сахновки, вместе с диадемой с Александром Македонским, были обнаружены четыре медальона на нити из золотых бус (табл. 14, 5—8, № 74—77). Медальоны состояли из вставных с эмалью щитков, в богатой оправе с жемчужной обнизью, каймой из золотых полусфер и камней в высоком граненом касте. На вставных щитках даны поясные изображения Иисуса Христа, Богоматери, Иоанна Предтечи и одного архангела (другой потерян). Разберем последовательно каждое из них.

На центральном из медальонов, составлявших деисус, представлено поясное изображение Христа Вседержителя. Левою рукой, невидной под гиматием, он придерживает Евангелие, правая сложена в благословляющем жесте. На нем темно-синий гиматий и изумрудный хитон с полосой клави на правом плече. Перегородки тонки и многочисленны, с осмысленной передачей ткани. Ниспадающие складки показаны углами, уложенными елочкой и образующими зоны, разделенные вертикальными перегородками. Ткань, драпирующая руку, передана рядами ячеек, как и ткань, образующая горизонтальные складки на поясе. Однако все эти приемы несовершенны: расстояния между линиями разные, сами перегородки часто не замкнуты и иногда «дрожат». Разделка одежд производит впечатление копии с хорошего образца. То же можно сказать об иконографическом типе Христа. Он соблюден в общих чертах: на лоб выпущена прядь волос, борода раздвоена, но нарушенные пропорции как бы сплющили лицо, не передав его удлиненного овала. По сторонам изображения даны буквами квадратных очертаний с

титлами в виде прямоугольной скобки обычные монограммы Христа.

Медальон с Богоматерью очень плохо сохранился: полировка утрачена, верхний слой эмали отпал, почему она кажется как бы осевшей, а перегородки — выступающими. Но все же в общем контуре укороченной фигуры, в некоторых приемах (зонами расположенная елочка), хорошо отработанных деталях (четырёхконечный крест в очелье и на левом плече мафория) и угловатом почерке традиционных монограмм чувствуется рука мастера, исполнившего медальон с Христом. Особенно надо отметить, что большинство перегородок мафория спутаны, не образуют обычных фигур; они как бы сдвинуты, что могло получиться и при обжиге с перегородками, небрежно припаянными к лотку. Вероятно, дефекты образца с Богоматерью — производственного характера. Они не помешали использовать изделие в бармах из-за драгоценности материала. Впрочем, до утраты слоя с полировкой медальон не производил, вероятно, впечатление брака.

Медальон с Иоанном Предтечей похож на медальон с Богоматерью и характером дефектов, и особенностями исполнения. Иоанн представлен в той же позе, воздетая правая рука дана, как у Богоматери, на фоне «рукавички». Эмальер и здесь следует традиционной иконографии: взлохмаченные волосы и борода, аскетическое лицо с большими воздетыми вверх, глазами, гиматий, плотно укутывающий фигуру. Наряду с уже знакомым приемом зональных углов, здесь применены прямые параллели; перегородки часто сливаются и кажутся спутанными. В плохо сохранившейся эмали различаются синяя и зеленая.

Две первые буквы обычной монограммы расположены на пластине слева. Они исполнены тем же почерком.

Последний сохранившийся медальон с архангелом (парный ему утрачен) лучше сохранился. Мастер и здесь стремится к соблюдению иконографического канона. Архангел показан с диадемой в кудрях, с зеркалом в форме сферы, с крестом, с мерилем, в златных одеждах. Крылья, богато орнаментированные разноцветной эмалью, снабжены волнообразным контуром. Он дал даже ненужную деталь: исподь, застегнутую на горле круглой фибулой. Однако основные приемы, которыми он пользуется в выклады-

<sup>87</sup> А. В. Банк, 1966, № 245.

<sup>88</sup> Н. П. Кондаков, 1906, стр. 62.

<sup>89</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 60.



Таблица 14

Бармы:

1 — из зарубежных собраний; 2—4 (№ 78—80) — из Киева; 5—8 (№ 74—77) — из Сахновки

вании перегородок, несовершенны: волнообразная линия волос лишена симметрии, капли и кружки на крыльях — тоже брошены небрежно, да и ячейки, образующие складки одеяния, не параллельны. В эмалях участвуют синий, красный, светлый зеленый, белый цвета. Какая-то эмаль разрушена, став песочной.

Все четыре медальона сделаны явно одной рукой. Об этом говорят одни и те же приемы, общие недостатки (дефекты производства?) и общие достоинства.

Надо отметить, что в данном случае вставной щиток с эмалью и оправа стилистически едины: камни оправы (синие, зеленые, красные) и жемчужная обниз прекрасно сочетаются с цветовой гаммой эмалей; щиток с эмалью аккуратно вставлен в оправу и вещь производит впечатление созданного по единому замыслу произведения, вышедшего из одной мастерской. Этим бармы из Сахновки отличаются от колтов со вставными щитками, где часто бросается в глаза разница между высоким качеством самого колта и несоответствующей ему вставкой с эмалью.

Еще об одном наборе барм, стилистически близких сахновским, говорит оставшийся от них медальон из личной коллекции Пирпонта Моргана<sup>90</sup> (табл. 14, 1). Он несколько проще сахновских барм с точки зрения конструкции оправы. Она состоит из крупных тисненых полусфер в обрамлении из ложной скани. В центре — вставной круглый щиток с поясным изображением Христа со свитком в правой руке и благословляющим жестом левой. Он облачен в зелено-голубоватый хитон с красными и белыми полосами-клавами на правом плече и в синий гиматий. Голова его дана на фоне зелено-голубого крестчатого нимба. Перегородки редки, не замкнуты и как бы свободно брошены, без стремления к геометризации. Основные приемы составляют свободная линия, ячейки и линии, соединяющиеся под углом, линии, образующие крючок или молоточек. Несмотря на некоторую небрежность выложенного такими перегородками рисунка, он осмыслен, хорошо передает волосы, лицо, общее направление складок одежд. Особенность его составляет тяготение к свободной, незамкнутой линии: прядь волос на лбу мастер показал просто двумя отрезками перегородок, выделяющихся на фоне эмали телесного цвета. Недостатком оказывается недостаточное владение техникой рисунка: руки сделаны очень несовершенно, жест их несообразен. Любопытна ошибка в надписи: лишняя буква *z* в монограмме Христа.

Судя по цветному рисунку в работе О. М. Далтона, эмаль выполнена в гамме, близкой гамме сахновских барм не только общим набором употребленных эмалей (синей, зеленой, красной, белой), но и заметным преобладанием двух тонов — синего и зеленого. К этому же кругу принадлежат три медальона барм из киевскогоклада 1880 г., погибшие во время Великой Отечественной войны (табл. 14, 2—4, № 78—80). К счастью, все три медальона этого набора барм были детально описаны Н. П. Кондаковым<sup>91</sup> и воспроизведены в цветном рисунке в его книге. Правда, эти рисунки, по собственному признанию автора, несовершенны: они упрощают общий

рисунок фигур и геометризуют его детали. Положение исправляют хорошие фотографии барм, сделанные с хранящихся в фотоархиве Гос. Эрмитажа негативов, чем мы и пользовались при описании этих барм.

Своеобразие барм из киевскогоклада 1880 г. составляет их оправы из накладной ложной скани. Ее образуют сложенные вместе рубленые проволоки, изображающие изящные разводы между посаженными в овальные гнезда камнями и розетками с жемчужиной в середине. И стиль, и технология этой оправы далеки от оправы рассмотренных барм. Этого нельзя сказать о вставных щитках с эмалью. На них представлены три главных фигуры деисуса — Иисус Христос, Богоматерь и Иоанн Предтеча.

Иисус Христос изображен поколенно, в зеленом хитоне с красными клавами и синем гиматии. В левой руке, пальцы которой видны сбоку, он держит Евангелие, правая сложена в несколько неудачном благословляющем жесте. Несовершенно дано лицо со слишком низко посаженным ртом, волосы и борода с их примитивным контуром, не на месте показаны петельками уши; примитивнее рисунок крестчатого нимба. Одежды Христа образованы свободными, не строго параллельными, но все же геометрическими перегородками. Ведущими приемами оказываются золотая полоска, прямая, изогнутая овално или углом, и ячейки. Всюду строго соблюден принцип замкнутой перегородки. Судя по рисунку, на нимбе, евангелии и исподи хитона (?) применена желтая эмаль, хотя в описании это Н. П. Кондаковым не отмечено.

В изображении Богоматери и Иоанна больше мастерства в рисунке, хотя и здесь не обошлось без некоторых ошибок: уродливые руки у Богоматери, перепутанные клавы у Иоанна<sup>92</sup>.

Интересно отметить, что в трактовке складок на обоих этих медальонах последовательно применено зональное расположение ячеек, которое не совсем удачно пытался соблюсти исполнитель первого из разобранных нами набора барм. На медальоне с Богоматерью и Иоанном Предтечей не употреблен желтый цвет. Основными и здесь выступают синий и зеленый<sup>93</sup> цвета. Однако на нимбе употреблена бирюзовая эмаль. Особо Н. П. Кондаков отмечает прекрасную эмаль, передающую телесный цвет. Наряду с обычными монограммами, сопровождающими изображения Христа и Богоматери, здесь, на медальоне с Иоанном Предтечей, даны только две буквы его имени с одной стороны.

Точно так же решил для себя эту задачу и мастер барм из Сахновки (табл. 14, 7, № 76).

Дважды замеченная связь между бармами из Сахновки и бармами киевскогоклада 1880 г. заслуживает внимания. Она касается манеры выкладывания перегородок и особенностей передачи надписи, что может говорить о заимствовании отдельных приемов одним мастером у другого. Может быть, здесь мы можем предполагать работу ученика и учителя? Косвенно это подтверждается несомненным хронологическим разрывом, существовавшим между временем изготовления обоих наборов барм. Об этом

<sup>90</sup> О. М. Dalton, 1912, pl. XI.

<sup>91</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 154, 155, табл. 1, 4, 5, 6.

<sup>92</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 155.

<sup>93</sup> Там же.



Рис. 7

Бармы из клада 1824 г.  
по Н. П. Кондакову (№ 83, 84)

говорит изменение стиля и технологии оправы и обогащение цветовой гаммы за счет появления бирюзового и, может быть, желтого цветов.

К этому же кругу принадлежат два разрозненных набора барм, до нас не дошедшие. От первого из них было найдено два медальона: с Богоматерью и Иоанном Предтечей, найденные в 1891 г. в клада на городище Княжа Гора (№ 81—82). Оправа их представляет собой вариации рисунка оправы барм киевского клада 1880 г. Здесь мы находим ту же ложную (рубленную) скань из двух полосок, образующую скобки и завитки, драгоценные камни, желобок для жемчужной обниси, окружающей щиток с эмалью.

Второй набор барм может быть отнесен к разряду патрональных; в нем было три медальона: центральный, с Иисусом Христом, и два со святыми Георгием и Дмитрием. Эти бармы были найдены в пропавшем для науки киевском клада 1825 г. (рис. 7, № 83—84). До нас дошли только рисунки двух медальонов — с Христом и св. Дмитрием (судя по длинным кудрям)<sup>94</sup>. Их оправа представляет собой упрощенный вариант оправы с рубленой сканью. Здесь тоже есть ободок с накладными проволочками ложной (?) скани, уложенными эсовидными завитками; завитки чередуются с камнями, а вслед за этой оправой идет полоса с дужками для жемчужной обниси. Насколько можно судить по рисункам, работу этих барм

отличает тонкость и мастерство рисунка. Особенно хорошо лицо Христа, с красивым овалом, большими глазами, правильными носом и ртом. Красив симметричный контур волнистых волос с прядью на лбу, раздвоенная борода. Значительно менее совершенна правая рука, неубедительно сложенная в благословляющем жесте; левую руку, держащую Евангелие, мастер предпочел вовсе не показывать: она задрапирована гиматием и только нарушение его складок позволяет угадывать руку, держащую книгу. Суховато переданы складки одежд. Линии перегородок, многочисленные и параллельные, уложены в разнообразные приемы: здесь мы видим угол, ячейку, овальные линии, зигзаг и углы в вертикальной полосе, завиток. Но все же эти приемы суховаты и излишне геометричны. Общий рисунок перегородок ближе всего медальону с Христом барм из Сахновки (табл. 14,6, № 74), где мы видим вертикальную полосу с углами, аналогичное решение невидной под гиматием левой руки, держащей Евангелие, похожие драпировки гиматия овальными линиями на правом плече и близкая передача складок хитона: углами — на груди и горизонтальными линиями — на поясе. Между двумя этими медальонами, принадлежащими разным наборам барм, наблюдается сходство, которое при равном качестве исполнения могло бы говорить об одной руке. Но, учитывая значительно более совершенный рисунок пропавших барм из клада 1824 г., вернее будет видеть в этом сходство соотношение образца и подражания.

<sup>94</sup> Евгений, митрополит Киевский, 1826, табл. V; Н. П. Кондаков, 1896, стр. 96—105, рис. 57, 58.

Отметим, что изображение Иисуса Христа на барме из клада 1824 г. относится к числу лучших на древнерусских произведениях с эмалью. Правда, в документальности его рисунка мы могли бы усомниться, если бы не удивительное сходство его с изображением Христа Вседержителя на одном из замечательных произведений русского мастера — кресте Евфросинии Полоцкой (табл. 22, 4, № 124). Прекрасное лицо, близкая по рисунку складка трактовка одежд, такие детали, как одинаковый оклад Евангелия у Христа на этом кресте и пропавших бармах клада 1825 г., дают нам то же соотношение образца и подражания, но теперь уже образцом становится произведение известного по имени мастера — Лазаря Богши, создавшего знаменитый крест. Второй медальон барм из клада 1825 г. меньше. На нем изображен юный мученик (Дмитрий), в сагии, затканном сердечками, с тавлием. Хитон разделан перегородками, образующими углы. В руке Дмитрий держит крест. О цветовой гамме этих эмалей мы не располагаем сведениями, соображения Н. П. Кондакова на этот счет носят характер догадок. Рассмотренные остатки пяти наборов барм сделаны разными мастерами, и мы пытались показать особенности почерка каждого из них. Теперь суммируем те черты, которые оказываются для них общими.

Они делали вещи одного и того же назначения. Это церемониальные нагрудные украшения, прототипы шитых царских барм XVII в., где деисус в том или ином составе обязателен. Принадлежность их к княжеским облачениям несомненна.

Конструктивно все пять наборов барм одинаковы: это медальоны в оправе двух типов с вставными щитками с эмалью.

Все пять мастеров, исполнявших дошедшие до нас бармы, следуют византийской иконографии. Отклонения от нее связаны с недостаточным владением рисунком (руки, неубедительные драпировки) или со спецификой набора эмалей, которым они располагали. Последнее обстоятельство явилось причиной преобладания в цветовой гамме синего и зеленого тонов. В византийской иконографии гиматий изображался пурпурным, хитон — пепельным.

В передаче ткани мастера пользовались разными приемами, доведенными до совершенства византийскими эмальерами. У последних всегда соблюдался параллелизм — соблюдение равных расстояний между перегородками, каким бы приемом они ни были выложены. У всех исполнителей пяти наборов барм этот принцип не соблюден. Судя по рисунку, последовательнее всех его придерживался мастер барм из клада 1825 г.

Итак, перед нами произведения пяти различных мастеров, связанных несомненным единством традиций. Упомянутая стилистическая разница в оправе и изменении в гамме могут рассматриваться как временной показатель. В этом случае произведения разных мастеров с одной традицией, сохраняющейся на протяжении определенного отрезка времени, могут стать свидетельством сложившейся школы. Аналогия с эмальями креста Евфросинии Полоцкой, датированного 1161 г., придает конкретность нашему выводу. Эта дата должна расцениваться как ранний рубеж для возможного времени изготовления рассмотренных барм. Об этом говорит

характер оправы, такие черты которой, как гранистый каст камней или двойная рубленая скань, находят аналогии в ювелирных изделиях XIII и XIV вв.<sup>95</sup> Интересно, что оправка медальона с Христом (табл. 14, 1) аналогична оправке вставок с эмалью на иконе «Богоматерь Умиление» из Оружейной палаты Кремля (рис. 8, № 110; оклад XIII—XIV вв.). То есть реальной датой барм будет конец XII — начало XIII в., чему не противоречат и надписи, по мнению Т. В. Николаевой, относящиеся ко 2-й пол. XII—XIII в.

#### РЯЗАНСКИЕ БАРМЫ

Несколько особняком от описанной группы барм стоят бармы из знаменитого клада 1822 г. в Старой Рязани (табл. 15, 1—3, № 85—87).

Центром их композиции является медальон с Богоматерью, заменившей Христа Вседержителя на бармах с деисусом или с патрональными святыми. На рязанских бармах по сторонам медальона с Богоматерью помещались медальоны со святыми Ириной и Варварой. Все три медальона были нанизаны на низку из пяти золотых ажурных бусин с жемчужной обнизью и составляли законченный убор патронального характера. В этом наборе бросается в глаза необыкновенная работа золотых дел мастера. Тончайший ажур бусин, богатая скань пышной оправы в сочетании с драгоценными камнями и жемчугом не находят себе равных среди дошедших до нас золотых ювелирных украшений Древней Руси. Ювелир рязанских барм, единственный из всех работавших с эмальями, нашел способ изящного монтажа щитка с эмалью и изделия, куда он вставлялся. Он закрыл тонкой ажурной сканью место соединения эмали с оправой, обычно примитивно оформленное даже на вещах первоклассной работы.

Автор рязанских барм использовал для вставок щитки с эмалью разного происхождения. Один из них, с Богоматерью, был до этого нашит на какую-то ткань, о чем говорят четыре сквозных отверстия по краям. Мастеру пришлось сделать оправу медальона с Богоматерью заметно шире, чем оправы медальонов с Ириной и Варварой, что связано с его центральным положением в бармах, как композиционным, так и смысловым.

Но различие между тремя пластинами с эмалью гораздо глубже: оно кроется в стилистическом своеобразии изображения Богоматери, с одной стороны, и изображений святых мучениц — с другой. Стилистическое различие этих эмалей — неопровержимое свидетельство разной руки, их делавшей.

Рассмотрим подробнее эмали рязанских барм. Богоматерь на центральном медальоне изображена погрудно, фронтально, с раскрытыми ладонями расположенных перед грудью рук. Богоматерь представлена с молодым, крупным лицом, в темно-синем мафории, окутывающем ее голову так, что один его конец перекинут через левое плечо. Из-под мафория, лежащего на голове тремя симметричными складками, видна пепельная пелена, на челе мафория — четыре крестообразно расположенных кружка, по бокам каноническая надпись.

<sup>95</sup> Т. В. Николаева, 1960, стр. 18, рис. 1а; стр. 122, № 20; стр. 130, № 25а.



Таблица 15

Бармы, сионцы, образки, вставки в образки:

1 (№ 85) — из Старой Рязани; 2 (№ 86) — из Старой Рязани; 3 (№ 87) — из Старой Рязани; 4 (№ 95) — из Киева; 5 (№ 93) — из Киева; 6 (№ 88) — из Старой Рязани; 7 (№ 89) — из Киева; 8 (№ 92) — из Киева; 9 (№ 91) — из Киева

Иконографический тип Богоматери «умиленной» с раскрытыми перед грудью ладонями рук, согласно исследованию Н. П. Кондакова, устанавливается в послеиконоборческий период, в VIII—IX вв.; время его господства он относит исключительно к XI—XII вв.<sup>96</sup> Н. П. Кондаков считает, что распространение этого изображения Богоматери на монетах, печатях, тельниках и особенно эмалевых медальонах в определенный отрезок времени могло быть связано с почитаемым чудотворным образом, до нас не дошедшим. Его происхождение он связывает с композицией Вознесения Господня<sup>97</sup>.

Древнейшее изображение Богоматери «умиленной» сохранилось на Хахульском складне<sup>98</sup>. Схематический рисунок примитивных перегородок точно передает иконографические особенности образа. В грузинских эмалях он встречается неоднократно на нагрудных крестах и окладах икон<sup>99</sup>.

Общим типом округлого, несколько тяжеловатого лица Богоматерь рязанских барм ближе всего изображению Богоматери «умиленной» на камее из зеленой яшмы, служившей тельником императору Никифору Вотаниату (1078—1081 гг.) и хранящейся в музее Виктории и Альберта в Лондоне<sup>100</sup>. Сходны и сами одежды, и даже их драпировки, что может послужить некоторым основанием для датировки времени изготовления вставки с Богоматерью, использованной в рязанских бармах, концом XI в. Н. П. Кондаков полагал, что она была изготовлена в Византии, и в этом не приходится сомневаться. Общая система перегородок и набор приемов, употребленных создателем этого образа, не находит аналогий среди произведений древнерусских мастеров. Рисунок образован немногочисленными, но четкими и симметричными перегородками. Они, как правило, не замкнуты и кончаются в толще эмали свободно или загибаясь небольшим завитком. В рисунке перегородок нет суховатой геометричности, прямая линия разнообразится петлей, однообразие перегородок нарушается то чередованием овальных перегородок с углами, то неожиданной фигурой, выложенной перегородками.

Прекрасно переданы бесстрастное лицо с мягким овалом полного подбородка и щек, прямым изящным носом, правильным ртом, с темно-голубыми, смотрящими вбок глазами. Прекрасно выполнены и небольшие руки. Общая гамма эмалей яркая и определенная: синий мафорий, темно-голубой хитон с белой полосой и зелено-белыми поручами, пепельная пелена на голове, яркий бирюзовый нимб с красным ободком. Особенно поражает смуглый телесный цвет со светотеневой моделировкой, придающей объемность лицу. Она получилась сгущением тона эмали под глазами, на носу, на подбородке и щеках. На более светлые части щек нанесен румянец. Такая моделировка лица была одним из высших достижений эмальерного дела Византии X—XI вв.

В заключение надо отметить высокое качество полировки, позволившей эмали достичь до наших

дней почти без изъяна, после пятисотлетнего пребывания в земле. Находившиеся в таких же условиях медальоны с Ириной и Варварой потеряли тонкий слой полировки и первоначальную тональность эмали. К ним мы теперь и перейдем (табл. 15, 1—3, № 86—87).

Изображения святых Ирины и Варвары сходны в деталях и общем рисунке и явно принадлежат одному мастеру. Они представлены по пояс, с крестом в правой руке и с раскрытой перед грудью ладонью левой. Лицо показано правильным овалом, с петельками ушей на уровне глаз. Нос выложен одной линией с широкими бровями, рот — бесформенным кружком, а глаза — со зрачками, сдвинутыми к носу, что сообщило лицу святых великомучениц страдальческое выражение.

Ирина облачена в синий мафорий, образующий на голове убедительные складки, из-под которых видна пепельная пелена. На груди мафорий закреплена круглой фибулой, на поясе его полы расходятся и виден голубой (?) хитон. На плечах — круглые пепельные тавлии с красным ободком, нимб — светло-голубой с красным контуром. Трастовка одежд отличается обилием несимметричных перегородок, образующих острые углы, ромбы, ячейки, елочки. Линия перегородок тонка, они не параллельны, иногда почти соприкасаются. Мастер смело владеет различными приемами и свободно переходит от одного к другому. Одежда Варвары отличается только тем, что мафорий не наброшен на голову, а облегает фигуру, также застегиваясь на груди фибулой. На голове Варвары одет убрус, спускающийся одним концом на левое плечо. Над лбом видна диадема с одной круглой комарой. Цвета одежд Варвары те же, но только голубой цвет здесь ближе бирюзовому. Телесный цвет обоих медальонов несколько сероватого оттенка. Такое обилие перегородок и разнообразие приемов, которое отличает исполнение медальонов с Ириной и Варварой, нами не было встречено на русских эмалях до сих пор ни разу. Тем интереснее удивительное сходство в общей манере выкладывания перегородок, которое мы находим в изображении святых Стефана и Пантелеймона на уже упоминавшемся кресте Евфросинии Полоцкой, исполненном Лазарем Богшей в 1161 г. (табл. 22, 23, № 124).

В число различных манер выкладывания одежд, которыми так свободно владел этот мастер, входил и тот своеобразный стиль с густой сеткой золотой шраффировки, который отличает прекрасные медальоны с Ириной и Варварой. Их особое место в ряду рассмотренных нами эмалей подчеркивает цветовая гамма. Она отличается преобладанием синих тонов, употребленных в трех тональностях: темно-синей, пепельной и голубой или бирюзовой. Эту сдержанную гамму дополняет небольшое количество красного тона, употребленного как дополнительный.

Итак, манерой рисунка одежд рязанские медальоны с Ириной и Варварой близки некоторым изображениям работы Лазаря Богши, руку которого мы чувствовали и на одном медальоне барм (рис. 7, № 83—84). Однако по цвету эмали рязанские бармы резко выпадают из устойчивой сине-зеленой гаммы кладов Киева и Сахновки.

<sup>96</sup> Н. П. Кондаков, 1914, стр. 357, 358.

<sup>97</sup> Там же, стр. 364, 365.

<sup>98</sup> S. Amiransvili, 1971, № 69.

<sup>99</sup> Ch. Amiransvili, 1962, p. 35, 39, 51.

<sup>100</sup> Н. П. Кондаков, 1914, стр. 366.

Перед нами явное сочетание традиции и новаторства — явление, которое логичнее всего объяснить возникновением новой эмалирной мастерской, отпочковавшейся от мастерской с налаженным производством. Дальнейшее рассмотрение эмалей из кладов Старой Рязани позволит нам проверить этот тезис.

#### ОБРАЗКИ И ВСТАВКИ В НИХ (ТИП 2) (ТАБЛ. 15)

Пластины с эмалью часто использовались для образков-тельников. Один из них, сохранившийся с древней оправой, найден в том же Рязанском кладе (табл. 15, 6, № 88). Это золотой круглый образок с двумя шарнирами для замка, с углублением для жемчужной обниси и вставным щитком с эмалью. На нем изображена Богоматерь в мафории, застегнутом впереди круглой фибулой, с раскрытыми перед грудью ладонями рук. Мафорий лежит густыми складками на голове, на груди его складки показаны радиально расходящимися линиями. Под ним виден хитон, пепельно-голубой, как и тавлий на мафории. По цветовой гамме, включающей в себя четыре оттенка синего (темно-синий, синий, светло-бирюзовый и пепельный) и изумрудно-зеленый, этот медальон находит аналогии только в эмалях с изображением Ирины и Варвары рязанских барм. С ними его сближает и манера частых, тонких перегородок и умелый переход от одного приема к другому. Правда, набор приемов здесь несколько иной (угол, ячейка, параллельные и свободные линии), да и общая тяга к геометризму здесь заменила живописный рисунок складок одежд Ирины и Варвары. И все же между ними есть сходство. Особенно оно сказывается в манере передачи лица.

На всех трех пластинах с эмалью буквально повторены удлинённый овал лица, тонкий нос и широкие брови, сдвинутые к носу зрачки глаз, невыразительный овал рта, петельки ушей на уровне глаз. Руки — тонкие, пропорциональные, жест их убедителен. Сходство с изображениями Ирины и Варвары несомненно. Свободные, чуждые геометризму складки мафория на голове Богоматери тоже напоминают живописную трактовку одежд этих святых, и только мафорий, окутывающий фигуру Богоматери, демонстрирует другую, более геометрическую манеру. Это, однако, не показатель иного почерка, другой руки. На кресте Евфросинии Полоцкой, эмалю которого принадлежат одному мастеру — Лазарю Богше, применены обе манеры перегородок — живописная и геометрическая, и все три разобранные нами эмалю — с изображениями Ирины и Варвары из барм и с Богоматерью на отдельном образке — несомненно близки творческой манере Лазаря Богши.

Образок с Богоматерью из Старой Рязани интересен и с точки зрения иконографии. Мы говорили об одном ее типе, рассматривая медальон рязанских барм с Богоматерью. Теперь перед нами другой иконографический тип образа Богоматери «умиленной». Вместо округлого бесстрастного лица, здесь — аскетическое, страдальческое. Мафорий, вместо свободной драпировки, застегивается на груди фибулой. Аналогий этому типу больше всего мы находим в Грузии, где в эмалях он повторен в близкой

редакции несколько раз. Н. П. Кондаков видит в нем иконографический тип, сложившийся в восточных областях Империи («сирийский»), и более архаичный, чем тот, который представлен на бармах. Это подтверждает неканоническая надпись (табл. 15, 6). Вероятно, создатель этой эмалю имел в качестве иконографического образца какое-то произведение с чертами архаизма.

Три интересных образка хранятся в Киеве, в Музее исторических драгоценностей. Один из них представляет собой вторичное использование пластины с поколенным изображением Христа Вседержителя (табл. 15, 7, № 89). Пластина была сильно испорчена, согнута, в результате эмаль выкрошилась с частью перегородок. Но все же общий рисунок их восстановим. Христос с крестчатым нимбом держит Евангелие в левой руке (несохранившейся) и благословляет правой, непропорционально большой рукой. Гиматий его — синий, но местами складки иногда кажутся заполненными поочередно синей и белой (голубой?) эмалью. Складки гиматия — свободные, без геометризации, незамкнутые, оканчивающиеся крючком или раздваивающиеся вилкообразно. Они не образуют замкнутых фигур и кажутся как бы свободно брошенными в эмаль. Если для гиматия действительно использованы эмалю двух цветов, то они должны были соприкасаться. Лицо Христа исполнено мастерски, с тонкой проработкой черт и красивым контуром волос.

Тонкой проработкой лица отличается и второй образок из Киева с изображением Николая (№ 90). Он тоже использован вторично, оправленный в золотую оправу, подчиняющуюся форме сломанной пластины с эмалью. На ней сохранилось погрудное (ниже эмаль испорчена) изображение святителя в омофоре, с голубым нимбом, так же, как и омофор, окаймленным красной эмалью. Красной же эмалью была заполнена надпись, сохранившаяся лишь частично. Прекрасно выполнена голова с пепельными волосами и чуть раздвоенной широкой бородой и лицо с высоким лбом с тремя переданными перегородками складками, с носом правильной формы, опущенными уголками рта и возведенными кверху глазами. Цвет лица несколько желтоватый.

Последняя пластина с эмалью из Киева исполнена на круглой пластине без следов нашивания на ткань (табл. 15, 9, № 91). Она представляет большой интерес по ряду обстоятельств. Вещь эта — явно русская, о чем говорит несколько неразборчивая, но явно славянская надпись: святой Павел<sup>101</sup>. Павел в апостольских одеждах показан в левом повороте, как он изображался в деисусных композициях. Может быть, пластина входила в состав деисусной композиции. Эмаль выкрошилась только на нимбе и частично на лице, на одеждах она сохранилась прекрасно, почти не утратив полировки. Но свой первоначальный цвет она изменила: ясен только красный, два других, различных по густоте, цвета невосстановимы (синий?, зеленый?), а телесный цвет получился почти коричневым. При наличии полировки это изменение цветов эмалю можно объяснить каким-то браком самой эмалю или дефектом обжига. Мес-

<sup>101</sup> Благодарю Т. В. Николаеву за прочтение надписи.

тами слой эмали с полировкой утрачен и тогда сохранившаяся эмаль выглядит как бы осевшей. Перегородки, передающие гиматий и видный хитон, довольно часты и дают комбинацию двух приемов: ячейки, положенной в разных направлениях, и овальной линии, передающей драпировку гиматия на правом плече и на скрытой под ним левой руке, прижимающей Евангелие. Жест правой руки правдоподобен, хотя и не совсем понятен его смысл (благословляет?). Своеобразие этой пластины составляет и пестрота первоначальной гаммы, достигнутой заполнением ячеек разными эмалями: синие (зеленые?) на фоне красного хитона и красные на фоне синего гиматия.

Все три пластины с эмалью из Киева принадлежат работе русских мастеров высокого класса. Несмотря на некоторые дефекты, все три изделия говорят о хорошем знании иконографии, тонкости исполнения деталей, прекрасной передаче лица.

И все же эти пластины уступают в совершенстве исполнения золотой пластине с изображением святой Анны, найденной в Киеве в 1911 г. (табл. 15, 8, № 92). На круглой пластине диаметром 2,2 см, без следов пришивания на ткань (вставка в образок?), изображена святая с мученическим крестом в правой руке и левой, раскрытой ладонью перед грудью. Она облачена в красный мафорий, окутывающий голову и плечи и застегивающийся на груди круглой фибулой (?). В расходящихся полах мафория виден пепельный хитон. Нимб тоже пепельно-голубой с синей каймой. Синей эмалью дополнены надписи и крест.

В рисунке одежд использованы три приема, незаметно переходящие один в другой. Это ячейка, угол и овал. При выкладывании частых, тонких перегородок соблюдена строгая параллельность. Прекрасно исполнено лицо с носом красивой формы (без примитивного «трилистника», которым обычно кончается он на эмалях), крупными миндалевидными глазами, смотрящими вбок. Нижняя часть лица испорчена повреждением пластины. Особенно надо отметить убедительный жест тонких рук с изящной линией ладони и изогнутых суставов большого пальца. Такая детальная и совершенная проработка рисунка рук на русских произведениях с перегородчатой эмалью нам еще не встречалась. Отличается пластина с Анной и по цветовой гамме. Ведущими в ней выступают довольно яркий (кирпичного оттенка) красный и пепельно-голубой тона, дополнительными — темно-синий и белый. В таких соотношениях эти тона на изделиях с эмалью нами тоже не встречались.

Логичнее всего было бы отнести пластину с Анной к привозным из Византии изделиям. Однако этому противоречит славянская надпись, данная по сторонам изображения.

Пластина с великомученицей Анной — наглядное свидетельство участия греков в становлении эмальерного дела Руси. Скорее всего она была исполнена в греко-русской по своему составу мастерской.

О другом явлении в эмальерном деле Руси говорит серебряная пластина с неизвестным святым, найденная в Киеве при раскопках Милеева в 1910 г. (табл. 15, 5, № 93). Это уже выход эмальерного дела

за рамки первоклассных мастерских. Действительно, изображение на пластине весьма примитивно. Святой изображен погрудно, со скрытыми под одеждой руками. Возможно, эмальер пытался придать его фигуре легкий поворот: глаза его смотрят вправо, ухо и волосы показаны только слева, как могло быть при повороте лица вправо. Плохая сохранность пластины, побывавшей в огне, усугубляет просчеты ее изготовления. Но все же можно заметить, что одежды святого показаны осмысленно, хотя и примитивно. Гиматий спадает с левого плеча складками, показанными параллельными перегородками, слегка загибающимися на концах. На правом он дан несколькими овалами. Складки хитона образованы углами и небольшой замкнутой фигурой у ворота.

Судя по отсутствию головного убора или мафория, окутывающего голову, на пластине был изображен кто-то из святых воинов. Скорее всего Георгий или Дмитрий. Но если это гадательно, то несомненно, изготовление образка в какой-то второстепенной мастерской, без больших традиций в том сложном ремесле, которое пытались освоить ее мастера.

В этот же раздел условно можно отнести две небольшие золотые пластины с изображением Спаса, первоначальное назначение которых неизвестно. Одна из них не сохранилась и вошла только в описание Н. П. Кондакова<sup>102</sup>. Вторая хранится в ГИМ'е, использованная вторично на каменном кресте в грубой металлической оправе (табл. 13, 8, № 133). Она представляет собой небольшую четырехлепестковую розетку (1,6 × 1,7 см) с поясным изображением Иисуса Христа с Евангелием в левой и с благословляющей правой рукой. Лицо его сделано четко и профессионально. Одной линией образована волнистая борода и уши, отдельно показана прядь на лбу, хорошо изображены смотрящие вбок глаза, брови и нос, рот с опущенными уголками. Убедителен жест благословляющей руки, вторая, держащая Евангелие, не показана. Складки гиматия, напротив, даны обобщенно, небрежно размещенными в темно-синей эмали четырьмя углами и скобкой. Надпись выдавлена и заполнена красной эмалью. Местами выкрошившийся нимб был зеленым, близким к изумрудному, Евангелие — желтое, с зеленым камнем и корешком. В двадцатикратную лупу видно, что темный цвет бровей образован сгущением мутно-зеленой эмали, а для волос использована густо-красная. Телесный цвет — песочного оттенка, местами полупрозрачный, мраморовидный. В целом маленькая розетка производит впечатление хорошей, профессиональной работы. Первоначальное назначение ее неизвестно.

Очень близка к нему золотая пластина, вырезанная в виде киотца с изображением Христа, найденная в Рязани<sup>103</sup>. Гиматий разделан несколькими перегородками, правая рука благословляет, левая не показана, дан только квадрат Евангелия. Н. П. Кондаков полагает, что это вторичное использование образка, снятого с оклада или иконы местной работы, иконографически „не отличающейся“ от обычных византийских эмалевых типов XII в.

<sup>102</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 137, рис. 83.

<sup>103</sup> Там же.

К этому можно добавить, что оба изображения стилистически не отличаются от манеры передачи того же сюжета на изделиях с эмалью русской работы.

Наконец, к вставкам, о назначении которых мы можем только гадать, относится и уникальная золотая пластина с изображением святого Георгия, найденная в Новгороде в 1947 г. (рис. 9, № 125).

Никаких следов скрепления с другим материалом на тонкой золотой пластине нет. Она могла только вставляться в специальную оправу, и, судя по тому, что надпись подходит к самому краю, оправу изящную. Таким образом могли быть украшены и Евангелие, и оклад, и крест; такая пластина могла быть и частью образа, нательного креста или какого-то другого украшения.

На золотой пластине, продолговатой, узкой, с выгнутыми длинными сторонами размером  $2,6 \times 0,8$  см, изображен в рост святой воин Георгий, с копьем в правой руке, в коротком красном плаще — сагии, кольчужном доспехе поверх голубого хитона, синих штанах и сапожках.

Это многоцветное изображение дополняется голубовато-зеленым тоном нимба и красной эмалью надписей. Разберем манеру «рисунка» перегородками на пластине с Георгием. Лицо проработано довольно примитивно: брови и нос даны одной линией так, что брови кажутся сведенными к переносице, нахмуренными. Глаза и рот — просто кружками, волосы — незамкнутой линией. В моделировке одежды заметна тенденция к незамкнутой перегородке, как бы повисающей в эмали. Ведущие приемы ограничиваются ячейкой, углом и свободной линией. В целом работа смелая, уверенная, хотя и несовершенная в деталях.

В отличие от некоторых вышеприведенных вставок, примыкающих стандартной четырехцветной гаммой к кругу многочисленных изделий с эмалями из киевских кладов, пластина из Новгорода явно к нему не относится. Более того, она выпадает и из киевских эмалей с цветовой гаммой, обогащенной желтым и бирюзовым тонами. Здесь мы видим иное соотношение цветов, чем на рассмотренных до сих пор произведениях. Ведущими на пластине с Георгием выступают красный и оттенки синего и голубого (голубовато-зеленый, голубовато-пепельный, темно-синий, светло-синий); зеленый и желтый тона не употреблены вовсе.



Рис. 8

Пластина с Георгием из Новгорода (№ 125)

Отметив эту оригинальность пластины с Георгием, добавим, что русское ее происхождение не вызывает сомнения: об этом говорит и славянская надпись, и смелая небрежность деталей, сочетающаяся с верной передачей иконографического типа.

### ГРУППА III. ПЕРЕГОРОДЧАТЫЕ ЭМАЛИ В УКРАШЕНИЯХ ЦЕРКОВНОЙ УТВАРИ И ОБЛАЧЕНИЙ

Между эмалями, помещенными в этот раздел и предыдущими, твердой грани нет: со светских вещей пластины с эмалью часто переходили на церковные как дары, вклады. Мы увидим, что киотцы с эмалью на окладе Евангелия или иконы ранее составляли диадему или бармы, а иногда, наоборот, церковная утварь переходила в разряд светских украшений.

Разобранные ниже эмали отнесены в раздел церковной утвари по последнему их назначению, случаи возможного их использования в другой роли будут отмечаться особо.

#### НАКЛАДНЫЕ УКРАШЕНИЯ НА ИКОНЫ (ТИП 1)

*Подвески-колты Рязанского клада (табл. 16).* В знаменитом Рязанском кладе 1822 года была найдена пара уникальных подвесок в форме колтов, но почти в 3 раза превосходящих их размерами: диаметр их достигает 11 см. Полые внутри, они состоят из двух пластин, одна из которых украшена пышной сканью, чередующейся со вставками драгоценных камней, другая представляет собой оправу для круглого щитка с эмалью. Оправа сделана по тому же

принципу, что и медальоны барм: на золотую основу уложены сканные узоры, нарушающиеся гнездами с драгоценными камнями. Круглый щиток, вставленный примитивно, окаймлен ниткой жемчуга, протетой в специальные петли.

Как видно, по конструкции своей рязанские колты похожи одновременно и на колты и на медальоны барм. Сходство здесь, вероятно, временное, стилевое. Но вот комбинация таких элементов, как специфическая форма полый внутри подвески, устройство ее двух щитков, оправы с плоской сканью и вставной щиток с эмалью — такая комбинация нам нигде больше не встретится. В этом отношении рязанские колты уникальны. То же самое можно сказать и об их назначении. Вряд ли эти необычные колты могли использоваться в женском головном уборе: ведь каждый из них весил до 95,5 золотника, что составляет почти 400 г (в 1 грамме — 0,23 золотника). Очевидно, они предназначались, как и думал Н. П. Кондаков, для украшения какой-то чтимой иконы, где они составляли часть ее ризы, прикрепляясь к венцу в качестве подвесок<sup>104</sup>. Их парность и имитация формы колтов вполне согласуется с этим предположением.

В центре круглых щитков на обоих колтах даны одинаковые поясные изображения юных святых с двумя древами жизни по сторонам. Судя по княжеским шапкам и одеждам, это князья-мученики Борис и Глеб, канонизация которых состоялась при Ярославичах, в 1072 г.<sup>105</sup> Они изображены святыми мучениками, с крестами в правой руке, что соответствует ранней стадии почитания этих святых, когда их рассматривали как святых-целителей, а не как воинов-защитников. Эмаль на обеих пластинах сохранилась довольно плохо с точки зрения первоначальной тональности: полировка пропала всюду. В результате один из ведущих цветов — красный — превратился в песочный и только глубокие трещины в эмали одного из колтов позволяют увидеть ее первоначальную тональность.

Князья одеты в одинаковые плащи-корзно, темно-голубые, с трехлепестковыми красными (теперь песочными) кринами в белых кругах. Плащи, отделанные белой (теперь грязновато-желтой) опушкой, застегнуты розеткой-фибулой на правом плече. Под плащом виден красный (теперь песочный) хитон, с зеленовато-голубой полосой поручей. На голове святых — красные княжеские шапки с белой опушкой, в руках белые кресты с четырьмя красными точками у перекрестья. У князей молодые безбородые лица, данные несколько «дрожащей» перегородкой, смотрящие вбок глаза, рот, показанный наивным бантиком, и волнистые кудри. Рисунок перегородок довольно примитивен: они образуют углы и скобки, иногда с загнутыми концами. Весьма несовершенно разделан внутренний рисунок древа на подножке: он образован красными ветвями, которые в смысле рисунка перегородкой представляют те же скобки. Перегородки в крине и фигуры, которые они образуют, не замкнуты, и поэтому эмали голубого и бирюзового тонов, заполняющие древо, соприкасаются. На подножке даны городки.

Формой древа на подножке и самим сочетанием изображения святого и древа рязанские колты похожи на пару черниговских колтов (табл. 4, 3—4, № 31—32). Однако общий рисунок перегородок на рязанских колтах примитивнее. Более же всего отличает рязанские колты от всех найденных на Киевщине эмалей их цветовая гамма. Она включает в себя три оттенка голубого: темно-голубой, светлый бирюзовый и зеленовато-голубой. В то же время в ней нет типичного для эмалей киевского круга темного синего тона, светлого зеленого или изумрудного и желтого тонов. В качестве ведущего на рязанских колтах используется красный цвет, в качестве дополнительного — белый.

Как видим, с точки зрения цветовой гаммы с рязанскими колтами могут быть сопоставлены только медальоны рязанских барм с Ириной и Варварой.

Эти произведения объединяются в самостоятельную стилистическую группу, но все же самостоятельность эта относительна. В произведениях с эмалью рязанской группы мы находим целый ряд черт, роднящих их с теми или иными вещами, вышедшими из мастерских, продукция которых угадывается в массе киевских находок. Форма и конструкция изделий, орнаментация оправы, некоторые общие приемы укладывания перегородок — все это говорит об общих корнях, из которых выросли мастерские, изготовлявшие эмали киевского круга и разобранные нами рязанские находки.

*Подвески-сионцы.* Аналогичное назначение имели, по-видимому, и подвески-сионцы, представляющие собой модель храма. Такие парные подвески с четырьмя вставками-щитками с эмалью были найдены в составе Рязанского клада (табл. 15, 4, № 95—96). На двух сохранившихся щитках были изображения евангелиста Иоанна и неизвестного святого<sup>106</sup>. Мелкие изображения исполнены грубовато — асимметрично посаженные уши, низко помещенный рот, неудачный рисунок носа и бровей, — но все же довольно тщательно. Хорошо дана рука (хотя жест ее неоправдан), Евангелие, на облачении видны переданные углом складки ткани. Сохранилась эмаль трех тонов: синего, зеленого, белого.

Одна подвеска-сионца была использована вторично в ожерелье<sup>107</sup>. На четырех сохранившихся вставках был выполнен простейший орнамент из городков, заполненных белой, красной, синей и зеленой эмалью.

Небольшие размеры сионцев и маленькие вставки с эмалью, их украшавшие, не дают возможности сколько-нибудь подробного их анализа. Можно констатировать только, что они стилистически не выпадают из эмалей киевско-рязанского круга. Более подробно мы остановимся на другом уникальном изделии, несомненно предназначавшемся для украшения иконы.

*Каменнородская цата* (табл. 17, 18). Под этим именем вошло в литературу прекрасное произведение древнерусского эмальерного дела, найденное в составе клада 1903 г. близ села Каменный брод (табл. 17, 18, № 99). В настоящее время от него осталась только ничтожная часть. Во время Великой Отечественной войны ценности, в состав которых она

<sup>104</sup> Н. П. Кондаков, 1892, стр. 337.

<sup>105</sup> М. Х. Алешковский, 1972, стр. 124.

<sup>106</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 94.

<sup>107</sup> Там же.



Таблица 17  
Цата с деисусом из Каменного брода (№ 99)

входила, переданные из Эрмитажа в Харьков, при эвакуации попали в бомбежку. Обломки цаты были позже найдены и переданы в Харьковский Исторический музей. К счастью, цата до войны была изучена двумя большими знатоками прикладного искусства — А. С. Гуциным и Г. Ф. Корзухиной. А. С. Гуцин подробно описал цветовую гамму эмалей и дал общую оценку<sup>108</sup>. Г. Ф. Корзухина сделала интересный анализ терминов «цата» и «гривна» и показала правомочность их обоих в отношении каменнобродской находки<sup>109</sup>. Тщательное изучение цаты позволило ей убедительно доказать, что каменнобродская цата была изготовлена в качестве накладной на икону, а потом, увеличенная за счет дополнительных пластин, превращена в шейное украшение, гривну<sup>110</sup>.

На нашу долю осталось рассмотрение каменнобродской цаты на фоне всех древнерусских произведений с перегородчатыми эмалями. Эту задачу облегчили оставшиеся в Эрмитаже после фотографирования цаты негативы, значительно превосходящие качеством опубликованное А. С. Гуциным цветное ее воспроизведение.

Каменнобродская цата состоит из цельной кованой золотой пластины и наложенной на нее рамки для девяти круглых, двух полукруглых и шестнадцати треугольных вставок с эмалью. Рамки, отсиснутые на тонком золотом листе, состоят из полос ложной (тисненой) скани и желобков с припаянными к ним петлями жемчужной обнизю. Заметим, что в целом эта грубоватая оправа сделана путемковки и тиснения. В образованных таким образом гнездах грубо загнутым краем удерживались щитки с эмалью. Девять круглых щитков заняты изображением деисуса, включающим Христа, Богоматерь, Иоанна Предтечу, архангелов, апостолов Петра и Павла и святых Бориса и Глеба.

Все эти изображения характеризуются прекрасным знанием иконографии и общим, довольно высоким качеством исполнения, явно превосходящим мастерством киевские бармы. Помимо мастерства, здесь может идти речь и о некоторых других принципах выкладывания перегородок. Если в киевских бармах мы отмечали стремление к зональному размещению перегородок, то на цате предпочтение отдается свободному их распределению с умелым переходом от приема к приему. Однако зоны перегородок, выложенных одним приемом, здесь употреблены тоже. Особенность рисунка перегородками на каменнобродской цате носит индивидуальный характер, выдавая руку еще не встретившегося нам мастера, умевшего комбинировать различные приемы. Общее же его отношение к типологически близким произведениям — бармам — мы сможем оценить при конкретном рассмотрении пластин с эмалью, украсивших цату.

На круглой пластине в центре изображен Иисус Христос в синем гиматии, пепельном хитоне с красными, несколько не на месте показанными клавами. В левой руке он держит свиток, правой, непомерно большой, благословляет. Лицо, контуры волос и

бороды, руки показаны уверенно и убедительно. Ячейками, согнутыми под углом один, два раза или уложенными овално, и прямой, образующей зигзаг со стремлением сохранить равные расстояния между перегородками, переданы ткани облачения. Крупные ясные надписи, заполненные красной эмалью, зеленый нимб с белым крестом и красными кантами дополняют впечатление профессиональной, уверенной работы.

К числу лучших относятся две пластины с изображениями Богоматери и Иоанна Предтечи. У них прекрасно переданы лица, красивого рисунка руки, тоже слишком большие. Гиматий Иоанна и мафорий Богоматери по рисунку складок похожи на одежды Христа: зона с положенными углом перегородками хорошо согласуется на них с участками, разделенными углами и ячейками. Смелость общего рисунка сочетается с тщательностью деталей: на плечах и челе мафория Богоматери изображена крестообразная розетка, прекрасно переданы лохматые волосы и борода Иоанна Предтечи. Но особенно хорошо видна тщательность отделки деталей на пластинах с архангелами Михаилом и Гавриилом. Лор с драгоценными камнями, тавлии на предплечьях, мелкие перегородки на синем облачении, общий изящный контур распростертых крыльев, разделанных разноцветными ячейками, — все, вплоть до диадемы в кудрях и концов от ее завязок на фоне нимба, сделано осмысленно и тонко. «Дрожащая» линия овала лица, соприкасающиеся перегородки глаз и носа, образованного искривленной перегородкой, — все эти мелкие дефекты не портят общего впечатления первоклассной работы. Мастерство ювелира в ней сочетается с хорошим знанием иконографии. Петр изображен с семью кудрями и широкой бородой, Павел — с прямыми черными волосами и удлиненной бородкой, лица их индивидуальны. Петр изображен со свитком в левой руке и благословляющим жестом правой, не очень удачно получившейся руки (перегородки слились). Несоразмерно большая рука Павла держит Евангелие. Перегородки одежд Петра получились тоже не совсем удачными. Они, как и на одеждах Павла, показаны ячейками.

На последних, круглых вставках изображены святые Борис и Глеб, последний с несколько более длинными кудрями. Оба они — в плащах-корзно, затканых сердечками и кружками: у Бориса — синими по красному фону, у Глеба — красными по синему. Плащи застегнуты фибулой на правом плече и отделаны белой опушкой. В правой руке святые держат четырехконечный крест. Как видно, Борис и Глеб Каменнобродской цаты очень близки их изображению на рязанских колтах. Разница, однако, есть, и очень любопытная. Святые князья на колтах представлены в реалистически точно переданных княжеских шапках. Они красные, с меховой опушкой и украшениями в очелье.

На цате головные уборы другие: они явно не имеют опушки, а впереди четко показана комара с внутренним членением, за которой видна синяя матерчатая тулья. Такому убору более всего соответствует византийская система или, скорее, скуфья — отличие сана деспота, который носили сыновья и братья императора. По мнению Н. П. Кондакова,

<sup>108</sup> А. С. Гуцин, 1936, стр. 59—61.

<sup>109</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 50, 51, 57, 58.

<sup>110</sup> Там же, стр. 50, 51.



Таблица 18

Медальоны цаты с деисусом из Каменного брода (№ 99):

1 — Христос; 2 — обратная сторона пластины с Христом; 3 — св. Борис; 4 — св. Глеб; 5 — св. Петр; 6 — св. Павел;  
7 — архангел Михаил; 8 — архангел Гавриил; 9 — Богоматерь; 10 — Иоанн Предтеча

именно облачение деспота — высшего сана Империи и воспроизводили одежды русских князей<sup>111</sup>.

На уже упоминавшемся окладе византийской иконы, относящемся к XIII—XIV вв., Константин Акрополит изображен в таком же уборе: матерчатой шапке с центральной комарой<sup>112</sup>. В центре комары помещено изображение какого-то святого (?) со скуфьей на голове (не Иисус Христос! Н. П. Кондаков ошибался), по сторонам которого даны растительные побеги.

Убор на голове Константина Акрополита отличается от головных уборов Бориса и Глеба на Каменнобродской гривне только высотой комары. Очевидно, этим убором, говорящим не только о высоком положении, но и о родственном отношении к правящему дому, эмалиер хотел показать княжеское происхождение первых русских святых<sup>113</sup>.

Нам осталось рассмотреть орнаментальные пластины цаты. Они отличаются простотой. На шестнадцатии треугольных вставках, размещенных между круглыми медальонами, изображен один и тот же мотив: пятилепестковый крин-дерево с миндалиной в нем, заключенное в сердцевидную фигуру. В одной из парных полукруглых концевых вставок цаты такое же дерево заключено в круг, а по сторонам его даны треугольники с четко исполненной половиной древа. Мы имеем достаточно полное представление о цветовой гамме эмалей цаты, подробно описанной А. С. Гуциным<sup>114</sup>. Он подчеркивает ее «темно-синюю тональность» и преобладание двух основных цветов: синего и зеленого. При этом он определенно говорит о двух оттенках того и другого: светлого и темного. Светлый синий он называет голубым, темный зеленый — изумрудным. Напомним, что последний, характерный для византийских и грузинских эмалей, на русских крайне редок. Мы встречали его только на некоторых медальонах барм.

Как дополнительные в цветовой гамме цаты употреблены красный, местами переходящий в светлорозовый (волосы?), ярко-желтый и белый. Как видно, от четырехцветной гаммы мастерской А цата отличается применением изумрудного и желтого тонов. Но именно это ее сближает с бармами, что еще более подчеркивается преобладанием в расцветке их эмалей синего и зеленого тонов, тогда как светло-зеленый на всех колтах употребляется в качестве дополнительного. В то же время на цате нет ни пепельного, ни бирюзового цветов, уже примененных на обеих диадемах. Если исходить из того, что за изменениями цветовой гаммы стоит эволюция эмальерного дела Руси, то цату надо поместить где-то между колтами первого этапа мастерской А и диадемами, соответствующими второму ее этапу. Этому не противоречит и та система растительной орнаментации, которая применена на цате. На приставленных к ней трапециевидных пластинах мы находим свое-

образные вариации на ту же тему крина. Четырехлепестковые розетки с кринами чередуются на них с такими же розетками, заполненными стеблями полукринов — орнаментом, повторенным в трехлепестковых розетках по краям пластины. В ее углах размещены «сердечки» с пятилепестковым деревом, близкие к тем, которые украшают цату. А. С. Гуцин отметил, что как цвета, так и сохранность эмалей на концевых пластинах другие. Красный здесь лучше сохранился, синий, напротив, хуже; белый и зеленый цвета употреблены как дополнительные.

Концевые пластины каменнобродской цаты, сделанные другим мастером для какого-то не дошедшего до нас украшения, приобретают особый интерес в свете той аналогии, которую мы находим для них на двух различных произведениях эмальерного дела — кресте Ефросинии Полоцкой, отмечавшуюся Л. В. Алексеевым<sup>115</sup>, и грузинской иконе Богородицы с нимбом из эмалевых пластин XI в.

На трех пластинах креста Лазаря Богши мы находим два основных мотива, составляющих орнаментацию концевых пластин Каменнобродской цаты: крины и стебли с полукринами, заключенные в четырехлепестковые розетки (табл. 20, 2, 6, 7, № 124).

К сожалению, мы не можем сравнить качество исполнения этого сложного (особенно в варианте со стеблями) мотива. У Лазаря Богши оно превосходит по точности и отработанности повторяющихся без изменений деталей. На цате, концевые пластины которой известны нам только по рисунку в книге А. С. Гуцина, детали идентичного орнамента не кажутся такими совершенными. Впрочем, это может быть результатом погрешностей в самом рисунке. Но даже со скидкой на это обстоятельство, мы должны отметить, что орнамент у Лазаря Богши богаче. Там, кроме упомянутых мотивов, в нем разработан третий, в котором четыре лепестка розетки заняты миндалинами с полукрином внутри, а один из общих с цатой мотивов — крины в розетке — имеет в центре дополнительную четырехлепестковую фигуру изящного рисунка (табл. 20, 2).

Еще более сложный вариант того же орнамента мы находим на нимбе Богоматери с упоминавшейся иконы из Циглани Музея грузинского искусства в Тбилиси<sup>116</sup>. Нимб образует пять пластин с повторяющимся орнаментом из трех-четырёхлепестковых розеток в центре и двух- и трехлепестковых по краям, углы заняты сердечком, т. е. четвертой частью четырехлепестковой розетки, у Лазаря Богши так и изображенной. Как видно, общая схема орнамента на всех трех произведениях идентична. Однако, внутренняя разделка фигур, образующих орнамент, на пластинах нимба иконы из Циглани несравненно богаче. Основу ее составляет та же комбинация крина и стеблей, но в гораздо более усложненной редакции, близкой к стилю растительного орнамента на диадеме с Александром Македонским. Только цветовая гамма ее строже: она построена на трех тонах — синем, красном и белом.

Итак, перед нами — три редакции одного и того же орнамента, две из которых датированы. Ш. Амиранавили относит эмали иконы из Циглани к XI в.,

<sup>111</sup> Н. П. Кондаков, 1906, стр. 90; там же, рис. 10, стр. 81.

<sup>112</sup> А. В. Банк, 1966, рис. 245.

<sup>113</sup> Вероятно, в прямую связь с подобной традицией надо поставить изображения Бориса и Глеба со стеммой — венцом — в руках; М. Х. Алешковский, 1972, стр. 108, 109; более пышный убор того же типа находим на рельефах Юрьева-Польского: Г. К. Вагнер, 1966, табл. XX.

<sup>114</sup> А. С. Гуцин, 1936, стр. 60.

<sup>115</sup> Л. В. Алексеев, 1957, стр. 224—244.

<sup>116</sup> S. Amiranasvili, 1971, рис. 37, 38.

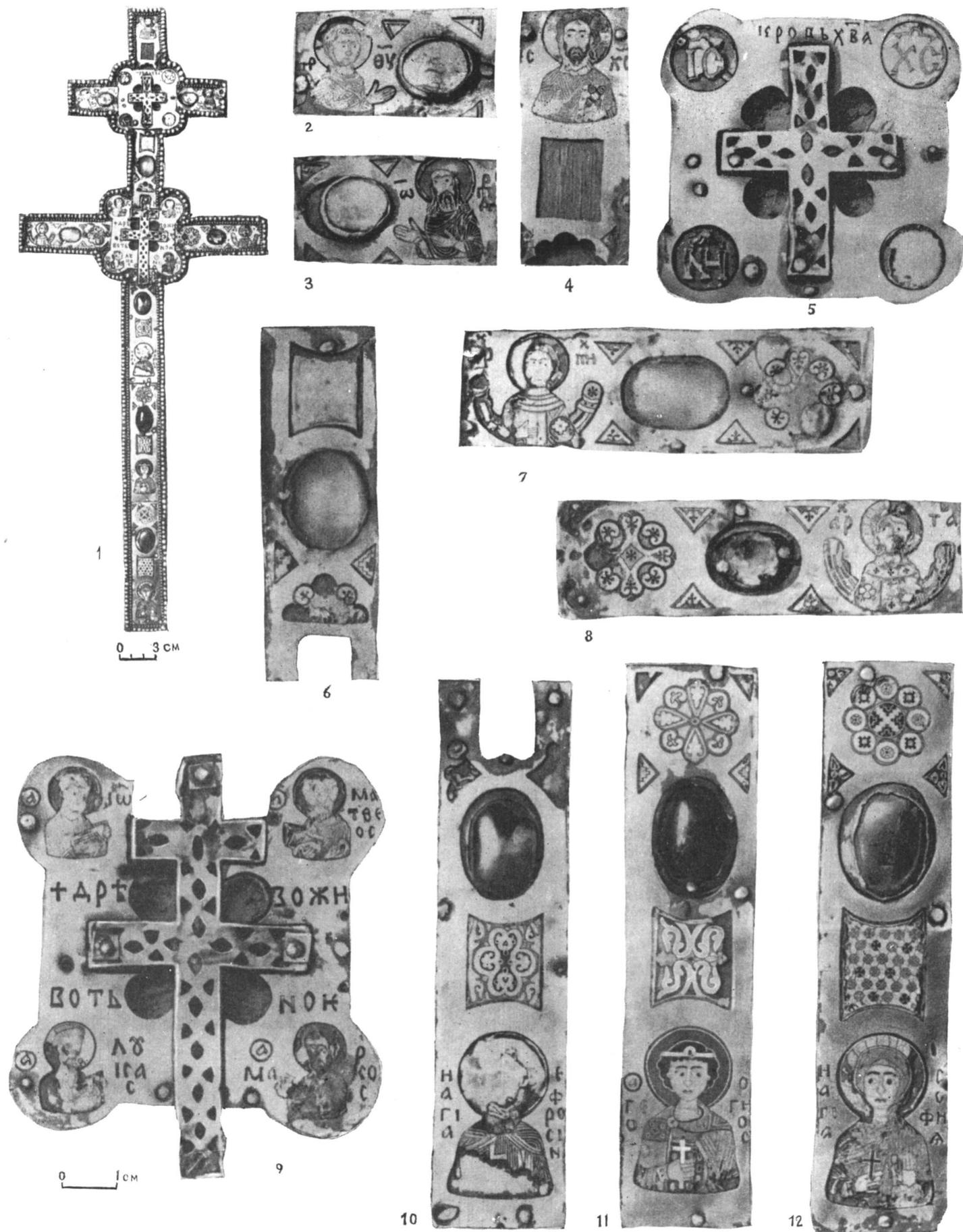


Таблица 19

Крест Евфросинии Полоцкой (№ 124):

1 — лицевая сторона креста; 2—11 — пластины облицовки креста: 2 — Богородица; 3 — Иоанн Предтеча; 4 — Христос; 5, 6 — с орнаментом; 7 — архангел Михаил; 8 — архангел Гавриил; 9 — евангелисты; 10 — св. Евфросиния; 11 — св. Георгий; 12 — св. София

живопись иконы — к X—XI вв. Нелишне отметить, что пластины с эмалью, из которых смонтирован нимб, имеют следы вторичного использования. Более того, этих пластин не хватило для всего поля нимба и внизу справа его пришлось дополнить серебряной пластиной с монограммой Христа. Это значит, что пластины с эмалью могут быть и старше иконы. Но даже если мы оставим дату изготовления эмалей нимба Богоматери в рамках XI в., связь их с византийскими эмальями эпохи расцвета несомненна.

Вторым датированным вариантом сходной орнаментации в эмалях оказывается произведение Лазаря Богшей, датированное надписью 1161 г. Третий — на каменобродской дате — судя по надписи<sup>117</sup>, должен быть отнесен также к I пол. XII в. или даже к его началу.

Икона из Цилгани дает нам отправные моменты для поисков аналогий. Два русских варианта представленного на ней эмалевого орнамента отмечают ступени его освоения в эмальерном деле Руси. Близость его редакции на обоих произведениях древнерусского ювелирного дела говорит о выполнении его самим Лазарем Богшей или в его мастерской в середине или второй половине XII в.

#### НАПРЕСТОЛЬНЫЕ КРЕСТЫ (ТИП 2)

*Крест Евфросинии Полоцкой* (табл. 19, 20). Довольно значительную коллекцию средневековой церковной утвари этого типа<sup>118</sup> Русь пополнила замечательным произведением, сохранившим имя мастера и дату изготовления. Это уже неоднократно упоминавшийся крест Евфросинии Полоцкой, сделанный, судя по надписям на нем, Лазарем Богшей в 1161 г. Сравнительно недавно ему была посвящена серьезная работа<sup>119</sup>, что позволяет нам остановиться только на одном круге вопросов, связанных с этим уникальным произведением. Мы рассмотрим пластины с перегородчатой эмалью, изготовленные Лазарем Богшей, и постараемся определить их место среди известных древнерусских произведений этого рода. Эмаль на кресте Евфросинии Полоцкой располагалась первоначально на двадцати двух золотых пластинах, прибитых к деревянной основе шестиконечного креста с обеих сторон. Сохранилось одиннадцать пластин на лицевой стороне креста, где они обрамлены рядами зерни, подражающей жемчужной обниси, и десять — на оборотной (табл. 19, 20, № 124). На пластинах расположены изображения святых и орнаментальные мотивы, продуманность композиции которых говорит о специальном их изготовлении для этого креста. Разберем их подробнее. Три пластины, расположенные в верхних ветвях креста лицевой стороны, заняты тремя центральными фигурами деисуса: Христом, Богоматерью и Иоанном Предтечей (табл. 19, 2—4).

<sup>117</sup> Б. А. Рыбаков, 1964. Наиболее близкие очертания надписям чаты имеют датированные надписи 30 г. XII в., табл. V—VI. Пользуюсь случаем поблагодарить Т. В. Николаеву за ее любезные консультации в области эпиграфики и иконографии.

<sup>118</sup> А. Грабар, 1969, р. 99—125. См. литературу о средневековых крестах.

<sup>119</sup> Л. В. Алексеев, 1957, стр. 224—242; стр. 242—244 — полная библиография.

Мы уже имели случай сказать, что это изображение Христа можно считать лучшим среди всех изображений в древнерусских изделиях с перегородчатой эмалью. Великолечно соблюденный иконографический тип, тонкий рисунок уверенных перегородок, передающих правильные черты удлиненного лица, руки и, несколько геометризированно, одежды, — все это мы можем сравнить только с одним медальоном барм из киевского клада 1824 г. (рис. 7, № 83). Так же мастерски исполнены фигуры Богоматери и Иоанна Предтечи. У них прекрасно даны лица и руки, обрамленные тонким ободком «рукавички». Одежды их даны в другой манере. Перегородки частые, свободно расположенные углом или овально. Особенного артистизма достиг мастер в передаче складок облачения Иоанна, местами расходящихся веерообразно как бы из одного пучка. Эта живописная манера отличается от геометризованной манеры передачи облачения Христа.

Архангелы Михаил и Гавриил на пластинах (табл. 22, 7—8), занимающих боковые ветви креста, изображены снова в несколько иной манере. Ее можно было бы назвать орнаментальной, так как тончайшим орнаментом — кресты в розетках, чешуйки, розетки, камни — отделаны лоры, крылья, сферы-зеркала обоих архангелов. Нарядность этих двух пластин подчеркивается сложностью рисунка древа в треугольниках и восьмилепестковых розетках. Верхнее и центральное средокрестье заняты квадратными пластинами со скругленными углами (табл. 22, 5, 9). В верхнем средокрестье, в кругах, на фоне белой эмали, исполнены надписи, заполненные синей эмалью. Отметим, что такая инкрустационная манера надписей, типичная для византийских эмалей, на русских обычно заменяется надписью, выдавленной в золоте и заполненной чаще всего красной эмалью.

В кругах нижнего средокрестья расположены в сложных позах четыре Евангелиста. Они держат раскрытые Евангелия обеими, прекрасно исполненными руками. Все четыре плохо сохранились. Но все же там, где эмаль не выпала, можно рассмотреть густые складки одежд, переданных в живописной манере, близкой одеждам Иоанна Предтечи.

На нижнем стволе креста расположены три пластины (табл. 19, 10—12) с патрональными святыми заказчицы креста, княжны Евфросинии, ее отца Георгия, сына Всеслава Полоцкого и, вероятно, матери — Софии<sup>120</sup>. Изображение святой Евфросинии почти выкрошилось. На сохранившихся участках эмали видны четкие параллельные нити золотых перегородок, прямых, овальных или изогнутых углом. Так же строго геометрично разделан сагий святого Георгия с мученическим крестом в правой руке. И здесь перегородки, уложенные ячейкой, овально или углом, строго параллельны. В живописной манере решены драпировки мафория святой Софии, держащей крест в правой руке и с левой рукой, раскрытой ладонью перед грудью. Складки ее мафория образованы ячейкой, уложенной углом, овально или ниспадающими параллельно. Они часты и лишены строгого геометризма.

<sup>120</sup> Л. В. Алексеев, 1957, стр. 224.

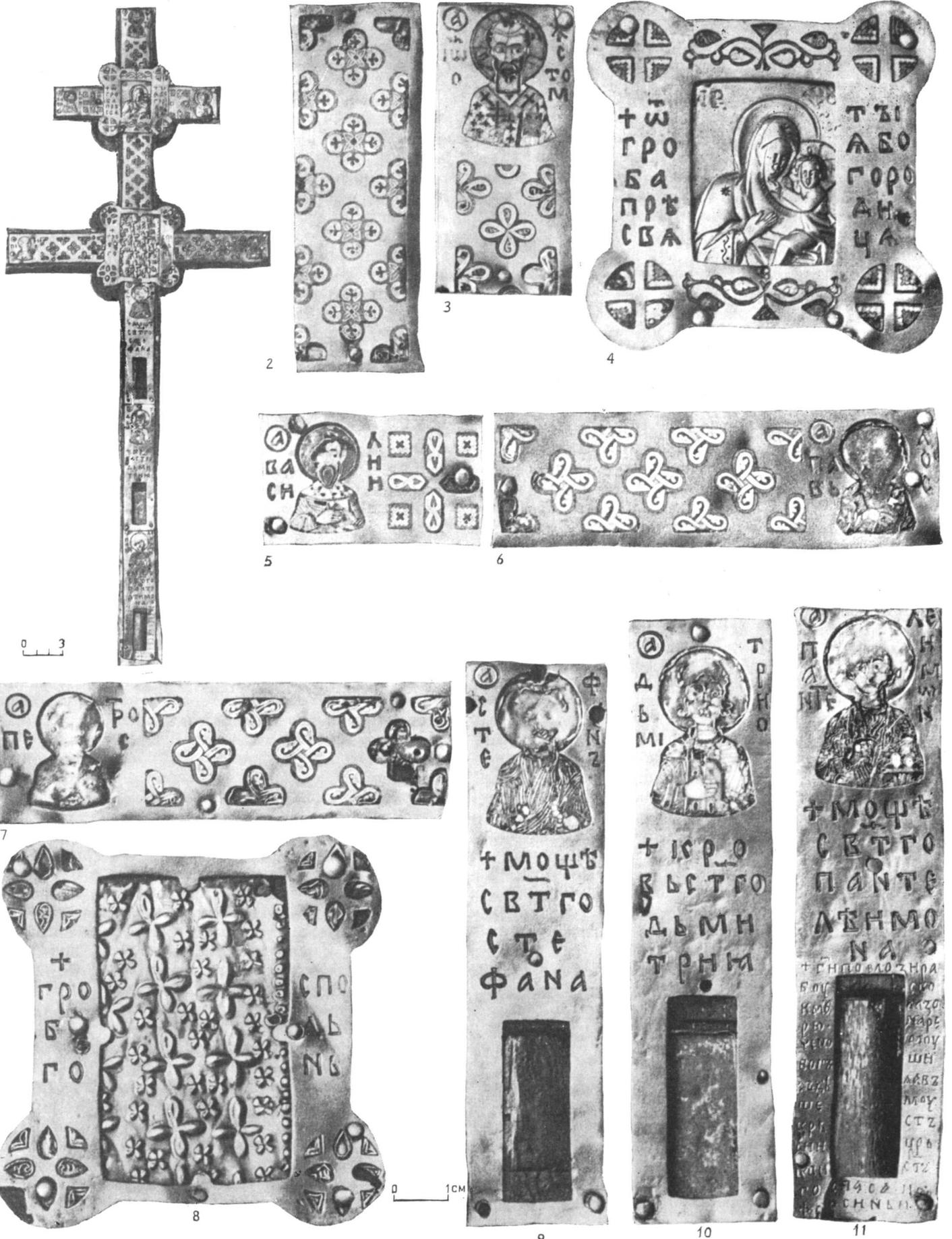


Таблица 20

Крест Евфросинии Полоцкой (№ 124):

1 — оборотная сторона креста; 2—11 — пластины облицовки креста: 2 — с орнаментом; 3 — Иоанн Хризостом; 4 — с орнаментом; 5 — св. Василий; 6 — св. Павел; 7 — св. Петр; 8 — с орнаментом; 9 — св. Стефан; 10 — св. Дмитрий; 11 — св. Пантелеймон

Пластины с патрональными святыми украшены орнаментальными мотивами, заключенными в прямоугольные с вогнутыми короткими сторонами или восьмилепестковыми розетками, кринами, древами, городками и розетками. В отличие от Каменнобродской цаты, где медальоны с деисусом перемежаются кринами, по рисунку идентичными наиболее простой форме крина колтов группы «А», элементы растительной орнаментации креста Лазаря Богши дают свою редакцию отработанным мотивам крина или городков.

Орнамент в двух верхних прямоугольниках дает комбинацию сложного крина и вьющихся стеблей, близких растительной орнаментации диадемы из Сахновки. Особенно интересен последний прямоугольник. В нем на фоне белой эмали чередуются ряды красных и синих крестообразных розеток — мотив, который в древнерусских эмалях одинок, но в различных вариациях достаточно распространен в византийских эмалях<sup>121</sup>. Еще интереснее для нас буквальное повторение этого орнамента на великопленном окладе с эмалями грузинской работы иконы из Курчели, датированной Ш. Амиранашвили XIII в.<sup>122</sup>

Прежде чем перейти к рассмотрению эмалей обратной стороны креста Евфросинии Полоцкой, мы должны остановиться на одном любопытном обстоятельстве. Как мы убедились, одиннадцать изображений святых на лицевой стороне креста оказались выполненными в различной манере, которую мы условно назвали геометричной, орнаментальной и живописной. Можно ли приписать их изготовление одному мастеру Лазарю Богше, или указанная разница манеры исполнения может быть истолкована как свидетельство участия в работе других мастеров — помощников? Последнее было бы вполне вероятно, если бы не тот индивидуальный отпечаток одной умелой руки, который несет на себе каждое из одиннадцати изображений. В первую очередь это касается рисунка лиц и рук. Лица изображенных отличаются крупными глазами с подчеркнутыми зрачками, широкими черными бровями,ходящими до висков, характерным рисунком полного рта с опущенными углами. Тонкий нос сильно расширяется книзу, а уши даны небольшими петельками на уровне глаз. Особенно хороши руки — всюду пропорциональные, тонкие, естественные в сложных ракурсах. Впечатление единой руки, делавшей все эти эмали, дополняется одним важным обстоятельством: в какой бы манере ни передавались одежды, для их драпировок применяются одни и те же приемы. Это ячейка, угол, овал, а способ их укладки — геометричный или более свободный — создает видимость разной манеры рисунка. Поэтому мы должны признать, что Лазарь Богша владел в совершенстве разными манерами передачи одежд, что обличает в нем мастера высокой квалификации.

Этот вывод подтверждает высокое качество эмалей на пластинах обратной стороны креста, авторская принадлежность которых Лазарю Богше тоже не вызывает сомнений.

На верхней ветви креста представлен Иоанн Хризостом, которого можно считать лучшим среди изображенных в орнаментальной манере святых по исполнению и точности соблюдения иконографического канона (табл. 20, 3). Прекрасно выполнена голова, с морщинами на лбу, залысинами на висках, с небольшими, аккуратными кустиками волос, заостренной раздвоенной бородкой. У него большие глаза, широкий разлет густых бровей, хорошо выполненные уши и большой рот индивидуального рисунка. В правой руке Иоанн держит восьмиконечный крест, левая, невидная под одеянием, придерживает Евангелие. На нем крестчатый омофор, ткань облачения заткана маленькими крестами. Евангелие его разделано четырьмя сердцевидными фигурами, как Евангелие Христа на бармах 1824 г. (рис. 7, № 83). В близкой манере изображен Дмитрий, значительно хуже сохранившийся (табл. 20, 10). У него круглое молодое лицо, исполненное характерными для всех пластин креста приемами. Геометризованные складки сагия нарушаются тавлием и клавиами, расшитыми камнями. В руке Дмитрий держит мученический крест. На верхних боковых ветвях креста были выполнены изображения святых — Василия Великого и утраченного Григория Богослова. У Василия удлиненное лицо, бородка клинышком, тонко разделенная перегородками, он придерживает Евангелие правой рукой, переданной удивительно правдоподобным жестом. У фигуры Павла, частично сохранившейся на нижней ветви креста, тот же жест еще более изыскан. Парное изображение Петра не сохранилось: эмаль и перегородки полностью выкрошились, обнажив стенки и дно отсиснутого лотка.

Не рассмотренные нами еще изображения Стефана с крестом и Пантелеймона с ковчегцем даны в живописной манере: складки их одежд, образованные ячейкой, уложенной углом или овалом, свободно изгибаются, иногда даже кажутся «дрожащими» (табл. 20, 9, 11). Такая трактовка одежд очень близка той свободной манере, в которой выполнены облачения святых Ирины и Варвары на Рязанских бармах (табл. 15, 1—3, № 85—87). Есть у них и еще одна общая черта — это прекрасно выполненные тонкие руки. Однако на этом сходство заканчивается. Лица святых Ирины и Варвары, с маленьким, невыразительным ртом, сдвинутыми к носу зрачками, с наивными петельками ушей уступают в мастерстве рисунка прекрасным лицам святых Лазаря Богши. Характер трактовки одежд на медальонах Рязанских барм может говорить о близости их исполнителя кругу Лазаря Богши (ученик?).

Орнаменты пластин обратной стороны креста разбирались нами при анализе боковых пластин Каменнобродской цаты, представляющих им самую близкую аналогию. Помимо четырехлепестковых розеток с кринами и ветвями — полукринами, на пластинах креста использованы городки, заключенные в треугольники или обрамляющие крестик в квадрате. Дважды здесь встречаются миндалины с заключенным в них полукрином. На верхнем средокрестье они образуют и изящные побеги, на центральном расположено по четыре, и вместе с треугольниками с лепестками внутри вписываются в полукружья пластины. Вероятно, они были рамками для ныне утраченных вставок с эмалью.

<sup>121</sup> J. Deér, 1966, № 126, 131, 134.

<sup>122</sup> S. Amiranashvili, 1971, рис. 77.

Сохранившиеся цветные воспроизведения креста Евфросинии Полоцкой несовершенны<sup>123</sup>, но все же они дают, пусть самое общее, представление о его цветовой гамме. Основными цветами в ней выступают синий и зеленый, дополнительными — красный и белый. В орнаментальных фигурах ведущими оказываются синий, белый и красный тона, зеленый как будто вовсе не использован, как это было и в тех грузинских аналогиях орнаментальных композиций, которые приводились. Гамма эмалей изображений святых построена на сочетании синего и зеленого тонов, что характерно для киевских барм или таких произведений, как Каменнобродская цата. Правда, мы можем только предполагать участие полутонов: голубого, пепельного или разных оттенков зеленого (изумрудного, бирюзового). Все же общая близость цветовой гаммы креста киевским эмальям несомненна.

Мы можем теперь суммировать наблюдения, которые нам дал анализ эмалей креста Евфросинии Полоцкой. Прежде всего, на эмалевых пластинах креста выразительно запечатлен художественный «почерк» Лазаря Богши. Его характеризует виртуозное владение перегородкой, которой мастер выкладывает с одинаковой уверенностью мелкий орнамент, одежды святых, их лица и руки.

Лица работы Лазаря Богши отличаются крупными правильными чертами, с широкими зрачками крупных глаз, длинными бровями, хорошим носом, характерным извилистым контуром губ большого рта. Особенного мастерства достиг Лазарь Богша в передаче рук — воздетых (Богоматерь и Иоанн Предтеча), держащих закрытую книгу (Василий Великий, Григорий Богослов) или открытую (евангелисты), держащую крест (Георгий, Дмитрий, Иоанн Златоуст, Евфросинья, Софья), открытую ладонью перед грудью (Стефан, Софья), благословляющую (Христос) или указующую перстом на дарохранильницу на пластине с Пантелеймоном. Такого богатства ракурсов, такой естественности и свободы жестов мы не встретим ни разу в произведениях других древнерусских эмальеров.

Основные приемы, которыми выкладывает Лазарь Богша одежды святых, сводятся к ячейке, положенной углом, овалом или параллельными прямыми. На примере пластин мы видим, что прием выкладывания перегородки сам по себе не отражает почерка эмальера, и даже набор приемов не дает полной характеристики. Важны манера, стиль, в которых мастер умеет «рисовать» перегородкой, уложенной определенным приемом. Лазарь Богша избегает строго зонального размещения перегородок, характерного для многих медальонов барм. У него нет манеры «бросать» перегородку, оставляя ее незамкнутой. Его перегородки замкнуты, в них ощущается стремление к параллельности, в какой бы манере он ни работал: в геометрически строгой манере передачи одежд или в более живописной.

Для орнаментальных сюжетов, украшающих пластины креста, характерна прежде всего совершенная техника исполнения, буквальное многократное повторение отдельных элементов, отработанных до мельчайших деталей.

Общий строй орнаментации креста Лазаря Богши далек от той стабильной комбинации немногих, введенных до совершенства элементов, которую дают лучшие колты. По тенденции к усложнению основного мотива — кривая — крест Евфросинии Полоцкой напоминает колты второго этапа деятельности мастерской А и стилистически близкую диадему с Александром Македонским. На диадеме мы находим мотив из симметрично расположенных ветвей, помещенный на пластине с Георгием на лицевой стороне креста Богши. Более того, на двух боковых киотцах той же диадемы в прямоугольниках дан орнамент из чередующихся синих и красных равноколенных крестиков на белой эмали, совершенно идентичный орнаменту на кресте, в прямоугольнике над изображением Софии. Помимо уже упоминавшейся аналогии этому орнаменту на эмалевом окладе иконы из Курчели, мы находим его отголоски в упрощенной редакции на колте из Галича.

В целом орнаментация креста Лазаря Богши дает возможность датировать круг стилистически близких ему произведений русского эмальерного дела второй половиной XII в.

Итак, Лазарь Богша по мастерству не знает себе равных в ряду русских эмальеров. Его искусство может считаться вершиной русского эмальерного дела.

Но, несмотря на исключительное место, которое занимает Лазарь Богша среди других безымянных эмальеров Руси, искусство его отнюдь не выпадает из эмальерного дела Руси. Связи его с ним так тесны, что возникает мысль о наличии других авторских вещей Лазаря Богши (последние пластины Каменнобродской цаты, медальон барм 1824 г. с Христом) или о работе его учеников (медальоны Рязанских барм с Ириной и Варварой, образок с Марией из Рязани). Диадема с Александром Македонским и оригинальный колт из Галича, трактуемые близкие орнаментальные сюжеты, могут быть отнесены к кругу, близкому его мастерской.

В произведении Лазаря Богши собраны, как в фокусе, все те достижения, которых добилось эмальерное дело Руси за короткий отрезок времени, отделяющий первые его шаги от 60-х годов XII в.

\*

В литературе есть сведения еще об одном кресте с эмалью — это воздвизальный крест архиепископа Макария, представление о котором можно составить по цветному рисунку, сделанному с натуры для «Древностей Российского государства»<sup>124</sup>. Из надписи на боковых частях креста видно, что крест этот был дарован святой Софии новгородским архиепископом Антонием, бывшим около 1211 г. в Царьграде и правившим новгородской епархией с 1212 по 1228 г.<sup>125</sup> В той же надписи содержится перечисление изображений четырех святых — Петра, Павла, Симеона, Иоанна, из которых на кресте, воспроизведенном в «Древностях Российского государства», находит объяснение только последнее, расположенное в круглом медальоне на одной из ветвей креста. Другие заняты такими же рельефны-

<sup>123</sup> П. Н. Б а т ю ш к о в, 1890, стр. 39—42.

<sup>124</sup> «Древности Российского государства», 1849—1865, № 25, 26.   
... и й, архимандрит, 1860, стр. 173.

ми металлическими пластинами XIX в. с изображениями Знамени Богородицы, Христа Вседержителя и двух херувимов. В верхнем средокрестии представлено распятие и по сторонам — Богоматерь и Иоанн, выполненные голубой, зеленой и белой эмалью со всеми признаками работы XIX в. Это подтверждает еще одна надпись креста, где упомянуто, что «крест сей обложен новым окладом, устроенным в 1848 г. на иждивении новгородского митрополита Антония»<sup>126</sup>.

Единственное, что может напоминать бывшие на кресте древние эмали, — это круглые гнезда для них, расположенные на ветвях креста. По своему устройству (кайма из рубленой скани и рваные края, зажимавшие вставной щиток) они похожи на оправу вставных щитков Каменнобродской цаты; рельефные пластины XIX в. оказались меньше оправы и заняли только ее центральную часть. Древние пластины с эмалью, украшавшие крест Антония, исчезли. Судя по древней надписи, они должны были содержать изображения Петра, Павла, Иоанна и Симеона, располагавшиеся, вероятно, симметрично в четырех боковых ветвях креста. Об эмалях, украшавших верхнюю ветвь и, вероятно, пластины средокрестий, можно только гадать.

#### ПЛАСТИНЫ С ОКЛАДОВ КНИГ И ИКОН (ТИП 3)

*Оклад Мстиславова Евангелия* (табл. 21, № 111 — 123). Одно из интереснейших, дошедших до нас произведений с перегородчатой эмалью — оклад Мстиславова Евангелия, хранящийся в Историческом музее в Москве. Этот замечательный памятник имеет сложную биографию. Из специальной записи на л. 213 известно, что Евангелие, переписанное для князя новгородского Мстислава, сына Владимира Мономаха, возилось выполнявшим заказ Наславом по повелению князя в Царьград. В записи об этом сказано следующее: «Еще бяцеть казал Мъстислав князь художу Наславу и возивъ Царю-городу и учинихъ химипеть. Божію же волею възвратихъся ись Царягорода, исьправихъ все злато и серебро и драгый камень. Пришедъ Кыеву и скончыся все дело месяца августа в 20. Цену же евангелия сего един бог ведае»<sup>127</sup>.

Князь Мстислав Владимирович княжил в Новгороде дважды: с 1088 по 1094 г. и с 1096 по 1117 г. Следовательно, работы по украшению относятся к первым двум десятилетиям XII в.

Однако оклад дошел до нас, согласно поздней приписке, после переделки 1551 г. Она повлекла за собой полную перекомпоновку сохранившихся до XVI в. эмалей в окладе, в результате которой ни одна из них не сохранила своего первоначального места. Об этом говорят специально оставленные в сканой раме оклада гнезда для эмалевых пластин, прибитых к окладу одинаковыми гвоздиками.

В блестящем исследовании Г. Филимонова, посвященном окладу Мстиславова Евангелия, показано, что эмали, его украшающие, состоят из двух разрозненных деисусных композиций русской работы (5 квадратных пластин и 6 киотцев) и двух прямо-

угольных пластин византийского происхождения<sup>128</sup>. Только последние он считает возможным относить к первоначальному, не дошедшему до нас окладу. «Есть основания предполагать, — пишет он, — что на окладе, если отнести его изготовление к XII в., нет ни одной финифти, сделанной в одно время с приготовлением самого оклада и для него собственно»<sup>129</sup>. Пытаться реконструировать первоначальный оклад, вероятно, бесполезно. Рассмотрим его с другой точки зрения. Нет сомнения, что оклад, претерпевавший переделки и до XVI в., отразил на себе разные этапы знакомства Руси с эмальерным делом. Их мы попытаемся проследить. Как верно заметил Б. А. Рыбаков, сама поездка Наслава в Царьград может косвенно говорить о том, что в Новгороде эмальерного дела в тот период не существовало<sup>130</sup>. Такого уровня, чтобы быстро обеспечить большой сложный заказ, вероятно, не достигло оно и в Киеве.

К бесспорно византийской работе относятся всего две пластины с эмалью на окладе Мстиславова Евангелия. Г. Филимонов справедливо видел в них «лучшие произведения греческой финифти, сохранившиеся от X века»<sup>131</sup>. На них изображены апостолы Иаков и Варфоломей (табл. 21, 6—7, № 111 — 112), очевидно бывшие частью ряда с изображением двенадцати апостолов — сюжета, имеющего блестящие примеры в эмальерном деле Византии. Так, первый пласт эмалей, украшающих такой сборный, разновременный памятник, как Pala d'Oro, составляют двенадцать пластин с апостолами в рост. Они держат книгу или свиток, позы их изящны и свободны, а телесные цвета так совершенны, что тончайшей моделировкой выделены различные части лица<sup>132</sup>. Монументальное искусство X—XII вв. на Руси знает примеры сложных композиций, в которых слева от Христа изображались апостолы Петр, Иоанн, Лука, Варфоломей, Иаков, Фома, а справа — Павел, Матвей, Марк, Андрей, Симон, Филипп. Достаточно вспомнить сцены Евхаристии в мозаиках Софии Киевской или церкви Архангела Михаила в Киеве<sup>133</sup>.

Случайность изображения на окладе двух второстепенных апостолов Иакова и Варфоломея маловероятна. Объяснения его надо искать либо в личном патронате, либо в участии этих двух пластин в композиции с апостолами, украшавших первоначальный оклад или перенесенных на него откуда-то еще. Поскольку исторических лиц, соименных апостолам Иакову и Варфоломею в Новгороде XI—XII вв. неизвестно, остается принять вероятность второго предположения. Две оставшиеся на окладе фигуры апостолов в рост размещены на прямоугольных пластинах высотой 3,6 см. Иаков изображен слева, Варфоломей — справа, оба даны в легком повороте, как если бы они были задуманы симметрично расположенными звеньями центрированной композиции.

В местах дефекта эмали хорошо виден лоток глубиной в полмиллиметра и тончайшие перегородки

<sup>128</sup> Г. Филимонов, 1861, стр. 1—76.

<sup>129</sup> Там же, стр. 10.

<sup>130</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 389.

<sup>131</sup> Г. Филимонов, 1861, стр. 69.

<sup>132</sup> «Il Tesoro di San Marco», 1965; J. Labarte, 1856, стр. 21.

<sup>133</sup> В. Н. Лазарев, 1960, стр. 102; В. Н. Лазарев, 1966, стр. 41—75.

<sup>126</sup> Макарий, архимандрит, 1860, стр. 173.

<sup>127</sup> П. Симоны, 1910, стр. 2, 3.

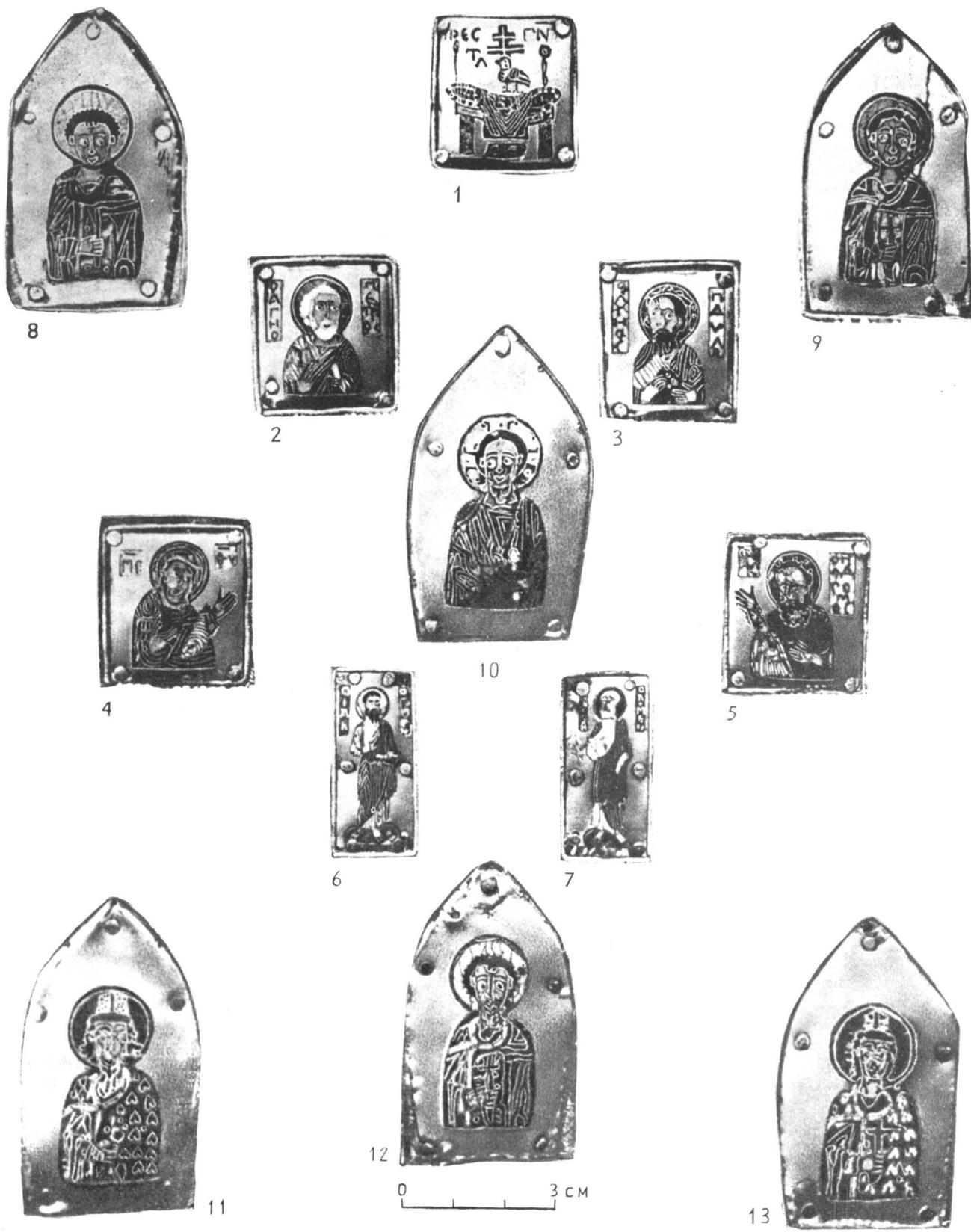


Таблица 21

Дробницы оклада Мстиславова Евангелия (№ 111—123):

- 1 — Престол господень; 2 — св. Петр; 3 — св. Павел; 4 — Богоматерь; 5 — Иоанн Предтеча; 6 — св. Иаков; 7 — св. Варфоломей; 8 — св. Георгий; 9 — св. Дмитрий; 10 — Христос; 11 — св. Борис; 12 — св. Федор; 13 — св. Глеб

той же высоты. Оба они изображены в пепельных хитонах и темно-синих гиматиях, со свитками в левых руках и с воздетыми правыми руками. Иаков изображен черноволосым, с вьющейся бородой, Варфоломей — седым, с широкой бородой. На русских мозаиках их иконографический тип иной, так как он отличался неустойчивостью<sup>134</sup>.

Знакомые приемы выкладки перегородок — угол, ячейка, завиток, параллельные линии отличаются свободными переходами от одного к другому. Параллельные линии кончаются по-разному расположенными загибами, придающими разнообразие складкам. Симметричные части одежд мастер кончает тоже по-разному, что придает естественность изображению ткани. Перегородки, передающие одежды, очень часты. На квадратный сантиметр их приходится до пятидесяти.

Специфической, характерной чертой греческой эмалирной техники является телесный цвет с моделировкой объема светотенью, изумрудный, местами полупрозрачный тон подножия и нимба и характер надписей, буквы которых, заполненные белой эмалью, располагаются на красном поле.

Второй пласт эмалей оклада Мстиславова Евангелия составляют пять квадратных пластин, на которых изображены Престол Господень, Богоматерь и Иоанн Предтеча в деисусных позах и апостолы Петр и Павел (табл. 21, 1—5, № 113—117). Ясно, что если пластины с Иаковом и Варфоломеем являются частью целого апостольского ряда, украшавшего первоначальный оклад, включение в его состав деисуса с Петром и Павлом было бы композиционно неоправданно.

Остается предположить, что пять квадратных пластин появились на окладе, когда на нем уже оставались только Иаков и Варфоломей, если апостольский ряд вообще когда-либо использовался целиком для его украшения. Надо сказать, что пять квадратных пластин легче было бы разместить на окладе, чем такой ряд. Оклад часто украшался изображением креста, а крест, по аналогии с крестом Лазаря Богши, мог иметь по ветвям части деисуса, место Христа в котором заменил Престол господень.

На окладе, дошедшем до нас, квадратные пластины размещены именно так, как можно расположить их на восьмиконечном кресте. Но какое бы отношение ни имели пять квадратных пластин к первоначальному окладу, они представляют для нас исключительный интерес.

Одна из них, с Престолом (табл. 21, 1), снабжена русской надписью, выдавленной острым инструментом и заполненной красной эмалью; четыре остальных сопровождаются греческими надписями в прямоугольных отсеках с эмалевыми черными буквами на белом фоне. Манера этих надписей — греческая, только однажды встретившаяся нам на русской вещи — на кресте Лазаря Богши. Сами же надписи содержат ошибки, что побудило Г. Филимонова усомниться в том, что их писал грек<sup>135</sup>. Обратимся к изображениям. Первые парные фигуры деисуса —

Богоматерь и Иоанн Предтеча — изображены в обычных похожих позах с воздетыми руками (табл. 21, 4—5). Позы их на этих пластинах скованны, жесты воздетых рук неизящны и даже неграмотны в смысле рисунка. Однако лотки для фигур оттиснуты по разным трафаретам, а руки даны без обычной для русских эмалей «рукавички». Тщательный рисунок лица, рук, волос Иоанна, складок облачения сочетается с некоторыми несуразностями. Так, мафорий на голове Богоматери окрашен в два цвета — синий и зеленый, не считая желтой пелены под ним; поручи даны на обеих руках по-разному; у Иоанна воздетая правая рука обнажена выше локтя и покрыта орнаментальными завитками, художественно неоправданными (они употреблены, по-видимому, для лучшего скрепления слоя эмали).

Изображения апостолов Петра и Павла на двух других квадратных пластинах имеют меньше погрешностей в смысле рисунка, может быть, потому, что позы их проще (табл. 21, 2—3). Они даны почти en face с легким поворотом, продиктованным участием в деисусе. Петр держит свиток и благословляет правой рукой, Павел держит Евангелие убедительным жестом обеих рук. Но и здесь есть ошибки в рисунке: гиматий Петра, например, держится только на левом плече, на правом он вовсе не показан.

На всех четырех пластинах облачения передаются густой сетью тонких перегородок: на один квадратный сантиметр их приходится до тридцати. Ведущим приемом всюду выступает ячейка, перегородка, положенная овально или углом. Здесь нет зонального размещения перегородок, стремления к строгому геометризму или, наоборот, свободному их рисунку. Ячейки, овалы, углы комбинируются в зависимости от участка ткани, драпировки которой они передают. Перегородки, которыми выкладываются эти геометрические фигуры, замкнуты и имеют тенденцию к параллельности. В общем в их рисунке есть добротность и тщательность, но нет того артистизма, который отличает работу пластин с Яковом и Варфоломеем. Излюбленный прием мастера — спираль или завиток, образующий инкрустацию в плоскости эмали на нимбах апостолов.

Все четыре пластины по пропорциям фигур, передаче лиц и рук, манере разделки одежд идентичны и явно выполнены одним мастером. Для всех этих пластин характерна насыщенная цветовая гамма прекрасно сохранившихся эмалей. Ее составляют густой синий, пепельный, изумрудный полупрозрачный, светлый голубой, красный, желтый, белый, тона жемчуга или сероватый, черный (густо синий) и хороший телесный цвета с попытками передать светотень и румянец. Интересно отметить и один общий технологический недостаток: местами эмаль как бы плохо промешана, отчего в ее массе видны светлые вкрапления (голубое пятно на иссиня-черной бороде и волосах Иоанна Предтечи или на мафории Богоматери). Кое-где на поверхности эмали видны трещины — цек, недостаток, который и объясняет стремление заполнить значительный участок эмали перегородкой, как завитки на нимбе или руке Иоанна Предтечи.

Своеобразная цветовая гамма четырех квадратных пластин оклада совершенно уводит их из ряда киевских эмалей с деисусными композициями, хотя

<sup>134</sup> В. И. Лазарев, 1966, стр. 58, 59.

<sup>135</sup> Г. Филимонов, 1861, стр. 67, 68.

и на тех иногда употреблялась изумрудная эмаль.

Несмотря на некоторый примитивизм в общем абрисе фигур и жестах, работа отличается профессионализмом и могла быть выполнена в мастерской с традициями. Такой могла бы оказаться мастерская какого-либо провинциального византийского центра, с чем может быть связана и небезупречная орфография греческих надписей<sup>136</sup>. Однако такому выводу противоречит пятая квадратная пластина, входящая в эту группу. Эта пятая пластина, сделанная из золота более высокой пробы<sup>137</sup>, занята изображением Престола Господня — сюжета, близкого новгородскому искусству<sup>138</sup>. Орнаментальное решение этого сюжета затрудняет сравнение его с четырьмя пластинами с фигурами из деисуса. Это и привело, вероятно, Г. Н. Бочарова к ошибочному заключению о том, что пластина с Престолом выпадает из общего строя квадратных пластин оклада<sup>139</sup>. Попробуем провести их сравнение прежде всего с точки зрения примененных эмалей. Для четырех квадратных пластин характерно употребление трех тонов синей эмали — темной, голубой и пепельной. На пластине с Престолом мы видим темную синюю эмаль и пепельно-голубую, такого же оттенка как неудавшиеся пепельные волосы на пластине с апостолом Петром. Белая эмаль на пластине с Престолом сероватая, как лицо у апостола Павла. На пластине с Престолом применен красный и желтый тона и, что особенно важно, изумрудно-зеленый того же тона, что и на прочих четырех квадратных пластинах, но без заметной прозрачности. В изображении Престола не употреблено ни одного тона эмали, не использованного на пластинах с деисусом. Однако соотношение тонов эмали на них разное: если на пластине с Престолом синяя, красная, зеленая эмали выступают как основные, а белая и желтая — как дополнительные, то на пластинах с деисусом основными надо считать синюю и голубую или пепельную; красная и зеленая эмали употреблены в меньшем количестве, белая и желтая использованы как дополнительные. Это обстоятельство надо отнести за счет разного сюжета, а вот единство цветовой гаммы в целом можно объяснить только изготовлением всех пяти дробниц в одной мастерской одновременно или в короткий отрезок времени, обусловивший один набор эмалей. Не противоречит такому выводу и анализ приемов, примененных на всех пяти пластинах, хотя такой анализ и затрудняет разница сюжетов.

Для четырех пластин с фигурами деисуса характерен прием инкрустации, при котором золотая перегородка разбивает плоскость эмали как самостоятельный декоративный элемент. Этот прием, типичный для византийского эмальерного дела, для русского чужд. В Византии он объясняется традиционностью: ранняя эмаль на изумрудном фоне была построена на инкрустации. Грузия, раньше познакомившаяся с византийской эмалью, восприняла

эту ее особенность<sup>140</sup>. Русь начала осваивать технику перегородчатой эмали тогда, когда византийское эмальерное дело ушло от инкрустации. На всех пяти квадратных пластинах оклада инкрустация применена достаточно умело и на изумрудных нимбах апостолов, и на подушке престола. Общими для всех пластин оказываются такие приемы выкладки перегородок, как угол (на пелене Престола) и, что важнее, детальность разработки сюжета, обусловившая одинаковую частоту перегородок на 1 кв. см поверхности (25—30 перегородок).

Все это говорит об изготовлении всех пяти квадратных пластин оклада Мстиславова Евангелия в одной мастерской. Сочетание в них таких черт, как излюбленный новгородский сюжет Престола Господня, славянская надпись, византийский принцип инкрустации и изумрудная эмаль, найдет объяснение, если мы предположим греко-русский состав мастерской, где изготовлены эти пять дробниц.

Мы должны особо подчеркнуть, что стилистически произведения этой мастерской далеки от обоих этапов мастерской А, продукция которой достаточно выразительно представлена киевскими находками. Оставим вопрос о ее локализации до тех пор, пока не станет ясным, остались ли какие-то нити, связывающие деятельность этой мастерской с другими группами древнерусских эмалей.

Нам осталось рассмотреть шесть пластин с эмалью в форме киотцев, входящих в состав оклада Мстиславова Евангелия (табл. 21, 8—13, № 118—123). Как уже говорилось, все дробницы с эмалью на этом окладе появились одновременно, во время переделки 1551 г. все они прибиты к нему сверху одинаковыми гвоздиками. Но на многих дробницах сохранились следы их первичного использования, и эти следы — разные. На прямоугольных и квадратных дробницах — это сквозные отверстия от гвоздиков, крепивших их к твердой основе; на киотцах, по краям, на сгибах сохранились отверстия (до шести на длинной стороне), служившие явно для пришивания на ткань. Это можно объяснить первоначальным их использованием на бармах<sup>141</sup>, носившихся не в наборе отдельных медальонов, как киевские, а с матерчатым оплечьем, с нашивавшимися на него киотцами. Сохранившиеся в Оружейной палате такие бармы с нашитыми киотцами, составляющими деисус, в частности бармы царя Алексея Михайловича, дают нам их наглядный пример<sup>142</sup>. Могли шесть киотцев использоваться и как диадема<sup>143</sup>, но и в этом случае они нашивались на ткань, тогда как киотцы киевской и сахновской диадемы соединялись друг с другом по-другому.

Для нас важно, что до появления на окладе шесть киотцев использовались в княжеском облачении. Этому не противоречит подбор святых, изображенных на киотцах, представляющих собой неполный деисус (не хватает Богородицы и Иоанна Предтечи). На киотцах даны поясные изображения Христа и святых Георгия, Федора, Дмитрия, Бориса и Глеба. Такой своеобразный патрональный деисус понятен в Новгороде: многочисленные его князья име-

<sup>136</sup> В. Н. Лазарев, 1960, стр. 191—192 (Приложение: А. А. Белецкий. Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской).

<sup>137</sup> Благодарю М. В. Щепкину, обратившую мое внимание на это обстоятельство.

<sup>138</sup> В. Н. Лазарев, 1947, стр. 32, 43; он же, 1954, стр. 126.

<sup>139</sup> Г. Н. Бочаров, 1969, стр. 12.

<sup>140</sup> S. A. Miranashvili, 1971, № 68—70.

<sup>141</sup> Г. Филимонов, 1861, стр. 75.

<sup>142</sup> Московский музей Кремля. Фотоархив, инв. № 5537, 3298.

<sup>143</sup> Б. А. Рыбаков, 1951, стр. 424.

ли патронами именно этих святых. Особенно это относится к XII—XIII вв., что выразительно запечатлели новгородские печати. С начала XII в. до XIII в. в новгородской княжеской семье почитается Федор, имя которого носило большое число князей. По тем же причинам новгородские печати на протяжении всего XII в. дают сочетание святых Георгия и Федора, патронов сыновей Юрия Долгорукого (30-е и 50-е годы), разновидность булл с изображениями святых Бориса, Глеба и Федора принадлежит Роману-Борису Мстиславичу-Федоровичу (1168—1170 гг.), а буллы со святыми Глебом и Федором — Мстиславу-Федору Давыдовичу-Глебовичу (1184—1187 гг.)<sup>144</sup>. Как видно, состав деисусной композиции шести дробниц оклада находит объяснение в именах новгородских князей более позднего периода, чем время Мстислава, заказчика Евангелия. Поэтому их можно рассматривать как дар одного из новгородских князей, использованный на окладе Мстислава Евангелия не ранее XII—XIII вв.<sup>145</sup>

Теперь обратимся к самим киотцам. Они сделаны из серебра и позолочены. В центре оклада, в середине пластины с эмалевыми изображениями, современными переделке XVI в., пятью гвоздиками прибит киотец с изображением Христа со свитком в левой руке и благословляющей правой (табл. 21, 10). Христос показан безбородым, с молодым округлым лицом, асимметрично посаженными глазами и ушами и складкой на шее, показанной фигурно положенной специальной перегородкой. Отход от иконографического канона отразился и на облачении: если гиматий дан, как принято, синим, то хитон зеленого травянистого тона. Красные клявы и поручи с желтой и красной полосами, бирюзовый нимб с красными кантами и белым крестом создают гамму насыщенных, четких, ярких тонов. Ее дополняет ровный телесный тон эмали с розоватым румянцем щек.

Общий рисунок перегородок четок. Частота их не превышает 7—8 перегородок на кв. см. Основные приемы ограничиваются ячейкой, углом, овалами. Свообразие почерка мастера составляет фигура типа молоточка, данная у левой руки. Распределение перегородок свободное, они замкнуты, но не всегда продиктованы направлением ткани. Очень похожи друг на друга изображения Федора (в середине, внизу) (табл. 21, 12), Дмитрия и Георгия (в правом и левом верхних углах) (табл. 21, 8, 9); последний плохо сохранился и описывается по цветному воспроизведению в книге П. Симони<sup>146</sup>. Все они изображены с мученическими крестами в правой руке, размещенными на фоне прямоугольных тавлиев. Эти тавлиевы — зеленый и бирюзовый на фоне красных сагиев Федора и Дмитрия и зеленый на фоне синего сагия Георгия — подчеркивают контрастность цветовой гаммы, лишенной полутонов.

В трактовке их одежд свободное расположение перегородок, образующих угол, овал, молоточек, можно считать основным принципом. Здесь мастер применил две манеры выкладывания перегородок — геометричную, строгую, торжественную у Христа и более свободную, живописную у патрональных свя-

тых. Подобное явление мы отмечаем неоднократно у разных мастеров и оно, вероятно, диктовалось канонами священных изображений. Но вот то, какими средствами следует этому канону мастер, зависит как от степени его мастерства, так и от традиций, которыми он руководствуется. В свободной манере изображения одежд святых Георгия, Дмитрия и Федора отразилось и то, и другое. Мастер плохо владеет перегородкой, не умеет согласовать ее с направлением складок ткани. Перегородки у него «дрожат» и он неумело переходит от приема к приему.

В общих принципах рисунка перегородками мастер исходит из незамкнутой неправильной фигуры, свободно размещающейся в плоскости эмали. У краев лотка он оставляет плоскость без перегородок.

Лица святых слабо индивидуализированы и иконографически еле различимы (короткие кудри Георгия, наивные кисточки локонов Дмитрия, менее молодое лицо и кудри Федора). Черты лица переданы примитивно: высоко посаженные петли ушей, кривые рты, неровные носы.

Пластины со святыми Борисом и Глебом (табл. 21, 11—13), расположенные в нижних углах оклада, не меняют общего впечатления не слишком умелой, но уверенной работы. Оба святых изображены с мученическими крестами, в сагиях с белой опушкой, затканых зелеными сердечками по красному полю у Бориса и белыми по синему полю у Глеба. Борис одет в темно-синий хитон, Глеб — в красный, поручи у них одинаковые, с зелеными и красными полосами. На голове у святых — княжеские шапки, с опушкой и красной полосой по желтой тулье. Основу разделки складок и у них составляют далекие от геометричности фигуры и уже отмечавшиеся оригинальные «молоточки».

Итак, шесть киотцев с оклада Мстислава Евангелия отмечены чертами молодого ремесла. О нем свидетельствует отход от канона в иконографии, неумелый рисунок перегородок, передающих лица и волосы, примитивность передачи драпировок, общая для всех изображений скованность позы.

Каждая из этих черт или все они вместе оказывались характерными для ряда произведений с эмалями из киевских и вообще южнорусских находок. Но ни разу нам не встретилось такой яркой, построенной на контрастных сочетаниях цветовой гаммы. Ведущими в ней выступают красный, синий, зеленый тона, второстепенными — бирюзовый, белый, желтый, черный. Отметим, что здесь нет ни одного полутона, каждый из тонов ярок, насыщен и всюду сохранил блеск, похожий на блеск смальты в изломе. Характерной особенностью эмали оказываются общие для всех шести киотцев дефекты: сеть мелких дырочек, особенно заметная около перегородок. Как показали специальные исследования в области технологии эмали, такие дефекты носят производственный характер и объясняются плохой подготовкой металла, пережогом эмали и рядом других недостатков процесса производства<sup>147</sup>. Надо отметить также и стремление мастера передать румянец. Светотени около глаз и носа правильнее объяснить окислением серебряных перегородок, как в места с по-светлевшей синей эмалью хитона Бориса.

<sup>144</sup> В. Л. Янин, 1970, стр. 120.

<sup>145</sup> Вряд ли прав Г. Филимонов, считающий, что они появились на окладе первыми. Г. Филимонов, 1861, стр. 43.

<sup>146</sup> П. Симони, 1910, цветная таблица.

<sup>147</sup> А. Петцольд, 1958, стр. 466—479.

Подводя итоги, надо сказать, что мастерская XII—XIII вв., где было изготовлено шесть киотцев оклада Мстиславова Евангелия, ни по своим приемам, ни по цветовой гамме не связана с разобранными нами эмалями Киева или Рязани. Мы вернемся к ее локализации после рассмотрения всех эмалей, связанных с Новгородом.

*Киотцы с эмалью оклада иконы «Знамение» из Новгородского музея* (табл. 22). Десять пластин с перегородчатой эмалью с оклада иконы «Знамение Богоматери», хранящейся в Новгороде, впервые введены в науку в конце XIX в.<sup>148</sup> Недавно им была посвящена специальная статья В. Д. Лихачевой<sup>149</sup>, в которой она убедительно показала возможность их изготовления русскими мастерами XII в. С. Н. Бочаров пошел дальше, пытаясь доказать их новгородское происхождение. При этом он совершенно верно отметил, что десять киотцев из Новгорода выпадают по цветовой гамме из ряда произведений с эмалью киевских и рязанских кладов и общим колористическим строем связываются с искусством Новгорода<sup>150</sup>. Однако он несколько обеднил круг эмалей, происхождение которых может быть отнесено к Новгороду, и не попытался определить специфику новгородского эмальерного дела в целом. Попытка характеристики последнего, данная в другой работе<sup>151</sup>, была сделана без учета эмалей с оклада иконы «Знамение». Рассмотрим их на фоне всех эмалей, так или иначе связанных с Новгородом.

Десять золотых дробниц, использованных на окладе 1854 года, представляют собой почти квадратные по форме киотцы с широкой комарой. По загнутым боковым сторонам они снабжены отверстиями, по четыре в ряд, как это бывает на киотцах диадемы, соединявшихся в одну ленту продевавшихся в эти отверстия шнурами. Эта особенность конструкции указывает на первоначальное использование киотцев в диадеме. Сюжет изображений, представляющий расширенный деисус, подтверждает это предположение. Во вторичном использовании на окладе 1854 г. композиция эта оказалась не только разрозненной, но и уменьшенной. Действительно, в нее входят помимо обязательных фигур Христа, Богоматери, Иоанна Предтечи и двух архангелов апостол Петр, евангелисты Лука и Иоанн, святые Дмитрий и Никита. В симметричной композиции, какой является деисус, сюда могли входить апостол Павел и два евангелиста — Марк и Матвей. Если здесь был и киотец со святым Георгием и с мучеником, симметричным Никите, длина ленты из киотцев достигла бы 36 см, что возможно для диадемы<sup>152</sup>.

Важно отметить и особенность состава этого деисуса. Помимо рассмотренного деисуса с апостолами Петром и Павлом, в него включены евангелисты, как на кресте Евфросинии Полоцкой, и изображение Никиты, вероятно, патрональное. По всей вероятности, на оклад иконы киотцы попали как дар одного из новгородских князей.

Фигуры, изображенные на десяти дробницах, приземисты, что обусловлено почти квадратной формой самих киотцев<sup>153</sup>. Уверенно-небрежный рисунок, без геометризации отличается тенденцией к незамкнутой перегородке, образующей ячейки и овальные линии. Так, незамкнутыми овальными линиями показаны складки гиматия Христа Вседержителя (табл. 22, 1), ячейки на хитоне тоже не завершены, что, вероятно, составляет особенность почерка эмальера. Она не мешает тонко дать рисунок волос, овала лица, жест благословляющей руки Христа. В целом канон соблюден: крестчатый нимб, прядь на лбу, раздвоенная борода, клави на правом плече.

То же можно сказать об изображении Богоматери и Иоанна Предтечи (табл. 22, 2—3), относящихся к числу лучших, в которых традиционность соблюденной иконографии сочетается с некоторой изобретательностью. Так, сложные по рисунку складки мафория на голове мастер заменил оригинальным приемом: изгибающиеся незамкнутые ячейки, идущие одна за другой, создают впечатление складок мафория. Закрашенные желтой эмалью, они одновременно передают и исподь — пелену на голове. Крестообразно расположенными точками на челе и плечах, разделкой поручей (неодинаковой, но детальной) достигается многокрасочность изображения в целом: синий мафорий, зеленый хитон, желтые с красным поручи. Неосмысленные детали — форма поручей на левой руке, отсутствие драпировок мафория — все это не меняет общего впечатления от смелой и уверенной работы. Его усиливает изящный поворот фигуры в целом, динамичность которого подчеркивает жест воздетых рук, поворот лица, глаза, скошенные в сторону. Прекрасно сделано лицо Иоанна Предтечи с лохматыми волосами и бородой, выразительным жестом рук. Не мешает этому не слишком совершенный их рисунок и у Богоматери, и у Предтечи. Зато мастер попытался обойтись в одном случае без традиционной «рукавички». Руки он не сумел выложить потому, что плохо владеет длинной перегородкой. Это характерная его черта, и она важна для нас потому, что составляет особенность его почерка. Он не пытается, как создатель Каменнородской цаты, выложить одной длинной полосой как можно больше фигур, а работает короткой перегородкой, не замыкая образованные ею фигуры, а как бы бросая их в толщу эмали. Отсюда незавершенность фигур — ячейки, угла, свободной линии, свободный, лишенный геометризма рисунок.

Все эти черты прослеживаются и на дробницах с Петром, Иоанном и Никитой (табл. 22, 8—10). У всех у них выразительные, индивидуальные лица, в прорисовке которых мастер использует различные приемы: он дает одной линией нос и брови так, что последние кажутся сдвинутыми, нахмуренными. Легкий поворот он передает тем, что показывает нос с ноздрей, видной с одной стороны, а глаза — смотрящими в сторону. Жесты не слишком изящных рук оправданы; особенно хорошо всюду показаны волосы: мастер удачно уложил перегородки, передавая кудри Петра, гладкие волосы и ост-

<sup>148</sup> П. Тихомиров, 1889, стр. 49.

<sup>149</sup> В. Д. Лихачева, 1961, стр. 245—247.

<sup>150</sup> Г. Н. Бочаров, 1969, стр. 17, 18.

<sup>151</sup> Т. И. Макарова, С. А. Плестнева, 1968, стр. 109—117.

<sup>152</sup> Вспомним, что длина диадемы с Александром Македонским достигла 35 см, а с деисусом — 34 см.

<sup>153</sup> Интересно, что эта черта — приземистость фигур — характерна и для новгородской пластики в целом. Т. В. Николаева, 1960, стр. 130, № 25а.

рую бородку Иоанна, окладистую бороду и пышные волосы Никиты.

А вот в одеждах он всюду следует своей манере коротких, небрежно брошенных перегородок, образующих чаще всего излюбленные ячейки. Иногда он заполняет ячейки красной эмалью, и тогда они нарядно разбивают синюю эмаль гиматия. Но все же они далеки от передачи направления складок ткани или конструктивных деталей (клавов, например). В колористическом отношении мастер следует найденному на центральных фигурах деисуса решению. Синий, красный, зеленый, пепельный и желтый создают насыщенную гамму цветов, построенную на контрастных сочетаниях.

В несколько иной манере, более декоративной, но с теми же приемами, и явно той же рукой исполнены архангелы Михаил и Гавриил (табл. 22, 4, 5). В них больше заметен отход от иконографии: архангелы изображены не в лоратных одеждах, а в каком-то неопределенном одеянии, на синем фоне которого разбросаны заполненные красной эмалью ячейки. Диадема на волосах не показана, а завязки от нее есть: вместо того чтобы держать мерило и зеркало, руки воздеты в молитвенном жесте; поразному и небрежно разделаны крылья. По колориту оба эти изображения ярче, хотя эмали употреблены те же.

Решенный в той же орнаментальной манере евангелист Лука отличается большим соблюдением иконографического типа: он изображен с острой бородкой, лысиной (табл. 22, 7). В левой руке он держит Евангелие, правой благословляет. Облачение его — синего густого тона — также декорировано красными ячейками. Святой Дмитрий, со спускающимися до шеи локонами, ближе к своему иконографическому канону. Он показан с мученическим крестом, хотя одеяние его только отдаленно напоминает традиционный сагий. Оно также разделено заполненными красной эмалью ячейками, положенными без всякой связи с характером одежд и направлением складок ткани.

Рассмотренные нами десять киотцев оклада новгородской иконы «Знамение» обладают выразительными чертами художественной индивидуальности одного мастера. К ним надо отнести такие характерные детали, как короткие, широкие сдвинутые брови, показанный в ракурсе нос, большие руки с неумело отставленным большим пальцем, устойчивый набор ведущих приемов с закрашиванием ячеек, свободное обращение с иконографией, изобретательность и смелость общего рисунка. Но есть в его почерке нечто такое, что нужно отнести не за счет его собственной индивидуальности, а за счет общих принципов, которым он следует и которые получил от своих учителей. А то, что мастерство создателя десяти киотцев возникло не на пустом месте, что оно предполагает традицию, школу — это вытекает из самих его произведений, с которыми мы только что познакомились.

В чем же состоят эти принципы? Они состоят в

сочетании простых фигур (ячейка, угол), образованных короткими перегородками, незамкнутыми, свободно обрывающимися в толще эмали. Уже этими качествами рисунок перегородками на десяти киотцах отличается от эмалей из киевских или рязанских находок или эмалей на кресте работы Лазаря Богши. Еще дальше они отходят от них в размещении перегородок в лотке, совершенно не зависящими от направления складок ткани. Лучшие экземпляры эмалей киевского и рязанского круга никогда не уходят от этой задачи. Расположение фигур, образованных перегородками на десяти киотцах, скорее утилитарно: без них эмаль не будет держаться.

Из совершенно других принципов, чем мастера Киева, исходит автор десяти киотцев и в колористическом решении. Создатели киевских колтов прошли путь от сдержанной четырехцветной гаммы первого этапа мастерской А до более пестрой гаммы, обогащенной появлением бирюзового, желтого, пепельного тонов (второй этап мастерской А). Сдержанность первой достигалась спокойным сочетанием темно-синей эмали и белой, дополненным темно-красной и травянисто-зеленой. Нарядность и пестрота второй достигалась примерно равным употреблением разных эмалей обогащенной гаммы.

Сине-зеленая гамма медальонов барм представляет упрощение, следующее за этими этапами освоения киевскими мастерами эмалирного мастерства.

Цветовая гамма эмалей из рязанских находок построена на полутонах, чему не мешает красный тон, всюду разрушенный.

Цветовая гамма десяти киотцев оклада новгородской иконы «Знамение» построена на сочетании чистых и ярких эмалей: красной (более яркой, чем на эмалях южнорусского происхождения), синей, зеленой (темной, не травянистой киевской), голубой (но не бирюзовой), желтой. Уже отмечалась близость ее с новгородской живописью<sup>154</sup>.

Эмали оклада иконы «Богоматерь Умиление» из Оружейной палаты (рис. 9, № 110). Еще один оклад иконы с использованием пластин с перегородчатой эмалью хранится в Оружейной палате в Москве. Для иконы «Богоматерь Умиление» (XVIII в.) использован древний оклад. Живопись иконы поздняя, но оклад относится к XIII—XIV вв., а восемь круглых пластин с эмалью сохранили следы вторичного использования. Для них в окладе сделаны круглые медальоны с тисненными полыми кругами «жемчужин», окаймленными двумя рядами грубой ложной скани. Сам характер такой оправы, как и способ крепления в ней пластин с эмалью, буквально повторяет некоторые медальоны киевских барм, в частности медальон с Христом из коллекции П. Морган (табл. 14, I, № 92). Если этот оклад сделан в XIII—XIV вв., то здесь — живая связь с еще бытовавшими древними вещами. О не забытом но умирающем искусстве перегородчатой эмали говорят вставные щитки. На каждом из них с небольшими-

<sup>154</sup> С. Н. Бочаров, 1969, стр. 17, 18.

### Таблица 22 →

#### Дробницы с иконы «Знамение Богоматери» (№ 100—109):

1 — Христос; 2 — Богоматерь; 3 — Иоанн Предтеча; 4, 5 — архангелы Михаил и Гавриил; 6 — Дмитрий; 7 — Лука; 8 — Петр; 9 — Никита; 10 — Иоанн



2



1



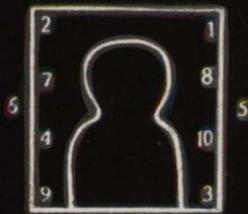
3



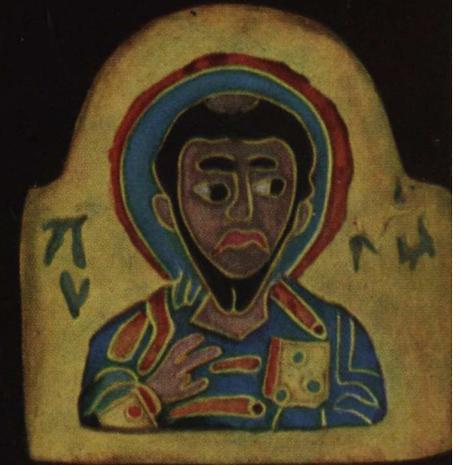
4



5



6



7



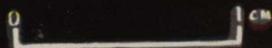
8



9



10



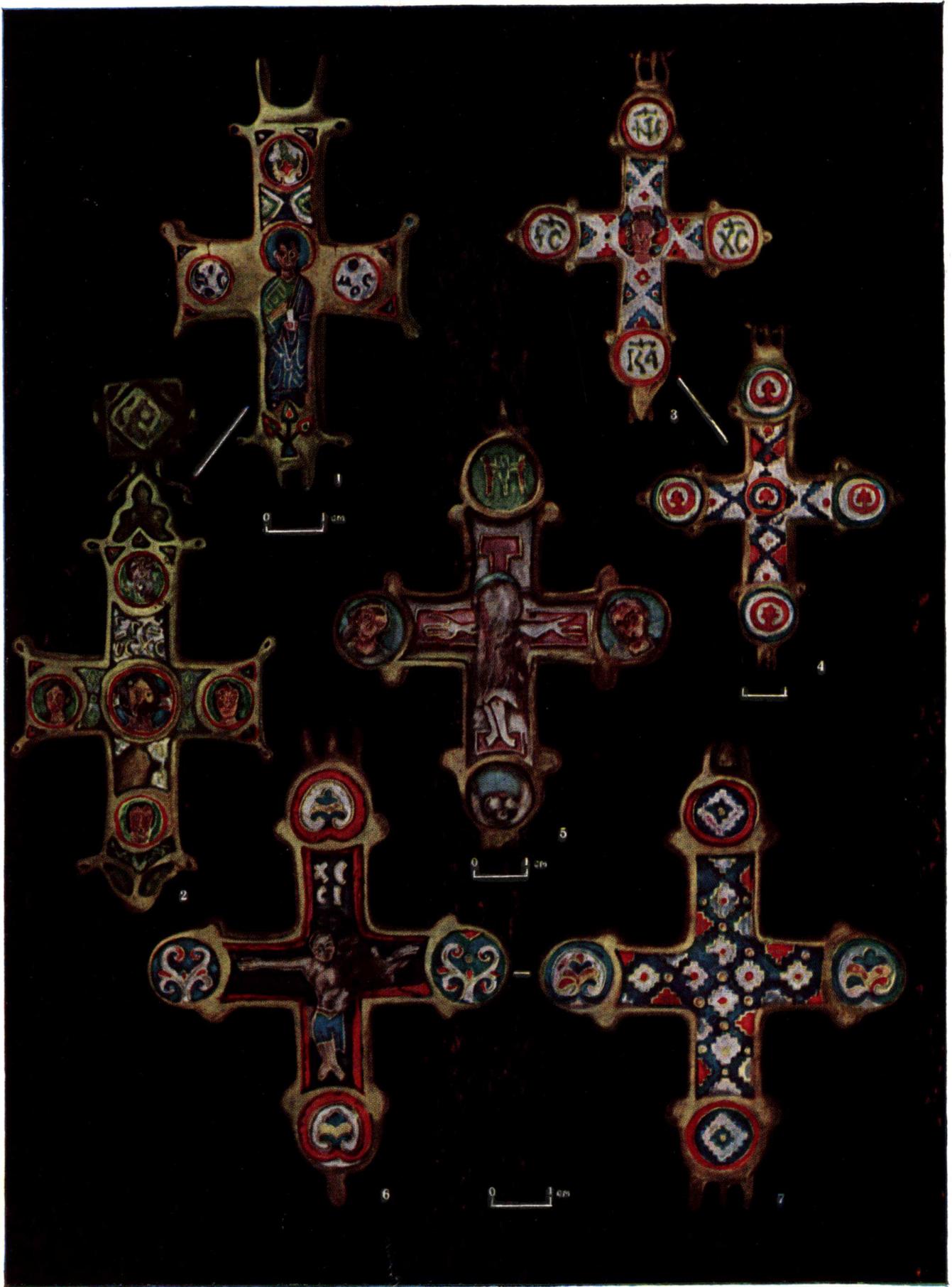


Таблица 29

*Кресты — энколпионы с эмалью*

1—2 (№ 145) — из Эрмитажа; 3—4 (№ 146) — из Русского музея; 5 (№ 148) — из ГИМ;  
6—7 (№ 147) — из собраний П. Корина



Рис. 9

Икона «Богородица Умиление» с эмалевыми вставками

вариациями изображена одна и та же композиция: четыре волютообразные фигуры, идущие по кругу, и квадрат в середине. В нем по-разному размещены городки или вписан квадрат с точками. Интересно, что точно такой орнамент нам не встречался на многочисленных рассмотренных произведениях с эмалью. Однако элементы его не новы. Волютообразные фигуры примитивностью очертаний напоминают орнаментацию колтов из Владимирскогоклада 1865 г., с которыми все восемь вставок близки и общей примитивностью рисунка, и отчасти цветовой гаммой, построенной на сочетании грубых оттенков синей, зеленой, красной и белой эмалей.

#### ПЛАСТИНЫ ЦЕРКОВНЫХ ОБЛАЧЕНИЙ (ТИП 4)

*Эмали облачения митрополита Алексея* (табл. 23, 26). Последнюю группу перегородчатых эмалей на золоте и серебре, связанных с предметами культового характера, составляют разнородные эмали, украшающие драгоценное облачение московского митрополита Алексея: саккос, епитрахиль и поручи, хранящиеся в Московской Оружейной палате<sup>155</sup>.

Наиболее однородный комплекс составляют двенадцать круглых пластин, составляющих основу композиции жемчужного шитья епитрахили 2-ой половины XIV в. (табл. 23). Они представляют собой остатки двух разрозненных деисусов (два Иоанна Предтечи, четыре архангела). Помимо пластин с Иисусом Христом и Богородицею, в деисус входили евангелисты Марк, Лука, Матвей и Иоанн. Часть недостающих или позднее утраченных эмалей была заменена пластинами с гравированными изображениями.

Пластины с эмалью епитрахили представляют исключительный интерес уже тем, что являются остатками двух наборов, сделанных одним и тем же мастером. Такого явного примера работы одного мастера нам не дали даже очень близкие, но все же не идентичные наборы барм.

Мастер, делавший пластины епитрахили, обладал индивидуальной манерой смелого, уверенного рисунка. Но он работал с перегородкой, значительно более толстой, чем обычно. Глубже на его эмалях и лоток: на местах дефектов хорошо видно, что он достигает почти двух миллиметров. Дно лотка сохранило косую насечку и остатки какой-то белой массы — вероятно, грунтовой эмали, применение которой в других случаях нам зафиксировать не удалось. И то и другое должно было служить для лучшего сцепления эмали с металлом. Однако этого не случилось. Характер дефектов на всех пластинах один и тот же: слой эмали отваливался вместе с перегородками сразу на большой поверхности изображения. Обычно в местах повреждения выкрашивается эмаль, перегородки же, плотно спаянные с лотком, остаются. Очевидно, мастер, изготавливавший пластины епитрахили, применил технологическое новшество: он ставил перегородки на слой грунтовой эмали, фиксирующий их в лотке после небольшого нагрева, а потом заполнял полученный рисунок эмалью разных тонов. После этого эмаль ставилась

в печь обычным путем. Процесс изготовления был сложен, так как припаивать перегородки к лотку сложно, требуется и знание припоев, и большой навык. Но все же новшество себя не оправдало: толстые, тяжелые перегородки, не скрепленные непосредственно с лотком, не обеспечили сохранности эмали. Новаторство в работе мастера пластин епитрахили ограничилось только технологией. Стилистически он следовал мастерским, оставившим нам бармы из южнорусских, в основном киевских кладов. Об этом говорит и общая композиция поясных изображений, и сине-зеленая гамма эмалей, идущая от первого этапа мастерской А, но значительно менее изысканная в цветовых соотношениях. Характерны такие общие приемы, как «рукавичка» для воздетых рук Богородицы и Иоанна Предтечи или способ, которым передается впечатление от невидимой под гиматием руки, придерживающей Евангелие (у Христа на бармах и у евангелистов на епитрахили). Этот прием особенно явствен на пластине (табл. 23, 2) и на медальоне барм из коллекции П. Моргана (табл. 14, 1), по манере рисунка чуждых геометризму редких и свободных перегородок.

Евангелист Матвей и Марк, данные, судя по лучше сохранившейся пластине с Матвеем, в несколько более геометричной манере, несут следы той же руки. Об этом говорит и общий характер толстых, редких перегородок, и такие детали, как орнаментальный завиток на плече Марка, подобный завитку на плече Христа (табл. 23, 1, 2).

Две хорошо сохранившиеся пластины с архангелами, совершенно одинаковые, иконографически следуют за теми же южнорусскими образцами. Однако здесь допущена любопытная ошибка: мерило превращено в подобие мученического креста с кринообразными ветвями — формы, буквально повторенной на гравированных пластинах со святыми Гурием и Авивом.

Итак, использованные на епитрахили в середине XIV в. пластины стилистически связаны с южнорусскими традициями, представляя все же некоторый огрубленный их вариант. В момент изготовления епитрахили композиции были уже разрознены, что говорит о вторичном их употреблении. Вероятно, тогда они были дополнены медальонами, сделанными гравировкой, как бы повторяющей линии перегородок эмали. На пластине со святым Гурием повторен даже завиток, употребленный дважды мастером-эмальером. Пластины же с эмалью выполнить в этой же технике было уже некому.

Двенадцать круглых пластин епитрахили представляют собой свидетельство хорошо налаженного производства однотипных изделий с перегородчатой эмалью. Вероятнее всего его отнести к XIII в., когда домонгольские традиции в эмальерном деле еще могли жить. К остаткам того южнорусского наследства, которое могло быть использовано для облачения митрополита Алексея<sup>156</sup>, можно отнести громадное количество малых бляшек (от 1 до 2 см диаметром), нашитых как на поручах (табл. 24, № 128), так и на самом саккосе (табл. 25, 26, № 129). На большинстве круглых бляшек изображены те

<sup>155</sup> Государственная Оружейная палата Московского Кремля, 1969, № 23—28.

<sup>156</sup> Б. А. Рыбаков. Саккос митрополита Алексея. Доклад, прочитанный на заседании сектора славяно-русской археологии ИА АН СССР.



2



3



4

0 1 CM

1

Таблица 23

Бляшки с эмалью на епитрахили митрополита Алексея (№ 127):

1 — общий вид епитрахили; 2 — Христос; 3 — архангел Михаил; 4 — св. Марк

же вариации крина и городков, которые мы находим на очень похожих нашивных бляшках из киевскогоклада 1903 г. (табл. 13, 2, № 130), хранящихся в Историческом музее в Москве. Совпадение настолько полное, что и здесь можно говорить о налаженном серийном производстве, может быть, в тех ювелирных мастерских Киева, которые нам знакомы по вещам, исполненным по индивидуальным заказам. Близкая бляшка, но еще более тонкой работы, с четырехчастным крином в круглой розетке, предназначавшаяся не для нашивания, а для вставки, была найдена в Новгороде в слое 1-ой половины XII в. (табл. 13, 1). Сдержанная цветовая гамма, построенная на сочетании синего, белого, зеленого, красного тонов, согласуется с этой датой. Другой вариант маленьких четырехлепестковых бляшек тоже находит аналогию, несколько более изысканную по форме, но идентичную по орнаментации. Это золотая четырехлепестковая бляшка Рязанского музея с белой, красной и синей эмалью (№ 132).

Круглые бляшки с идущей птичкой близки нашивным бляшкам большего диаметра из киевских кладов. Н. П. Кондаков называет их пуговицами<sup>187</sup>, но они скорее всего тоже нашивались на ткань.

Итак, малые нашивные бляшки облачения митрополита Алексея стилистически надежно увязываются с домонгольскими эмальями южнорусских кладов. К этому выводу пришел Б. А. Рыбаков. Он интересен не только для изучения облачения митрополита Алексея, но и для истории древнерусского эмальерного дела в целом, так как ни одна из категорий драгоценных вещей с эмалью не давала такого представления о размахе деятельности эмальеров в древней Руси.

Наконец, третью группу эмалей облачения составляют круглые и квадрифолийные большие (до 5 см в диаметре) бляшки, украшающие оплечье, зарукавье, разбросанные по синей ткани саккоса. К ним же относятся пять больших блях поручей (табл. 24—26).

Если для вышеописанных эмалей облачения мы легко находим аналогии по сюжетам их орнаментации и по общему их стилю, то здесь мы скорее найдем аналогии отдельным элементам, из которых состоит композиция этих бляшек, но не композиция в целом. Орнаментацию больших блях облачения можно назвать новой комбинацией уже знакомых элементов. Действительно, сюжет с двумя птицами по сторонам древа — излюбленный в домонгольских эмальях. Здесь он представлен неоднократно, но длинноногие, статичные птицы даже отдаленно не напоминают птиц киевских колтов (табл. 25, 4 табл. 26, 3). Древо иногда геометризвано и на киевских колтах, но никогда его внутренняя разделка не бывает так примитивна, а общий контур так тяжел. То же можно сказать об изображении сирина. Сюжет и даже отчасти иконография та же: птица-сирин с женским лицом, в короне, с нимбом, крыльями. Но весь облик сирин другой: неизящна поза, нелепы крылья и тонкий подогнутый хвост, некрасиво разделано оперенье неоправданным многократным повторением небрежных кринов (табл. 25, 3).

Аналогичную трансформацию претерпели и два других сюжета, знакомых нам в основном по цепям домонгольских кладов — геральдическая птица и особая форма древа с широко раскинутыми боковыми ветвями (табл. 26, 2, 3). Геральдическая птица на круглых бляшках цепи из киевскогоклада повторяет в целом схему птицы колтов и цепей. Птица на двух бляшках оплечья с тонкой длинной шеей, вытянутым телом и некрасивой формы хвостом далека от своего прототипа. Древо ближе к древу на квадрифолийных цепях, но внутренняя разделка (особенно примитивная у птицы) и обедненная гамма сине-зеленой эмали подчеркивают, как далеки эти бляшки оплечья саккоса от домонгольских эмалей.

Некоторые бляшки поручей оставляют то же впечатление. Особенно это касается нескольких бляшек с четырехчастной древовидной фигурой, тяжелыми очертаниями родственной вышеописанной бляшке с древом (табл. 24, 5) или близкой им обеим зигзагообразной фигурой (табл. 25, 2).

Несколько тоньше исполнены бляшки с круглой розеткой в центре и полукругами и треугольниками в выступах квадрифолия (табл. 25, 5, 6). В них довольно верно вписаны знакомые фигуры: полукрин, крин, городки, но всегда с каким-то своеобразием (трехлепестковая розетка в треугольниках, крест в центре, дополнительное членение полукринов с городками).

Вероятно, эти бляшки сделаны более умелым мастером. Это относится к двум круглым бляшкам оплечья, следующим непосредственно за бляшками с древом (табл. 26, 1) и круглым бляшкам зарукавья (табл. 26, 8, 9). Обычные для вещей с эмалью фигуры — круг, трапеция и т. п. — разделаны тоже обычными кринами, древами, лозой или четырехчастной розеткой. Но тонкие перегородки делают их очень мелкими, перемежают дополнительными кружочками и даже линиями или завитками, данными как инкрустация. В целом рисунок производит впечатление тонкого и какого-то кружевного, что составляет индивидуальное качество рисунка их создателя.

Итак, в той или иной степени, с разным мастерством разные мастера (не более трех), делавшие большие бляшки облачения митрополита Алексея, следовали традициям, сложившимся в домонгольском эмальерном деле. И все же они далеки от него и, пожалуй, выразительнее всего говорит об этом упрощенная цветовая гамма голубого, красного, желтого, реже белого тонов.

Киевская традиция в этих эмальях несомненна, несомненно и ее умирание.

В Историческом музее в Москве хранится одна небольшая серебряная квадрифолийная бляшка, демонстрирующая этот процесс (табл. 13, 3, № 134). Она тоже нашивалась на ткань. Ее украшают примитивные квадрат и круги с городками, а эмали ограничиваются двумя тонами: зеленым и красным.

Трудно сказать, где изготовлялись эти эмали. Может быть, их делали уцелевшие мастера-эмальеры, бежавшие из Киева в более безопасные области после татаро-монгольского нашествия.

<sup>187</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 118, табл. 1, 2, 3.

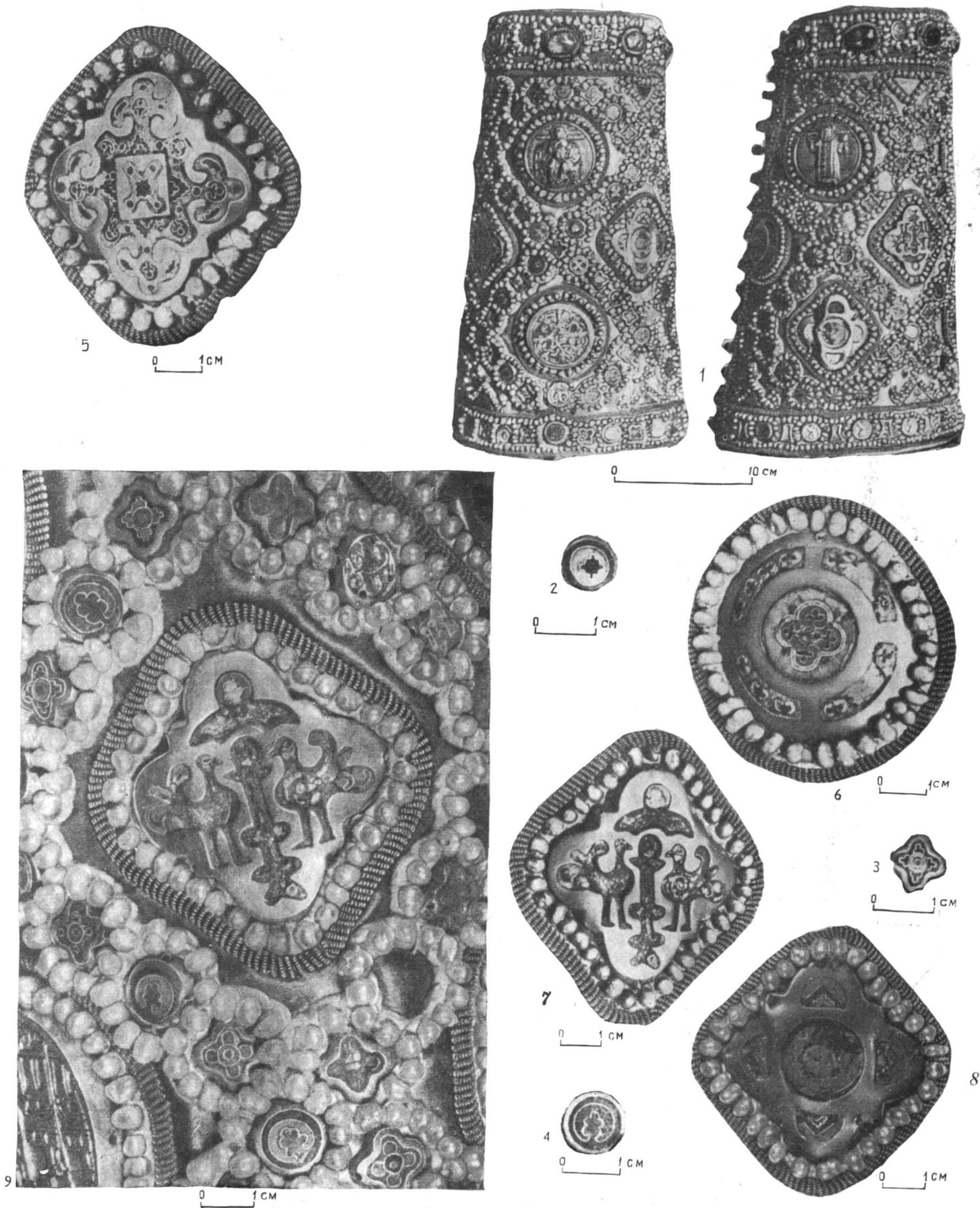


Таблица 24

Поручи митрополита Алексея и их нашивные бляшки (№ 128):

1 — поручи, общий вид; 2—8 — отдельные бляшки с эмалью; 9 — поручи (деталь)

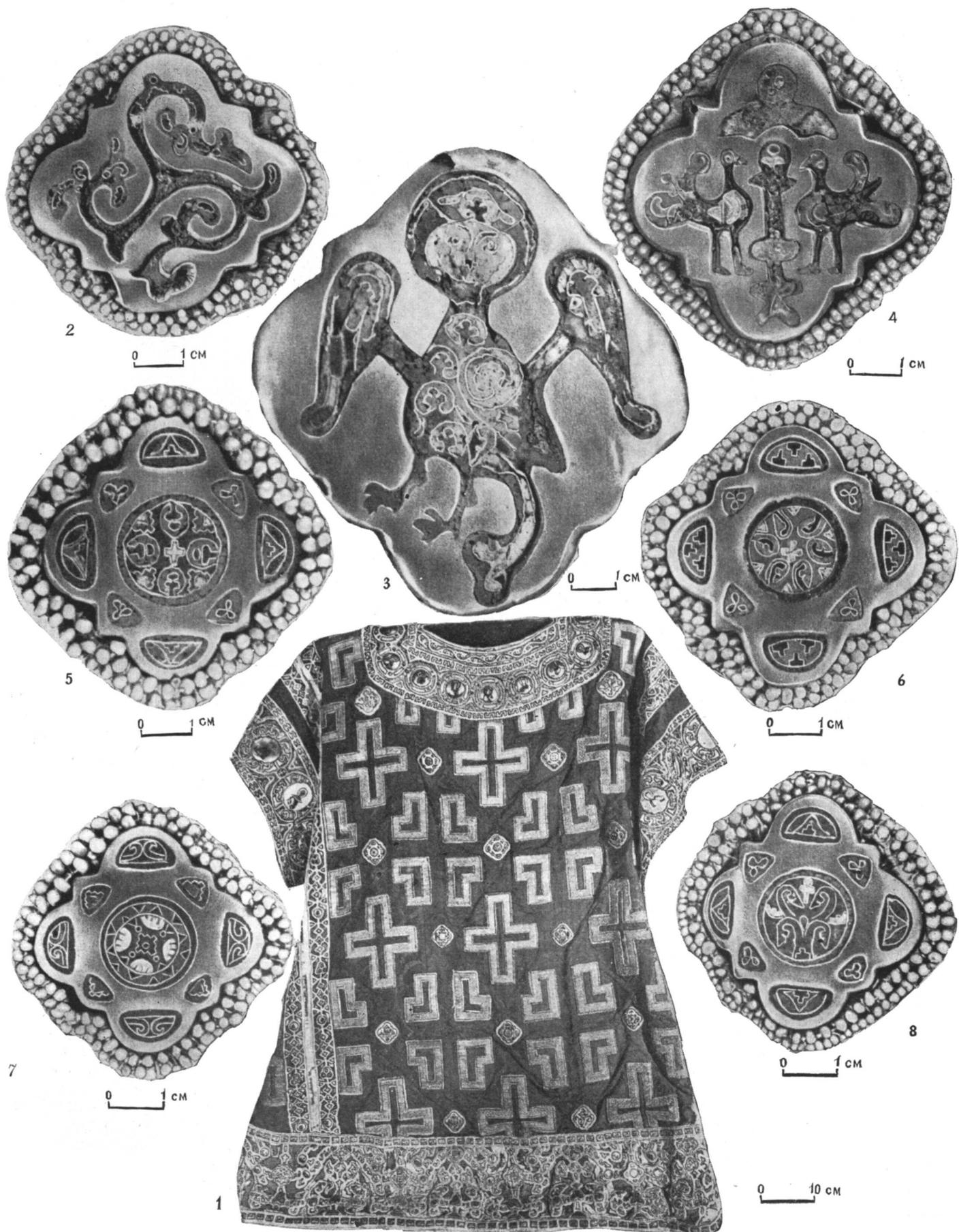


Таблица 25  
 Саккос митрополита Алексея и его нашивные бляшки (№ 129):  
 1 — саккос, общий вид; 2—8 — бляшки с эмалью



Таблица 26

Саккос митрополита Алексея и его нашивные бляшки (№ 129):

1 — саккос, оплечье; 2—9 — отдельные бляшки с эмалью

## ОТДЕЛ 2. ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛЬЮ НА МЕДИ

На родине перегородчатых эмалей, в Византии, для их изготовления использовали не только драгоценные металлы, но и медь, по своим качествам и цвету более всего напоминающую золото. До нас дошли первоклассные эмали на меди: икона со святым Федором из Эрмитажа<sup>158</sup> и чаша из Инсбрука, о которых уже говорилось выше. Дешевый материал не повлиял на превосходное исполнение обеих этих вещей, но обусловил некоторую специфику технологии и стиля. В золоте и серебре изображение обычно размещается в специальном лотке, на фоне металла. Здесь заранее отлитым лотком служит сама вещь, с рядом толстых, тоже отлитых, перегородок, пере-

дающих основные контуры изображения. Более тонкие перегородки образованы обычным для перегородчатых эмалей способом. В эмалях на золоте сочетание самой золотой поверхности и эмалевого изображения создает дополнительный, специфический для эмалей, эффект, который пытались повторить в мозаике и иконописи. В эмалях на меди этот эффект часто заменялся пестротой сочетаний различных тонов эмалей.

На Руси известно значительное количество изделий с эмалью на меди. Из них мы рассмотрим только те, которые можно отнести к перегородчатой технике.

## ГРУППА I. ЭМАЛИ, СВЯЗАННЫЕ С ГОЛОВНЫМ УБОРОМ

## КОЛТЫ (ТИП 1)

Четыре дошедшие до нас разрозненные пары медных колтов воспроизводят в упрощенном варианте колты, золотые прототипы которых украшались жемчужной обнизью.

Лучший их образец был найден на городище Райки (табл. 27, 2, № 135). Это литой, полый внутри колт, с тремя зонами углублений — лотков для эмали, с отделяющими их, тоже отлитыми, толстыми перегородками на обеих сторонах. В лотках тонкими перегородками выложен типичный для изделий с эмалями орнамент: городки, крины и полукрины, превратившиеся в волютообразные завитки. Орнамент выполнен четко и симметрично, в нем использована стандартная четырехцветная гамма из синей, зеленой, красной и белой эмалей. Технологически эта вещь представляет собой сочетание выемчатой и перегородчатой техники, стилистически принадлежит к произведениям, говорящим о высоком профессиональном уровне мастерства.

Три другие пары представляют полную противоположность колту из Райков.

Пара медных позолоченных колтов Русского музея (табл. 27, 12—13, № 136) примитивна по форме и исполнению орнамента. На одной стороне показано поясное изображение святой, в синем мафории, но с квадратом слева, похожим на евангелие, и правой рукой, как бы поднятой в благословляющем жесте. По сторонам ее даны два концентрических кружка.

Ту же иконографическую несурязицу находим на колте из ГИМ, где явно женская фигура, закутанная в мафорий, изображена с Евангелием и благословляющей (табл. 27, 14—15, № 137). Общая композиция и ошибки, орнамент из круга с городками и кружков по бокам на обратной стороне, одна и та же цветовая гамма, построенная на сочетании трех тонов (синий, красный, белый), позволяет предполагать происхождение этих двух пар из одного центра.

К ним примыкает несколько более совершенный по рисунку колт, найденный при раскопках в Киеве (табл. 27, 10—11, № 138). В той же цветовой гамме на нем повторены характерные сюжеты золотых

колтов: идущая в профиль птица, крин четырехчастный в круглой розетке и рога с городками.

Все эти колты можно расценить как прямое подражание золотым колтам с перегородчатой эмалью, выполненное на разных уровнях мастерства.

## ДИАДЕМЫ — ОЧЕЛЬЯ (ТИП 2)

В меди подражали и диадемам с эмалью. В Сахновке был найден киотец, вероятно медный, позолоченный (табл. 27, 5, № 139), с композицией из четырех миндалевидных фигур с городками. По данным Ханенко, в ее декоре были использованы эмали синего, бирюзового, красного и белого цветов.

О широком проникновении эмали в далекие районы Руси говорит находка в Костромских курганах очелья из полоски бересты с прикрепленными к ней пластинами с примитивным орнаментом, в котором крестики были выложены перегородками (табл. 27, 1, № 140). В плох сохранившихся эмалях угадываются синий, красный, зеленый и белый тона.

## ОБРАЗКИ (ТИП 3)

С другим типом произведений с перегородчатой эмалью знакомят нас две интересные вещи, найденные в разных местах, — медальон из Черкасс и медальон из Суздаля. Первый из них (табл. 27, 3—4, № 141) — маленький медный позолоченный образец с головой архангела на фоне синего нимба, вписанного в красный контур квадрифолия. На обратной стороне — орнамент из двух концентрических кругов; в центре — городчатая фигура с точкой, по бокам — геометризованные трехлепестковые фигуры, покрытые поочередно синей и красной эмалью. В общем рисунке чувствуется умелая рука, хотя в деталях видны отклонения от некоторых общепринятых приемов эмальерного дела на драгоценных металлах. Так, брови и нос показаны разорванной линией, рот — одной полоской, на голове не показано убора (если это женская головка, как думает Н. П. Кондаков) или диадемы (если это архангел, изображавшийся с длинными кудрями, что кажется более вероятным). Несмотря на это, тонкость работы, стилем орнаментации и цветовой гаммой образец из Черкасс не выпадает из круга киевских эмалей.

<sup>158</sup> А. В. Банк, 1966, № 190.



Таблица 27

Медные изделия с перегородчатой эмалью:

1 (№ 140) — очелье из Алабуги; 2 (№ 135) — колт с Райковецкого городища; 3—4 (№ 141) — подвеска из Черкасс; 5 (№ 139) — кнотец из Сахновки; 6 (№ 155) — бляшка из Киева; 7 (№ 157) — навершие из Старой Рязани; 8 (№ 142) — образок из Суздаля; 9 (№ 158) — бляшка из Рязани; 10—11 (№ 138) — колты из Киева; 12—13 (№ 136) — колты из коллекции М. П. Боткина; 14—15 (№ 137) — колт из ГИМ; 16 (№ 156) — иконка из Новгорода

Этого нельзя сказать о своеобразном образке, найденном в Суздале (табл. 27, 8, № 142). Круглая медная пластина с двумя отверстиями для подвешивания отлита вместе с лотком для изображения и надписью по краю его. Надпись цитирует евангельскую фразу: «азь есме свет», а фигура изображает Спаса — Эммануила, с евангелием и правой рукой, воздетой в благословляющем жесте<sup>159</sup>. Общий примитивизм изображения, выложенного немногочисленными перегородками, справедливо побудил Н. Н. Воронина сравнить суздальский образец с медным колтом из ГИМ, к которым можно присоединить и колты из Русского музея.

#### КРЕСТЫ-ЭНКОЛПИОНЫ (ТИП 4)

Дошедшая до нас серия энколпионов с перегородчатой эмалью немногочисленна. В ней четко выделяется ряд групп, первая из которых представлена тремя энколпионами, совершенно исключительными по своим художественным достоинствам.

Первый из них хорошо известен — это крест Симеона, одна половина которого была найдена в Белой Церкви, а другая — в Мотовиловке (табл. 28, 1—2, № 145). Крест этот — четырехконечный, с расширяющимися концами. Лицевая его сторона снабжена килевидными выступами, которыми заканчивается его вертикальный ствол. Вся поверхность креста занята лотком, отлитым для эмали и состоящим из пяти круглых медальонов на его ветвях, треугольников по их углам и двух прямоугольных пластин, делящих три круглых медальона вертикального ствола. На лицевой стороне, в центральном медальоне изображена голова Христа с крестчатым нимбом, по бокам — склоненные в деисусном повороте головы Богоматери и Иоанна Предтечи. В верхнем и нижнем медальонах помещены головы архангелов с длинными кудрями (как на медальонах из Черкасс). Изображениям соответствуют надписи, данные в стиле инкрустации, тонкой перегородкой на фоне белой эмали: вверху помещены монограммы трех основных фигур деисуса, внизу — архангелов Михаила и Гавриила. На обороте, в центре, голова мужчины с окладистой бородой, по бокам — женские головки, одна — с гладкими волосами, другая в уборе, вверху и внизу — безбородые молодые люди. Надписи, читающиеся как Симеон, Анастасия, Елена, Кузьма, Демьян, указывают на патрональный характер креста, сделанного по индивидуальному заказу<sup>160</sup>. Мы не можем судить о цветовой гамме эмалей креста Симеона, так как местонахождение его неизвестно.

Близкий по системе орнаментации и совершенно идентичный по форме крест хранится в Музее Ватикана<sup>161</sup> (табл. 29, 3—4, № 144). Лицевая его сторона (с килевидными окончаниями вертикального ствола) занята деисусом: в центральном медальоне погрудное изображение Иисуса Христа с Евангелием и благословляющим жестом; слева от него — Богоматерь в мафории с камнем в очелье и воздетыми руками;

справа Иоанн Предтеча. Все фигуры, исполненные тонко и верно, сопровождаются соответствующими надписями. На вертикальном стволе, внизу, изображен апостол Павел, о чем говорит и надпись, и верно соблюденный иконографический тип. Более необычна для деисуса фигура, помещенная в верхнем медальоне. Иконографически это — архангел: об этом говорит диадема в кудрявых волосах и зеркало, показанное как круг с крестом. Но, судя по надписи, это не Гавриил или Михаил, а Рафаил. Сочетание двух последних изображений объясняется, вероятно, патрональным характером деисусной композиции лицевой стороны креста. На обратной стороне даны каноничные фигуры деисуса — Христос, Богоматерь и Предтеча и, в верхнем и нижнем медальонах, — архангелы с отчетливо видной диадемой в кудрях. В отличие от погрудных фигур лицевой створки, здесь изображены только головы, как на кресте Симеона, где полный деисус занимает лицевую створку креста. Отличие этих двух крестов незначительно. На кресте из Ватикана в прямоугольных пластинах вертикального ствола на обеих створках помещены композиции из ветвистого древа и городков, занимающие всю поверхность лотка. На кресте Симеона такие же отсеки, но более небрежных очертаний, заняты надписями. Во всем остальном оба эти креста так сходны, что изготовление их в одной мастерской представляется весьма вероятным.

Третий крест, близкий к ним, был куплен в 1910 г. А. Я. Смирновым и в 1931 г. поступил в Эрмитаж<sup>162</sup>, где и хранится в настоящее время (табл. 30, 1—2, № 145). По размеру он почти совпадает с крестом из Ватикана, но концы его расширяются слабо, а килевидные окончания вертикального ствола орнаментированы. Композиция лицевой половины креста повторяет композиции креста Симеона и креста из Ватикана. В центральном медальоне помещена голова Христа на фоне крестчатого нимба, на боковых ветвях одинаковые головы архангелов, с кудрями и с диадемами (у правого она показана точкой в кудрях). Вверху и внизу, в медальонах, головы мужские: в верхнем медальоне — с седыми кудрями и бородой, в нижнем — с гладкими волосами. Смысл этих изображений раскрывают надписи, помещенные, как и на кресте Симеона, в прямоугольных отсеках, где Петр читается ясно, а от имени Павел сохранились только две буквы (П С). Его атрибуцию подтверждает иконография и аналогии с крестом из Ватикана, где Павел помещен тоже в нижнем медальоне. Итак, крест из Эрмитажа имеет на лицевой стороне изображения четырех фигур деисуса — Христа, архангелов и апостолов Петра и Павла. Орнаментацию его составляют древо жизни, помещенное в отсеках справа и слева от медальона с Христом, и скобка с городками под медальоном с Павлом, треугольники с примитивными городками, размещенными в углах креста, и миндалины, с углом положенной перегородкой в каплевидных выступах на концах ветвей. Обратная сторона креста занята фигурой безбородого святого в рост, в синем гиматии, зеленом хитоне со свитком в правой руке. Ор-

<sup>159</sup> Н. Н. Воронин, 1956, стр. 26.

<sup>160</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 386, 387.

<sup>161</sup> J. Deér, 1966, 161a, 161b. Благодарю Б. А. Рыбакова, позволившего мне познакомиться с этой редкой книгой.

<sup>162</sup> Сведения А. В. Банк. В описи Отдела Византии Гос. Эрмитажа значится: «Поступил 26.VI 1931 г., акт 388, д. 32, л. 85.



Таблица 28

Кресты-энколпионы с эмалью:

1—2 (№ 143) — из Мотовиловки и Белой Церкви; 3—4 (№ 144) из Музея Ватикана

наментацию этого креста составляют крин в верхнем круглом медальоне, близкая к прямоугольной фигура с городками, древо из трех стеблей внизу и такие же, как на лицевой стороне, треугольники и миндалины по углам. В кругах боковых ветвей в круглых белых медальонах расположены надписи, решенные тоже орнаментально: перегородки образуют буквы, заполненные синей эмалью. Читаются они ясно: И А Г И О С Ф О М А С. Это редкое изображение апостола Фомы может говорить о патрональном назначении и этого креста.

О цветовой гамме этих трех стилистически близких крестов можно судить по последнему из них. Она построена на излюбленном сочетании четырех тонов, характерном для киевских эмалей: синего, зеленого, красного и белого.

Все три креста отличаются высоким мастерством исполнения. Приемы изображений святого, от манеры «рисунка» лица до складок одеяния (апостол Фома), исходят из хороших традиций деисусных композиций на золотых вещах из киевских кладов. То же можно сказать об орнаментальных мотивах, дающих древа и крины в простых вариантах и сложных, характерных для эмалей на золоте второго этапа мастерской А (розетка над апостолом Фомой). За некоторой небрежностью рисунка всех трех крестов стоят много раз повторенные, привычные композиции и отработанные, знакомые детали.

В целом, крест Симеона, крест из Ватикана и из Эрмитажа нужно отнести к поре расцвета перегородчатых эмалей на Руси. Территориальная близость их к мастерским, где делались золотые вещи с эмалью, несомненна. Все они патрональные, то есть исполнены по индивидуальным заказам. Высокое мастерство их изготовления говорит о хорошо налаженном производстве. Вероятно, оно было довольно продолжительным и широким. Об этом говорят находки энколпионов с перегородчатой эмалью уже не патронального характера, а сделанных на спрос. Их орнаментация менее индивидуальна и состоит, в основном, из городков. Это кресты с прямоугольными окончаниями ветвей, которые Н. П. Кондаков относил к наиболее ранней группе крестов «византизирующего» направления<sup>163</sup>. Два из них хранятся в ГИМ (№ 150—151). Вероятно, более поздним вариантом энколпионов с эмалью являются два близких креста из Русского музея и Музея П. Корина (табл. 29, 3, 4, 6, 7, № 146, 147). Они уже имеют обычную для энколпионов XII в. форму с закругленными окончаниями, дату которых уточняют подражающие им, аналогичные по форме, трехлопастно-конечные крестики с эмалью, расцвет производства которых в Киеве В. А. Мальм<sup>164</sup> убедительно относит к XII в.

В круглых медальонах размещены крины простых и усложненных очертаний и городчатые кресты. Основное поле креста из музея П. Корина занято городками на одной стороне и распятием — на другом. На фоне белого поля с красными и синими городками креста из Русского музея в средокрестье помещен лик Христа с крестчатым нимбом, а в круглых медальонах на фоне белой эмали зеленые надписи IC

ХР НИКА. Довольно близкие стилистически и по форме, эти кресты отличаются цветовой гаммой. В орнаментации креста из Русского музея применена обычная киевская четырехцветная гамма (белый, синий, красный, зеленый), а на кресте из коллекции П. Корина она состоит из синего, иссиня-черного, красного, белого и желтого тонов. Несомненная типологическая близость этих крестов с более ранними патрональными крестами дает единую линию развития этой отрасли эмальерного дела на меди, продолжавшуюся, вероятно, на протяжении не менее двух поколений мастеров. В их произведениях хронологические изменения, выражающиеся в форме самих крестов, идут параллельно с явной стилистической преемственностью.

Вероятно, заключительное звено производства энколпионов с перегородчатой эмалью демонстрируют половинки креста, хранящегося в ГИМ (табл. 30, 5, № 148). На этом кресте, найденном на Киевщине, в Сахновке, изображено распятие в центре, Богоматерь и Предтеча в боковых круглых медальонах. Вверху изображен престол, внизу — адамова голова. Все изображения исполнены тонкими, «дрожащими» перегородками на фоне зеленовато-голубой эмали. Сохранилось, кроме этого, еще два цвета — красный и разрушенный желтый. В целом этот крест представляет собой упрощенный вариант, уже знакомый по лучшим экземплярам схемы. Иконографические отступления от нее сочетаются с изменениями цветовой гаммы и общим, более низким качеством исполнения. Но все эти черты еще не дают возможности отнести Сахновскую находку к последнему этапу производства энколпионов с перегородчатой эмалью. Больше убеждает нас в этом половина энколпиона той же формы с литыми изображениями, размещенными точно так же: распятие в центре, адамова голова внизу и три архангела в боковых и верхнем медальонах. Фон данных в невысоком рельефе изображений заполнен красной, желтой и зеленой эмалью, переход от перегородчатой техники к подражанию ей здесь продемонстрирован очень наглядно.

Иногда для литых энколпионов использовались детали крестов с перегородчатой эмалью. В ГИМ хранится такой крест с ушком-держателем, орнаментированным прекрасной перегородчатой эмалью.

Помимо крестов-энколпионов, по немногочисленным сохранившимся экземплярам которых намечается единая линия развития, есть находки, где эта линия менее ясно выражена. К ним относятся находки в Рязани. Это, известное наверхие стили с исполненным перегородками древом (табл. 27, 7, № 157) и бляшки неизвестного назначения, в которых перегородки играют второстепенную роль (табл. 28, 9, № 158). Они интересны как свидетельства выхода искусства перегородчатой эмали в массы городских ремесленников. Однако по-настоящему массовым эмальерное дело стало только в выемчатом варианте своей техники, выходящем за рамки настоящей работы.

Для нас важно отметить, что находки медных изделий с выемчатой эмалью группируются в тех центрах, которые нам дали лучшие произведения с перегородчатой эмалью на золоте. Отмечавшаяся выше стилистическая близость вещей на меди и произведений на золоте позволяет их рассматривать как подра-

<sup>163</sup> Н. П. Кондаков, 1896, стр. 43—46.

<sup>164</sup> В. А. Мальм, 1968, стр. 113—117.

жание последним в более дешевой технике. Такое же явление отмечал еще Ж. Лабарт для эмалирного дела Италии, где в XII в. византийская перегородчатая эмаль ведет к местному подражанию ей на меди<sup>165</sup>.

Но и на Руси на меди создавались иногда произведения высокого класса. К ним относится иконка со святым Ипатием, связанная своим происхождением с Новгородом (табл. 27, 16, № 156). Это уникальное произведение прекрасно с разных точек зрения — композиции, рисунка и колорита. На прямоугольной пластинке в рост представлен Ипатий, с Евангелием и благословляющим жестом правой руки. Общее изящество позы не нарушает явная ошибка в пропорциях правой руки, а размещенные сверху колонками крупные надписи красиво завершают композицию размещения цветных эмалей на позолоченной плоскости медной доски. Лицо святого, способ показа угадывающейся под одеждой левой руки традиционны. Этого нельзя сказать о манере передачи складок. Здесь нет ни геометризмов зон, ни ясно выраженных ячеек или вписанных один в другой углов. Как в золотой наводке по меди и даже свободнее, на фоне синего облачения Ипатия разбросаны незамкнутые, избегающие прямых линий перегородки, образующие то простые, оборванные линии, то острые углы. Они расположены произвольно, без соблюдения равных расстояний, иногда даже соприкасаются. Основным приемом мастера выступает свободная, незамкнутая, иногда чуть «дрожащая» линия. Чаще всего она уклады-

вается углом, но расположены эти углы свободно, то вершиной вверх, то вниз. В то же время, линии перегородок создают впечатление ниспадающих складок ткани; где их направление меняется (под Евангелием, где они драпируют руку, невидную под тканью), меняется и их рисунок. Неправильная, чуждая всякого геометрзма сетка перегородок в двух местах дополняется декоративным завитком.

Общие черты в рисунке перегородок находим на шести кюотцах Мстиславова Евангелия (табл. 21, 8—13, № 118—123). Мастера здесь явно разные, а приемы одни: острые углы, дрожащая линия, овалы, свободное расположение перегородок. Однако пластина с Ипатием выше не только рисунком, но и цветовой гаммой. Здесь в четырех тональностях употреблен один синий цвет (темно-синий двух оттенков, светло-синий, пепельно-голубой), с ним контрастирует красный (местами коричневатый — результат плохой сохранности?); черный, белый и темный дополняют эту гамму. Надо отметить, что зеленый в ней отсутствует, а зеленоватые блики около перегородок на фелони — результат окисления медных позолоченных перегородок.

Иконка с Ипатием должна быть отнесена к числу лучших произведений перегородчатой эмали на меди. В ней доведен до совершенства типичный для новгородских эмалей принцип свободного рисунка перегородок.

Итак, основные рассмотренные нами перегородчатые эмали на меди найдены в тех городах, в которых сосредоточены и основные находки произведений с перегородчатыми эмалями на золоте. Это Киев, Рязань, Владимир, Новгород. Вряд ли это совпадение можно считать случайным.

<sup>165</sup> J. Labarte, 1856, стр. 40, 41.



## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШКОЛЫ И ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЭМАЛЬЕРНОГО ДЕЛА ДРЕВНЕЙ РУСИ

### ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Эмальерное дело Руси, в отличие от других отраслей ремесла, имеет видимое начало и несомненный конец. Но мы напрасно стали бы искать его первые робкие шаги. Оно расцвело сразу, оставив произведения, совершенные по художественному замыслу и техническому мастерству. Здесь сказалась специфика «вывезенного» ремесла, давшего плоды на подготовленной к его восприятию, новой почве. Так случилось и со стеклоделием и, особенно, с родственным перегородчатым эмалям искусством мозаики. Оба они родственны по сути — это живопись, основным материалом которой становится стекло. В обоих случаях фоном ее оказывается золото: в эмалях — настоящее, в мозаике — созданное из стеклянных кубиков. И тут и там способ «рисования» специфичен, вытекает из технологии, составляет основной эффект каждого ремесла. Традиционные, уходящие в античность, драпировки одежд, черты лица, руки, позы переданы камешками в мозаике или золотыми перегородками в эмалях.

Близость этих двух видов живописи как-то недооценивалась исследователями. Может быть, их «родственность» укрывалась от внимания потому, что монументальные произведения мозаики и ювелирные изделия с эмалями трудно сопоставимы. Однако в древности они «сопоставлялись» буквально, составляя стилистически единое убранство храма. Даже по сохранившейся ничтожной доле произведений с эмалью, можно представить, какое место они занимали в интерьере храма. Оклады икон, процессионные кресты, престолы, церковные сосуды, одежды служителей церкви, не говоря уже о светских одеждах участников религиозных церемоний, — все это создавало тот полихромный стиль в ювелирном деле, которому вторили мозаики.

Родственность этих видов живописи не ограничивается близостью их эстетических задач и художественных эффектов. Здесь может идти речь и о близости некоторых стилистических черт. В. Н. Лазарев<sup>1</sup> в специальной работе о линейной стилизации в византийской живописи XI—XII вв. видит ее истоки во влиянии, которое оказывала на мозаику миниатюра. В X — начале XI в., пишет он, линейно-графическое начало победило и в миниатюре и мозаике. При изображении лица главным становится не лепка, а линия. Тонкими линиями передаются морщины на лбу, линиями моделируют шею, складки одеяний. «Были ли занесены эти новые приемы в миниатюру из мозаики или они развивались параллельно — сказать трудно»<sup>2</sup>, — заканчивает ис-

следователь. Не позднее 60 г. XII в. линейная стилизация утвердилась и в живописи, особенно в русской, где корни ее В. Н. Лазарев видит в тяге русских людей к «узорочью» прикладного искусства<sup>3</sup>.

Последнее его высказывание можно конкретизировать. Нет ничего удивительного в том, что в мозаике и позже во фресках в период расцвета эмальерного дела заимствуют характерный для этого ремесла прием — передачу формы линией, прием, вытекающий из самой его технологии. Именно перегородчатые эмали наглядно показали эффективность линейного рисунка, в руках художника передающего тончайшие нюансы. Подтверждает это и сопоставление хронологии развития линейного стиля в живописи, проведенное В. Н. Лазаревым<sup>4</sup>, с этапами развития эмальерного дела. Этот стиль зарождается в VI в., когда появляется искусство перегородчатой эмали, вместе с ним он переживает расцвет в X—XI вв. и переходит в утрировку в XII в.

Наконец, можно указать просто ряд приемов, продиктованных в эмалях техникой и явно воспринятых мозаикой. Так, на ряде мозаик Софии Киевской мы можем отметить приемы, типичные для эмалей. Это складки на лбу, на шее, показанные линией, и даже контур лица с петлями ушей, данный одной линией. То же можно сказать о складках ткани, в тех случаях когда они решаются линейно, или о волосах<sup>5</sup>.

Сопоставления эти приведены не ради отвлеченно-теоретических наблюдений. Установление стилистической близости перегородчатых эмалей и мозаики может говорить и о сходстве судеб этих двух видов живописи, о хронологической близости их акклиматизации на русской почве. Действительно, украшение Десятинной церкви и Софии мозаиками должно было повлечь за собой употребление в убранстве этих храмов полихромной утвари с эмалями. В летописи под 1038 г. прямо говорится, что Ярослав украсил Софию «золотом, серебром и сосудами церковными». Эмали византийского происхождения могли быть среди этих драгоценностей. Может быть, тогда же делаются первые попытки их изготовления на месте. Во всяком случае возникновение бесспорных местных мозаичных мастерских связано именно со строительством и украшением Софии. Исследователи мозаик Софии Киевской относят их к началу XI в.<sup>6</sup>, хотя знакомство с изготовлением смальт началось уже при строительстве Десятинной церкви.

<sup>3</sup> Там же, стр. 7—9.

<sup>4</sup> Там же, табл. 11, 56, 57, 35, 52—65, 86, 87, 90, 91 и т. д.

<sup>5</sup> Там же, табл. 17, 27, 28.

<sup>6</sup> Там же, стр. 153; В. И. Левицкая, 1963, стр. 142—148.

<sup>1</sup> В. Н. Лазарев, 1960, стр. 1—9.

<sup>2</sup> Там же, стр. 2.

На разнообразном материале русского стеклоделия к этому же выводу приходит Ю. Л. Щапова<sup>7</sup>. Для возникновения эмалирного дела необходим был довольно высокий уровень золотых дел мастерства. О нем говорят драгоценности из кладов эпохи Ярослава Мудрого. Г. Ф. Корзухина справедливо полагает, что богатый убор Ярославичей, одну из основных особенностей которого составляли украшения с эмалью, стал складываться еще при Ярославе<sup>8</sup>. Действительно, именно тогда создались предпосылки для сложения эмалирного дела. Технологическую базу его составили уже известные Руси золотых дел мастерство и новое ремесло — стеклоделие. Эстетическим стимулом стало знакомство со стилистически родственным искусством мозаики, этим монументальным вариантом полихромии на золотом фоне.

Греко-русский состав первых киевских мозаичных мастерских убедительно доказан не только стилистическим анализом мозаик Софии Киевской, но и специфическим составом стекла<sup>9</sup>. С действительностью греческих стекольных мастерских в Киеве связано начало русского стеклоделия<sup>10</sup>. Судя по ранним изделиям древнерусской поливной керамики, состав первых ее мастерских тоже был смешанным, греко-русским<sup>11</sup>.

Только аналогичным образом можно объяснить высокое качество той стилистически единой группы колтов и рясен, которые рассматривались нами как произведения мастерской А. Для них характерны стабильность конструкции самих изделий (колты с жемчужной обнизью, круглые цепи), устойчивость одних и тех же деталей орнамента, цветовая гамма из четырех основных тонов — синего, красного, белого, светло-зеленого.

В рамках этой мастерской отмечалось наличие экспериментов, изделия, принадлежащие одному мастеру, серии очень близких произведений и отдельно шедевры, не вошедшие в массовое производство. Произведения этой мастерской нашли отклик в золотых изделиях более низкого качества, что может говорить об ученических работах или «дочерних» мастерских (А<sub>1</sub>).

Наконец, подражание изделиям этой мастерской в дешевом материале, на меди, говорит о том резонансе, который имела ее деятельность в слоях городских ремесленников.

Мы не располагаем данными для узкой датировки возникновения этой мастерской. Исследованные Г. Ф. Корзухиной инвентари кладов, в составе которых дошли до нас произведения мастерской, не уходят глубже 2-й половины XI в. Несомненно, что деятельность этой мастерской была продолжительной. Об этом говорит отмечавшаяся эволюция в орнаментальном строе ее изделий в сторону усложнения и обогащения цветовой гаммы. Эти явления оказываются надежно скоррелированными, так как изменение одного сопровождается изменением другого в том же направлении — в сторону усложнения. По-

этому мы имеем право рассматривать это явление как известную закономерность в эмалирном деле<sup>12</sup>. Логично видеть за ней временные изменения. Поэтому за разными стилистическими этапами мастерской А должен стоять значительный отрезок времени, в течение которого могли сменить друг друга по крайней мере два поколения мастеров. Учитывая несомненное сохранение традиций, в данном случае можно уже говорить о предпосылках сложения школы, то есть группы мастерских, существующих длительное время и передающих от поколения к поколению известную сумму традиций. Проследим с этой точки зрения дальнейшую судьбу мастерской А.

Подавляющее большинство произведений, связываемых с ней, найдено в Киеве. Там и могла возникнуть эта первая мастерская эмалирного дела Руси. Вероятно, эмаль для нее варили греки. Может быть, это были греки, варившие стекло для мозаики или изготавливавшие синее стекло в Киеве в XI в.<sup>13</sup> К сожалению, подтвердить это предположение данными анализом невозможно. Но удивительная стабильность цветовой гаммы, устойчивой даже в оттенках, говорит об едином источнике эмалевого сырья, снабжавшем на первых шагах эмалирного дела Руси ее мастеров.

В орбиту деятельности мастерской А вписывается вырастающая из нее мастерская Б. Ее продукция отличается несколько иными эстетическими установками (своеобразная боязнь пустоты в композиции, некоторые изменения в орнаментации, увлечение городками, появление волют), таким новым сюжетом, как изображение святых, сменивших языческую символику колтов с птицами и сиринями. Вполне убедительным кажется предположение Б. А. Рыбакова о более поздней датировке колтов со святыми. В то же время здесь налицо известная «профессиональная наследственность» в форме и конструкции изделий (колты, цепи из квадратной фольги, в общих композиционных схемах (сюжет крина и рогов), разработке отдельных элементов орнамента, в цветовой гамме. Полного расцвета все новые, усложненные схемы орнамента, появившиеся на 2-м этапе мастерской А и в изделиях мастерской Б, получили в диадемах с Александром Македонским и с деисусом. Обе эти диадемы с монетами, найденными вместе с ними, а диадема с деисусом — и эпиграфически — датируются 2-й половиной XII в. Каменнородская гривна была изготовлена раньше, в 1-й половине XII в., о чем говорит и примитивный орнамент основной ее части, и надписи. Переделка ее для ношения, очевидно, должна приближаться к единственно точной нашей дате — 1161 году, когда Лазарем Богшей был сделан крест Евфросинии Полоцкой. Пластины, прикрепленные к цате, вероятно, были выполнены в его мастерской. К этому же времени приближаются медалионы барм из клада 1824 г. (рис. 7), о чем свидетельствует стилистическая близость их почерку Лазаря Богши. Другие дошедшие до нас наборы барм

<sup>7</sup> Ю. Л. Щапова, 1972, стр. 183, 184.

<sup>8</sup> Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 67.

<sup>9</sup> В. Н. Лазарев, 1960, стр. 153; В. И. Левицкая, 1963, стр. 142—148.

<sup>10</sup> Ю. Л. Щапова, 1961, стр. 60—71.

<sup>11</sup> Т. И. Макарова, 1967, стр. 36—38.

<sup>12</sup> Усложнение орнамента в процессе его развития от простого к сложному типично для всех видов прикладного искусства. Обогащение цветовой гаммы за счет появления желтого цвета отмечено для эмалей XII в. Италии. J. Labarte, 1856, стр. 43.

<sup>13</sup> Ю. Л. Щапова, 1972, стр. 120, 184, 185.

Таблица I  
Приемы передачи одежд на изделиях с перегородчатой эмалью

Манера	Геометрическая манера								Свободная манера							
	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
Киевская школа			92													
			91													
			93		92											
	92		124		91											
	124	92	99		93											
	99	93	83		124											
	84	124	80	92	99											
	83	99	79	91	83			124								
	80	84	78	124	80			84								
	78	83	77	90	79											
	77	76	76	83	78	124	99	79								
	76	75	75	80	77	77	84	78								
	75	74	74	79	76	76	83	77	6/№2				6/№2			
	74	69	69	78	75	75	80	75	89	89			89		6/№2	
	63	63	63	77	74	74	69	69	124	124	89		124		89	6/№2
61	61	61	76	61	61	63	61	124	124	124		124	89	124	89	
Владимир	86				86			86								
	85	86	86		85			85								
Рязань		88	88					88								
		97	97				97	87	87	87		87			87	87
	88	98	98		88		98	86	86	86		86			86	86
Новгородская школа								155								
								125		125						
								109		109						155
								108		108						125
								107		107						109
								106		106						108
								105		105		125				107
								104		104		109				105
								103		103		108				104
								102		102		104				103
								100		101		103				101
								123		100		101	155	155		123
								122	117	122		100	125	125		122
								121	116	121		123	107	105		121
			116					115	115	120	123	120	122	106	102	120
		117	115	116	115			114	114	119	119	119	119	123	121	119
		116	111	114	114			117	117	118	118	118	118	118	120	118
	116	115	113	113			112	113								
Неизвестный центр													127/9			
													127/12			
													127/5			
									127/9				127/3		127/5	
									127/5				127/2		127/3	
								127/2				127/1	127/12	127/1		

и стилистически, и по характеру оправы, и по надписям относятся ко 2-й половине XII в. — 1-й половине XIII в. Их линию продолжает какая-то мастерская, изготовившая медальоны для разных действующих композиций, нашитые на епитрахиль митрополита Алексея. Наконец, отдельные воспоминания о киевских традициях сохранили исполненные разными мастерами дробницы саккоса митрополита Алексея. Таким образом, изделия с эмалью от 2-й половины XI в. до XIII в. выстраиваются в хронологический ряд. Последние звенья эмалирного дела Руси, теряющиеся где-то во 2-й половине XIII в., оказываются менее известными, чем первые его шаги. Если место деятельности мастерских, продолжавших киевские традиции, нам пока неизвестно, то начало и расцвет эмалирного дела Руси мы можем уверенно связывать с Киевом. Для киевских произведений характерно сохранение цветовой гаммы, в которой ведущим выступает синий цвет, красный и белый употребляются примерно в одинаковых количествах, а зеленый, как правило, дополнительный<sup>14</sup>.

Это, безусловно, верно для мастерской А; появление желтого и бирюзового, почти вытеснившего зеленый, характеризует 2-й этап ее деятельности. Он сопровождается появлением оттенков синего (голубого, пепельного). Специфически киевским приемом, характерным для колтов мастерской Б, оказывается использование всего имеющегося набора эмалей в равных пропорциях.

Общими для всех киевских произведений с эмалью оказывается способ выкладки перегородок при изображении одежд (рис. 3; табл. I). Все многообразие способов передачи одежд в перегородчатых эмалях можно свести к определенным приемам, даваемым мастером в суховатой геометрической манере или более живописной, свободной. На таблице I отмечено употребление того или иного приема на всех русских произведениях с перегородчатой эмалью, где изображаются человеческие фигуры в одеждах. На таблице эти произведения даются под их порядковым номером по каталогу; сверху перечислено 8 приемов, повторяющихся в геометрической или свободной манере. Ведущими у киевских мастеров надо считать угол и ячейку, уложенные с большей или меньшей тягой к геометризму, зонами или без них, с явным стремлением к замкнутому фигурам. Сам рисунок перегородок при этом может быть строго геометричным (с тягой к прямым линиям) или более живописным (с тягой к овальным ячейкам), как это прослеживается на эмалях работы Лазаря Богши.

Устойчивое сохранение мастерами 4—5 поколений эмалиров, работавших в Киеве, указанных традиций в цветовой гамме и манере рисунка перегородками и дает возможность говорить о киевской школе эмалирного дела.

Возникает вопрос — в каких условиях могла сложиться и так долго сохраняться столь единая художественная школа. Ответ на этот вопрос дает сам ассортимент произведений с эмалью — княжеские регалии, церемониальное убранство и драго-

ценные украшения русской великокняжеской семьи и боярской верхушки<sup>15</sup>. Такие условия могло обеспечить высокое покровительство князя, в руках которого и сосредоточивались громадные богатства. Летопись полна упоминаний о „злате“, „паволоках“ и „всяком узорочье“. Обязательным дипломатическим ритуалом был ритуал дарения. В 1149 г. Изяслав послал в „Угры“, в „Ляхи“ и в „Чехи“ „дары великие“. В 1114 г. в разрешении возникшего было конфликта в Царьграде из-за посланного греческого митрополита принимают участие дары<sup>16</sup> с обеих сторон. Такой же ритуал существовал в княжеском быту, и излишне было бы приводить бесчисленные известия о княжеских обедах, кончавшихся взаимными дарами.

Все это стоит вспомнить для того, чтобы представить непреходящую необходимость в постоянно растущем богатстве, выраженном в произведениях золотых и серебряных дел мастерства в первую очередь. Прежде всего из них и складывалась княжеское „имение“, казна. Ее могли обеспечить только постоянно действующие мастерские, где создавались произведения по заказу, чинились устаревшие вещи или переливались, в случае надобности, в гривны. В известном летописном рассказе под 1288 г. говорится, как князь Волынский Владимир Василькович, тяжело заболев, „блюда великие“, „кубки золотые и серебряные“ „сам перед своим очима поби и поля в гривны“<sup>17</sup>. Последние слова косвенно указывают как на место действия на княжеские, дворцовые мастерские.

О вотчинном характере мастерских, где создавались великолепные золотые и серебряные вещи кладов Киевщины, неоднократно писал Б. А. Рыбаков<sup>18</sup>. Реальные остатки найденных в Киеве, поблизости от княжеских дворцов, мастерских не оставляют сомнения в их принадлежности к княжескому хозяйству. Размах их деятельности определеннее вырисовывается по тем данным, которые нам известны об организации византийского ювелирного дела.

В интересной статье М. Я. Сюзюмова<sup>19</sup>, основанной на анализе «Книги Эпарха», 6 глава которой содержит сведения о ювелирном деле в Византии в X в., показано, что оно концентрировалось в рамках цехового ремесла и в государственных мастерских, обслуживающих императорский двор. В составе последних были свои портные, вышивальщики, ювелиры. Эти мастерские находились в помещении большого императорского дворца. Ядро их составляли наследственные, прикрепленные к мастерским ремесленники; в них могли включаться мастера — рабы частного лица, уличенные в нарушении правил; к ним временно привлекались лучшие ремесленники цехового ремесла. От их работы, пишет М. Я. Сюзюмов, „требовалась высокая квалификация, традиция, школа“<sup>20</sup>.

Существование государственных ювелирных мастерских в Византии засвидетельствовано многими

<sup>15</sup> Б. А. Рыбаков, 1948 стр. 240.

<sup>16</sup> Здесь и далее цитируется *Ипатьевская летопись*, 1962, стр. 385, 1149 г.; стр. 522, 1164 г.

<sup>17</sup> *Ипатьевская летопись*, 1962, стр. 914.

<sup>18</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 492, 500.

<sup>19</sup> М. Я. Сюзюмов, 1951, стр. 13—41.

<sup>20</sup> Там же, стр. 28.

<sup>14</sup> Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 104.

источниками и признается всеми исследователями<sup>21</sup>.

О государственных княжеских мастерских на Руси источники прямо не говорят. Но присутствие их чувствуется за подробностями некоторых летописных рассказов. Остановимся только на двух. Под 1175 г. летописец, восхваляя убитого князя Андрея Боголюбского, перечисляет бесценную утварь, которой он украсил „в память себе“ церковь Рождества Богородицы: это иконы с окладами, со „златом и камнем“ и „жемчугом великим безценным“; различными цатами; сосуды церковные „златые и многоценные“; „злато и финипт“<sup>22</sup>.

Еще более подробно перечислены драгоценности, создание которых летописец ставит в заслугу уже упоминавшемуся Волынскому князю Владимиру Васильевичу<sup>23</sup>. Здесь перечисляются золотые оклады икон, кованные из золота и серебра, оклады служебных книг, золотые и серебряные с жемчугом и кресты серебряные позолоченные, сосуды служебные, кованные из серебра. Трижды повторены вещи с эмалью: „Спас с финиптом“, „цата с финиптом“, а на ней — мученики Борис и Глеб, и какие-то „цаты великие с финиптом“, о которых древний любитель красоты добавляет „чюдно видением“. Этот рассказ изобилует оборотами, исключающими толкование всех вещей только как части постепенно накопленной казны. Летописец все время подчеркивает, что это было сделано по повелению самого князя. Он украсил церковь иконами, сковал сосуды, оковал окладами богослужебные книги, крест велел позолотить. За этими словами зримо ощущаются мастерские широкого масштаба, производившие разнообразные работы по заказу князя, что и позволяло ему посылать их произведения то в епископию Перемышльскую, то в Луцкую, то в Чернигов. В них были мастера, владевшие разными техниками обработки драгоценных металлов и, в частности, перегородчатой эмалью. Конечно, никогде не исключена возможность употребления в новых изделиях старых пластин с «финиптом». Но ведь ремесленники, бежавшие от татарского разгрома Киева, могли где-то еще работать некоторое время. В данном случае для нас важно то, что за словами летописца отчетливо угадывается деятельность княжеских серебряных и золотых дел мастерских.

Приведенные примеры относятся к разным географическим пунктам и разному времени (2-я половина XII в. и конец XIII в.). Но они важны как свидетельство общего для феодальных государств явления — концентрации предметов роскоши и самого их производства в руках правящего дома.

Предшественниками княжеских мастерских Галицко-Волынского и Владимиро-Суздальского княжеств были великокняжеские золотых и серебряных дел мастерские Киева, наследниками — государевы мастерские Москвы.

Летописи, говоря о накоплении богатств, постоянно отмечают, как они „рассыпались“, дарились, переходя из рук в руки.

Поэтому ни один из кладов не сохранил „казны“, что справедливо отмечает Г. Ф. Корзухина. Но если поставить вопрос по-другому — не донесли ли до

нас древнерусские клады разрозненные части княжеской казны — то на него уже можно ответить утвердительно. А что значительную часть драгоценностей этой казны делали в княжеских мастерских, кажется бесспорным. Конечно, эти вещи не несут на себе таких несомненных доказательств в принадлежности к тому или иному лицу, как это характерно для материалов более поздних<sup>24</sup>.

Сложение киевской школы эмальерного дела в эпоху Ярослава и Ярославичей, о которой красноречиво свидетельствуют сами ее произведения, пожалуй, в настоящее время можно рассматривать как самую яркую иллюстрацию деятельности великокняжеских золотых и серебряных дел мастерских в Киеве в эту эпоху.

Вторым местом, где производились разнообразные предметы церковного культа, и в том числе из золота и серебра, были монастыри<sup>25</sup>. Целые серии однотипных энколпионов, отражающих все тонкости истории культа отдельных святых, изготовленные патрональных энколпионов с перегородчатой эмалью, сочетающих аскетическую скромность материала с изысканностью исполнения, логичнее связать с монастырским, а не с городским ремеслом. Первое было более организованным и поэтому традиционным, второе — более свободным, но менее защищенным и поэтому менее способным на сохранение традиции.

В. Н. Лазарев предполагает сложение золотых дел мастерских на митрополичьих кафедрах, куда приглашались греческие мастера из столицы<sup>26</sup>. Здесь, на базе мастерских князя и мастерских, связанных со второй властительницей феодального государства — церковью, и могли происходить контакты русских и греческих эмальеров, приглашенных князем или епископом.

Все это не исключает производства некоторых эмалей не только на меди, но и на золоте в кругу цехового городского ремесла. Особенно это относится к XII в. — тому времени, когда и на Руси, и в Западной Европе<sup>27</sup> ряд ремесел выходит из рамок монастырских и княжеских палат в массы городского ремесла. В последнее время появились и наглядные иллюстрации этого процесса в золотом деле. Вспомним подвески с эмалью к диадеме из Новогрудка, с которыми были найдены капли золота — красноречивое доказательство изготовления (или, по меньшей мере, починки) диадемы в квартале ювелиров Новогрудка.

Вторым, общим для всего русского ремесла явлением был выход его в XII в. из Киевщины в разные города и княжества Руси. Это достаточно выразительно прослежено на разном материале<sup>28</sup>. Для эмальерного дела важно его отражение в стеклоделии

<sup>24</sup> Т. В. Николаева (1972) рассматривает 102 вещи с надписями XV — первой четверти XVI в., позволяющими соотнести разрозненные произведения монастырской и княжеской казны с казной определенных князей.

<sup>25</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 500.

<sup>26</sup> В. Н. Лазарев, 1966, стр. 17.

<sup>27</sup> Интересно, что даже такое аристократическое искусство, как книгописание, в конце XII в. во Франции из монастырского превращается в городское. В. П. Романова, 1972, стр. 310.

<sup>28</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 203—433.

<sup>21</sup> А. П. Каждан, 1960, стр. 340, 341.

<sup>22</sup> Ипатьевская летопись, 1962, стр. 580, 581, 1175 г.

<sup>23</sup> Там же, стр. 925, 926, 1288 г.

и связанном с ним производстве поливной керамики<sup>29</sup>. В литературе уже ставился вопрос о возникновении эмалирных мастерских в Рязани, Владимире, Новгороде<sup>30</sup>. Основанием для этого явились стилистические особенности ряда произведений с эмалью, связанных находкой или традиционно с этими городами. В этой книге была сделана попытка рассмотреть эти особенности всесторонне, акцентируя те из них, которые дают право увидеть за собой мастера — ученика — школу.

Стилистический анализ, сочетающий в себе исследование сюжета и приемов, которыми он исполнен, — надежный и не устаревающий метод в такой работе, и совсем недавно пополнился список книг, еще раз это доказавший на другом материале и во многом по-другому<sup>31</sup>.

Подведем итоги. С Рязанской эмалирной мастерской можно связывать небольшую группу вещей. Прежде всего это «колты» с Борисом и Глебом, два медальона барм с Ириной и Варварой и малый медальон с Богоматерью «умиленной». Вряд ли они принадлежат одному мастеру: эмали с Борисом и Глебом уступают качеством исполнения медальонам с Ириной и Варварой. Если для первых вернее всего обратиться к колтам со святыми, лучший образец которых найден в Чернигове в кладе 1887 г. (табл. 4, 3, 4, № 31—32), где также сочетаются светские и церковные сюжеты, да и детали их (древо на подножке) совпадают, то вторые явно относятся к кругу, близкому Лазарю Богше. Таким образом, эмали, найденные в Рязани, какими-то нитями связаны с эмалями Киева эпохи расцвета, то есть 2-й половины XII в. Если говорить конкретнее, то можно указать на произведения мастерской Б и крест Лазаря Богши. И в то же время эмали из Рязани отличаются рядом важных самостоятельных черт. Это цветовая гамма, построенная на сочетании близких цветов, — зеленого, голубого, синего, бирюзового. Это система перегородок, в которой тот же набор приемов дан в других сочетаниях, а вместе с сохранением геометрии в рисунке перегородок киевских эмалей четко проявляется стремление к свободной манере передачи складок одежд. Рязанские мастера идут от киевских эмалей, работая в традициях Лазаря Богши, единственного, кто блестяще владел геометрической и свободной манерой рисунка перегородкой (табл. I).

Совершенно исключительной особенностью рязанских вещей с эмалью является необыкновенное мастерство работы золотых дел мастеров, создавших оправы для местных и византийских эмалей. О высоте мастерства эмалей Рязани говорят и новые находки. О них много писалось<sup>32</sup>, в данном случае они важны для нас как показатель своеобразия золотых дел мастерской, сложившейся в Рязани в XII в. Отмечалась и оригинальность самого ассортимента найденных в Рязани произведений с эмалью<sup>33</sup>.

Колты с Борисом и Глебом, вероятно, были княжеским даром на почитаемую икону, бармы — княжескими, патрональными регалиями. Здесь, как и в Киеве, мы ощущаем индивидуальный княжеский заказ и стоящую за ними княжескую мастерскую. И здесь есть вещи, говорящие о становлении ремесла (недавно найденная пластина с грифоном) и о выходе его в массы городских ремесленников (эмаль на меди). Эти общие явления скрывают за собой общие для русского эмалирного мастерства закономерности.

Эмалирное дело, судя по своеобразию и совершенству дошедших до нас эмалей, говорящих об известной традиции и связывающих разных мастеров, занимало значительное место в ювелирных мастерских Рязани. Хронологически «колты» с Борисом и Глебом, столь почитаемыми в Муромо-Рязанской земле<sup>34</sup>, надо отнести к первому этапу деятельности рязанских эмалиров, медальоны барм с Ириной и Варварой — ко второму. Оба эти этапа укладываются, вероятно, в рамки XII и начала XIII столетий.

Меньше данных об эмалирном деле Владимира: всего две пары колтов. Стилистическая их связь с мастерскими Киева 2-й половины XII в. несомненна. Особенно хорошо это видно при анализе передачи одежд (табл. I). Владимирские мастера следовали за киевскими и в геометризованной манере рисунка, и в наборе ведущих приемов. Однако так же несомненно своеобразие в общей форме их изделий, в деталях рисунка, цвета, орнамента. К ним примыкает образец со Спасом из Суздаля, тоже вполне своеобразный. Несмотря на малую группу вещей, здесь есть основания говорить о сложении эмалирной мастерской, в которой работали, вероятно, далеко не первоклассные киевские мастера. Б. А. Рыбаков связывал это с уводом части киевских мастеров Андреем в 1169 г., после разгрома, учиненного им в Киеве<sup>35</sup>. С этим соглашается и Н. Н. Воронин<sup>36</sup>. Нелишне вспомнить уже приводившийся рассказ летописца об украшении князем церкви Рождества Богородицы, в котором упоминаются «злато и финит». Даже если большую их часть составляли готовые ценности, работы собственных златокузнецов и эмалиров были необходимы.

Большое количество произведений с перегородчатыми эмалями связано с Новгородом. Однако они не представляют собой столь бросающегося в глаза стилистического единства, как эмали Киева, где руку одного мастера мы легко угадывали в произведениях разных кладов, а мастерскую — в их серии. В новгородских эмалях об одном мастере может идти речь только в единичных по замыслу композициях, а сами эти композиции созданы, по-видимому, в разных мастерских. И все же, если в данном случае речь может идти о нескольких мастерских, работавших последовательно или иногда параллельно, общая стилистическая их направленность, отличная как от киевской, так и от рязанской школ, несомненна. Ее составляет цветовая гамма, построенная на сочетании ярких, чистых тонов. В них входит синий (темный и светлый), голубой, бирюзовый,

<sup>29</sup> Ю. Л. Шапова, 1972, стр. 27—187; Т. И. Макарова, 1967, стр. 42—51.

<sup>30</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 391; Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 98—112.

<sup>31</sup> Б. И. Маршак, К. М. Скалон, 1972, стр. 5—86.

<sup>32</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 340, 341; 391; А. Л. Монгайт, 1955, стр. 140—153; В. П. Даркевич, А. Л. Монгайт, 1972, стр. 206.

<sup>33</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 391.

<sup>34</sup> Т. В. Николаева, 1960, стр. 20, 21, 138.

<sup>35</sup> Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 499.

<sup>36</sup> Н. Н. Воронин, 1956, стр. 27.

пепельный, красный, зеленый (не киевский травянистый, а темный), желтый. В каждом из произведений есть некоторые особенности, отмечающиеся ранее, но это не меняет общего для новгородских эмалей стремления к чистым, насыщенным тонам. Уже отмечалось, что это характерно и для новгородской живописи<sup>37</sup>. Не менее выразительной чертой новгородских эмалей оказывается свободное распределение перегородок, тенденция не замыкать угол, ячейку или овал, а оставлять их как бы оборванными в эмали.

Интересно, что некоторые приемы — зоны углов и зоны ячеек — новгородские эмалиеры вовсе не используют, а остальные употребляют в иных сочетаниях, чем это делали киевские мастера (табл. I).

Относительная хронология новгородских эмалей очень сложна. Лучше всего выделяется одна их группа, явно вышедшая из греко-русской по своему составу мастерской: это пять квадратных пластин Мстиславова Евангелия. От начальных греко-русских эмальерных мастерских Киева она отличается более богатой цветовой гаммой, в которую входит синяя с оттенками, красная, зеленая, изумрудная и желтая. Последняя и в византийском эмальерном деле не основная и более всего употреблялась уже в XII в.

В системе перегородок пяти квадратных пластин Мстиславова Евангелия меньше геометризма, чем на эмалях киевского круга. Но все же ячейки, угол и овал не образуют на них такого свободного рисунка, как на других новгородских эмалях. Четыре пластины снабжены греческими надписями, пятая, сделанная в добавление к ним в той же мастерской (золото другой пробы, а эмали и приемы те же), кроме популярного в новгородской живописи сюжета — Престола господня — имеет русскую надпись. Где могла возникнуть эта мастерская? Поскольку появление греческих эмальеров на Руси могло быть и периодически повторяющимся явлением, можно было бы предположить, что местом ее деятельности в XII в. был сам Киев. Туда заезжал Неслав и там он «окончил все дело»; на некоторых киевских бармах мы отмечаем употребление редкой изумрудной эмали, примененной на пяти дробницах Мстиславова Евангелия; на кресте Лазаря Богши ряд надписей сделан так, как на них, — по-византийски, на фоне эмали.

И все же и в цветовой гамме, и в некоторых особенностях «рисунка» перегородками у мастера, сделавшего пять пластин, больше последователей в Новгороде. И киотцы диадемы с иконы «Знамения», и киотцы Мстиславова Евангелия, и пластина с Георгием, явно стоящие особняком от эмалей киевской школы, в той или иной степени продолжают принципы, которые были прослежены при анализе пяти пластин Мстиславова Евангелия. Приходится признать, что истоки познаний новгородцев в эмальерном деле были иные, чем у киевских мастеров. Новгородские эмали — не продолжение и развитие киевских традиций, как рязанские, где можно даже конкретно указать на учеников Лазаря Богши. Учителями новгородцев были скорее всего греческие эмалиеры,

вышедшие из других центров<sup>38</sup> или принадлежавшие к другим школам, чем те, которые столетием раньше налаживали вместе с русскими мастерами эмальерное дело в Киеве.

Стилистически единая группа новгородских эмалей отличается богатством цветовой гаммы и смелостью свободного рисунка, достигшего совершенства в таком произведении, как иконка с Ипатием. Новгородские вещи с перегородчатой эмалью могли быть изготовлены в ювелирных мастерских при Софийском доме, где создавались первоклассные произведения, заложившие основы долго жившим традициям новгородского серебряного дела<sup>39</sup>. Какое-то время в стенах этих мастерских могли работать и эмалиеры.

К новгородской специфике надо отнести и набор излюбленных святых, изображенных на связанных с Новгородом произведениях с эмалью. Это Георгий, Борис, Глеб, Федор, особо популярные на протяжении всего XII в., что так выразительно отразилось на печатях и находит объяснение в личных эмблемах правивших в это время в Новгороде князей<sup>40</sup>. Это Никита, встретившийся на печатях только однажды<sup>41</sup>, но зато популярный в народных массах: вспомним литой медный образок с его изображением новгородского происхождения<sup>42</sup>.

Новгород сохранил более, чем какой-либо другой город, предметов, связанных с реальными лицами. Может быть, и диадема с иконы «Знамение», и другие произведения с эмалью найдут когда-нибудь своих заказчиков и владельцев.

Вероятно, перечень эмальерных центров, возникших на Руси в период становления удельных княжеств, неполон. Есть города, где эмальерные мастерские могли действовать короткое время, завися от конкретного княжеского заказа или просто прихода мастера. Так, в связи с заказом Евфросинии Полоцкой могла на какое-то время организоваться мастерская, где связанный с киевской школой Лазарь Богша сделал свой знаменитый крест. Но не исключено, что он выполнил этот заказ в Киеве.

Летописные сведения о деятельности Волынского князя Владимира Васильковича, вместе с не дошедшим до нас оригинальным колтом из Галича, возможно, указывают на деятельность там эмальерной мастерской в конце XIII в.

Находки в Чернигове своеобразных колтов, а в соседнем с ним Любече — эмалей очень провинциального облика могут быть свидетельством работавшей там какое-то время собственной мастерской, стилистически связанной с Киевом и одновременно с Рязанью. Но все это в области предположений, которые подтверждают только новые факты.

Не менее трудно решить вопрос о локализации некоторых групп эмалей с четко выраженными стилистическими особенностями. Так обстоит дело с разнотильными эмалями епитрахили, саккоса и по-

<sup>38</sup> В Византии уже в X—XI вв. эмальерное дело вышло из царских мастерских и из рамок столицы. Н. П. Кондаков, 1896, стр. 48.

<sup>39</sup> Г. Н. Бочаров, 1968, стр. 35, 36, 46; Т. Гольдберг, Ф. Мишуков, Н. Платонов, М. Постникова-Лосева, 1967, стр. 41.

<sup>40</sup> В. Л. Янин, 1972, стр. 120 и далее.

<sup>41</sup> Там же, № 240.

<sup>42</sup> Г. Н. Бочаров, 1968, стр. 47.

<sup>37</sup> Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 111; Г. Н. Бочаров, 1969, стр. 14, 15.

ручей московского митрополита Алексея. Б. А. Рыбаков показал, что часть их — явно домонгольского происхождения. К ним можно, по моему мнению, отнести малые бляшки поручей и саккоса. Разрозненные дробницы епитрахили надо рассматривать как продукцию хорошо налаженной мастерской 2-й половины XIII в.

Манера передачи одежд на них, близкая новгородскому эмалиерному делу, говорит, что искать эту мастерскую надо на севере, а не на юге Руси. Стилистически к несколько более позднему времени (конец XIII в.?) надо относить большие бляшки саккоса, исполненные двумя или тремя мастерами, отдаленно помнящими традиции домонгольского эмалиерного дела. В общем, следы послемонгольских эмалиерных мастерских ощущаются не так уж слабо. Вспомним квадрифолийную бляшку цепи из Оружейной палаты, такую похожую и, одновременно, непохожую на свой домонгольский прототип. Вспомним и примитивные, архаичные вставки с эмалью на окладе иконы из Оружейной палаты. Некоторое сходство их с орнаментацией больших Владимирских колтов — слишком слабое звено для цепочки, которая могла бы связать послемонгольские эмали с одним из провинциальных центров эмалиерного дела середины XII в. И все же сама логика приведет, вероятно, эти поиски в области, где возродится после трагических событий середины XIII в. русское государство. Эти поиски — дело будущего.

\*

Пристально рассматривая различные произведения с перегородчатой эмалью, неминуемо замечаешь те тонкие связи, которые намечаются между вещами, независимо от принадлежности их к разным школам. Эти связи рязанских колтов с Борисом и Глебом

с эмальями на киотцах Мстиславова Евангелия, сходство свободной трактовки складок некоторых образков киевского круга с новгородскими эмальями, близость «почерка» мастера пластин на епитрахили митрополита Алексея с некоторыми особенностями манеры создателя новгородского Ипатия, некоторое сходство креста Лазаря Богши с не дошедшим до нас оригинальным колтом из Галича. Эти тонкие нити, не нарушающие общей картины локальных вариантов в русском эмалиерном деле, наверное, результат частого перемещения бродячего племени ювелиров.

Если мы и не сможем никогда уловить за ними конкретные события, они интересны сами по себе. Они помогают раскрыть тот сложный процесс становления ремесла, в котором взаимный обмен опытом, заимствование приемов и орнаментальных сюжетов были одной из движущих пружин развития. Это не стирает своеобразия разных школ, а обогащает их.

То же самое явление характерно для эмалиерного дела Руси в целом. Ее учителями были греки — наследники более чем полутысячелетнего опыта эмалиерного дела на золоте. И с первых же шагов возникновения эмалиерного дела на Руси создаются глубоко своеобразные произведения, аналогий многим из которых не сохранилось в мировой коллекции перегородчатых эмалей.

Это произошло потому, что Русь оказалась подготовленной к восприятию этого сложнейшего ремесла, точно так же, как она оказалась подготовленной к восприятию стеклоделия, каменной архитектуры или живописи. Как видно, даже полученное из чужих рук ремесло нельзя объяснить суммой влияний. Да и само это мало выразительное слово не отражает того сложного процесса коллективного творчества, которое стоит за становлением на новом месте любого ремесла.

# КАТАЛОГ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛЬЮ

## ОТДЕЛ 1, ГРУППА I

### ТИП 1. КОЛТЫ

- 1—2. Ленинград, Государственный Русский музей, № 2767, 2768. Размеры:  $6,8 \times 6,3 \times 0,2$  см;  $7,0 \times 6,6 \times 0,2$  см. Найдены в составе клада 1887 г. 19 ноября в Киеве, в ограде Михайловского монастыря. Табл. 1, 1—2.

Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси (пара). Л.—два сирина в круглых шапочках с тремя камнями в очелье по сторонам крина в круге. Об.—розетка с четырьмя кринами, заключенная в круг, рога с лозой по бокам, треугольник с городками внизу.

Эмаль сохранила полировку и тональность, но местами выкрошилась (лапки и шея сиринов). Цвета: синий, красный, белый, зеленый, черный. Телесный — розово-желтый.

Перегородки: тонкие, уверенные, симметричные.

Особенности: лоток для лапок сиринов был выдавлен зубчатым колесиком, что видно из-за выпавшей эмали.

Лит.: ОАК, 1887, стр. СХСІХ; ЗРАО, т. III, в. 2, нов. сер., 1887, стр. 285; Н. Ф. Беляшевский, 1888, стр. 142; Н. П. Кондаков, 1892, стр. 329—330; Н. П. Кондаков, 1891, стр. 285—288; Н. П. Кондаков, 1896, стр. 134—136, табл. VI—VII; Н. П. Кондаков, 1897, стр. 122; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 119, 120, № 102.

- 3—4. Хранились в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Переданные в 1932 г. в Харьковский Государственный исторический музей имени Сковороды, погибли во время Великой Отечественной войны. Размеры: 5,6 см (ширина?). Найдены в составе клада 1880 г. в Киеве, на Б. Житомирской ул. Табл. 1, 3—4.

Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси (пара). Л.—два сирина в треугольных венцах по сторонам крина в круге. Об.—розетка с четырьмя кринами и сердечками, заключенная в круг; по бокам — рога с лозой, треугольник с городками внизу.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий, красный, белый, зеленый, темно-каштановый (черный?).

Перегородки: тонкие, уверенные, симметричные<sup>2</sup>.

Лит.: ОАК, 1880, стр. XXIII; В. Б. Антонович, 1895, стр. 39; А. И. Черепнин, 1902, стр. 56;

<sup>1</sup> Архивные данные о составе кладов см. в указанной работе Г. Ф. Корзухиной, 1965 г.

<sup>2</sup> Размеры и описанные цвета эмали даны по Н. П. Кондакову, 1896, стр. 117, 118.

Н. П. Кондаков, 1892, стр. 328; Н. П. Кондаков, 1896, стр. 117—120, рис. 78, табл. I—II; Н. П. Кондаков, 1897, стр. 116, рис. 20, 192—194; Н. П. Кондаков, 1891, стр. 275—279, рис. 42; А. И. Черепнин, 1901, стр. 178; А. А. Ильин, 1921, стр. 26; К. В. Тревер, 1925, стр. 311—317, табл. XV; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 115, № 90.

- 5—6. Ленинград, Государственный Эрмитаж. № 635/7. Размеры:  $5,0 \times 3,1 \times 0,2$  см. Найдены в составе клада 1885 г. 16 апреля в Киеве, в усадьбе Есикорского по Троицкому (Рыльскому) пер. Табл. 1, 5—6.

Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси (пара). Л.—два сирина в шапочках с одним камнем в очелье по сторонам крина в круге между ними. Об.—розетка с четырьмя кринами, заключенными в круг, рога с лозой по бокам, треугольник с городками внизу.

Эмаль сохранила полировку и тональность.

Цвета: синий, красный, белый, темно-зеленый, светло-зеленый, желтый, черный. Телесный цвет полупрозрачный, желтоватый, с румянцем.

Перегородки: тонкие, уверенные, но не везде замкнутые.

Лит.: ОАК, 1882—1888, стр. XСIII—XСIV; А. В. Прахов, 1887, стр. LIII—LV; Н. П. Кондаков, 1891, стр. 283—285, рис. 45—47; АИЗ, 1893, стр. 18; Н. Ф. Беляшевский, 1888, стр. 141—142; Н. Ф. Беляшевский, 1899, стр. 42—44; Н. И. Петров, 1897, стр. 226; Н. П. Кондаков, 1896, стр. 124—132, табл. III; Н. П. Кондаков, 1892, стр. 329, 330; Н. П. Кондаков, 1897, стр. 119—121, рис. 181, 182; ЗРАО, т. XI, в. 1—2; СПб., 1899, нов. сер., стр. 269; А. И. Черепнин, 1901, стр. 173; А. А. Ильин, 1921, стр. 26; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 117, 118, № 98.

7. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № 912. Размеры:  $5 \times 3,6$  см. Найдены в Киеве (?)<sup>3</sup>. Табл. 1, 7.

Колт золотой, с петлями для жемчужной обниси. Л.—два сирина в шапочке с продольной полосой по сторонам древа жизни. Об.—розетка с четырьмя кринами, заключенная в круг, рога с лозой по бокам, треугольник с городками внизу.

Эмаль сохранила полировку и тональность.

Цвета: синий, белый, красный, светло-зеленый, черный. Телесный — розоватый.

Перегородки: четкие, но примитивно передающие разделку оперения сиринов.

Лит.: Б. А. Рыбаков, 1971, стр. 46, рис. 49.

<sup>3</sup> В инвентаре музея более подробных данных нет.

8. **Киев, Музей исторических драгоценностей СССР**, № з. 909. Размеры:  $4,6 \times 3,2$  см. Найден в составе клада 1936 г. 15 мая в Киеве, близ Десятинной церкви. Раскопки Института археологии АН СССР. Табл. 1, 8. Колт золотой, с петлями для жемчужной обниси. Л. — два сирина без головных уборов по сторонам крина в круге. Об. — розетка с четырьмя кринами, заключенная в круг, рога с лозой по бокам, треугольник с городками внизу. Эмаль потеряла полировку и поблекла. Цвета: синий, красный, белый, зеленый, черный. Перегородки: четкие, но иногда дрожащие и сливающиеся. Лит.: *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 108, № 67, табл. XXIII, 1.
- 9—10. **Киев, Музей исторических драгоценностей СССР**, № з. 907, з. 909. Размеры:  $4,8 \times 3,4$  см. Найдены в составе клада 1938 г., в м. Мирополь, Житомирской обл. СССР. Табл. 2, 1—2. Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси (пара). Л. — два сирина в треугольных венцах по сторонам древа. Об. — четыре древа, образующие звездообразную фигуру, заключенную в круг; по бокам — трапеции и волутообразные фигуры, разделенные четырехлепестковой розеткой и кринами. Эмаль потеряла полировку и поблекла. Цвета: белый, красный, светло-зеленый, синий. Перегородки: частые, завершенные, с тончайшей проработкой деталей. Особенности: частое применение зигзагообразно положенной перегородки. Лит.: *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 134, № 137, табл. LVII, 1.
11. **Киев, Музей исторических драгоценностей СССР**, № ДМ АЗ 6481. Размеры:  $6 \times 4,2$  см. Найден в составе клада 1842 г. в Киеве после окончания строительства новой Десятинной церкви. Табл. 2, 3—4. Колт золотой, с петлями для жемчужной обниси. Л. — два сирина в круглых шапочках, с тремя камнями в очелье по сторонам двучастного древа. Об. — две птички среди раскинувшихся ветвей. Эмаль почти всюду выкрошилась, потеряв цвет. Цвета: синий (?), красный (?). Перегородки: оттиснуты на матрице (?). Высота перегородки менее 0,5 мм. Эмаль, по-видимому, выкрошилась из-за мелкого лотка. Лит.: *КВИАС*, 1874, стр. 8, № 92; *J. Schulz*, 1884, стр. 48; *Н. П. Кондаков*, 1892, стр. 327, табл. 20, bis — 21; *Н. П. Кондаков*, 1896, рис. 107—108; *В. Г. Ляскоронский*, 1898, стр. 13, 14; *В. Г. Ляскоронский*, 1913, стр. 1—11; *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 105, 106, № 65.
- 12—13. **Киев, Музей исторических драгоценностей СССР**, № ДМ 1779. Размеры:  $6,2 \times 5,2 \times 1,4$  см. Найден в составе клада 1900 г., на городище Девичья Гора, близ с. Сахновка, Каневского у., Киевской губ. Табл. 2, 5—6. Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси (пара). Л. — два сирина в круглых шапочках, с одним камнем в очелье по сторонам крина, в круге между ними. Об. — розетка с четырьмя кринами, заключенными в круг, рога с лозой по бокам, треугольник с городками внизу. Эмаль сохранила полировку и тональность, но местами покрылась белой патиной (правый сирина). Цвета: синий, красный, белый, светло-зеленый, черный. Телесный — розово-желтый. Перегородки: тонкие, уверенные, завершенные. Лит.: *Н. Ф. Беляшевский*, 1901, стр. 150—162; *Ханенко*, 1902, стр. 21, 22, табл. XXXI, 1005—1006; *Собрание М. П. Боткина*, 1911, табл. 92; *А. А. Ильин*, 1921, стр. 27; *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 131, № 127.
- 14—15. Бесследно исчезли в 1825 г. Размеры:  $5,6 \times 4$  см. Найдены в составе клада 1824 г., 25 мая, в Киеве, близ Михайловского монастыря. Табл. 2, 7—10. Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси. Л. — крылатый дракон в профиль, идущий. Об. — птица с раскрытыми крыльями в профиль, идущая. Эмаль местами выкрошилась (голова грифонов). Цвета: темно-синий, лиловый (?), красный, голубой. Перегородки: редкие, угловатые, незамкнутые<sup>4</sup>. Лит.: *Евгений*, митрополит, 1826, стр. 152—163; *П. П. Свинын*, 1826, стр. 205; Северный архив, 1924, ч. X, № 11, май, стр. 277, 278; Отечественные записки, 1824, кн. 19, стр. 272—285; *М. Ф. Берлинский*, 1824, стр. 332—338; *Н. В. Закревский*, 1868, стр. 354—557; *ЖМНП*, 1836, ноябрь, стр. 275—278; *М. П. Погодин*, 1871, стр. 22 и 28, табл. 43, 69; *ОАК*, 1887, стр. СХСІХ; *Н. М. Сементовский*, 1864, стр. 46; *Н. Ф. Беляшевский*, 1888, стр. 139, 140. *F. Воск*, 1896, стр. 375—378; *Н. П. Кондаков*, 1896, стр. 96—105, рис. 59, 60; *Н. П. Кондаков*, 1897, стр. 105—107; рис. 151, 152; *ЗРАО*, т. XI, в. 1—2, 1899, нов. сер., стр. 270; *Д. В. Айналов*, 1915, стр. 1—8, рис. 1—7; *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 123, № 107.
- 16—17. **Киев, Музей исторических драгоценностей СССР**, № ДМ 6339—6340. Размеры:  $4,2 \times 3,9$  см. Найдены в Киеве. Поступили от Могилевцева в 1914 г. Табл. 3, 1—2. Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси. Л. — птицы по сторонам крина в круге. На одном колте — треугольник внизу. Об. — розетка с четырьмя кринами, заключенными в круг, рога с лозой по бокам и треугольник с городками внизу. Эмаль хорошей сохранности. Полировка местами утрачена. Цвета: синий, красный, зеленый, белый. Перегородки: тонкие, уверенные, симметричные. Особенности: эмаль на лапах птицы выкрошилась, виден лоток, выдвинутый зубчатый колесиком. Лит.: *Б. А. Рыбаков*, 1971, стр. 36, рис. 37.
18. **Москва, Государственный Исторический музей**, № 49847/III. Арх. отд. ОДМ 358. Размеры:  $4,2 \times 3$  см. Найдены в составе клада 1906 г., 31 октября в Киеве, в ограде Михайловского монастыря. Табл. 3, 3. Колт золотой, с петлями для жемчужной обниси. Л. — две птицы по сторонам крина в круге, внизу

<sup>4</sup> Размеры и описание даются по *Н. П. Кондакову*, 1896.

треугольник с городками. Об. — розетка с четырьмя кринами, заключенными в круг, рога с лозой по бокам, треугольник с городками внизу.

Эмаль хорошей сохранности, но местами потеряла полировку и поблекла.

Цвета: синий, красный, зеленый, белый.

Перегородки: тонкие, симметричные, местами незамкнутые, позволяющие соприкасаться эмалям разных цветов (крин).

Лит.: ОАК, 1906, стр. 124, 147, рис. 169; ИАК, 1907, в. 21, Прибавл., стр. 22, 23; Ханенко, 1907, стр. 38, 39; Отчет ГИМ, М., 1926, стр. 11; А. А. Ильин, 1921, стр. 25, № 78; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 112, № 105; Русская эмаль, 1962, № 1.

19—20. Москва, Государственный Исторический музей, № 53091/III, Арх. отд. ОДМ 317—318. Размеры: 4 × 3,6 см. Найдены в составе клада 1824, 25 мая в Киеве, близ Михайловского монастыря. Табл. 3, 14—15.

Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси (пара). Л. — две птицы по сторонам геометризованного древа. Об. — композиция из круга с четырьмя кринами в центре и чередующимися тремя кругами, с розеткой и тремя трапециями с городками по бокам.

Эмаль сохранила полировку и тональность, но местами выкрошилась (лапки птицы).

Цвета: синий, красный, зеленый, белый.

Перегородки: тонкие, четкие, симметричные.

Лит.: см. № 14—15.

21—22. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № з. 905, з. 914. Размеры: 3,9 × 2,8 см. Найдены в составе клада 1876 г., 18 марта в Киеве, на усадьбе Игната Лескова, на углу Б. Владимирской ул. и Десятинного пер. Табл. 3, 12, 13.

Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси. Л. — женские головки в круге, обрамленные волутообразными побегам. Об. — птицы по сторонам геометризованного древа.

Эмаль сохранила полировку и тональность на лицевой стороне и местами поблекла и выкрошилась — на обратной.

Цвета: синий, красный, бирюзовый, белый, черный. Телесный — розоватый.

Перегородки: тонкие, уверенные.

Особенности: на местах выпавшей эмали виден лоток глубиной 1 мм.

Лит.: ОАК, 1876, стр. XXXIX; В. Б. Антонович, 1879, стр. 253, 254; J. Schulz, 1884, стр. 49; В. Б. Антонович, 1888, стр. 124, 125; Н. Ф. Беляшевский, 1888, стр. 140, 141; Н. Ф. Беляшевский, 1889, стр. 24, 25; КВХІАС, Киев, 1899, стр. 95, 96; ЗРАО, 1899, т. XI, в. 1—2, нов. сер., стр. 269, 270; Н. П. Кондаков, 1892, стр. 328; Н. П. Кондаков, 1896, стр. 112—116, табл. XV; Н. П. Кондаков, 1897, стр. 111—113, рис. 164; Ханенко, 1902, стр. 47, табл. XXVII; А. И. Черепнин, 1902, стр. 56; А. И. Черепнин, ТМНО, 1901, стр. 178; А. А. Ильин, 1921, стр. 24; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 112, № 80; Б. А. Рыбаков, 1971, рис. 52.

23—24. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № ДМ 1781—1782. Размеры: 5 × 3,7 см. Найдены в составе клада 1876 г.,

18 марта в Киеве, на усадьбе Игната Лескова, на углу Б. Владимирской ул. и Десятинного пер. Табл. 3, 6—7.

Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси (пара). Л. — птицы по сторонам геометризованного двучастного древа. Об. — розетка с четырьмя кринами, заключенная в круг, рога с лозой по бокам и треугольник с городками внизу.

Эмаль сохранила полировку и тональность.

Цвета: синий, красный, зеленый, белый.

Перегородки: четкие, замкнутые.

Особенности: на одном колте на голове и лапках птицы эмаль выкрошилась.

Лит.: см. № 21—22.

25. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № ДМ 1777. Размеры: 3,2 × 2,6 см. Найдены в составе клада 1896 г., на городище Князя Гора, Каневского у., Киевской губ. Табл. 3, 8—9.

Колт золотой, с петлями для жемчужной обниси. Л. — птица в геральдической позе. Об. — птица, идущая, в профиль.

Эмаль сохранила полировку и тональность.

Цвета: синий, красный, темно-красный, зеленый, белый.

Перегородки: тонкие, четкие, замкнутые, с совершенной проработкой деталей.

Лит.: Ханенко, 1902, табл. XXVIII, 1000; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 129, № 120; Б. А. Рыбаков, 1971, стр. 24, 25.

26. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № АЗ 1790. Размеры: 1,6 × 1,1 см. Найдены на городище Князя Гора, Каневского у., Киевской губ. Табл. 3, 10—11.

Колт золотой, маленький, с петлями для жемчужной обниси. Л. — птица, идущая влево с ветвью в клюве. Об. — древо жизни и рога с лозой.

Эмаль частично сохранила полировку и тональность.

Цвета: синий, красный, белый.

Перегородки: тонкие, частые, иногда незамкнутые.

Особенности: эмали местами выкрошились (хвост, лапа птицы и ветвь).

27—28. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № 6420—6421. Размеры: 4,1 × 3,1 см. Найдены в Киеве, Трехсвятительская ул., № 4 (?). Табл. 3, 4—5.

Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси. Л. — птица с процветшим хвостом, идущая вправо.

Об. — композиция из центрального круга и расположенных по бокам чередующихся трапеций и кружков. Заполнение фигур — городки и простейший растительный орнамент.

Эмаль потеряла полировку и поблекла.

Цвета: синий (стал серо-голубым), красный, белый, зеленый.

Перегородки: тонкие и законченные.

Особенности: эмаль выкрошилась на шее и хвосте птицы.

29—30. Хранились в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Переданные в 1932 г. в Харьковский Государственный исторический музей имени Сковороды, погибли во время Великой Отечественной войны. Размеры: 4,4 ×

× 3,4 см. (?). Найдены в составе клада 1911 г., 23 августа в Киеве, на усадьбе Десятиной церкви. Табл. 4, 5—7.

Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси (пара). Л. — юный мученик (Георгий, Дмитрий?), с крестом, в плаще, застегнутом пряжкой на правом плече. Плащ украшен сердцевидными фигурами, слева — тавлий. По бокам — крины в круге. Об. — три крина в круге и рога с городками.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: четырех—пяти тонов.

Перегородки: четкие, законченные, иногда дрожащие, с заметными местами соединения, не всюду симметричные.

Особенности: много белой эмали, центральный лоток обратной стороны одного колта продавлен<sup>5</sup>.

Лит.: ОАК, 1911, стр. 100—104; ИАК, 1912, Прибавл. к вып. № 44, стр. 97, 98; А. А. Ильин, 1921, стр. 25, № 74; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 109, № 69.

31—32. Ленинград, Государственный Эрмитаж, № 1021/9, 1021/10. Размеры: 3,7 × 2,8; 3,8 × 2,7. Найдены в составе клада 1887 г., в Чернигове, на Александровой пл. Табл. 4, 3—4.

Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси (пара). Л. — юный мученик (Георгий, Дмитрий?), с крестом, в плаще, застегнутом на правом плече. Плащ украшен сердцевидными фигурами, слева — тавлий. Об. — древо геометризованное, с тонкой внутренней разделкой, рога с городками.

Эмаль сохранила полировку и тональность, но места поблекла и выкрошилась.

Цвета: синий, белый, красный, зеленый. Телесный — желтовато-розовый.

Перегородки: частые, тонкие, уверенные, не всюду симметричные.

Особенности: много белой эмали, эмали разных цветов местами соприкасаются. Обратная сторона одного колта повреждена.

Лит.: ОАК, 1887, стр. СХСІХ; Н. П. Кондаков, 1891, стр. 288; Н. П. Кондаков, 1892, стр. 334; Н. П. Кондаков, 1896, стр. 122—124, табл. XI, 2, 3; Н. П. Кондаков, 1897, стр. 118; ЗРАО, т. VIII, 1896, нов. сер. СПб., стр. 131; Д. Я. Самоквасов и П. С. Уварова, 1906, стр. 42; Д. Я. Самоквасов, 1906, стр. 18; Д. Я. Самоквасов, 1908, стр. 266, 267; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 137, 138, № 149.

33—34. Москва, Государственный Исторический музей, № 36209/III, Арх. отд. ОДМ 298. Размеры: 4,2 × 3,4 см; 4,15 × 3,35 см. Найдены в составе клада 1896 г. во Владимире, на территории Печерного Города. Табл. 4, 1—2.

Колты золотые, с петлями для жемчужной обниси (пара). Л. — юный мученик (Георгий, Дмитрий?), с крестом, в плаще, застегнутом на правом плече. Плащ украшен кружками и сердечками и прямоугольным тавлием. По бокам — четыре древа в кругах. Об. — композиция из центрального круга, с про-

стейшими растительными мотивами и шесть кружков по краям.

Эмаль сохранила полировку и тональность.

Цвета: синий (грязноватый), красный, бирюзовый, яркий желтый. Телесный — желтовато-восковой.

Перегородки: редки и примитивны.

Лит.: ОАК, 1896, стр. 114, 115; В. Т. Георгиевский, 1896, стр. 366—371; В. Т. Георгиевский, 1896, 1898; ЗРАО, 1899, т. XI, в. 1—2, нов. сер., стр. 217; А. С. Гуцин, 1936, стр. 74, 75, табл. XX, 2а—2б; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 146, 147, № 168; Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 107, 108.

35—36. Ленинград, Государственный Эрмитаж, № Эра 11/1 и Эра 11/2. Размеры: 5,5 × 3,7 см. Найдены в составе клада 1865 г., во Владимире, на территории Ветшаного города. Табл. 4, 10, 11.

Колты золотые, без петель для жемчужной обниси (пара). Л. — юный мученик (Георгий, Дмитрий?), в плаще, застегнутом справа круглой пряжкой, с прямоугольным тавлием. Крест неудачно показан отдельно от руки, которая должна его держать. По бокам — два древа в кружках и треугольники с городками. Об. — композиция из четырех кринов, заключенных в круг, четырех ветвеобразных фигур и зерна с тремя скобками внизу.

Эмаль местами потеряла полировку и тональность. Цвета: синий (грязноватый), красный, зеленый, белый, пепельный, черный. Телесный — серо-желтый.

Перегородки: четкие, но примитивные по рисунку. В драпировке одежд — приемы ячейки, угла, параллельных овальных линий.

Лит.: ОАК, 1865, стр. XX; К. Н. Тихонравов, 1866, № 1; Г. Д. Филимонов, 1866, стр. 159—161; В. В. Стасов, 1868, стр. 124—133, табл. I; М. П. Погодин, 1871, стр. 56—58, табл. 161; Н. П. Кондаков, 1891, стр. 292—294, рис. 49; Н. П. Кондаков, 1896, стр. 109; Н. П. Кондаков, 1897, стр. 109, 110, рис. 156; ЗРАО, т. XI, в. 1—2, нов. сер., 1899, стр. 216; А. С. Гуцин, 1936, стр. 72—74, табл. XVII—XIX; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 146, № 167; Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 107, 108.

37—38. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № 1908 и 1908а. Размеры колта: 6,1 × 4,4 см, размеры щитка: 4,2 × 3,2 см. Найдены в составе клада 1949 г. 31 мая в Киеве, на ул. Жертв революции. Табл. 5, 6—7.

Колты золотые, в оправе, с двадцатидевятилучевой каймой. Между лучами сохранились нанизанные на проволоку жемчужины. В центре колтов — вставные щитки с перегородчатой эмалью. Л. — женская головка в круге, по бокам — рога с лозой, сверху — прямоугольник с вогнутыми сторонами и сердцевидными фигурами. Об. — композиция из четырехлепестковой розетки с древами жизни в круге, рогов и волютообразных фигур с лозами по бокам и прямоугольника сверху.

Эмаль потеряла полировку и покрылась белой патиной.

Цвета: синий, красный, белый, желтый, зеленый. Перегородки: тонкие, завершенные, уверенные.

<sup>5</sup> Описание дается по фотографии Государственного Эрмитажа, нег. 928/468 а, б.

Лит.: *Г. Самойловский*, 1950, стр. 35, рис. 1; *Г. Самойловский*, 1952, стр. 120—125, рис. 5; *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 125, № 109.

39—40. Хранились в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Переданные в 1932 г. в Харьковский Государственный исторический музей имени Сковороды, погибли во время Великой Отечественной войны. Размеры колта: 4,5 × 3,4 см; размеры щитка: 2,1 × 1,6 см. Найден в составе клада 1827 г., в Киеве, в ус. Августиновича, на Львовской ул. Табл. 5, 1—2.

Колты золотые, с восемнадцатилучевой каймой (пара). В центре — вставные щитки с эмалью. Л. — птица в профиль, идущая. Над ней сзади — кружок. Об. — композиция из перевернутого крина в круге и двух рогов по бокам.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий, зеленый, красный, белый.

Перегородки: симметричные, уверенные<sup>6</sup>.

Лит.: ЖМНП, 1836, ноябрь, отд. II, стр. 278, 279; *Н. В. Закревский*, 1868, стр. 557; *Н. Ф. Беляшевский*, 1888, стр. 140; *В. Б. Антонович*, 1895, стр. 38; *Н. П. Кондаков*, 1896, стр. 107, 108, табл. X, 3, 4; *Н. П. Кондаков*, 1891, стр. 279—280, рис. 44; *Н. П. Кондаков*, 1897, стр. 107, рис. 153, 154; *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 116, № 95.

41—42. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № ДМ 1838 — ДМ 1839. Размеры колта: 4,5 × 3,1 см; размеры щитка: 2,2 × 1,5 см. Найден в составе клада 1897 г., на городище Князя Гора, Каневского у., Киевской губ. Табл. 5, 8.

Колты золотые, с двадцатитрехлучевой каймой, со вставными щитками, с эмалью (пара). Л. — птица в профиль, идущая. Об. — крин в круге и рога с городками.

Эмаль утратила полировку и местами поблекла.

Цвета: синий, красный, зеленый, белый.

Перегородки: симметричные, с примитивными деталями (городки).

Лит.: *Ханенко*, 1902, стр. 19, 20, табл. XXVIII, 1003—1004; *Ханенко*, 1899, табл. IV, 52, 53; *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 129, № 121.

43. Москва, Государственный Исторический музей, № 49877/III, Арх. отд., ОДМ 359. Размеры колта: 4,7 × 3,2 см; размеры щитка: 2,3 × 1,6 см. Найден в составе клада 1906 г., 31 октября в Киеве, в ограде Михайловского монастыря. Табл. 5, 11.

Колт с двадцатилучевой каймой и вставными щитками с эмалью. Л. — древо жизни, по бокам — кружки и каплевидные фигуры с половиной крина. Об. — крин в круге, по бокам рога с городками, сверху — полукруг с городками.

Эмаль сохранила полировку и тональность.

Цвета: синий, зеленый, красный, белый.

Перегородки: симметричные, с четкой проработкой деталей.

Особенности: эмаль заходит за края оправы.

Лит.: см. № 18.

44. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № неизвестен. Размеры колта: 4,6 × 3 см; размеры щитка: 1,55 × 2,15 см. Найден в составе клада 1906 г., в Киеве, в ограде Михайловского монастыря. Табл. 5, 10.

Колт золотой, с двадцатилучевой каймой и вставными щитками с эмалью. Л. — древо жизни, по бокам — кружки и каплевидные фигуры с половиной крина. Об. — крин в круге, по бокам рога с городками, сверху полукруг с городками.

Эмаль сохранила тональность, но поблекла.

Цвета: синий, красный, зеленый, желто-белый.

Перегородки: симметричные, с четкой проработкой деталей.

Особенности: эмаль заходит за края оправы. Парный № 43.

Лит.: см. № 18.

45—46. Ленинград, Государственный Эрмитаж, № 1020/15 и 1020/16. Размеры колта: 5,1 × 4,4 см, диаметр щитка: 1,6 см. Найден в 1883 г., в Чернигове, в погребении у алтаря Борисоглебской церкви. Табл. 5, 4, 5.

Колты золотые, с двадцатилучевой каймой, со вставными щитками с эмалью (пара). Щитки круглые и с изображением крина в круге. Вокруг щитка жемчужная обнизь.

Эмаль потеряла полировку, покрыта дырочками на одном колте.

Цвета: зеленый, синий, красный.

Перегородки: несимметричные, но верно передающие традиционную орнаментальную схему.

Лит.: *А. И. Ханенко*, 1883, стр. 174; *Н. П. Кондаков*, 1896, табл. XIII; *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 52.

47. Местонахождение неизвестно<sup>7</sup>. Размеры колта: 5 × 3,1 см; размеры щитка: 2,3 × 1,5 см. Найден в составе клада 1850 г., в Чернигове, при закладке фундамента для пансионата. Табл. 5, 9.

Колт золотой, с двадцатилучевой каймой и вставными щитками с перегородчатой эмалью. Вокруг них — петли для жемчужной обниси. Л. — две птицы по сторонам крина в круге. Об. — крин.

Эмаль местами выпала.

Цвета неизвестны.

Перегородки: примитивны и не всюду симметричны<sup>8</sup>. Лит.: КВИПАС, 1874, Киев, стр. 53; *Н. П. Кондаков*, 1892, стр. 330; *Н. П. Кондаков*, 1896, стр. 108, рис. 74; КВХІАС, 1899, Киев, стр. 128, № 1489; *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 137, № 147.

48—49. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № ДМ 1771 и ДМ 1772. Диаметр щитка: 2,4. Найден в составе клада 1896 г., на городище Князя Гора, Каневского у., Киевской губ. Табл. 5, 3.

Колты золотые, с четырнадцатилучевой каймой и вставными круглыми щитками с перегородчатой эмалью (пара). Л. — древо жизни. Об. — крин в круге и четыре сегмента с елочкой вокруг.

Эмаль местами поблекла.

<sup>7</sup> По *Г. Ф. Корзухиной*, клад 147, в состав которого входил колт, поступил после Великой Октябрьской социалистической революции в Киевский исторический музей.

<sup>8</sup> Описание и размеры даны по *Н. П. Кондакову*, 1896.

<sup>6</sup> Размеры и описание даны по *Н. П. Кондакову*, 1896.

Цвета: синий, красный, белый, зеленый.  
Перегородки: примитивные, небрежные, не всегда замкнутые.

Особенности: на одном колте щиток с деревом посажен криво; эмали не всюду разделены перегородками; колпачки на лучах частично обломаны.

Лит.: см. № 25.

50—51. **Киев, Музей исторических драгоценностей УССР**, № ДМ 6916. Размеры колта:  $3,7 \times 2,6$  см; размеры щитка:  $1,9 \times 1,5$  см. Найдены в составе клада в Киеве (до 1914 г.), на Стрелецкой ул. Табл. 5, 12—13.

Колты золотые, с семнадцатилучевой каймой и вставными щитками с перегородчатой эмалью (пара). Л. — крин в круге, рога с кружочками. Об. — композиция из четырех треугольников, с городками. Эмаль потеряла полировку, местами выкрошилась. Перегородки: несимметричные, дрожащие.

Лит.: Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 119, № 100.

## ТИП 2. РЯСНЫ

52. **Москва, Государственный Исторический музей**, № 53090/II, Арх. отд., ОДМ 316. Диаметр бляшки — 3 см. Найдены в составе клада 40-х годов XIX в., в Киеве, близ Десятинной церкви. Табл. 6, 1, 2.

Рясны из десяти круглых золотых бляшек, с эмалью на внешней стороне. Сюжеты изображений: птица в профиль (5), композиция из крина (в четырех вариантах) в центре и треугольников с городками и кругов с кринами — по краям (5).

Эмаль хорошей сохранности, но местами выкрошилась.

Цвета: синий, красный, зеленый, белый.

Перегородки: тонкие, симметричные, уверенные.

*Примечание.* Обрывки (6 бляшек) парной цепи хранятся в собрании Пирпонта Моргана (табл. 7, 1—2).

Лит.: см. № 11, Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 29—30.

53. Хранились в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Переданные в 1932 г. в Харьковский Государственный исторический музей имени Сквороды, погибли во время Великой Отечественной войны. Диаметр бляшки — 3 см. Найдены в составе клада 1880 г., в Киеве, на Б. Житомирской ул. Табл. 8.

Рясны две (парные), из десяти круглых золотых бляшек, каждая с эмалью на внешней стороне. Сюжеты изображений: птица в профиль (12), древо жизни (4), зерна и городки в треугольниках (4).

Эмаль местами выкрошилась.

Цвета: синий, зеленый, красный, белый.

Перегородки: тонкие, симметричные, уверенные<sup>9</sup>.

Лит.: см. № 3—4.

54—55. **Ленинград, Государственный Русский музей**, № БК — 2769. Диаметр бляшек — 2,7 см. Найдены в составе клада 1887 г., 19 ноября, в Киеве, в ограде Михайловского монастыря. Табл. 7, 3.

Рясны две (парные), из десяти круглых бляшек, каждая с эмалью на внешней стороне. Сюжеты изображений: птица в профиль (10), композиция из круга с городками в центре и чередующихся кружков с розеткой и треугольников с городками по краям (5); семена с полукрином и треугольники с городками (5).

Эмаль сохранила полировку и тональность.

Цвета: синий, красный, белый, зеленый.

Перегородки: тонкие, симметричные, уверенные.

Лит.: см. № 1—2.

56. **Киев, Музей исторических драгоценностей УССР**, № Аз 919. Диаметр бляшек: 2 см. Найдена в составе клада 1938 г., 10 июня, в Киеве, в начале М. Житомирской ул. Табл. 9, 1.

Цепь из семнадцати разрозненных круглых золотых бляшек (остатки двух рясен?), с эмалью на внешней стороне. Сюжеты изображений: древо жизни в центре, кружки и зерна по бокам (6); зерно с полукрином и треугольниками с городками (4); птица в профиль (2); птица в геральдической позе (5).

Эмаль потеряла полировку, поблекла, местами выкрошилась.

Цвета: синий, красный, белый, бирюзовый, желтый (?).

Перегородки: тонкие, симметричные, уверенные.

Лит.: I. Самойловский, 1948, стр. 192—198, рис. 5; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 114, № 88.

57. **Киев, Музей исторических драгоценностей УССР**, № ДМ — 1775. Размер бляшки:  $2,7 \times 3,5$  см. Найдена на городище Девичья Гора, близ Сахновки, Каневского у., Киевской губ. (по данным инвентарной книги музея). Табл. 9, 2.

Рясны две (парные), из десяти квадрифолийных бляшек, каждая с эмалью на внешней стороне. Чередуется пять сюжетов: птица в профиль, над ней — полукруг с городком (4); комбинации из городков в круге и полукругах (3); они же — в квадрате и полукругах (5); крин в круге и городки в полукругах (2); миндалины с полукринами (5).

Эмаль потеряла полировку и пожухла.

Цвета: синий, красный, зеленый, белый.

Перегородки: тонкие, несимметричные с примитивной разделкой деталей.

Особенности: лапы птиц не оттиснуты.

58. **Ленинград, Государственный Русский музей**, № БК — 3271. Размер бляшки:  $2,75 \times 2,75$  см. Найдена в составе клада 1900 г., на городище Девичья Гора, близ с. Сахновка, Каневского у., Киевской губ. Табл. 10, 3.

Рясны две (парные), из десяти квадрифолийных золотых бляшек, каждая с эмалью на внешней стороне. Чередуется пять сюжетов: птица в профиль (4); комбинации из городков в квадрате и полукругах (4); они же — в круге и полукругах (4); древо в круге и городки в полукругах (4); древо с двумя изогнутыми ветвями (4).

Эмаль потеряла полировку, выщерблена, местами выкрошилась.

Цвета: синий, красный, зеленый, белый.

<sup>9</sup> Описание и размеры даны по Н. П. Кондакову, 1896, табл. 1, 1.

Перегородки: тонкие, несимметричные, иногда дрожачие, с примитивной разделкой деталей.

Лит.: см. № 12—13.

59. Хранилась в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Переданная в 1932 г. в Харьковский государственный исторический музей имени Сквороды, погибла во время Великой Отечественной войны. Размеры бляшки:  $2 \times 2$  см. Найдена в составе клада 1827 г., в Киеве, в ус. Августиновича, на Львовской ул. Табл. 10, 2.

Цепь из двадцати трех квадрифолийных бляшек (остатки двух рясов) с эмалью на внешней стороне и чередующимися шестью сюжетами: комбинации из городков в квадрате и полукругах (в трех вариантах); зерна с различным заполнением (в двух вариантах); круг с крестиком и полукруги, разделенные на клетки (в двух вариантах); древо в круге и городки в полукругах (в пяти вариантах); птица в профиль (4).

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий, красный, зеленый, белый.

Перегородки: тонкие, частые, с тщательной отделкой деталей<sup>10</sup>.

Лит.: см. № 39—40.

60. Москва, музей Кремля, ГОП № 16940. Размеры:  $1,8 \times 1,8 \times 0,2$  см. Место и время находки неизвестны. Табл. 10, 1.

Бляшка в форме квадрифолия, с двумя петельками (звено рясы?). На внешней стороне — эмаль: в квадрате — четыре крива, чередующиеся с неправильными кружками; в полукружьях — концентрические полукруги.

Эмаль потеряла полировку, пожухла, местами изменила цвет.

Цвета: синий, красный, зеленый, белый.

Перегородки двух видов: толстые (ок. 1 мм) — отделяют углы центрального квадрата — и тонкие, образующие рисунок. Последние не всегда отделяют эмали разных цветов.

Особенности: отсутствие золотого фона. Эмаль помещена не в лотке, оттиснутом на золотой пластине; он образован загнутыми краями самой пластины.

### ТИП 3. ДИАДЕМЫ ОЧЕЛЬЯ

61. Ленинград, Государственный Русский музей, № БК—2756. Размеры:  $34,0 \times 5,7 \times 0,5$  см. Найдена в составе клада 1889 г., 18 или 20 апреля в Киеве, в ус. Гребеновского, по Троицкому пер. Табл. 11, 1—2.

Диадема золотая, из семи килевидных киотцев и двух трапециевидных бляшек на концах. На киотцах, с жемчужинами на спнях вверху и подвесками из квадрифолийных бляшек с эмалью, чередующихся с полыми каплевидными бусинами внизу, изображен деисус в рост. По сторонам фигур надписи, заполненные красной эмалью. На концевых звеньях — женские головки в круге, треугольники и розетки с крином. Построение деисуса

следующее: на центральном киотце фронтально изображен Христос с благословляющим жестом правой руки и с Евангелием. По сторонам надпись:

ѿс хс<sup>11</sup>. На двух киотцах слева и справа от центрального в молитвенных позах даны Богоматерь и Иоанн Предтеча. Им соответствуют монограммы:

ѿѿ ѿѿ и о ѿѿ. На следующих киотцах одинаково изображены архангелы Гавриил (надпись:

о ѿѿ) и Михаил (надпись: о ѿѿ). Последние киотцы заняты фигурами апостолов Петра (надпись:

оапо пѿстро) и Павла (надпись: оапо павль).

Эмаль потеряла полировку и изменила цвета (правая сторона).

Цвета: синий, красный, белый, бирюзовый, пепельный, пурпурный (?). Телесный — желтоватый.

Перегородки: тонкие, частые, иногда дрожачие и нечеткие. Употреблены приемы: угол, замкнутая и открытая ячейка, овальные и прямые параллели. Лит.: ОАК, 1889, стр. 90—91; ЗРАО, 1890, т. IV, стр. 163—166, 433; В. Б. Антонович, 1890, стр. 9; он же, 1895, стр. 36; Н. П. Кондаков, 1896, стр. 138, 139, VIII; Н. П. Кондаков, 1892, табл. 28; Н. П. Кондаков, 1897, стр. 123—127, 181—191; А. И. Черепнин, 1902, стр. 54; ЗРАО, 1899, т. XI, в. 1—2, нов. сер., стр. 269; А. А. Ильин, 1921, № 87; Б. А. Рыбаков, 1951, стр. 417—418, рис. 2; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 118—119, № 99; Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 101—103.

62. Ленинград, ЛОИА. Материалы раскопок Ф. Д. Гуревич, № 1183. Размеры:  $1,2 \times 0,8$  см. Найдено в Новогрудке в 1961 г. Табл. 11, 2—3.

Подвеска каплевидная, золотая, с проволокой для подвешивания вверху и литой каплей внизу. В центре, в лотке, повторяющем форму подвески, — спиралевидная, изогнутая перегородка, разделяющая эмали разного цвета.

Эмаль почти потеряла цвет.

Цвета: зеленый (?), синий (?).

Перегородки: примитивны, образованы одной линией.

Особенности: найдена вместе с каплевидной полой подвеской на золотой проволоке (табл. 10, 3), вместе с которой находит близкую аналогию в подвесках к киотцам № 61.

63. Ленинград, Государственный Эрмитаж, № 2033/1. Размеры киотца:  $3,8 \times 3,0$  см. Найдена около 1901 г. в Ярославле. Табл. 13, 6.

Киотец золотой, с тремя петлями для подвесок внизу. В центре — Богоматерь (погрудная) из композиции деисус: голова склонена вправо, рука воздета в жесте моления. По бокам — надпись эмалью: ѿѿ ѿѿ. Сбоку четыре сквозных отверстия

<sup>10</sup> Описание дается по рисунку и описанию Н. П. Кондакова, 1896, табл. X, стр. 184, 185.

<sup>11</sup> Здесь и далее в каталоге приводятся русские надписи, сделанные эмалью. На надписи, выполненные в другой технике и исследованные палеографически в соответствующей литературе, даются ссылки.

для скрепления с соседними кюотцами; внизу — три петли для подвесок (типа № 61 и 62).

Эмаль сохранила полировку и тональность, но местами выкрошилась из-за повреждения кюотца.

Цвета: синий, красный, желтый, пепельный. Телесный — с румянцем.

Перегородки: тонкие, частые, хорошо передающие складки одежды и черты лица. Употребленные приемы: ячейка, угол, зигзаг.

Особенности: повреждены левое плечо и нижняя часть лица изображения.

Лит.: ОАК, 1903, стр. 122, рис. 204; А. С. Орлов, 1936, LXII, стр. 38, 39.

64. **Львов, Исторический музей, № 24775/III—410.** Размеры:  $2,7 \times 1,4 \times 1,1 \times 0,1$  см. Найдена на городище Крилос, около 1900 г. Табл. 13, 5.

Бляшка золотая, трапецевидная, со сквозными отверстиями с боковых сторон. На лицевой стороне, в центре — крин, по углам — треугольники.

Эмаль потеряла полировку, местами поблекла.

Цвета: синий, красный, желтый, белый.

Перегородки: тонкие, четкие, несимметричные.

Особенности: по форме близка боковым пластинам диадем (№ 61).

Лит.: О. О. Ратич, 1957, табл. XII, 30.

65. Место хранения неизвестно. Найдена в составе клада 1824 г., 25 мая, в Киеве, близ Михайловского монастыря. Табл. 13, 7.

Бляшка трапецевидная, золотая, с орнаментом из плетения с древами жизни и треугольников.

Эмали хорошей сохранности.

Цвета: четырехцветная.

Перегородки: тонкие, частые<sup>12</sup>.

Особенности: по форме близка боковым пластинам диадем (№ 61).

Лит.: см. № 14—15.

66—67. **Ленинград, Государственный Русский музей, № БК 2771.** Размеры щитка с эмалью:  $1,8 \times 0,6$  см. Найдены в составе клада 1887 г., 19 ноября, в Киеве, в ограде Михайловского монастыря. Табл. 13, 4.

Вставки в форме сегмента, золотые (пара), от очелья. В центре, в лотке, повторяющем форму вставки, орнамент в виде двух завитков и двух треугольников. По краям лотка петли для жемчужной обниси.

Эмаль сохранила полировку и тональность.

Цвета: синий, зеленый, белый, красный.

Перегородки: примитивны, несимметричны.

Лит.: см. № 1—2.

68. Хранилась в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Переданная в 1932 г. в Харьковский государственный исторический музей имени Сковороды, погибла во время Великой Отечественной войны. Размеры — аналогичные № 66—67 (?). Найдена в составе клада 1880 г., в Киеве, на Б. Житомирской ул.

Вставка в форме сегмента, золотая, от очелья. В центре, в лотке, повторяющем форму вставки, орнамент в виде двух завитков и двух треугольников.

По краям лотка — петли для жемчужной обниси. Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий, зеленый, белый, красный.

Перегородки: примитивны, но симметричны<sup>13</sup>.

Лит.: см. № 3—4.

69. **Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № ДМ—1738.** Размеры: 35 см. Найдена в составе клада 1900 г., на городище Девичья Гора, близ с. Сахновка, Каневского у., Киевской губ. Табл. 12.

Диадема золотая, из семи килевидных кюотцев и двух трапецевидных бляшек на концах. На кюотцах, с жемчужинами на спицах вверху и петлями для несохранившихся подвесок внизу, изображены: в центре — сцена вознесения Александра Македонского; по бокам — парные композиции геометризованного растительного орнамента из ветвей, окружающих центральную розетку с деревом или кринями; аналогичные крины в розетках — на концевых бляшках.

Эмаль сохранила полировку и тональность, но местами поблекла, изменив цвета.

Цвета: синий, бирюзовый, красный, белый, зеленый, желтый, черный.

Перегородки: очень тонкие, частые, законченные, с тщательной отделкой деталей. Основные приемы: зоны углов, зоны ячеек, ячейка, завиток, зигзаг. Особенности: местами эмаль выпала, виден лоток менее 1 мм в глубину. Фигуры Александра и грифонов имеют контур, заполненный синей или красной эмалью. Кое-где эмали разных цветов соприкасаются.

Лит.: см. № 12—13; Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 103, 104; Б. А. Рыбаков, 1971, рис. 46—48; В. П. Даркевич, 1972, стр. 89.

#### ТИП 4. НАШИВНЫЕ БЛЯШКИ

70. **Москва, Государственный Исторический музей, № Л — 1960, № 376.** Диаметр бляшек: 2 см. Найдены во время раскопок Б. А. Рыбакова на городище «Замок», в Любече, в 1960 г. Табл. 13, 11—15.

Бляшки нашивные, серебряные, позолоченные — шесть штук<sup>14</sup>. В центре бляшек — древо жизни одного рисунка с небольшими вариациями.

Эмаль потеряла полировку, изменила тона, местами выкрошилась.

Цвета: зеленый, бирюзовый, синий, песочный (испорченный красный?).

Перегородки: примитивные, несимметричные.

Особенности: глубина лотка около 1,5 см. Бляшки оттиснуты на одной матрице. В комплексе с тисненными бляшками составляли, вероятно, очелье, украшавшее переднюю часть головного убора.

71. Хранились в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Переданные в 1932 г. в Харьковский государственный исторический музей имени Сковороды, погибли во время Великой Отечественной войны. Диаметр бляшек: 2,5 см.

<sup>12</sup> Описание дается по бесцветному рисунку, приведенному у Н. П. Кондакова, 1896, стр. 104, рис. 67.

<sup>13</sup> Описание дается по рисунку, приведенному у Н. П. Кондакова, 1896, табл. II, 6.

<sup>14</sup> Одна распалась при реставрации.

Найдены в составе клада 1880 г., в Киеве, на Б. Житомирской ул. Табл. 13, 9—10. Бляшки нашивные, золотые (?) — три штуки, с отверстиями по краям. В центре — изображение птиц в профиль (2) и древа жизни (1). Эмаль испорчена пребыванием в огне (?). Цвета: синий, красный, белый, зеленый. Перегородки: примитивны. Особенности: рисунок птиц тяжелый, они приземисты и массивны, древо также упрощенно трактует обычную схему. Лит.: см. № 3—4.

72. Местонахождение неизвестно. Первоначальные размеры: 2,8 × 2,9 см. Найден в Кургане № 18, в Мутышино, Дорогобужского района. Раскопки Савина Н. И. Киотец<sup>15</sup> золотой, фрагментированный, с изображением архангела в рамке из переплетающихся золотых полос (?). Архангел изображен в рост, с распростертыми крыльями, с раскрытыми перед грудью ладонями молитвенно сложенных рук. Эмаль потеряла полировку. Цвета: ультрамариновый (нимб и одеяния), голубой (хитон и сапожки), светло-зеленый (кайма одежды); коричневатый (волосы «темно-русые»), белый. Перегородки: по примитивному рисунку о них судить трудно. Особенности: на обратной стороне, в центре сохранились остатки проволочного ушка и веревочки. Лит.: *Н. И. Савин*, 1932, стр. 233, табл. II, 19; *Б. А. Рыбаков*, 1948, стр. 388.

73. Ленинград, Государственный Русский музей, № БК 3337—3339. Размеры: 4,3 × 3,6 см и 1,2 × 2,2 см. Найдены в составе клада 1868 г., на городище Старая Рязань. Табл. 13, 16—20. Бляшки нашивные, серебряные, позолоченные: три крестовидных и две треугольных. Украшены древовидными фигурами и треугольниками с городками. Стилистически составляют единый комплекс. Эмаль утратила полировку и местами выкрошилась. Цвета: синий, красный, белый, зеленый. Перегородки: несимметричные, дрожащие. Особенности: на одной дефектной древовидной бляшке эмаль выкрошилась, виден лоток с насечкой. Лит.: *Н. П. Кондаков*, 1896, стр. 111—112; *Н. П. Кондаков*, 1897, стр. 110, 111, рис. 160; *А. С. Гуцин*, 1936, стр. 77—79, XXVI, 6, XXVII, 6; *Г. Ф. Корзулина*, 1954, стр. 144 и 163; *А. Л. Монгайт*, 1955, стр. 145, рис. 115, 6, 8, 9.

## ГРУППА II. НАГРУДНЫЕ УКРАШЕНИЯ

### Бармы (ТИП 1).

74—77. Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № ДМ 1777, ДМ 1795, ДМ 1778, ДМ 1776. Найдено в составе клада 1900 г., на городище Девичья Гора, близ с. Сахновка, Каневского у., Киевской губ. Табл. 14, 5—8.

Бармы золотые — сохранилось четыре медальона в оправе с драгоценными камнями, зернью и двумя рядами жемчуга. В центре — круглые вставные щитки с перегородчатой эмалью. На них изображены фигуры из разрозненного деисуса: 1 (№ 74) — Христос Вседержитель, левая рука, держащая Евангелие, не видна, правая — в благословляющем жесте. По бокам надпись:  $\tilde{\Gamma}\tilde{\Sigma} \tilde{\chi}\tilde{\Sigma}$ . Диаметр щитка с эмалью — 3,6 см, медальона — 6,7 см.

Эмаль хорошей сохранности, местами выкрошилась. Цвета: синий (гиматий, поручи), зеленый изумрудный, местами — полупрозрачный (хитон, нимб, камни Евангелия), красный (надписи, губы, контур и разделка нимба, клави, поручи, крест и корешок Евангелия), белый (белки глаз, разделка нимба, переплет Евангелия), черный (волосы, брови, зрачки глаз, борода и усы). Телесный — ровный, розовый.

Перегородки: частые, незамкнутые, местами почти сливающиеся.

Приемы: угол, ячейка, овал, прямые параллели, углы в зонах.

2 (№ 75) — Богородица, в правом повороте, руки в жесте моления (левая в «рукавице»). По бокам надпись:  $\tilde{M}\tilde{P} \tilde{\Theta}\tilde{V}$ . Диаметр щитка — 3 см, медальона — 5,3 см.

Эмаль потеряла полировку и почти разрушилась. Цвета: синий (мафорий), красный (кайма нимба, покрывало под мафорием, крест на челе, наручи, надписи). Телесный — розовый.

Перегородки: частые, незамкнутые, непараллельные, дрожащие, местами не удавшиеся, как бы сбитые в процессе обжига (на правом плече).

Приемы: угол, ячейка, ломаная линия.

Особенности: слой эмали с полировкой отпал, эмаль кажется местами осевшей, а перегородки — выступающими (дефекты производства?).

3 (№ 76) — Иоанн Предтеча, в левом повороте, руки в жесте моления. Слева надпись:  $\tilde{\Gamma}\tilde{\Sigma}$  (правая в «рукавице»). Диаметр щитка — 2,7 см, медальона — 6,1 см.

Эмаль потеряла полировку и разрушилась.

Цвета: синий (гиматий), зеленый (хитон), красный (кайма нимба). Остальные испорчены.

Перегородки: частые, незамкнутые, непараллельные, местами сливающиеся.

Приемы: угол, ячейка в вертикальных зонах.

Особенности: слой эмали с полировкой отпал, эмаль кажется местами осевшей, перегородки — выступающими (дефекты производства?).

4 (№ 77) — архангел с мерилем в левой руке, сферой (зерцалом) — в правой. Диаметр щитка — 3,6 см, медальона — 6,1 см.

Эмаль местами потеряла полировку и цвет.

Цвета: зеленый (нимб, детали на крыльях), синий (одеяние, детали крыльев), белый (лор, сфера, детали крыльев). Телесный цвет — ровный, розовый. Перегородки: частые, неправильные.

Приемы: ячейка и замкнутые фигуры — ромб, треугольник, круг, угол.

Лит.: см. № 12—13; *Т. И. Макарова*, *С. А. Плетнева*, 1968, стр. 103; *Б. А. Рыбаков*, 1971, рис. 31—33.

<sup>15</sup> Описание дается по публикации Савина Н. И.

78—80. Хранились в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Переданные в 1932 г. в Харьковский государственный исторический музей имени Сковороды, погибли во время Великой Отечественной войны. Найдены в составе клада 1880 г., в Киеве, на Б. Житомирской ул. Табл. 14, 2—4.

Бармы золотые — сохранилось три медальона в оправе из рубленой накладной скани, четырех камней и четырех розеток с жемчугом и петель для жемчужной обниси. В центре — круглые вставные щитки с погрудными изображениями из деисуса.

1 (№ 78) — Христос Вседержитель, левая рука, держащая Евангелие, не видна, правая — в благословляющем жесте. По бокам надпись  $\overline{\Gamma C} \chi C$ .

Диаметр медальона — 7,2 см., щитка — 4,5 см. Эмаль «разложилась и поблекла» (потеряла полировку).

Цвета: синий (гиматий, нимб), зеленый (хитон), красный (клявы, обрез Евангелия, разделка нимба, губы, надписи), желтый — Евангелие, крест нимба. Перегородки: свободные, не строго параллельные. Приемы: прямые перегородки, положенные овально или углом, ячейки.

2 (№ 79) — богоматерь в правом повороте, руки в жесте моления (левая — в «рукавице»). По бокам надпись:  $\overline{MN} \overline{\Theta Y}$ . Диаметр медальона — 6,5 см, щитка — 4 см.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий (мафорий), зеленый (хитон), бирюзовый (нимб), красный (кайма нимба, губы, «рукавица», надпись).

Перегородки: свободные, не строго параллельные и зональные; местами — соприкасающиеся.

Приемы: линии, положенные овально; ячейка в зонах, угол.

3 (№ 80) — Иоанн Предтеча в левом повороте, руки в жесте моления (левая — в «рукавице»). Справа надпись:

$\overline{\Gamma \Omega}$ . Диаметр медальона — 6,5 см, щитка — 4 см.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий (гиматий); зеленый (?) (хитон), бирюзовый (нимб), красный (кайма нимба, губы, клявы, «рукавица», надпись), черный (волосы, борода, усы); телесный — оливковый.

Перегородки: свободные, не строго параллельные и зональные.

Приемы: линии, положенные овально, ячейки в зонах.

Особенности: извилистой перегородкой прекрасно даны борода и волосы.

Лит.: см. № 3—4; Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 103.

81—82. Местонахождение неизвестно. Найдены в составе клада 1891 г., 8 августа, на городище Княжа Гора, Каневского у., Киевской губ. Раскопки Н. Ф. Беляшевского.

Бармы золотые — сохранилось два медальона в оправе, с каймой из драгоценных камней и скани и полосы с петлями для жемчужной обниси. В центре — вставки с Богоматерью и Иоанном Предтечей из деисуса.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: примитивны.

Лит.: Н. Ф. Беляшевский, 1900, стр. 27—29, табл.; Н. Ф. Беляшевский, 1892, табл. II, 2, 4; Ханенко, 1900, табл. XX, 239 — б; 240 — б; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 128, № 117.

83—84. Местонахождение неизвестно. Найдены в составе клада 1824 г., 25 мая, в Киеве, близ Михайловского монастыря (рис. 7).

Бармы золотые — сохранилось два медальона в оправе, с рубленой сканью и драгоценными камнями для жемчужной обниси вокруг центрального щитка с изображениями фигур из разрозненного деисуса<sup>16</sup>.

1 — Христос. Левая рука, держащая Евангелие, не видна, правая в благословляющем жесте. По бокам надпись  $\overline{\Gamma C} \overline{\chi C}$ .

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: темно-пурпурный (гиматий), бледно-голубой (хитон), темно-синий или изумрудный (?) (нимб). Перегородки: частые, параллельные.

Приемы: угол, ячейка, овальные линии, зигзаги и углы в вертикальной зоне. Диаметр медальона — около 7 см.

2 — Дмитрий (?) с крестом в правой руке. Одет в хитон с клявами на правой руке и сагий, затканый сердечками, с тавлием.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: частые, параллельные.

Приемы: угол, ячейка, овальные линии. Диаметр медальона около 6 см.

Лит.: см. № 14—15.

85—87. Москва, музей Кремля, Государственная Оружейная палата, № 74. Найдены в составе клада, в 1822 г., 6 июня, на городище Старая Рязань. Табл. 15, 1—3.

Бармы золотые, из трех медальонов, в оправе из сканых узоров, драгоценных камней и двух низок жемчуга. В центре — круглые щитки, обрамленные скаными фестонами. На щитках изображены фронтально:

1 (№ 85) — Богоматерь с раскрытыми перед грудью ладонями. По бокам надпись:  $\overline{MP} \overline{\Theta Y}$ . Диаметр медальона — 8 см, щитка — 4 см.

Эмаль прекрасной сохранности.

Цвета: синий темный (мафорий, зрачки глаз), темно-голубой (хитон), пепельный (чепец, пелена под мафорием), бирюзовый (нимб), красный (контур нимба, губы, надписи), черный (брови); белый (белки глаз, полоса на хитоне, поручи). Телесный — смуглый, с румянцем. Коричневыми тенями дана объемность носа, щек, пальцев.

Перегородки: немногочисленные, четкие, симметричные, с точной отделкой деталей.

Приемы: прямые линии, положенные свободно, завиток, петля, угол.

2 (№ 86) — святая Ирина, с крестом в правой руке и левой рукой, раскрытой ладонью перед грудью.

<sup>16</sup> Описание дается по рисунку: Н. П. Кондаков, 1896, стр. 100, 101, рис. 57, 58.

- По бокам надпись:  $\overline{\text{D}} \text{ O P H H A}$ . Диаметр медальона — 7,5 см, щитка — 4,2 см.
- Эмаль потеряла полировку и частично выкрошилась. Цвета: синий темный (мафорий), пепельно-голубой (хитон), красный (крест, кайма тавлия, наручи), бирюзовый (нимб, тавлий). Телесный — сероватый. Остальные цвета утрачены.
- Перегородки: густые, несимметричные, свободные. Приемы: угол, овал, незамкнутая линия, ячейка, спирали, изогнутая под углом ячейка.
- Особенности: свободный переход от приема к приему. 3 (№ 87) — святая Варвара, в убрусе, с крестом в правой руке и левой рукой, раскрытой ладонью перед грудью, по бокам надпись:  $\overline{\text{D}} \text{ B A P O B A P}$ .
- Диаметр медальона — 7,5 см, щитка — 4,2 см.
- Эмаль потеряла полировку и частично выкрошилась. Цвета: синий темный (мафорий), пепельно-голубой (хитон, нимб и тавлий); красный (крест, кайма тавлия, нимба, поручи, очелье). Телесный — сероватый. Остальные цвета утрачены.
- Перегородки: густые, несимметричные, свободные. Приемы: угол, овал, незамкнутая ячейка, спираль. Особенности: свободный переход от приема к приему. Лит.: *Н. П. Кондаков*, 1896, стр. 83—96, табл. XVII; *А. С. Орлов*, 1936, стр. 7, 8 (библиография); *Г. Ф. Корзухина*, 1954, стр. 143, 144; *Б. А. Рыбаков*, 1948, стр. 390, рис. 109; *Б. А. Рыбаков*, 1951, стр. 422, рис. 207; *Б. А. Рыбаков*, 1953, стр. 244, 254; *Б. А. Рыбаков*, 1971, № 29; *А. Л. Монгайт*, 1955, стр. 141, рис. 110; *А. Л. Монгайт*, 1967, стр. 14, рис. 13, 14. Государственная Оружейная палата, 1970, № 3; *Т. И. Макарова*, *С. А. Плетнева*, 1968, стр. 106, 107.
88. **Москва, музей Кремля, Государственная Оружейная палата, № 74.** Диаметр образка — 4 см, вставки — 3 см. Найден в составе клада в 1822 г., 6 июня, на городище Старая Рязань. Табл. 15, 6.
- Образок золотой, круглый, в ободке с углублением и петлями для жемчужной обниси и вставным щитком с погрудным изображением Марии в мафории, застегнутом впереди фибулой, с руками с раскрытыми перед грудью ладонями. По бокам надпись:  $\overline{\text{A}} \text{ M P H A}$ .
- Эмаль хорошей сохранности, местами выкрошилась. Цвета: синий (мафорий), изумрудно-зеленый (нимб), синий темный (кайма нимба), пепельно-голубой (хитон, фибула, тавлии), светло-бирюзовый (пелена). Телесный — серовато-лиловый.
- Перегородки: тонкие, частые, геометрические. Приемы: угол, ячейка, параллельные линии. Лит.: см. № 85—87; *Б. А. Рыбаков*, 1971, рис. 38.
89. **Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № ДМ 1784.** Размер: 3 × 2,3 см. Из собрания Б. И. и В. И. Ханенко. Табл. 15, 7.
- Образок золотой, из двух пластин, из которых нижняя, с тонко загнутым краем и петлей для подвешивания, держит овальную деформированную пластину с поколенным изображением Христа с Евангелием в левой руке и правой с благословляющим жестом.

Эмаль потеряла полировку и тональность, местами выкрошилась.

Цвета: синий, местами — белый (испорченный более бледный синий?) (нимб, гиматий), красный (рот), черный (волосы, усы, борода). Остальные утрачены. Перегородки: свободные, лишённые геометризма. Приемы: угол, крючок, волнистая и прямая линии, ячейка.

90. **Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № ДМ 1796.** Размер: 2,3 × 3 см. Из собрания Б. И. и В. И. Ханенко.

Образок золотой, из двух пластин, из которых нижняя, с петлей для подвешивания, держит при помощи четырех примитивных выступов верхнюю — обломанную снизу пластину с погрудным изображением святого (Николай) в омофоре. По бокам надписи:

$\overline{\text{N}} \text{ C K A}$ .

Эмаль сохранилась на лице и частично на омофоре. Цвета: синий (нимб), красный (кайма нимба, рот, полосы омофора), пепельный (волосы). Телесный — ровный, желтоватый.

Перегородки: тонкие, хорошо переданы черты лица, складки на лбу, контур волос. Одежда не сохранилась.

91. **Киев, Музей исторических драгоценностей УССР, № ДМ 6495.** Диаметр: 2,9 см. Найден в Киеве. Из собрания Б. И. и В. И. Ханенко. Табл. 15, 9.

Пластина золотая, круглая, с погрудным изображением святого Павла (?) с Евангелием в левой (невидной) руке и в правой в благословляющем жесте (непонятном). По бокам надпись:  $\overline{\text{C}} \text{ T B H P A G Z}$ .

Эмаль — полировка местами сохранилась, но первоначальные цвета изменились во время плавления. Местами выкрошилась (нимб).

Цвета: красный-сургучный и коричневый (зеленый?) (хитон), синий (бурый) и красный (гиматий), красный-сургучный (губы, Евангелие, подписи), черный (волосы, усы, борода). Телесный — коричневатый, испорченный.

Перегородки: частые, осмысленные.

Приемы: ячейка, положенная в различных направлениях, овальные линии.

Особенности: тонкие черты лица, складки на лбу. Эмаль частично «осела», перегородки как бы выступают из нее.

92. **Ленинград, Государственный Эрмитаж, 928/876.** Диаметр: 2,2 см. Найден в Киеве, раскопки Милеева, 1910—1911 гг. Табл. 15, 8.

Пластина золотая, круглая, с погрудным изображением святой Анны с крестом в правой руке и левой рукой, раскрытой ладонью перед грудью. По бокам надпись:  $\overline{\text{N}} \text{ A G A A M A H}$ .

Эмаль сохранила полировку и тональность. Выкрошилась в местах деформации пластины (нижняя часть лица).

Цвета: красный (мафорий, на поручах), голубовато-пепельный (хитон, нимб), черный (волосы, брови, зрачки глаз); синий (крест, ободок нимба, надписи), белый (полоса на голове, белки глаз). Телесный — розовый, смуглый.

Перегородки: тонкие, частые, симметричные, уверенные.

Приемы: ячейка, положенная овально и симметрично, угол. Свободные переходы одного приема в другой.

Особенности: глубина оттиснутого лотка менее 1 мм.

93. Ленинград, Государственный Эрмитаж, № 637/371, Диаметр — 2,2 см. Найдена в Киеве, раскопки Милеева на ус. Трубецкого, в 1910 г. Табл. 15, 5.

Пластина серебряная, круглая, с погрудным изображением святого. Руки не показаны.

Эмаль потеряла полировку и первоначальную тональность (от пребывания в огне?). На нимбе и лице эмаль потрескалась.

Цвета: песочный разной глубины (испорчен). Светлый песочный (нимб, лицо), песочный (хитон, гиматий), темный песочный (глаза, рот, деталь одежды). Перегородки: геометричны, примитивны, не параллельны.

Приемы: угол, ячейка, крючок, прямая линия, овал. Особенности: хорошо виден оттиснутый лоток.

### ГРУППА III. ЦЕРКОВНАЯ УТВАРЬ И ОБЛАЧЕНИЯ

94. Ленинград, Государственный Русский музей, № БК — 2770. Размер щитка с эмалью: 0,6 × 0,5 см. Найден в составе клада 1887 г., 19 ноября, в Киеве, в ограде Михайловского монастыря.

Подвеска-сионца, золотая, с четырьмя вставными щитками, с орнаментом в виде городков. Под сионцем — девять грушевидных подвесок, не современных ему (вторичное использование).

Эмаль местами потеряла полировку.

Цвета: белый, красный, зеленый, синий.

Перегородки: примитивно образуют городки.

Лит.: см. № 1 — 2.

95—96. Москва, музей Кремля, Государственная Оружейная палата, № 74. Размер щитка с эмалью: 1,4 × 1,0; 1,2 × 0,8 см. Найдены в составе клада 1822 г., 6 июня, на городище Старая Рязань. Табл. 15, 4.

Подвески-сионцы, золотые, каждая с четырьмя вставными щитками с эмалью. На двух сохранились изображения: с неизвестным безбородым святым и евангелистом Иоанном.

1 — пластина с неизвестным святым, правая рука сложена так, как будто держит крест.

Эмаль плохой сохранности.

Цвета: синий, зеленый.

Перегородки: примитивны, незаконченны.

Приемы: угол, крючок, ячейка.

2 — пластина с евангелистом Иоанном, с евангелием, правая рука свободно раскрыта.

Эмаль плохой сохранности.

Цвета: синий, зеленый.

Перегородки: примитивно передают детали (черты лица, складки одежды).

Приемы: угол.

Лит.: см. № 85—87; Б. А. Рыбаков, 1971, рис. 39.

97—98. Москва, музей Кремля, Государственная Оружейная палата, № 74. Диаметр колта — 12,5 см, щитка с эмалью — 6,4 см. Найдены в составе клада 1822 г., 6 июня, на городище Старая Рязань. Табл. 16, 1—2.

Подвески золотые, в форме колтов, в сканной оправе с драгоценными камнями (пара). В центре — вставные щитки с поясными изображениями святых Бориса и Глеба. В правой руке кресты, одежды княжеские: кафтан, корзно, остроконечная шапка. По бокам — крины.

1 (№ 97) — подвеска-колт со вставкой хорошей сохранности.

Эмаль потеряла полировку и покрыта мелкими круглыми выбоинами.

Цвета: блеклые, видоизмененные. Темно-голубой (корзно, края кринов), бирюзовый (нимб, середины кринов), песочный, деформированный красный (кафтан, шапка, край нимба, в кринах на корзно и в кринах по бокам), зеленый (наручи, фибула на груди), черный, сероватый (волосы, брови, зрачки глаз), белый (белки глаз, фон кринов на корзно), желтый (?) — опушка корзна. Телесный — розоватый.

Перегородки: немногочисленны, определены, с хорошей проработкой деталей (круги, крины).

Приемы: угол, крючок, замкнутая ячейка.

2 (№ 98) — Подвеска-колт с деформированной вставкой.

Эмаль частично выкрошилась от повреждения. Потеряла полировку, покрыта выбоинами. В местах разрушения, в сколах сохранила первоначальный цвет (красный, превратившийся в песочный).

Цвета: темно-голубой (корзно, края кринов); бирюзовый (нимб, середины кринов), песочный (красный) (кафтан, край нимба, рот, крины на корзно, в кринах по бокам), бело-серый (был черным) (брови, волосы, зрачки глаз, опушка на шапке), белый (белки глаз, опушка корзно, крест, круги с кринами на корзно). Телесный — розоватый.

Перегородки: определены, с хорошей проработкой деталей.

Приемы: угол, крючок, незамкнутая ячейка.

Особенности: местами перегородки, разделяющие различного цвета эмали, отсутствуют (крины). Глубина лотка, видная в повреждениях, — 1,7 мм. Контуры лотков обеих фигур совпадают.

Лит.: см. № 85—87; Т. И. Макарова, С. А. Плетьева, 1968, стр. 106, 107.

99. Хранилась в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже. Переданная в 1932 г. в Харьковский государственный исторический музей имени Сковороды, попала в бомбежку со всеми коллекциями музея при эвакуации. Сохранилась часть цаты (остатки трех медальонов). Харьков. Исторический музей, № ХИМ 5732, М. 516. Найдена в составе клада 1903 г., 24 апреля, близ с. Каменный Брод, Родомысльского у., Киевской губ. Табл. 17—18.

Цата золотая, из девяти круглых медальонов, в тисненой оправе с петлями для жемчужной обнизки, смонтированных с треугольными вставками между

ними и полукруглыми концевыми медальонами. В тисненую оправу вставлены круглые щитки с эмалевым изображением деисуса (Христос, Богоматерь, Иоанн Предтеча, Петр, Павел, архангелы Михаил и Гавриил, Борис и Глеб), треугольные — с кривом и полукруглые с кривом в круге в центре и треугольниками с полукривом — по бокам. К концам цаты позже прикреплены трапециевидные пластины с растительно-геометрическим орнаментом. На девяти вставных щитках изображены <sup>17</sup>:

1 — Иисус Христос со свитком в левой руке и правой в благословляющем жесте. По сторонам надписи:

ⲓⲉ ⲭⲥ.

Эмаль сохранилась хорошо, но местами выкрошилась.

Цвета: синий темный (гиматий), синий светлый (хитон), зеленый (нимб), красный (кайма нимба, клави, надписи, рот).

Перегородки: частые, уверенные, угловатые, геометрические, часто параллельные.

Основные приемы: угол, зигзаги, прямые, ломаные линии.

Особенности: несоразмерно большие руки.

2 — Богоматерь в позе моления (правая рука — в «рукавице»). По сторонам надпись: ⲙⲮ ⲉⲮ.

Эмаль выкрошилась во многих местах.

Цвета: синий темный (мафорий); синий светлый (нимб), зеленый (покрывало под мафорием), красный (кайма нимба, кресты на челе и плечах, рот, надписи).

Перегородки: частые, прямые, с незаметным переходом от приема к приему, иногда — веерообразные. Основные приемы: угол, углы в зонах, ячейка, зигзаг.

Особенности: хорошая отделка деталей; крест в очелье и на плечах, складки мафория на голове.

3 — Иоанн Предтеча в позе моления (правая рука — в «рукавице»). По сторонам надпись: ⲏⲱ ⲉⲀ.

Эмаль местами выкрошилась.

Цвета: синий темный (гиматий), синий светлый (хитон, нимб), красный (кайма нимба, рот, надписи). Перегородки: частые, прямые, веерообразные, со свободной комбинацией приемов.

Основные приемы: угол, угол в зонах, зигзаг, волнистая линия.

Особенности: на сломанном медальоне видно, что углы на одеждах и пальцы рук выкладывались из одной полосы золота.

4—5 — два одинаковых медальона с архангелами: Михаилом (слева) и Гавриилом (справа). Надписи: ⲙⲏ ⲭⲀ; ⲒⲀ ⲉⲄ.

Эмаль хорошей сохранности, с редкими выпадениями.

Цвета: синий (одеяние), светлый синий (сфера), зеленый (нимбы, камни лора, хитоны, на крыльях),

красный (кайма нимбов, камни лора, на сфере, на крыльях, рот, надписи), желтый (лор), белый (на крыльях).

Перегородки: частые, замкнутые, с хорошей отделкой деталей.

Основные приемы: угол, ячейка, зигзаг.

6 — апостол Петр, со свитком в левой руке и правой с благословляющим жестом. По сторонам надписи: ⲏⲉ ⲧⲮⲟ:

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий темный (гиматий, нимб), пепельно-голубой (волосы), зеленый (хитон), красный (кайма нимба, надписи, кайма поручей).

Перегородки: частые, «дрожащие».

Основные приемы: ячейка, угол.

7 — апостол Павел, держащий Евангелие правой рукой. По сторонам надпись: ⲏⲀ ⲉⲄ.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: зеленый (гиматий), синий (хитон, нимб), красный (кайма нимба, надписи, поручи, рот, Евангелие).

Перегородки: частые, иногда «дрожащие», геометрические.

Основные приемы: ячейка, положенная прямо, косо, овально, угол.

8 — Борис, в корзно и шапке, с крестом в правой руке. По сторонам надпись: ⲉⲔ Ⲓⲏ.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: красный (корзно, кайма нимба, рот, надписи, полоса на шапке), зеленый (нимб, поручи), синий светлый (кафтан), бело-желтый (опушка корзно, на шапке, крест, кружки на корзно).

Перегородки: четкие, не всегда завершенные.

Основные приемы: ячейка, угол, замкнутые детали (круги, сердечки).

9 — Глеб, в корзно и шапке, с крестом в правой руке. По сторонам надпись: Ⲓ ⲕⲉ.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий темный (корзно, шапка), синий светлый (кафтан), зеленый (нимб), красный (надписи, полоса на шапке, кайма нимба, поручи, рот), бело-желтый (опушка корзно, на шапке, крест, кружки на корзно).

Перегородки: четкие, не всегда завершенные, местами «дрожащие».

Основные приемы: ячейка, угол, замкнутые детали (круг, сердечко).

Лит.: ОАК, 1903, стр. 192—197, табл. VI; Ханенко, 1907, стр. 35, 36; А. А. Ильин, 1921, № 109; А. С. Гуцин, 1936, стр. 59—62, табл. IX; Б. А. Рыбаков, 1951, рис. 206, стр. 422; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 134—135, № 138; Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 103.

100—109. Новгород, Музей «Грановитая палата», № 1615. Размеры: 2,4 × 2,4 см, 2,4 × 2,3 см. Десять золотых дробниц с разрозненным деисусом. Вмонтированы на оклад 1854 г. иконы «Знамение Богоматери». Табл. 22.

Дробницы квадратные, в форме киотца с округлой «комарой». Состоят из двух пластин, в центре внешней — погрудное изображение фигур из деисуса.

<sup>17</sup> Описание дается по фотографии Государственного Эрмитажа (рег. 904/54), сделанной с натуры, описание цвета — по частично сохранившимся медальонам с Иоанном Предтечей и архангелом Михаилом и по описанию и цветному рисунку, приведенному в книге А. С. Гуцина, 1936, стр. 59—62, табл. IX.

Сбоку дробниц — четыре сквозных отверстия для скрепления киотцев в ряд (вторичное использование). Надписи небрежные, заполнены синей эмалью, местами выкрошившейся.

100. Дробница с Иисусом Христом, смотрящим вправо, с Евангелием слева и правой рукой в благословляющем жесте. По бокам надпись:

ГѢ ХС . Табл. 22, 1.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий (гиматий, нимб), голубовато-зеленый (хитон, камни Евангелия), красный (кайма нимба, корешок Евангелия, рот, клады, поручи), желтый (оклад Евангелия), черный (волосы, борода, усы, брови, зрачки глаз), белый (на кресте нимба, белки глаз). Телесный — сероватый.

Перегородки: редкие, часто незамкнутые, но четкие и осмысленные.

Основные приемы: незамкнутый овал, угол, ячейка, своеобразная изогнутая линия.

101. Дробница с Богородицею, в легком повороте, с воздетыми в жесте моления руками. По бокам надпись:

МР ДУ . Табл. 22, 2.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий (мафорий, надписи), голубоватый (покрывало), голубовато-зеленый (хитон, камни на поручах, нимб), желтый (исподь мафория, точки крестообразные на плечах и очелье мафория, поручи), красный темный (кайма нимба, поручей), черный (брови, зрачки). Телесный — сероватый.

Перегородки: тонкие, часто незамкнутые.

Основные приемы: ячейка, овальные линии, угол, свободная изогнутая линия.

Особенности: левую руку попытались дать без «рукавички», разорванные перегородки плохо передали пальцы.

102. Дробница с Иоанном Предтечей. По бокам надпись:

ИΩ Ν . Табл. 22, 3.

Эмаль хорошей сохранности, местами выкрошилась. Цвета: синий (гиматий), зеленый (нимб), желтый (поручи), красный темный (кайма нимба, клады и некоторые складки гиматия, рот), черный (волосы, брови, усы, зрачки), белый (белки). Телесный — сероватый.

Перегородки: незамкнутые, свободно лежащие.

Основные приемы: незамкнутый овал, угол, свободная линия.

Особенности: руки даны так же, как у Богородицы: правая — в «рукавичке», неточно, с разорванными линиями; левая — с несоразмерным большим пальцем. Некоторые ячейки на гиматии заполнены красной эмалью.

103. Архангел Гавриил, смотрящий влево, с воздетыми руками. По бокам следы почти стершейся надписи. Табл. 22, 5.

Эмаль хорошей сохранности, местами выкрошилась. Цвета: синий (одеяние, крыло, служащее «рукавицей» правой руке), светло-голубой (нимб), красный (кайма нимба, разделка наручей, крыла и одеяния, рот, завязка отсутствующей диадемы), желтый (наручи, разделка крыла), черный (волосы, зрачки), белый

(белки, разделка крыла). Телесный — сероватый. Перегородки: редкие, иногда незавершенные.

Основные приемы: ячейка, угол, овал.

Особенности: замкнутые ячейки на синем одеянии заполнены красной эмалью. Одно крыло использовано как «рукавичка» для левой руки.

104. Архангел Михаил, смотрящий вправо, с воздетыми руками. По бокам — слабые следы стершейся надписи. Табл. 22, 4.

Эмаль хорошей сохранности, местами выкрошилась. Цвета: синий (нимб, одеяние, крылья), красный (кайма нимба, завязка отсутствующей диадемы, кайма крыльев, разделка одеяния, наручей, рот), желтый (поручи, разделка крыльев).

Перегородки: редкие, иногда незавершенные.

Основные приемы: ячейка, угол, овал.

Особенности: замкнутые ячейки на синем одеянии заполнены красной эмалью. Одно крыло использовано как «рукавичка» для левой руки.

105. Апостол Петр (?), изображен фронтально, смотрящим влево, со свитком в левой руке и правой с благословляющим жестом. По бокам надпись:

ΠΤΡΟΣ . Табл. 22, 8.

Эмали хорошей сохранности, местами выкрошились.

Цвета: синий (гиматий), голубоватый (хитон, брови, усы, борода, волосы), красный темный (кайма нимба, клады, кайма наручей, складки гиматия, рот), зеленый (нимб, камни поручей), желтый (нимб, камни поручей), желтый (?) (поручи), черный (зрачки глаз), белый (белки глаз, свиток). Телесный — сероватый.

Перегородки: свободные, незамкнутые.

Основные приемы: ячейка, угол, свободно лежащая линия.

Особенности: почти все ячейки гиматия заполнены красной эмалью.

106. Апостол Иоанн, изображен фронтально, смотрящим влево, с Евангелием в левой руке и правой с благословляющим жестом. По бокам надпись:

ΙΩ Ν . Табл. 22, 10.

Эмаль хорошей сохранности, местами выкрошилась. Цвета: синий (гиматий), голубоватый (хитон, волосы, брови, борода), красный темный (кайма нимба, рот, клады, складки гиматия), зеленый (нимб, камни Евангелия), желтый (переплет Евангелия), черный (зрачки глаз), белый (белки глаз). Телесный — сероватый.

Перегородки: свободные, незамкнутые.

Основные приемы: ячейка, угол, свободная линия.

107. Святой Никита, изображен фронтально, со слегка склоненной вправо головой, смотрящим вправо, со свитком в левой руке и правой в благословляющем жесте. По бокам надпись:

ΝΙΚΙΤΗ . Табл. 22, 9.

Эмаль всюду потускнела, местами выкрошилась.

Цвета: синий (гиматий), красный темный (кайма нимба, рот, полосы на гиматии), голубовато-зеленый (поручи), светло-желтый (кайма поручи), травянисто-зеленый (нимб); пепельно-голубой (волосы, усы, борода), черный (зрачки глаз), белый (белки глаз, свиток). Телесный — серовато-пепельный.

Перегородки: свободные, незавершенные.  
Основные приемы: ячейка, угол, свободная линия.  
Особенности: ячейки гиматия заполнены красной эмалью.

108. Евангелист Лука изображен фронтально, смотрящим вправо, с Евангелием слева и с благословляющим жестом правой руки. По бокам надпись: **ΛΥΚΑ**. Табл. 22, 7.

Эмаль хорошей сохранности, местами выкрошилась. Цвета: синий темный (гиматий), голубой (нимб), синий светлый (хитон), красный (кайма нимба, корешок Евангелия, полосы на гиматии, кайма и камень поручи, рот), желтый (Евангелие, поручи), черный (волосы, брови, борода, зрачки глаз), белый (белки глаз), телесный — серовато-розовый, естественный.

Перегородки: свободные, незамкнутые.  
Основные приемы: ячейка, угол, свободная линия.  
Особенности: ячейки гиматия заполнены красной эмалью.

109. Святой Дмитрий, изображен фронтально, смотрящим вправо, с крестом в правой руке. По сторонам надпись: **ΔΟ ΔΜΤ**. Сбоку видны три отверстия для скрепления со следующим киотцем. Табл. 22, 6

Эмаль хорошей сохранности, местами выкрошилась. Цвета: синий (гиматий), голубой (нимб), синий светлый (хитон), красный (кайма нимба, рот, складки гиматия, камень и кайма поручи), желтый (поручи, треугольник на гиматии, крест), черный (волосы, брови, зрачки глаз), белый (белки глаз). Телесный — сероватый, по фактуре менее плотный, чем остальные эмали.

Перегородки: свободные, незавершенные.  
Основные приемы: ячейка, угол, прямая свободная.  
Особенности: линии овала лица не смыкаются, свободно вылившаяся эмаль образует завиток. Ячейки на гиматии заполнены красной эмалью.  
Лит.: П. Тихомиров, 1889, стр. 49; В. Д. Лихачева, 1962, стр. 245—247; Г. Н. Бочаров, 1969, стр. 15—18; Б. А. Рыбаков, 1970, рис. 103—112.

110. Москва, музей Кремля, Государственная Оружейная палата, инв. № 15462. Диаметр вставок с эмалью — 2,5 см. Рис. 9.

Вставки серебряные, с эмалью, с оклада иконы «Богоматерь Умиление». Оклад — XIII—XIV вв., живопись иконы — XVIII в. В центре вставок — композиция из четырех волютообразных фигур и квадрата, разделенных внутри примитивным геометрическим орнаментом: кружками, квадратами, перегородками.

Эмаль местами выкрошилась.  
Цвета: зеленый, синий, красный, белый.  
Перегородки: примитивные.

Особенности: по краям вставных пластин — отверстия от первоначального пришивания их на ткань.  
Лит.: Государственная Оружейная палата, 1970, № 16, 17; Б. А. Рыбаков, 1971.

111—123. Москва, Государственный Исторический музей, Отдел рукописей, Синод № 1203. Находятся на окладе Мстиславова Евангелия. Табл. 21.

111. Пластина золотая, прямоугольная, прикрепленная к окладу гвоздями, с изображением апостола Иакова в рост, со свитком в левой руке и правой рукой у груди. По бокам в прямоугольниках на фоне красной эмали — греческие надписи, выложенные перегородками и заполненные белой эмалью. Размер пластины: 3,6 × 1,6 см. Табл. 21, 6.

Эмаль прекрасной сохранности, но местами выкрошилась от повреждения.

Цвета: синий, темный (гиматий), голубой (нимб), зеленый изумрудный полупрозрачный (подушка), красный (кайма нимба, подушки, рот, фон надписей), пепельный (волосы, хитон), черный (волосы, борода, брови, зрачок), жемчужно-белый (свиток, буквы, надписей). Телесный — цвет загара, левая щека и нос затемнены.

Перегородки: частые (50 перегородок на 1 кв. см), симметричные, с тенденцией к делению на вертикальные зоны.

Основные приемы: ячейка, угол, параллельные линии, завитки.

Особенности: свободный, артистический переход от приема к приему. На месте повреждения на гиматии видна перегородка высотой 0,5 мм.

112. Пластина золотая, прямоугольная, прикрепленная к окладу семью гвоздями, с изображением апостола Варфоломея, со свитком в левой руке и правой рукой у груди в благословляющем жесте. По бокам аналогично расположенная греческая надпись. Размеры: 3,6 × 1,7 см. Табл. 21, 7.

Эмаль прекрасной сохранности, местами выкрошилась от повреждений.

Цвета: темно-синий (гиматий), светло-голубой (пепельный) (хитон, волосы, борода), изумрудно-зеленый (нимб, подушка), красный (кайма нимба, подушки, рот, фон надписи), жемчужно-белый (надписи, свиток). Телесный — розоватый, с загаром. Лоб и нос, пальцы рук затемнены, что дает им объемность.

Перегородки: частые (50 перегородок на 1 кв. см), симметричные, с делением на вертикальные зоны.

Основные приемы: ячейка, угол, параллельные, линии, завитки.

Особенности: свободный переход от приема к приему, свободные прямые в конце загибаются и оканчиваются иногда крючком.

113. Пластина квадратная, золотая с поясным изображением Богоматери в правом повороте, в позе моления. В верхних углах монограммы в квадратных рамках, черных на фоне белой эмали. Размеры: 2,9 × 2,8 см. Табл. 21, 4.

Эмаль сохранила полировку и тональность, но по поверхности ее видны круглые выбоины. Местами не промешана (на правой щеке).

Цвета: синий (мафорий), зеленый (полоса мафория на голове, полоса поручей), желтый светлый (исподь мафория, крест на челе, клави на правом плече), светло-голубой (нимб), пепельный (хитон), красный (кайма нимба, рот, полоса поручей), черный (брови, зрачки, надписи), белый (белки, фон надписей). Телесный — цвета загара.

Перегородки: довольно частые (до 30 на 1 кв. см). Основные приемы: незамкнутая ячейка, параллель, завиток.

114. Пластина квадратная, золотая, с поясным изображением Иоанна Предтечи в позе моления, в левом повороте. По бокам греческие надписи в прямоугольных рамках, черных на фоне белой эмали. Размеры:  $3 \times 3$  см.

Эмаль сохранила полировку и тональность. Табл. 21, 5. Цвета: синий темный (гиматий, волосы, борода), пепельный (хитон), красный (рот, кайма нимба, полосы поручи), зеленый изумрудный (нимб, полоса на поручи), черный (надписи, брови, зрачки), белый (фон надписей, белки глаз). Телесный — цвета загара, с попыткой дать светотень.

Перегородки: частые (до 25 на 1 кв. см).

Основные приемы: незамкнутая ячейка, параллельная линия, завиток.

Особенности: местами эмаль не промешана, с более светлыми включениями (на бороде). Правая рука с завитками.

115. Пластина квадратная, золотая, с поясным изображением апостола Петра, со свитком, с правой рукой в благословляющем жесте. По сторонам — греческие надписи в прямоугольных рамках, черных на фоне белой эмали. Размер:  $2,8 \times 2,8$  см. Табл. 21, 2.

Эмаль местами не промешана, с более светлыми включениями (на лбу).

Цвета: синий темный (гиматий), пепельный (хитон), голубой (волосы, полоса поручей), красный темный (контур нимба, рот, тавлий, полосы поручей), зеленый изумрудный полупрозрачный (нимб), черный (зрачки, надписи, брови), белый (белки, фон надписей). Телесный — розовато-коричневый с румянцем и светотенью.

Перегородки: частые (30 на 1 кв. см).

Основные приемы: незамкнутая ячейка, угол, параллель, завиток. На изумрудном фоне нимба — завитки.

Особенности: неправильное перстосложение с отставленным мизинцем.

116. Пластина квадратная, золотая, с поясным изображением апостола Павла, держащим Евангелие обеими руками. По сторонам — греческие надписи в прямоугольных рамках, черных на фоне белой эмали. Размер:  $2,9 \times 2,7$  см. Табл. 21, 3.

Эмаль сохранила полировку и тональность; местами покрыта цеком (рука, белый фон надписей). Иногда плохо промешана, со светлыми пятнами (на правой руке).

Цвета: синий темный (волосы, борода), синий (гиматий), пепельный (хитон), красный (кайма нимба, рот, Евангелие, полосы наручей), зеленый изумрудный полупрозрачный (нимб), голубой яркий (камни на Евангелии), черный (брови, зрачки), белый (белки, фон надписей). Телесный — серовато-розовый.

Перегородки: частые (до 30 на 1 кв. см).

Основные приемы: незамкнутая ячейка, параллельные линии, завиток, угол. На изумрудном нимбе — завитки.

117. Пластина золотая, квадратная, с изображением престола господня. На нем — подушка с пеленой, Евангелие, над которым дух святой в виде голубя; перед престолом — под-

ножие, за престолом — орудия страстей (копье и трость с губкой) и крест. Вверху — русская надпись: *Престл ГѢ*. Размер:  $2,9 \times 2,8$  см. Табл. 21, 1.

Эмаль сохранила полировку и тональность.

Цвета: синий (пелена, подножие, орудия страстей, голубь, крест), красный (надпись, клюв и крылья голубя, детали подушки, престол, камни Евангелия, кайма подножия), белый (детали престола, подножия, оперенья голубя), зеленый и изумрудный (детали престола, камни Евангелия, оперенье птицы), желтый (Евангелие, детали престола).

Перегородки: частые (25 на 1 кв. см), с прекрасно выполненными деталями.

Основные приемы: угол, замкнутые фигуры (круги, овалы), ячейки.

Особенности: применение золотой перегородки в качестве инкрустации («елочка» на зеленой эмали подушки, внутренняя разделка креста), использование для пластины золота другой лигатуры.

118. Пластина серебряная, позолоченная, в форме киотца с двадцатью дырочками вдоль первоначально загнутых краев. Прибита в центре оклада пятью гвоздями. В центре изображен Иисус Христос, безбородый, со свитком в левой руке и правой в благословляющем жесте. Размеры:  $6,2 \times 4,1$  см. Табл. 21, 10.

Эмаль средней сохранности, но местами потрескалась, выкрошилась, покрыта мелкими круглыми дырочками. Цвет ее светлее около перегородок (окисление серебра?). Сохранила блеск, подобный блеску смальты в изломе.

Цвета: синий (гиматий), зеленый травянистый (хитон), бирюзовый (нимб), красный (кайма и разделка креста нимба, клави, кайма поручей, рот), желтый (поручи), серовато-белый (свиток, крест нимба, белки глаз), черный (зрачки глаз, брови, волосы). Телесный — розоватый, со светлой тенью.

Перегородки: редкие (7 на 1 кв. см), довольно толстые, в местах соединений расплюснутые, «дрожащие».

Основные приемы: угол, ячейки, молоточек.

119. Пластина серебряная, позолоченная, аналогичная предыдущей. Прибита в нижней части оклада, в середине, пятью гвоздями. В центре — юный мученик (Федор), безбородый, с короткими кудрявыми волосами, с двумя прядями на лбу. В правой руке держит крест. Размеры:  $5,9 \times 3,1$  см. Табл. 21, 12.

Эмаль средней сохранности, покрыта круглыми дырочками, выкрошилась местами (вдоль носа).

Цвета: красный (сагий, кайма нимба и наручей, крест, камни на тавлии), синий (хитон), бирюзовый (нимб, полоса, ручей), зеленый (тавли), черный (волосы, зрачки, брови), белый (белки глаз, опушка сагия, фибула). Телесный — розоватый, с румянцем и светотенью.

Перегородки: редкие (8 на 1 кв. см), толстые, «дрожащие».

Основные приемы: угол, овал, молоточек.

Особенности: овал лица образован двумя отдельными перегородками, уши даны отдельными петельками. На шее перегородкой показана складка.

120. Пластина серебряная, позолоченная, аналогичная предыдущей. Прибита в нижнем

левом углу пятью гвоздями. В центре — безбородый мученик, в княжеской шапке, с короткими волосами, с крестом в правой руке (Борис). Размер: 6,1 × 3,1 см. Табл. 21, 11.

Эмаль средней сохранности, покрыта круглыми дырочками.

Цвета: красный (сагий, кайма нимба, полоса на шапке, рот, полоса наручей), синий (нимб, хитон), зеленый («сердечки» на сагии, полоса наручей, фибула), черный (опушка шапки, брови, зрачки, волосы), белый сероватый (опушка сагия, крест). Телесный — розоватый, с выраженным румянцем.

Перегородки: редкие (9 на 1 кв. см), толстые, местами расплющенные. Детали («сердечки» и круги) часто не замкнуты.

Основные приемы: угол, овал.

Особенности: на шее перегородкой показана складка.

121. Пластина серебряная, позолоченная, аналогичная предыдущей. Прибита в нижнем правом углу пятью гвоздями. В центре — безбородый мученик, с длинными волосами, в княжеской шапке, с крестом в правой руке (Глеб). Размер: 6,1 × 3,1 см. Табл. 21, 13.

Эмаль средней сохранности, с трещинами, с мелкими круглыми дырочками.

Цвета: синий темный (сагий, нимб), бирюзовый (поручи, фибула), красный (хитон, кайма нимба, полоса на шапке, крест), желтый (шапка), черный (волосы, зрачки, брови, опушка шапки), белый желтоватый (опушка сагия, «сердечки» на нем). Телесный — розоватый.

Перегородки: редкие (8 на 1 кв. см), расплющенные на местах соединений; детали («сердечки», кружки) иногда не замкнуты.

Основные приемы: угол, молоточек.

122. Пластина серебряная, позолоченная, аналогичная предыдущей. Прибита в верхнем правом углу пятью гвоздями. В центре — безбородый мученик, с длинными прямыми волосами, с двумя длинными прядями по бокам, с крестом в правой руке (Дмитрий). Размеры: 5,7 × 3,1 см. Табл. 21, 9.

Эмаль средней сохранности, с трещинами и мелкими круглыми дырочками.

Цвета: красный (сагий, кайма нимба, рот, полоса наручей, крест), синий (хитон), зеленый (нимб, фибула, полоса наручей), бирюзовый (тавлии), белый (белки глаз, опушка сагия), черный (волосы, зрачки, брови). Телесный — розоватый.

Перегородки: редкие (8 на 1 кв. см), «дрожащие».

Основные приемы: угол, овал, молоточек.

Особенности: плохо удаются соединения перегородок (внутренний край нимба).

123. Пластина серебряная, позолоченная, аналогичная предыдущей. Прибита в верхнем левом углу пятью гвоздями. Дефектная: сохранилась голова безбородого святого, кудрявого, с тремя прядями на лбу (Георгий?). Размеры: 5,9 × 3,2 см. Табл. 21, 8.

Эмаль в настоящее время выкрошилась на месте одежд (описание дано по П. Симоли).

Цвета: синий (сагий), бирюзовый (нимб), красный (кайма нимба, хитон, полоса наручей, рот, крест,

камни на тавлии), зеленый (тавлии, полоса наручей), бело-желтый (опушка сагия), черный (волосы, зрачки). Телесный — розоватый.

Перегородки: редкие, толстые.

Основные приемы: угол, овал, молоточек.

Особенности: глубина лотка — 1 мм; он оттиснут, поверхность его покрыта косыми насечками острым инструментом.

Лит.: И. Снегирев, 1842—1845, стр. 78; Древности Российского государства, 1849, стр. 112, 113, рис. 77; И. Е. Забелин, 1855, стр. 294, 295; Г. Филимонов, 1861; М. П. Погодин, 1871, табл. СХХХIII; Н. П. Кондаков, 1892, стр. 86, 186, 333, 355; И. Толстой, Н. П. Кондаков, 1897, стр. 44; П. Симоли, 1910, М. И. Михайлов, 1913, стр. 9—13, рис. 3; А. С. Орлов, 1936, стр. 31, XLVI; Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 389; Б. А. Рыбаков, 1951, стр. 424, 425, рис. 208; Т. И. Макарова, С. А. Плетнева, 1968, стр. 109; Г. Н. Бочаров, 1969, стр. 12.

124. Хранился в Минском государственном музее. Похищен во время оккупации Минска немецко-фашистскими захватчиками в 1941 г. Размеры: длина — 51 см; верхнее перекрестье — 14 см, нижнее — 21 см. Табл. 19, 20.

Крест напрестольный, шестиконечный, из кипариса (?), облицованный серебряными, позолоченными и золотыми пластинами. На одиннадцати золотых пластинах, прибитых гвоздями на лицевой и оборотной (сохранились десять) сторонах креста размещены поясные изображения святых, орнаменты, надписи, выполненные эмалью. Пластины с эмалью лицевой стороны креста окаймлены двумя рядами ложных жемчужин; пластины обратной стороны — загнутым краем боковой обшивки креста, закрепленным гвоздями. Боковые стороны креста содержат надпись о вложении полоцкой княжной Евфросинией креста в 1161 г. в церковь Спаса Спасского монастыря в Полоцке. Внизу обратной стороны креста надпись: «Господи, помоги рабу своему Лазарю...»<sup>18</sup>. Лицевая сторона креста содержит следующие пластины:

1 — пластина прямоугольная, с изображением Христа с Евангелием в левой руке и неудавшимся благословляющим жестом правой. По бокам надпись: *ic ꙗс*. Ниже — прямоугольное отверстие (для мощей?), полурозетки, утратившие эмаль, и два треугольных, с полувывавшей эмалью (городки?).

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: (всюду даны по хромолитографии в книге П. Н. Батюшкова) синий, зеленый, красный, белый, темно-каштановый (черный?), телесный.

Перегородки: частые, геометричные, с ровными промежутками.

Основные приемы: ячейка, угол, овал.

Особенности: уши показаны каплевидными фигурами; прекрасно выдержан иконографический тип; одной овальной полоской показана волнистая борода.

2 — пластина прямоугольная, с изображением Богоматери в позе моления. По сторонам надпись:

<sup>18</sup> О надписях см.: Л. В. Алексеева, 1957, стр. 232; Б. А. Рыбаков, 1964, № 27.

3 — . Справа четыре треугольника с плохо сохранившимся орнаментом.

Эмаль плохой сохранности: выкрошилась на нимбе и покрыта круглыми выбоинами на лице, шее, одеждах.

Цвета: синий, зеленый, красный, белый, телесный. Перегородки: частые, свободные, с ровными промежутками.

Основные приемы: угол, ячейка, овал.

Особенности: прекрасная моделировка мафория.

3 — пластина прямоугольная, с изображением Иоанна Предтечи, в позе моления. По сторонам надпись:

. Слева — четыре треугольника с плохо сохранившимся орнаментом.

Эмаль выкрошилась на нимбе.

Цвета: синий, каштановый, телесный.

Перегородки: частые, свободные.

Основные приемы: угол, овал.

Особенности: прекрасная волнистая линия волос и бороды, перегородки, сходящиеся веерообразно.

4 — пластина квадратная, со скругленными углами, с четырехконечным крестом с эмалью (?) в прорезях. По углам — в круглых с ободком лотках, на белом фоне перегородками выложены монограммы

Христа:  (четвертая утрачена).

Эмаль частично выкрошилась.

Цвета: красный, белый, синий.

Перегородки: тонкие, хорошо образуют четкие буквы и титулы.

5 — пластина прямоугольная, с утраченной эмалью в прямоугольном, с 2-мя вогнутыми сторонами лотке, овальным камнем и плохо сохранившейся эмалью в двух треугольниках и полурозетке с кринами.

Эмаль выкрошилась наполовину.

Цвета: синий, зеленый, красный, белый.

6 — пластина квадратная, со скругленными углами, с шестиконечным крестом с эмалью (?) в прорезях. По углам — поясные изображения евангелистов Иоанна, Матвея, Луки и Марка. По сторонам

креста — надпись:  ЗОЖНВОТЪ НОК.

Иоанн, в левом верхнем углу, с открытым Евангелием в руках. По сторонам — надпись: .

Эмаль выкрошилась на нимбе и волосах.

Цвета: синий, зеленый, белый, красный, каштановый, телесный.

Перегородки: частые, с ровными промежутками.

Основные приемы: угол, овал.

Особенности: прекрасно показаны руки.

Матвей, в правом верхнем углу, с открытым Евангелием в руках. По сторонам — надпись: .

Эмаль выкрошилась на нимбе, одеждах.

Цвета: те же.

Перегородки: частые.

Основные приемы: угол, овал.

Лука, в левом нижнем углу, с открытым Евангелием.

По сторонам надпись: .

Эмаль плохо сохранилась, выкрошилась на нимбе, лице, одеждах.

Цвета: те же.

Перегородки: плохо сохранились. Видны прекрасно исполненные руки.

Марк, в правом нижнем углу, с открытым Евангелием. По сторонам надпись: .

Эмаль плохо сохранилась, выкрошилась на нимбе, частично — на лице, почти целиком — на одеждах.

Цвета: те же.

Перегородки: плохо сохранились. Видно хорошо переданное лицо.

7 — пластина прямоугольная, с архангелом Михаилом в левой части верхнего перекрестья. Слева — поясное изображение архангела с распростертыми крыльями, со сферой в левой руке. По сторонам —

надпись ; шесть треугольников с деревом

жизни по сторонам овального камня и восьмилепестковой розетки с деревьями жизни.

Эмаль выкрошилась на нимбе, правом крыле архангела и из двух правых треугольников.

Цвета: зеленый, синий, красный, белый.

Перегородки: частые, с хорошо переданными деталями: розетки, круги, ячейки. Лицо дано хорошо, на волосах — диадема.

Приемы: ячейки.

8 — пластина прямоугольная (аналогичная), с архангелом Гавриилом в правой части верхнего перекрестья, с зеркалом (?) в левой руке. Справа — поясное изображение Архангела с распростертыми

крыльями. По сторонам — надпись  и

орнаменты, аналогичные орнаментам на предыдущей пластине.

Эмаль выкрошилась на нимбе, в нижней части лица и на левом крыле.

Цвета: те же.

Перегородки: частые, с прекрасно переданными деталями: розетка и т. д.

Приемы: ячейки, спираль (?).

9 — пластина прямоугольная, со св. Евфросиньей и орнаментами; в верхней части пластины — два фигурных лотка с выпавшей эмалью; ниже, за овальным камнем — прямоугольник с двумя вогнутыми сторонами и орнаментом из четырехчастной розетки с волютами. Внизу — поясное изображение святой. По сторонам надпись:

.

Эмаль выкрошилась почти всюду, кроме одежд на груди.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: частые, геометричные, с равными промежутками.

Основные приемы: угол, овал, параллельные линии.

10 — пластина прямоугольная, со св. Георгием и орнаментами; в верхней части пластины — восьмилепестковая розетка с кринами и деревьями, в окружении четырех треугольников с городками; ниже, за овальным камнем — прямоугольник с двумя вогнутыми сторонами и орнаментом из во-

лютообразных ветвей. Внизу — поясное изображение святого в венце, с крестом в правой руке.

По сторонам надпись: ⓐ ΓΕΟΡΓΙΟΣ .

Эмаль хорошей сохранности, выкрошилась в нижней части изображения.

Цвета: синий, зеленый, красный, белый, черный, телесный.

Перегородки: частые, геометричные, с равными промежутками.

Основные приемы: угол, ячейка, овал.

Особенности: прекрасно выполненные детали — круги, ромбы, овалы, тавлий и клави.

11 — пластина прямоугольная, со св. Софьей и орнаментами; в верхней части — восьмилепестковая розетка с городками, четыре треугольника с сердечками; ниже овального камня — прямоугольник с двумя вогнутыми сторонами, с розетками на фоне белой эмали. Внизу — изображение св. Софьи, поясное. В правой руке держит крест, левая — с открытой перед грудью ладонью. По сторонам надпись: *НАΓΙΑ ΣΟΦΙΑ* .

Эмаль выпала на нимбе и боковых частях лотка.

Цвета: синий, зеленый, красный, черный, телесный.

Перегородки: частые, геометричные, с равными промежутками.

Основные приемы: ячейка, угол, параллельные линии.

Обратная сторона креста содержит:

1 — пластина прямоугольная, с Иоанном Христом с Евангелием в левой руке и шестиконечным крестом в правой. По сторонам надпись:

ⓐ ἸΩΑΝΝΗΣΤΟΜ . Ниже — орнаментальные четырехлепестковые розетки и полурозетки.

Эмаль хорошей сохранности, местами (в полурозетках) выкрошилась.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: частые, завершенные, с прекрасной проработкой деталей.

Основные приемы: ячейка (спираль?), волнистая линия.

Особенности: прекрасно дано лицо, волосы, складки на лбу. Точно соблюден иконографический тип.

2 — пластина прямоугольная, с изображением Василия, державшего Евангелие обеими руками.

По сторонам надпись: ⓐ ΒΑΣΙΛΙΗ .

Справа от него — крест и четыре квадрата с городками. Эмаль выпала на нимбе, с повреждением части лица.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: частые, геометричные, с прекрасной отделкой деталей.

Основные приемы: угол, свободная линия.

Особенности: точное соблюдение иконографического типа; симметричная пластина правой части перекрестья утрачена и заменена пластиной с изображением и гравировкой.

3 — пластина квадратная, с закругленными углами. Помещавшаяся в центре пластина заменена пластиной с рельефным изображением. В углах и на двух верхних сторонах обрамления — орнаменты из четырех треугольников с городками и древа с раскинутыми ветвями с каплевидными листоч-

ками. На боковых сторонах — надпись:

+ Ὁ ΓΡΟΒΑ ΠΡΕΣΒΑΤΩΝ ΒΟΓΟΡΟΔΗΝΤΩΝ .

Эмаль местами выкрошилась.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: хорошо образуют детали — городки, заполнение листка.

4 — пластина прямоугольная, с четырехлепестковыми розетками и полурозетками с кринами.

Эмаль хорошей сохранности, частично выпавшая в угловых розетках.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: четкие, завершенные, с прекрасной проработкой деталей.

5 — пластина прямоугольная, с совершенно утраченным поясным изображением святого. По сторонам надпись: ⓐ ΠΕΤΡΟΣ . Правую часть пластины занимают четырехлепестковые розетки и полурозетки с волютообразными ветвями внутри.

Эмаль в розетках местами выкрошилась.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: четкие, завершенные, симметричные.

6 — пластина прямоугольная, с почти полностью утраченным поясным изображением святого, державшего Евангелие обеими руками (?). По сторонам надпись: ⓐ ΠΑΥΛΟΣ . Левую часть

пластины занимают четырехлепестковые розетки и полурозетки с волютообразными ветвями внутри.

Эмаль частично сохранилась на одеждах Павла. Выкрошилась на лице и нимбе и двух боковых розетках.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: сильно пострадали на одеждах Павла.

Приемы: просматривается угол, овал.

Особенности: прекрасно выполнена правая рука, придерживающая Евангелие. На розетках перегородки четкие, завершенные, симметричные.

7 — пластина прямоугольная, с закругленными углами. В центре — тисненая вставка; по углам — композиция из четырех каплевидных фигур с полукринами и треугольников между ними. По бо-

ковым сторонам надпись: + ΓΡΟΒ ΓΟΣΠΟΔΩΝΩ .

Эмаль плохой сохранности: почти всюду выкрошилась.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: четкие, завершенные.

8 — пластина прямоугольная, со св. Стефаном, со свитком в левой и раскрытой ладонью правой руки. Ниже — отверстие для мощей с надписью над ним.

По сторонам святого — надпись: ⓐ ΣΤΕΦΑΝΩ

под ним: + ΜΟΥΣΤΗ ΣΒΤΓΟ ΣΤΕΦΑΝΑ .

Эмаль совершенно утрачена на голове святого.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: частые, свободные, несимметричные.

Основные приемы: угол, ячейка, незамкнутая, иногда ломаная линия, овал.

Особенности: свободный переход от приема к приему.

9 — пластина прямоугольная, со св. Дмитрием,

с крестом в правой руке. Надпись: Ⓐ ДЬМИТРО

+ КРОВЬ СЪГО ДЬМИТРИНА.

Эмаль частично утрачена на нимбе и волосах святого. Цвета: неизвестны.

Перегородки: частые, геометричные, с равными промежутками.

Основные приемы: угол, ячейка.

10 — пластина прямоугольная, со св. Пантелеймоном с дарами (?) в левой руке и правой, указывающей

на них. По сторонам — надпись: Ⓐ ПАНТЕЛЕИМОН.

Ниже надпись: + МОЦЪ СВЪТТО ПАНТЕЛЕИМОНА

и отверстие для мощей. По сторонам последнего — надпись с именем мастера Богши.

Эмаль утрачена на нимбе, волосах и частично на лице святого. Выкрошилась из перегородок одежд.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: частые, «дрожание» (деформация вследствие выпавшей эмали?), свободные.

Основные приемы: угол, ячейка.

Особенности: свободный переход от приема к приему.

Лит.: Л. В. Алексеев, 1957 (с библиографией); Б. А. Рыбаков, 1964, № 27, табл. XXXII.

125. **Новгород, Музей «Грановитая палата», № 777.** Размер: 2,6 × 0,8 см. Найдено на Рюриковом городище в 1947 г. Рис. 8.

Пластина золотая, слегка выпуклая, с изображением св. Георгия в рост, с копьем в правой руке. Одет в плащ с фибулой на правом плече, пластинчатый доспех с видной под ним белой рубашкой, расшитые штаны и сапожки. Справа надпись: ЮОР ТН.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: красный темный (сагий, волосы, рот, украшения на сагоге), синий (штаны, сапоги), синий светлый (хитон), голубовато-пепельный (доспех, отделка сапога, надпись), голубовато-зеленый (нимб); белый (фибула, рубашка под доспехом), черный (брови, глаза).

Перегородки: незавершенные, свободные.

Основные приемы: ячейка, угол, свободная линия, фестоны, данные одной длинной полосой.

Особенности: на обратной стороне виден выдавленный лоток глубиной 1 мм, местами прорванный. Лоток для надписи копы углублен при помощи пунктирного нажатия острым инструментом.

126. **Рязань, Музей-заповедник.** Найдена во время раскопок А. Л. Монгайта в 1967 г. в Старой Рязани. Раскоп № 7, № 419. Рис. 2. Размеры: 3,5 × 2 см, толщ. ок. 2 мм.

Пластина серебряная, позолоченная, фрагментированная с изображением грифона и символом древа. Сохранились спина грифона, загнутый хвост, поднятое крыло, шея, два уха, часть головы.

Эмаль потеряла цвет в огне (?) или выкрошилась. Перегородки: очень тонкие, незамкнутые.

Приемы: свободная незамкнутая прямая, кружки.

Особенности: лоток не оттиснут, как обычно; образован таким способом: пластина сложена вдвое, в верхней пластине вырезан контур изображения. Между нижней пластиной и верхней, на расстоянии 0,5 мм от края прорези поставлена перегородка (высотой

около 1 мм). В образованный лоток помещены перегородки, передающие продольными линиями оперение грифона, кружками — «жемчужины». Форма вещи непонятна; верхняя и левая сторона пластины были ее краями.

127. **Москва, музей Кремля, Государственная Оружейная палата, ОП 12105.** Двенадцать нашивных пластин с эмалью с епитрахили московского митрополита Алексея 2-й половины XIV в. Диаметр пластин — 2,2 см. Табл. 24.

Двенадцать золотых круглых пластин с отверстиями для пришивания на ткань. В центре — поясные фигуры из двух разрозненных деисусных композиций. По сторонам — надписи, данные гравировкой, без эмали. В местах повреждений виден лоток глубиной не менее 1,5 мм, с дном, покрытым косою насечкой по белому грунту (?).

1 — пластина с Иисусом Христом, со свитком в правой руке и благословляющим жестом правой руки. Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий, зеленый, красный, белый, черный, телесный.

Перегородки: довольно толстые, уверенные, завершенные, местами расплющены полировкой.

Основные приемы: овальные линии, завиток.

2 — пластина с Богородицею, в деисусном повороте, с рукой на фоне «рукавички».

Эмаль хорошей сохранности, местами выкрошилась. Цвета: голубой, красный, белый, телесный (розоватый).

Перегородки: толстые, хорошо передают направление ткани.

Основные приемы: овальные линии, угол.

3 — пластина с Иоанном Предтечей, с воздетой на фоне «рукавички» рукой.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: темно-синий, голубой, красный, черный.

Перегородки: тонкие, уверенные, завершенные.

Основные приемы: овальные линии, завиток, волнистая линия.

4 — пластина с Иоанном Предтечей, с рукой на фоне «рукавички».

Эмаль выкрошилась, видно дно с белым грунтом и штриховкой по нему.

5 — пластина с архангелом Михаилом, в диадеме, с крестом вместо жезла — мерил в руке и сферой — зеркалом с крестом слева.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: зеленый яркий, голубой, белый, красный, синий.

Перегородки: смелые, завершенные, но довольно толстые. Рисунок уверенный.

Основные приемы: ячейка, угол, овальные линии, волнистая линия.

6—7 — пластины с архангелами. Эмаль выкрошилась. Остались крины в изгибах крыльев.

8 — пластина с архангелом, аналогичная № 4. Эмаль частично выкрошилась. Сохранились лицо, верхняя часть крыльев и облачения.

9 — пластина с евангелистом Иоанном (?), с Евангелием справа и благословляющим жестом правой руки. Эмаль хорошей сохранности, в левой части изображения утрачены.

Цвета: зеленый яркий, синий, красный.

Перегородки: четкие, завершенные.

Основные приемы: угол, овальная линия.

10 — пластина с евангелистом Марком, сохранилась только нижняя часть с Евангелием и овальными перегородками, закрывающими левую руку гиматия.

11 — пластина с евангелистом Лукой.

Эмаль утрачена, сохранилась только правая рука в благословляющем жесте.

12 — пластина с евангелистом Матвеем, с Евангелием слева и правой рукой в благословляющем жесте.

Эмаль выкрошилась значительно (лицо, шея).

Цвета: зеленый яркий светлый, светлый голубой, красный, темно-синий.

Перегородки: четкие, завершенные.

Основные приемы: овальные линии, прямые параллельные линии.

Лит.: Государственная Оружейная палата, 1969, № 26; Б. А. Рыбаков, 1971, № 118.

128. Москва, музеи Кремля, Государственная Оружейная палата, ОП. 12064.

88 бляшек с перегородчатой эмалью, нашитых на поручи митрополита Алексея и обнизанных жемчугом: 84 малых, круглых и четырехлепестковых (диаметр 1 см) и 4 больших, квадрифолийных и круглых (диаметр 5 см). Табл. 24.

1 — 84 малые бляшки представлены двумя видами: круглыми и четырехлепестковыми, с отверстиями для пришивания вдоль загнутых краев. В центре, в лотке, повторяющем форму бляшки, изображены круглые или четырехлепестковые розетки с кринами трех вариантов и розетки из кружков и овалов и композиции из городков в пяти вариантах.

Эмаль выкрошилась на 15-ти четырехлепестковых бляшках, на остальных — хорошей сохранности.

Цвета: синий, голубой, зеленый, красный, белый.

Перегородки: тонкие, уверенные, симметричные.

2—4 большие бляхи с эмалью (было 10); 4 квадрифолийных с четырьмя следующими композициями:

а) древовидная, четырехчастная фигура, вырастающая из центрального квадрата. Заполнена примитивными элементами древа и городками;

б) две птицы, стоящие по сторонам древа;

в) композиция из центрального круга с головой архангела<sup>19</sup> и четырех полукругов с городками;

г) круглая бляшка, имеет композицию из четырехчастной розетки с кринами в центре и четырех отсеков с тремя кринами в каждом.

Эмаль хорошо сохранилась на первой и четвертой бляшках, на остальных почти полностью выкрошилась.

Цвета: голубой, желтый, красный, белый.

Перегородки: уверенные, но небрежные, с тенденцией к элементарным фигурам.

Особенности: мелкий лоток, оттиснутый для больших фигур.

Лит.: Б. А. Рыбаков, 1951, стр. 425, 426, рис. 210; Государственная Оружейная палата, 1969, № 27, 28.

129. Москва, музеи Кремля, Государственная Оружейная палата, ОП. 12001. До 145 различных бляшек с эмалью, нашитых на саккос митрополита Алексея: разбросаны по ткани 28 квадрифолийных бляшек; украшают оплечье — 6 круглых; зарукавье — 4 круглые большие и до 25 малых; подол — до 66 бляшек разных форм и размеров; боковые швы — 16. Размеры бляшек — от 5 до 1 см. Табл. 25, 26.

1 — квадрифолийные бляшки (28 по ткани и 3 — на подоле), относятся к серии больших блях поручей. На них представлены те же сюжеты: птицы около древа, четырехчастная древовидная фигура и несколько усложненная дополнительными треугольниками и более сложной внутренней разделкой композиция из кругов и полукругов с кринами и городками. Кроме этого, на бляшках дважды изображены сирин и композиция из ветвей.

Эмаль хорошей сохранности, местами выпала.

Цвета: голубой, красный, белый, желтый.

Перегородки: уверенные, с небрежными фигурами, местами — не замкнуты, иногда «дрожащие».

Особенности: мелкий лоток.

2 — круглые бляшки оплечья (6) и зарукавья (4); на бляшках оплечья дважды повторены два сюжета: геральдически распластанная птица с нимбом, геометризованное древо, композиция из круга с кринами и ветвями и четырьмя полосами с лозой по сторонам. На бляшках зарукавья даны комбинации из кругов и трапеций с внутренней разделкой мелкими фигурами крина, древа, городков.

Эмаль хорошей сохранности, за исключением некоторых случаев, когда она выпала.

Цвета: голубой, красный, желтый, белый.

Перегородки: тонкие, небрежные, несимметричные, с разделкой мелких фигур рисунка.

Особенности: перегородки иногда «дрожат»; глубокий лоток оттиснут так, что края его несколько углублены.

3 — мелкие бляшки круглые, соединенные по три, треугольные, с изображением птички, кринов в простых вариациях (более 100). Разбросаны по подолу, боковым швам, зарукавью.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: голубой, красный, желтый, белый.

Перегородки: четкие, верно передающие несложную внутреннюю разделку.

Лит.: И. Толстой, Н. П. Кондаков, 1899, стр. 92—94; В. Ю. Никольский, 1923, табл. I, стр. 91; Б. А. Рыбаков, 1948, рис. 110; Б. А. Рыбаков, 1951, стр. 425, 426, рис. 210; Государственная Оружейная палата, 1969, № 23—28; Б. А. Рыбаков, 1971, рис. 113—117.

130. Москва, Государственный Исторический музей, № 49876/III, Арх. отд., ОДМ 346. Диаметр бляшек — 1,5 см, лотка с эмалью — 0,9 см. Найдены в составе клада 1903 г., 4 июня, в Киеве, в ограде Михайловского монастыря. Табл. 13, 2.

Бляшки нашивные, серебряные, позолоченные, круглые — 13 штук<sup>20</sup>. По краям — отверстия. В цент-

<sup>19</sup> Эмаль испорчена, но в 4-кратную лупу видны черты лица, контур волос и завязки диадемы.

<sup>20</sup> Первоначально их было 16 (Архив ИИМК АН СССР, ф. 1 (АС), 1903; 143, л. 5. Описание клада)

ре — оттиснутый лоток с орнаментом из городков, элементов крина, розеток (в семи вариантах).  
Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий, красный, белый, зеленый (изумрудный).

Перегородки: тонкие, завершенные, не всегда симметричные.

Лит.: ОАК, 1903 г., стр. 190, табл. V, 5; В. Георгиевский, 1903, стр. 68—70; АЛЮР за 1903 г. Киев, 1904, стр. 258, 259; Н. Ф. Беляшевский, 1904, стр. 197—304, табл. XV; Ханенко, 1907, стр. 36, 37; Н. И. Петров, 1915, стр. 18, табл. X, 1; А. А. Ильин, 1921, стр. 25, № 77; Слово о полку Игореве, 1934, рис. 16; Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 383, 384; Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 121, 122, № 103; Русская эмаль, 1962, стр. 52.

131. **ИА АН СССР, Новгородская экспедиция.**  
Диаметр — 1,24 см. Найдена при раскопках в Новгороде, в 1956 г. Слой 1-й половины XII в. Табл. 13, 1.

Золотая круглая бляшка с вставленной круглой пластиной с четырьмя кринами с ромбом между ними.

Эмаль прекрасной сохранности.

Цвета: темный, синий, красный, белый.

Перегородки: тонкие, уверенные, симметричные.

Особенности: пластина с эмалью вставлена в бляшку так тонко, что загнутые края видны только при увеличении.

Лит.: А. В. Арциховский, 1958, стр. 231, рис. 2, 1; Г. Н. Бочаров, 1969, стр. 11.

132. **Рязань, Краеведческий музей, инв. № 102.**  
Размеры: 2 × 2 см.

Бляшка золотая, в форме четырехлепестковой розетки, с орнаментом в виде городков, выполненных перегородчатой эмалью.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий, белый, красный.

Перегородки: тонкие, рисунок, четкий.

133. **Москва, Государственный Исторический музей, ОДМ № 75042, оп. 9309.** Размеры: 1,7 × 1,7 см. Табл. 13, 8.

Дробница золотая, квадрифолийная, с поясным изображением Христа Вседержителя с Евангелием и благословляющей правой рукой. По сторонам надпись: *✠ С С I*.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: темно-синий, бирюзовый, белый (сероватый), коричневый (сгущение красного), красный яркий.

Перегородки: тонкие, уверенные, свободные, незамкнутые.

Основные приемы: угол, свободная линия.

Особенности: использована вторично; прикреплена на каменном кресте в грубой металлической оправе.

Лит.: Русская эмаль, 1962, № 20. Близкая аналогия опубликована Н. П. Кондаковым, 1896, стр. 137, рис. 83.

134. **Москва, Государственный Исторический музей, ОДМ № 4906, оп. 7072.** Размеры: 3,4 × 3,4 см. Табл. 13, 3.

Дробница серебряная, квадрифолийная, с отверстиями для пришивания вдоль загнутых краев. В середине — квадрат с городками, в круглых выступах — круги с городчатым крестом с точкой в центре.

Эмаль потеряла полировку.

Цвета: густой зеленый и красный (темный).

Перегородки: толстые, несимметричные, местами «дрожащие».

Особенности: лоток глубиной до 2 мм, края его несколько углублены.

Лит.: Русская эмаль, 1962, № 21.

## ОТДЕЛ 2

### ТИП 1. КОЛТЫ

135. **Киев, Государственный Исторический музей, инв. № ср. 454 (с. 58862).** Размеры: 2,3 × 3,4 см. Найдены на городище «Райки». Табл. 27, 2.

Колт медный, позолоченный, с орнаментом, размещенным в трех зонах: во внешней — городки; в средней — волутообразные завитки и геометризованные крины; в центральной — композиция из аналогичных фигур с четырьмя точками в центре. На обороте колта — такой же орнамент.

Эмаль потеряла полировку, потускнела.

Цвета: синий (фон первого пояса и центрального круга), зеленый (фон среднего пояса), красный и белый — детали (городки, кружки, волуто).

Перегородки: двух видов. Толстые, делящие поверхность на зоны (до 1 мм), отлиты вместе с лотком. Тонкие — четкие, завершенные, хорошо образуют детали орнамента. Глубина лотка — до 1 мм. Перегородки позолочены и местами сохранили позолоту. Особенности: вещь сочетает принцип выемчатой и

перегородчатой эмали, профессионально и технически совершенно подражая последней.

Лит.: В. К. Гончаров, 1950, стр. 110, табл. XXIII, 15, 16; Б. А. Рыбаков, 1971, рис. 56.

136. **Ленинград, Государственный Русский музей, инв. № А 812 (4603) и А 813 (4604).** Размеры: 3,2 × 2,00 × 1,1 см. Из коллекции М. П. Боткина. Табл. 27, 12—13.

Колты медные, позолоченные (пара). Л. — изображение святой в мафории, но без нимба, с поднятой правой рукой и книгой на месте левой. По сторонам — два кружка; Об. — композиция из круга с городками в центре и пяти кружков вокруг него. Эмаль плохой сохранности.

Цвета: синий (мафорий), красный (ободки кружков), белый, зеленый просматриваются местами.

Перегородки: редкие, незамкнутые, примитивно передающие общий рисунок и детали.

Основные приемы: угол, круг, зигзаг.

Лит.: Собрание М. Р. Боткина, 1911, табл. 92.

137. **Москва, Государственный Исторический музей**, инв. № 66429, 66430. Место находки неизвестно. Табл. 27, 14—15.

Колт медный, с изображением святой в мафории, но без нимба, с поднятой правой рукой и книгой на месте левой. На обратной стороне — композиция из круга с городками в центре и шести кружков вокруг.

Эмаль местами выкрошилась.

Цвета: синий (мафорий, кружки), красный (в кружках, сердцевина городков), белый.

Перегородки: редкие, незамкнутые, примитивно передающие общий рисунок и детали.

Основные приемы: угол, круг, зигзаг.

Особенности: аналогичен (но не парный!) колту из собрания М. П. Боткина (№ 136).

Лит.: С. Г. Матвеев, 1929, табл. II, 19, 20; Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 386.

138. **Ленинград, Государственный Эрмитаж**, инв. № 637/370. Размеры: 3,3 × 2,4 см. Найден при раскопках Милеева в Киеве, на усадьбе Трубецкого, в 1910 г. Табл. 27, 10—11.

Колт медный, позолоченный, с птицей, идущей влево, — на одной стороне и композицией из четырехлепестковой розетки в круге и двух рогов с городками по бокам — на другой.

Эмаль потеряла полировку, тональность и местами выкрошилась.

Цвета: синий, зеленый, красный, белый.

Перегородки: симметричные, хорошо образуют рисунок, но иногда незавершенные.

## ТИП 2. ДИАДЕМЫ, ОЧЕЛЬЯ

139. Местонахождение неизвестно. Найдена в с. Сахновке, Каневского у., Киевской губ.<sup>21</sup> Табл. 27, 5.

Киотец от диадемы бронзовый (медь?), позолоченный. Всю поверхность занимает композиция из четырех миндалевидных фигур с городками: по углам — аналогичные фигуры и квадраты; сверху — крин в круге.

Эмаль «синего, белого, красного и бирюзового тонов». Лит.: Ханенко, 1907, т. XIII, № 278.

140. **Ленинград, Государственный Эрмитаж**, инв. № 1043/58. Размеры бляшек: 1,6 × 0,9 см. Найдены в 1896 г., при раскопках Нефедова, на голове погребенной, пустошь Алабуга, Нерехтского у., Костромской губ. Табл. 27, 1.

Бляшки медные, прямоугольные, позолоченные, прикрепленные на полосу бересты: сохранилось 10 штук и следы еще от пяти бляшек. На каждой — два кружка с крестиками, выложенными перегородчатой эмалью.

Эмаль утратила полировку и частично — цвет.

Цвета: синий, зеленый, белый, бурый (испорченный красный).

Перегородки: примитивные.

Лит.: Нефедов, 1899, табл. VI, 42, стр. 209; Д. Н. Ануцин, 1899, стр. 243.

## ТИП 3. ПОДВЕСКИ-МЕДАЛЬОНЫ

141. **Киев, Государственный Исторический музей**, инв. № 2650. Диаметр — 2 см. Найден в окрестностях г. Черкассы в 1890 г. Табл. 27, 3, 4.

Подвеска круглая, с ушком, позолоченная. Л. — с изображением головы архангела (?) с длинными кудрявыми волосами, на фоне синего нимба, в обрамлении фигуры в форме квадрифолии. Об. — орнамент из концентрических окружностей. В центре — городки, затем полоса с геометризованными кринами. Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий, красный, белый глухой и полупрозрачный (телесный), черный.

Перегородки: нечастые, примитивные, но законченные и симметричные.

Особенности: глубина лотка 0,5 мм. Лоток отлит вместе с пластиной, на обороте отлиты две широкие перегородки, образующие концентрическое членение круглой пластины.

Лит.: В. Б. Антонович, 1895, стр. 98; Н. П. Кондаков, 1896, стр. 139, табл. XV, 2; Б. А. Рыбаков, 1971, рис. 56.

142. **Иваново. Областной краеведческий музей**, № И  $\frac{СЗ}{39}$  485. Диаметр — 5,9 см. Найден в Суздале, в 1939 г., при раскопках кремля А. Ф. Дубыниным. Табл. 27, 8.

Круглый медальон, с двумя отверстиями для подвешивания, с идущей по борту отлитой надписью

АЗДЕСМЕ СВЛТЪС КСЪ

и монограммой Христа. В центре, в отлитом лотке изображение спаса — Эмануила с Евангелием и правой рукой, воздетой в благословляющем жесте. Эмаль плохо сохранилась.

Цвета: синий (одеяние, нимб), сургучно-красный (перекрестья нимба, губы), бело-зеленоватый (Евангелие).

Перегородки: немногочисленные, примитивные.

Лит.: Н. Н. Воронин, 1956, стр. 26.

## ТИП 4. КРЕСТЫ

143. Местонахождение неизвестно. Найдена одна половина в 1892 г. в Белой Церкви, другая — в с. Мотовилово, Киевской губ. Из коллекции Б. И. и В. П. Ханенко. Табл. 28, 1, 2.

Крест-энколпион, медный, четырехконечный, с расширяющимися концами, с каплевидными выступами по углам. На лицевой створке вертикальный ствол креста снабжен сверху и снизу выступом килевидной формы. На обеих створках средокрестье и концы заняты медальонами с изображениями. Л. — в средокрестье — Иисус Христос с крестчатым нимбом; слева — Богоматерь в мафории с крестиком в очелье; справа — Иоанн Предтеча с лохматой бородой. Вверху и внизу — головы архангелов с кудрявыми, ниспадающими на плечи волосами. Углы заняты треугольниками с городками. Об. — в средокрестье голова мужчины, с усами и окладистой бородой; слева — женская головка с волнистыми волосами; справа — женская головка в высоком, треугольной формы венце. Вверху и внизу — лица безбородых молодых людей.

<sup>21</sup> Описание дается по Ханенко, 1907, «Древности Приднепровья», вып. V, т. XIII, № 278.

В прямоугольниках с вогнутыми сторонами, на фоне светлой (белой?) эмали располагаются надписи, сделанные перегородками. Две надписи на лицевой стороне ясны: это монограммы Христа, богоматери,

Иоанна Предтечи  $\overline{\text{IHC}} \overline{\text{XC}}$ , Михаила  $\overline{\text{M}} \overline{\text{X}} \overline{\text{P}} \overline{\text{H}} \overline{\text{C}}$ , Гавриила  $\overline{\text{G}} \overline{\text{B}} \overline{\text{P}} \overline{\text{H}} \overline{\text{A}}$ . Надписи на обороте читаются, как Анастасия, Елена, Симон, Кузьма, Демьян  $\overline{\text{I}} \overline{\text{A}} \overline{\text{N}} \overline{\text{A}} \overline{\text{S}} \overline{\text{T}} \overline{\text{A}} \overline{\text{S}} \overline{\text{I}} \overline{\text{A}}$   $\overline{\text{S}} \overline{\text{E}} \overline{\text{M}} \overline{\text{O}} \overline{\text{N}} \overline{\text{Z}}$   $\overline{\text{K}} \overline{\text{U}} \overline{\text{Z}} \overline{\text{Y}} \overline{\text{M}} \overline{\text{A}}$   $\overline{\text{D}} \overline{\text{E}} \overline{\text{M}} \overline{\text{Y}} \overline{\text{A}}$ .

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: тонкие, законченные, без особой детализации, но со знанием иконографии и с индивидуальной моделировкой лиц.

Лит.: Ханенко, 1907, т. III, № 44, 45; Б. А. Рыбаков, 1948, стр. 386—388, рис. 106, 107.

144. Италия. Музей Ватикана. Размер: 11,6 × 6,4 см (по фотографии). Место находки неизвестно. Табл. 28, 3, 4.

Крест-энколпион медный, четырехконечный, с расширяющимися концами и каплевидными выступами по углам. На лицевой створке вертикальный ствол креста кончается килевидными выступами. На лицевой створке креста размещены пять круглых медальонов с поясными деисусными изображениями: Христа в крестчатом нимбе с Евангелием в левой руке и благословляющим жестом правой (в средокрестье);

по сторонам небрежная монограмма  $\overline{\text{IHC}} \overline{\text{XC}}$ ; Богоматери в мафории с кружком на челе в позе молитвы (слева), по сторонам угадывается монограмма Иоанна Предтечи с лохматой бородой в позе молитвы (справа), по сторонам — неудавшаяся монограмма. Вверху — архангел (?), с подобием сферы, с крестом слева и продольной полосой от ворота (лор?);

по сторонам надпись:  $\overline{\text{P}} \overline{\text{A}} \overline{\text{V}} \overline{\text{L}} \overline{\text{U}} \overline{\text{S}}$ . Апостол Павел, с лысоватым лбом, прямыми волосами, впалыми щеками, бачками и бородкой; по сторонам надпись:

$\overline{\text{P}} \overline{\text{A}} \overline{\text{V}} \overline{\text{L}} \overline{\text{U}} \overline{\text{S}}$ . Медальон с Христом сверху и снизу обрамляют прямоугольные фигуры с отростками, повторяющими форму медальона. В них размещены крины и древо. По углам креста — треугольники. На обратной стороне — аналогичная композиция деисуса: в круглых медальонах изображены головы Христа с крестчатым нимбом (средокрестье), Богоматери (слева), Иоанна Предтечи (справа), архангелов (вверху и внизу). Медальон с Христом обрамлен такими же фигурами, как на лицевой створке, заполненными городками. По углам креста — треугольники с городками.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: уверенные, иногда незавершенные.

Приемы: угол, ячейка, зигзаг.

Особенности: зигзаг имеет чисто орнаментальное значение, не связанное с передачей сюжета.

(См. пару медных колтов Русского музея).

Лит.: J. Deer, 1966, рис. 161-а — 161-б.

145. Ленинград, Государственный Эрмитаж, № Виз. 910/10. Размеры: 12,2 × 6,1 см. Куплен у М. Параделова 22.V 1910 г., поступил

в Эрмитаж 26 июня 1931 г. (Акт № 388, д. 32, л. 85, 11.VIII—1931 г.). Табл. 29, 1—2.

Крест-энколпион медный, четырехконечный, с чуть расширяющимися концами, с каплевидными выступами по углам. На лицевой створке вертикальный ствол креста кончается килевидными выступами. На лицевой створке креста размещены пять круглых медальонов с изображениями: Христа с крестчатым нимбом (в средокрестье), архангелов с вьющимися длинными волосами (справа и слева); вверху и внизу — старца с кудрявыми седыми волосами, усами и бородой (апостол Петр) и мужчины с лысоватым лбом, прямыми волосами, с прядью на лбу, бачками и бородкой (апостол Павел). Медальон с Христом окружает крестообразная фигура, вверху и внизу занятая надписями, исполненными перегородками на фоне светлой (белой?) эмали. Вверху читаются надписи:

$\overline{\text{IHC}} \overline{\text{XC}}$   $\overline{\text{P}} \overline{\text{A}} \overline{\text{V}} \overline{\text{L}} \overline{\text{U}} \overline{\text{S}}$ , внизу, в сильно поврежденном лотке — только буквы:

$\overline{\text{P}} \overline{\text{A}} \overline{\text{V}} \overline{\text{L}} \overline{\text{U}} \overline{\text{S}}$ . По бокам — по два древа с кружками между ними. На обратной стороне креста помещено изображение святителя, безбородого, с гладкими короткими волосами, с прядью на лбу; правая рука в благословляющем жесте, левая — со свитком. В круглых медальонах по бокам — надписи:

$\overline{\text{F}} \overline{\text{O}} \overline{\text{M}} \overline{\text{A}} \overline{\text{S}}$  (св. Фомы). Над изображением Фомы — композиция из прямоугольника с вогнутыми сторонами, с двумя городками и круг со сложным крином, под ним — древо. По углам креста — треугольники с плохо сохранившейся внутренней разделкой. В каплевидных выступах — концентрические кружки с эмалью.

Эмаль хорошей сохранности, местами выкрошилась вместе с перегородками.

Цвета: синий (гиматий, нимб Фомы и надписи, фон орнаментов над ним, нимб Христа), зеленый (хитон Фомы в орнаментах, фон изображений в медальонах), голубовато-белый (фон надписей, в орнаментах), красный (контуры медальонов, нимбов, в орнаментах).

Перегородки: редкие, уверенные, иногда — незавершенные.

Основные приемы: угол, ячейка, свободная линия.

146. Ленинград, Государственный Русский музей, № 1470. Размеры: 8,6 × 6,5 × 1,0 см. Табл. 29, 3—4.

Энколпион медный, литой, позолоченный, с закругленными концами, в которых размещены углубления с изображениями. Верхний и нижний концы креста килевидные, с петлями для шарниров. Центральная часть креста занята крестообразным углублением, в котором на фоне белой эмали размещены в средокрестье — голова Христа в крестчатом нимбе и красные и синие городки. В круглых медальонах на

белом фоне — зеленые надписи:  $\overline{\text{IHC}} \overline{\text{XC}}$   $\overline{\text{P}} \overline{\text{A}} \overline{\text{V}} \overline{\text{L}} \overline{\text{U}} \overline{\text{S}}$ .

На обратной стороне — «четырёхконечный крест с рельефными контурами» и в медальонах «красной эмалью изображена пальметка»<sup>22</sup>.

Эмаль хорошей сохранности.

<sup>22</sup> Цитируется *Опись ГРМ; прикрепленный к витрине крест осмотреть с обратной стороны не удалось.*

Цвета: белый, красный, синий, зеленый.  
Перегородки: тонкие, орнамент симметричен.

147. Москва, Государственная Третьяковская галерея (филиал). Музей П. Корина.  
Размеры: 8,2 × 6 см. Табл. 29, 6—7.

Энколпион медный, позолоченный, с закругленными концами и каплевидными выступами. На лицевой створке вертикальный ствол креста кончается килевидным выступом. Лицевая сторона креста занята поврежденным распятием, в кругах — крины в двух разновидностях; на обратной стороне — городки, разбросанные по синему фону эмали; в кругах — крины и городки. Над распятием монограмма Христа. Эмаль хорошей сохранности, выпала на месте распятия.

Цвета: синий, черный (густо-синий), красный, желтый, серовато-белый.

Перегородки: тонкие, несимметричные, всюду, кроме распятия, потерявшие позолоту. Рисунок уверенный.

Лит.: В. И. Антонова, 1966, стр. 146, рис. 144, 145.

148. Москва, Государственный Исторический музей, № 43642. Размеры: 9,4 × 6,7 × 0,9 см. Найден в с. Сахновка, Каневского у., Киевской губ. Табл., 29, 5.

Энколпион бронзовый, литой, позолоченный (половина), с закругленными концами, в которых размещены углубления с изображениями перегородчатой эмалью. Верхний и нижний концы слегка овальные, с петлями для шарниров. Центральную часть креста занимает крестообразное углубление с распятием на шестиконечном (урезанном с обоих концов) кресте с почти утраченной фигурой Христа. Вверху, над ним изображен престол господен, внизу — голова Адама. Слева и справа — Богоматерь и Иоанн. Эмаль плохой сохранности.

Цвета: зеленый, красный, синий (?); телесный — сероватый.

Перегородки: редкие, примитивные, передающие лицо, руки (Христа).

149. Москва, Государственный Исторический музей, инв. № 3971-щ, Арх. отд. Кострома. Из собрания А. С. Уварова.

Энколпион медный, позолоченный (одна створка), с каплевидными выступами по углам. В отлитом лотке — композиции из городков: в центральном круге и в ветвях.

Эмаль осела и местами выкрошилась.

Цвета: неизвестны.

Перегородки: симметричные, уверенные, законченные.

Лит.: П. С. Уварова, 1909, стр. 77; А. С. Орлов, 1936, стр. 22, XXVII; Б. А. Рыбаков, 1948, рис. 102, стр. 378.

150. Москва, Государственный Исторический музей, № 75487, Арх. отд. Из находок во Владимиро-Суздальской Руси.

Энколпион медный, позолоченный, с закругленными концами и каплевидными выступами. В отлитых лотках — композиции из городков, по боковым ветвям — монограммы Христа.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий, красный, зеленый, белый.

Перегородки: симметричные, уверенные, законченные.

151. Москва, Государственный Исторический музей, № 7503Э, Арх. отд. Из находок во Владимиро-Суздальской Руси.

Энколпион медный, позолоченный, с кругами по ветвям и крестом в центре. Отлитые лотки этих фигур заняты городками. На обратной стороне на малом кресте — распятие.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий, красный, белый.

Перегородки: симметричные, уверенные, законченные.

152. Москва, Государственный Исторический музей, № 43641/1906, оп. 1988, № 1. Найден на городище Княжа Гора, Каневского у., Киевской губ. Куплен в 1906 г.

Ушко—держатель с перегородчатой эмалью от креста — энколпиона, литого с рельефным изображением распятия на одной стороне и Богоматери с младенцем — на другой. На трех плоскостях ушка изображены композиции из городков, треугольников с трехлепестковой фигурой креста, ромба с точками. Эмаль хорошей сохранности, но потеряла полировку. Цвета: синий, красный, зеленый, белый (сероватый), черный (?).

Перегородки: тонкие, уверенные.

153. Из коллекции Ханенко.

Энколпион медный, с каплевидными выступами по углам. В отлитом лотке — композиции из городков. Эмаль хорошей сохранности.

Перегородки: четкие, уверенные.

Лит.: Б. И. и В. Н. Ханенко, 1902, табл. XIII, в; Б. И. и В. Н. Ханенко, 1899, № 238.

154.

Крест медный, с композициями из городков в отлитом лотке.

Эмаль хорошей сохранности.

Перегородки: четкие, уверенные.

Лит.: Б. И. и В. Н. Ханенко, 1902, табл. XIII с.; Б. И. и В. Н. Ханенко, 1899, № 136. Аналогичная орнаментация — на обкладке потерянного тельника из Киевского клада 1824 г.: Н. П. Кондаков, 1896, стр. 103, рис. 62.

#### ТИП 5. НАШИВНЫЕ БЛЯШКИ

155. Киев. Государственный Исторический музей, № МФУ 4805 (288). Диаметр: 9 см. Найдено в составе клада 1936 г., в Киеве, на ус. Десятинной церкви, раскопками Киевской археологической экспедиции АН УССР.

Бляшка медная, круглая, позолоченная, с отверстиями для пришивания по краям. В центре, в отгнутом лотке — розетка в круге.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: красный, синий, белый, зеленый.

Перегородки: образуют несимметричные фигуры. Особенности: по технике и орнаментации совершенная аналогия золотым изделиям с эмалью.

Лит.: Г. Ф. Корзухина, 1954, стр. 108, табл. XXIX, 3.

156. **Новгород, Музей «Грановитая палата», № НИХМ 7484.** Размеры пластины:  $7 \times 4,5 \times 0,3$  см. Табл. 27, 16.

Медная пластина, позолоченная, вмонтированная в деревянную рамку с басменной обкладкой. На пластине изображен святой с двумя надписями по сторонам: **АГНОС, НАДТНГ**. Ипатий показан стоящим, со слегка отставленной левой ногой, в фелони с омофором, с Евангелием и благословляющим жестом правой руки.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: синий темный (надписи), синий более светлый (фелонь), синий светлый (нимб), серовато-голубой (волосы, омофор, Евангелие), красный темный (край нимба, поручи, кресты и точки на омофоре, Евангелие).

Перегородки: свободные, незамкнутые, тонкие.

Основные приемы: углы, расположенные произвольно, свободные прямые, завиток.

Особенности: непропорциональные большая кисть правой руки и предплечье.

Лит.: Сборник общества древнерусского искусства, 1866, стр. 120; *И. И. Толстой, Н. П. Кондаков*, 1899, стр. 176; *Н. В. Покровский*, 1914, стр. 82, 83,

табл. X, 1; *А. С. Орлов*, 1936, XXXV, стр. 25; *Т. И. Макарова, С. А. Плетнева*, 1968, стр. 110, 114; *Г. Н. Бочаров*, 1969, стр. 14, 15.

157. **Москва, Государственный Исторический музей, № 83884, Арх. отд. Найдено в Рязани.** Табл. 27, 7.

Навершие медного стиля (?), литое, древовидное, с исполненным перегородчатой эмалью крином в центре и двумя кружками с ободком вверху.

Эмаль хорошей сохранности.

Цвета: красный, зеленый.

Перегородки: примитивны.

Лит.: *А. Л. Монгайт*, 1967, табл. 12в.

158. **Москва, Институт археологии АН СССР. Рязанская экспедиция. Ст. Р., 1969, р. XI, № 17.** Диаметр: 3,6 см. Раскопки 1969 г. Табл. 28, 9.

Бляшка бронзовая (?), со сквозным деформированным отверстием посередине и с четырьмя шарнирами по краям. В шести радиально расположенных треугольных литых лотках — остатки выложенных перегородками городков со следами эмали.

Эмаль плохой сохранности.

Цвета: красный, синий.

Перегородки: примитивны.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

# ОТРЫВКИ ИЗ ТРАКТАТА ТЕОФИЛА

ПЕРЕВОД С. А. БЕЛЯЕВА

## ГЛАВА LIII. ЭМАЛЬ

«Возьми тонкую пластинку и прикрепи ее к верхнему краю сосуда и измерь от одного ушка до другого, и эта пластина должна быть такой ширины, как те камни, которые ты хочешь в нее вставить<sup>1</sup>. Помещая их в определенном порядке, ставь их таким образом: сначала пусть будет поставлен один камень с четырьмя жемчужинами по углам (как угловые точки квадрата), затем — эмаль, возле нее камень с жемчужинами, опять эмаль. Располагай все так, чтобы около ушек сосуда всегда были камни, их «домики» и «поля», а также «домики», в которые надлежит вставить эмаль, ты расположишь и припаяешь, как было сказано выше. Если ты хочешь посадить в середине тулова драгоценные камни и жемчуг, сделай таким же образом. Сделав это, ты соединишь и припаяешь так же ушки. В каждый «домик» (гнездо), куда нужно поместить эмаль, ты вложишь тонкую золотую пластинку; пригнав, ты ее вынешь и по масштабу и линейке отрежешь кусочек золота, несколько более толстый, и изогнешь его по краю каждого «домика» в два ряда так, чтобы между ними оставался пустой промежуток, который называется бордюром эмали. Затем по тому масштабу и той же линейке ты отрежешь кусочки чрезвычайно тонкой золотой пластинки; тонким пинцетом ты придашь им такую форму, которую ты захочешь заполнить эмалью. Это могут быть кружки, углы, цветочки, птицы, животные, картины; ты расположишь очень внимательно и тщательно эти листочки по своим местам и, прикрыв их с помощью мучного клея, поставишь над углями. Когда заполнишь одну часть, укрепи ее с чрезвычайной осторожностью, чтобы вся тонкая работа не расплавилась. Повтори так дважды или трижды, пока отдельные частицы не закрепятся. Распределив и укрепив таким образом (все детали), возьми стекло всех видов, какие ты приспособил для этой работы, и от каждого вида стекла немного отломай, положи их все сразу на одну медную доску, каждую штуку отдельно. Поставь на огонь и положи угли вокруг и сверху и, раздувая огонь, тщательно смотри, равномерно ли они расплавляются. Если да, то пользуйся всеми, если же какое-нибудь стекло окажется твердым, то отложи его особо. Возьми отдельные кусочки испробованного

стекла, особо сунь каждый в огонь и, когда оно раскалится, брось в медный сосуд с водой. Оно расколется на мелкие части, которые ты размельчи круглым пестиком, пока они не превратятся в порошок. Прополощи его, положи в чистую раковину и покрой льняной тряпкой. Таким образом ты расположишь отдельные краски (цвета). Сделав это, возьми одну пластинку спаянного золота, прикрепи ее на ровной доске в двух местах воском, возьми гусиное перо, тонко срезанное, как для письма, но с более длинным и нерасщепленным носиком, втани им любое крашеное стекло, которое еще мокро, и тонкой верхушкой длинной медной проволоочки выскреби сверху из острия пера стеклянный песок и наполни им любой завиток в той мере, в какой ты хочешь. То, что останется, положи в свою посудину и закрой и так делай с каждым цветом, пока не заполнится одна часть. Убрав склеивающий воск, положи эту часть на тонкую железную пластину с короткой рукояткой и прикрой другой вогнутой железной крышкой с мелкими отверстиями всюду, причем нужно, чтобы отверстия с внутренней стороны были гладкие и большие, снаружи — меньшие и шероховатые. Это предохраняет от пепла сверху. В этой железной крышке должно быть сверху небольшое кольцо, с помощью которого ты будешь ее надевать и снимать. Сделав это, уложи крупные длинные угли и сильно разожги их. Освободи между ними место и уровни его деревянным молотком. На это место помести железную пластину, взяв ее щипцами за рукоятку. Аккуратно поставишь ее прикрытую, положишь угли вокруг и сверху и, взявшись обеими руками за меха, раздувай огонь со всех сторон, пока угли равномерно не загорятся. Пусть у тебя будет цельное крыло гуся или какой-нибудь другой крупной птицы, растянутое и привязанное к деревянной ручке. Сильно маши им со всех сторон, пока не увидишь, как между углями отверстия железной крышки совершенно раскались. Тогда перестань махать. Подождав около получаса, постепенно убирай все угли и опять подожди, пока все отверстия в железе не потемнеют. Тогда возьми железную пластину за ручку и вместе с крышкой поставь за печкой в уголок, пока все не остынет. Открыв, возьми эмаль и помой ее, затем опять наполнишь и вольешь, как раньше, и так делай, пока все гнезда не заполнятся эмалью. Так делай со всеми частями.

<sup>1</sup> Речь идет об изготовлении золотой чаши с двумя ручками, украшенной чередующимися вставками с эмалью и камнем с четырьмя жемчужинами. — Т. М.

## ГЛАВА LIV. ПОЛИРОВКА ЭМАЛИ

Сделав это, возьми кусок воска длиной в половину большого пальца. Вставь в него эмаль так, чтобы она со всех сторон была в воске, за который ты ее будешь держать. И три самую эмаль ровным песчаником с водой, пока отовсюду не покажется золото. Затем равномерно и очень долго три ее о твердый оселок, пока она не засверкает. Затем, поплевав на этот же самый оселок, потри боковую часть черепка старой посуды. Три до тех пор, пока слюна не станет густой и красноватой. Намажь ею ровную свинцовую пластину, о которую будешь

слегка тереть эмаль, пока ее цвета не станут прозрачными и сверкающими. Затем снова потри ку-сочком черепка о тот же оселок, который ты смочил слюной; слюну эту намажешь на козью шкуру, прикрепленную к ровной деревянной доске, о нее ты будешь тереть самую эмаль, пока она вся не засверкает, причем так, что если одна половина ее будет мокрой, а другая — сухой, то никто не сможет заметить, какая половина мокрая, какая сухая».

## ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев Л. В.*, 1957. Лазарь Богша — мастер-ювелир XII в. СА, № 3.
- Алешковский М. Х.*, 1972. Русские глебо-борисовские энколпионы 1072—1150 годов. Древнерусское искусство. М.
- Амброз А. К.*, 1966. О символике русской крестьянской вышивки архаического типа. СА, № 1.
- Амиранашвили Ш.*, 1960. Грузинские перегородчатые эмали. XXV Международный конгресс востоковедов. М.
- Айналов*, 1915. Заметка о киевском кладе 1824 г. ЗОРСА, т. XI.
- Антонова В. И., Мнева Н. Е.*, 1963. Каталог древнерусской живописи, т. I—II. М.
- Антонова В. И.*, 1966. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М.
- Антонович В. Б.*, 1879. Археологические находки и раскопки в Киеве и Киевской губернии в течение 1876 г. ЧИОНЛ, кн. 1.
- Антонович В. Б.*, 1888. Обзорение предметов великокняжеской эпохи, найденных в Киеве. «Киевская старина», июль. Киев.
- Антонович В. Б.*, 1895. Археологическая карта Киевской губернии. М.
- Анучин Д. Н.*, 1899. О культуре костромских курганов. МАВГ, т. III, М.
- Артамонов М. И.*, 1973. Сокровища саков. М.
- Банк А. В.*, 1940. Моливдовул с изображением полета Александра Македонского на небо. ТОВЭ, т. III.
- Банк А. В.*, 1966. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.
- Банк А. В.*, 1971. Опыт классификации византийских серебряных изделий X—XII вв. ВВ, т. 32.
- Батюшков П. Н.*, 1890. Белоруссия и Литва. СПб.
- Беляшевский Н. Ф.*, 1888. Клады великокняжеской эпохи, найденные в Киеве. «Киевская старина». Киев.
- Беляшевский Н. Ф.*, 1889. Монетные клады Киевской губернии. Киев.
- Беляшевский Н. Ф.*, 1892. Раскопки на Княжьей горе в 1891 г. «Киевская старина», январь. Киев.
- Беляшевский Н. Ф.*, 1900. Кресты и образки XI—XII вв., найденные в Киеве и Киевской губернии. АЛЮР за 1900 г., т. II. Киев.
- Беляшевский Н. Ф.*, 1901. Замечательный клад великокняжеской эпохи. АЛЮР за 1901 г., т. III. Киев.
- Беляшевский Н. Ф.*, 1904. Ценный клад великокняжеской эпохи. АЛЮР за 1903 г. Киев.
- Берлинский М. Ф.*, 1824. Описание найденных недавно в Киеве разных старинных золотых и серебряных вещей. «Украинский журнал», ч. 2. Харьков.
- Бобринский А. А.*, 1914. Перещепинский клад. МАР, т. 34.
- Бочаров Г. Н.*, 1969. Прикладное искусство Новгорода Великого. М.
- Вагнер Г. К.*, 1961. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М.
- Вагнер Г. К.*, 1964. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польский. М.
- Вагнер Г. К.*, 1966. Мастера древнерусской скульптуры. М.
- Васильевский В. Г.*, 1915. Житие Георгия Амастридского. Труды, т. III. СПб.
- Воронин Н. Н.*, 1956. Археологические заметки. КСИА, № 62.
- Воронин Н. Н.*, 1961. Зодчество северо-восточной Руси XII—XIII вв. М.
- Георгиевский В. Т.*, 1896. Новый археологический клад, найденный во Владимире на Клязьме. АИЗ, т. IV.
- Георгиевский В. Т.*, 1896. Важная археологическая находка в губернском городе Владимире. «Владимирские губернские ведомости», № 39.
- Георгиевский В. Т.*, 1903. Новооткрытый клад в усадьбе Киево-Михайловского Златоверхого монастыря. Прибавление к вып. 6. ИАК.
- Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М.*, 1967. Русское золотое и серебряное дело XV—XX вв. М.
- Гордеев Д. П.*, 1917. Описание пяти эмалевых медальонов на иконе Спаса, хранившейся в ризнице Гелатского монастыря. «Христианский Восток», т. V, 3 вып. Пг.
- Гордеев Д. П.* 1928—1929. К вопросу о разгруппировании эмалей Хахульского складня. Харків. «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». М. 1969.
- Гуцин А. С.*, 1936. Памятники художественного ремесла Древней Руси X—XIII вв. Л.
- Даркевич В. П.*, 1960. Символы небесных светил в орнаменте Древней Руси. СА, № 4.
- Даркевич В. П.* 1972. Путиями средневековых мастеров. М.
- Даркевич В. П., Монгайт А. Л.*, 1972. Старорязанские клады 1967 г. СА, № 2.
- «Древности Российского государства», 1849—65. М.
- Евгений*, митрополит Киевский, 1826. О древностях, недавно найденных в Киеве. ТОИДР, кн. 1. М.
- Забелин И. Е.*, 1853. Историческое обозрение финифтяного и ценинного дела в России. ЗРАО, т. VI, СПб.
- Закревский Н. В.*, 1868. Описание Киева. М.
- «История русского искусства», 1953—1954. М., т. I—II.

- Ипатьевская летопись. ПСРЛ, т. II. М., 1962.
- Ильин А. А.*, 1921. Топография кладов серебряных и золотых слитков. Пг.
- Ильин А. А.*, 1924. Топография кладов древнерусских монет X—XI вв. и монет удельного периода. Л.
- Каждан А. П.*, 1960. Деревня и город в Византии. IX—X вв. М.
- Каждан А. П.*, 1968. Византийская культура (X—XII вв.). М.
- Калайдович*, 1825. Письма к Алексею Федоровичу Малиновскому об археологических исследованиях в Рязанской губернии в 1822 г. М.
- Каргер М. К.*, 1958. Древний Киев, т. I. М.—Л. «Каталог украинских древностей В. В. Тарновского», 1898. Киев.
- Кондаков Н. П.*, 1876. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса.
- Кондаков Н. П.*, *Бакрадзе Д.*, 1890. Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб.
- Кондаков Н. П.*, 1891. Указатель Отделения средних веков императорского Эрмитажа. СПб.
- Кондаков Н. П.*, 1892. История и памятники византийской эмали. Собрание А. В. Звенигородского. СПб.
- Кондаков Н. П.*, 1896. Русские клады. СПб.
- Кондаков Н. П.*, 1897—1899. Толстой И. И. и Кондаков Н. П. Русские древности в памятниках искусства, вып. V—VII. СПб.
- Кондаков Н. П.*, 1906. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб.
- Кондаков Н. П.*, 1914. Иконография Богоматери. СПб.
- Корзухина Г. Ф.*, 1946. О технике тиснения и перегородчатой эмали в Древней Руси X—XII вв. КСИИМК, вып. XIII.
- Корзухина Г. Ф.*, 1954. Русские клады IX—XIII вв. М.—Л.
- Корзухина Г. Ф.*, 1956. Новые данные о раскопках В. В. Хвойки. СА, XXV. М.
- Корзухина Г. Ф.*, 1972. Русские клады в зарубежных собраниях. КСИА, № 129. М.
- Лазарев В. Н.*, 1947. История византийской живописи. М.
- Лазарев В. Н.*, 1960. Мозаики Софии Киевской. М.
- Лазарев В. Н.*, 1960. Приемы линейной стилизации в византийской живописи X—XII вв. и их истоки. М.
- Лазарев В. Н.*, 1966. Михайловские мозаики. М.
- Лазарев В. Н.*, 1971. Византийская живопись. М.
- Левицкая В. И.*, 1963. Материалы исследований палитры мозаик Софии Киевской. ВВ, т. XXIII.
- Лизачева В. Д.*, 1961. Десять русских эмалей XII века Новгородского историко-художественного музея. Новгородский исторический сборник, вып. 10. Новгород.
- Лукас А.*, 1958. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. М.
- Ляскоронский В. Г.*, 1898. О судьбе археологической находки, сделанной в Киеве около 1897 г. ЧИОНЛ, т. XII. Киев.
- Ляскоронский В. Г.*, 1913. Судьба одной археологической находки. ЖМНП, март, стр. 90—98 (отдельные оттиски).
- Мальм В. А.*, 1968. Крестики с эмалью. «Славяне и Русь». М.
- Макарий*, архимандрит, 1860. Археологическое описание древностей в Новгороде и его окрестностях. М.
- Макарова Т. И.*, 1967. Поливная посуда (из истории керамического импорта и производства Древней Руси). САИ. М.
- Макарова Т. И.*, *Плетнева С. А.*, 1968. О центрах эмального дела в Древней Руси. «Славяне и Русь». М.
- Макарова Т. И.*, 1974. Венец с перегородчатой эмалью из Любеча. Культура средневековой Руси. М.
- Маршак Б. И.*, *Скалон К. М.*, 1972. Перещепинский клад. Л.
- Монгайт А. Л.*, 1955. Старая Рязань. М.
- Нефедов*, 1899. Костромские курганы. МАВГ, т. III. М.
- Нидерле Л.* 1898. Человечество в доисторические времена. СПб.
- Николаева Т. В.*, 1960. Произведения мелкой пластики XII—XVII вв. в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск.
- Николаева Т. В.*, 1972. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV—первой половины XVI в. САИ. М.
- Никольский В.*, 1923. Древнерусское декоративное искусство. Пг.
- Оленин А. Н.*, 1831. Рязанские русские древности или известие о старинных и богатых великокняжеских или царских убранствах, найденных в 1882 г. близ села Старая Рязань. СПб.
- Олсуфьев Ю. А.*, 1920. Описание икон. Сергиев.
- Орлов А. С.*, 1936. Библиография русских надписей XI—XV вв. М.
- Онайко Н. А.*, 1970. Античный импорт в Приднестровье и Побужье в IV—II вв. до н. э. САИ. М.
- Пастернак Я. И.*, 1944. Старый Галич. Краков.
- Петров Н. И.*, 1897. Указатель церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. Киев.
- Петров Н. И.*, 1915. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии, в. IV—V. Киев.
- Петцольд А.*, 1958. Технология эмали и эмалирование металлов. М.
- Прахов А. В.*, 1887. Резюме доклада о кладе Есикорского. ЗРАО, т. II.
- Пропп В. Я.*, 1946. Исторические корни волшебной сказки. Л.
- Погодин М. П.*, 1871. Древняя русская история до монгольского ига, т. III. М.
- Райс Т.*, 1939. Иранские элементы в византийском искусстве. III Международный конгресс востоковедов 1935 г. в Ленинграде. М.—Л.
- Ратич О. О.*, 1957. Древнеруські археологічні пам'ятки на території Західних областей УРСР. Київ.
- Романова В. П.*, 1972. Рукописная книга — ценный памятник средневековой городской культуры. «Европа в средние века». М.
- Ростовцев М. И.*, 1925. Скифия и Боспор. Пг.
- Русская эмаль, 1962. Каталог. М.
- Рыбаков Б. А.*, 1948. Ремесло Древней Руси. М.

- Рыбаков Б. А.*, 1951. Прикладное искусство и скульптура. «История культуры Древней Руси», т. II. М.
- Рыбаков Б. А.*, 1953. Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI веков и южнорусских княжеств XII—XIII веков. ИРИ, т. II. М.
- Рыбаков Б. А.*, 1964. Русские датированные надписи XI—XIV вв. САИ. М.
- Рыбаков Б. А.*, 1969. Київські колти і вили-русалки. «Слав'яно-руські старожитності». Київ.
- Рыбаков Б. А.*, 1971. Русское прикладное искусство X—XIII вв. М.
- Самоковасов Д. Я. и Уварова П. С.*, 1906. Выписки из дел Археологической комиссии 1860—1905 гг. Труды по устройству XIV археологического съезда в Чернигове, в. I. М.
- Самоковасов Д. Я.*, 1906. План археологических работ по собиранию и систематизации древностей Черниговщины к XIV археологическому съезду. Труды по устройству XIV археологического съезда в Чернигове, в. I. М.
- Самоковасов Д. Я.*, 1908. Могила русской земли. М.
- Самойловський І. М.*, 1950. Скарб часів Київської Русі. «Україна», 1950, № 1.
- Самойловський І. М.*, 1952. Новый скарб часів Київської Русі. «Археологія», т. VI.
- Савін Н. І.*, 1930. Раскопки кургану у Дарагобускім і Ельніскім паватах Смаленской губ. «Записки аддзелу гуманітарных навук», кн. II. Працы археологічнай комісії, т. II. М.
- Свиньин П. П.*, 1826. Извлечение из археологического путешествия по России в 1825 г. «Труды и записки ОИДР», ч. III, кн. I.
- Северный архив, 1824, ч. X, № 14, май. Письмо П. Муханова из Киева к А. О. Корниловичу от 28.V.1824.
- Сементовский Н. М.*, 1864. Киев, его святыни, древности, памятники. Киев.
- Сергеенко М. Е.*, 1968. Ремесленники Древнего Рима. Л.
- Собрание М. П. Боткина, 1911. СПб.
- Симони П.*, 1910. Мстиславово Евангелие начала XII в. М.
- Сюзюмов М. Я.*, 1951. Ремесло и торговля в Константинополе. ВВ, т. IV.
- С-д Л.*, 1822. Об открытии драгоценных древностей. «Отечественные записки», ч. 11. СПб.
- Толочко П. П.*, 1963. Про принадлежність і функціональне призначення діадем і барм в Древней Русі. «Археологія», XV. Київ.
- «Технология эмали», 1965. М.
- Тихомиров П.*, 1889. Историческое описание Новгородского Знаменского собора. Новгород.
- Тихонравов К. Н.*, 1866. Случайная находка древностей во Владимире. «Владимирские губернские ведомости», № 1.
- Тревер К. В.*, 1925. Бронзовый водолей Киевского клада. ИРАИМК, т. IV. Л.
- Филимонов Г.*, 1861. Археологические исследования по памятникам. Оклад Мстиславова Евангелия. М.
- Филимонов Г. Д.*, 1866. Древние украшения великокняжеских одежд, найденных во Владимире в 1865 г. «Сборник Общества древнерусского искусства».
- Ханенко А. И.*, 1883. Археологическая находка в Чернигове. «Киевская старина», май. Киев.
- Ханенко Б. И. и В. Н.*, 1899. Древности русские. Киев.
- Ханенко Б. И. и В. Н.*, 1900. Древности русские, в. II. Киев.
- Ханенко Б. И. и В. Н.*, 1902. Древности Приднепровья, в. V. Киев.
- Ханенко Б. И. и В. Н.*, 1907. Древности Приднепровья, в. VI. Киев.
- Хвойка В. В.*, 1913. Древние обитатели Среднего Приднепровья и их культура в доисторические времена (по раскопкам). Киев.
- Шишкин В. А.*, 1960. О художественном ремесле в Средней Азии V—VIII вв. по памятникам древней живописи (текстиль). КСИИМК, вып. 80.
- Щапова Ю. Л.*, 1961. Русские стеклянные изделия как источник по истории русско-византийских отношений в XI—XII вв. ВВ, т. XIX.
- Щапова Ю. Л.*, 1972. Стекло Киевской Руси. М.
- Черепнин А. И.*, 1901. О гривенной системе. ТМНО, т. II. М.
- Черепнин А. И.*, 1902. О киевских денежных гривнах. Труды XI АС, т. II. М.
- Янин В. Л.*, 1970. Актовые печати Древней Руси X—XV вв., т. I—II. М.
- Amiranachvili Ch.*, 1962. Les émaux de Géorgie. Paris.
- Amiranasvili Salva*, 1971. Poklady Gruzie. Praha.
- Bock Fr.*, 1896. Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung D-r von Swenigorodskoi. Aaxen.
- Bárány-Oberschall M.*, 1937. The crown of the Emperor Conststine Monomachos. Budapest.
- Bréhier. J.*, 1936. La sculpture et les arts mineurs byzantins. Paris.
- «Collection M. P. Botkine», 1911. St. Piterbourg.
- Dalton O. M.*, 1912. Buzantine Enamels in Mr. Pipont Morgan's Collection. London.
- Deër J.*, 1966. Die Heilige Krone Ungarn. Wien.
- Deër J.* Tortulae. Die byzantinisierenden Zellenschmelze der Lin Köping — Mitra und ihr Dekmalkreis. Wien.
- Grabar A.*, 1969. La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos. «Cahiers Archéologiques», XIX. Paris.
- «Il Tesoro di San Marco», 1965. Firenze.
- Kádár Z.*, 1964. Quelques observations sur la reconstitution de la couronne de l'Empereur Constantin Monomaque. «Folia archaeologica», XVI. Budapest.
- Labarte J.*, 1856. Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au mogen age. Paris.
- Linás Ch.*, 1877—1887. Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée. Paris.
- Lipinsky Ch.*, 1960. La stauroteca del Duomo di Napoli. Napoli.
- Мавродинов Н.*, 1959. Старобългарското изкуство. София.
- Maksimović J.*, 1946. Emaux italo-byzantins in Itali méridionale et Dubrovnik. «Extrait des Actes du XII<sup>e</sup>». «Congrés Internationnal des Etudes Byzantines», t. III. Beograd.
- «Ori e argenti dell'emilia antica», 1958.

- Rosenberg M.*, 1921. Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Zellenschmelz. F. a/M.
- Ross M. C.*, 1965. Catalogue of the Byzantine and Early Mediawal Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, II. Washington.
- Schulz J.*, 1884. Die byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi. Aaxen.
- «Treasures of Turkey (the earlist civilization of Anatolia Byzantinum the islamic period)». SKIRA, 1966, Geneva.
- Theophilus*, 1874. Schedula diversarum. Wien.
- Wentzel H.*, б/г. Datierbare byzantinische Kameen. Sonderdruck aus Festschrift Friedrich Winkler.

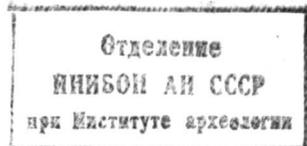
## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АИЗ	Археологические известия и заметки	КСИИМК	Краткие сообщения Института истории материальной культуры
АЛЮР	Археологическая летопись Южной России	МАВГ	Материалы по археологии восточных губерний
ВВ	Византийский временник	МАР	Материалы по археологии России
ЖМНП	Журнал Министерства народного просвещения	ОИДР	Общество истории и древностей российских
ЗОРСА	Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества	ПСРЛ	Полное собрание русских летописей
ЗРАО	Записки Русского археологического общества	СА	Советская археология
ИАК	Известия Археологической комиссии	САИ	Свод археологических источников
ИРИ	История русского искусства	ТОВЭ	Труды отдела Востока Эрмитажа
ИРАИМК	Известия Российской академии истории материальной культуры	ТОИДР	Труды общества истории и древностей российских
КСИА	Краткие сообщения Института археологии	ТМНО	Труды московского нумизматического общества
		ЧИОНЛ	Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА ПЕРВАЯ ИСТОРИЯ ВОПРОСА	6
ГЛАВА ВТОРАЯ О ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ПЕРЕГОРОДЧАТЫХ ЭМАЛЕЙ В ДРЕВНЕЙ РУСИ	10
ГЛАВА ТРЕТЬЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ДРЕВНЕРУССКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛЬЮ	18
ОТДЕЛ 1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛЬЮ НА БЛАГОРОДНЫХ МЕТАЛЛАХ	21
Группа I. Эмали, связанные с головными уборами	—
Колты (тип 1)	—
Рясны (тип 2)	40
Диадемы (тип 3)	44
Нашивные бляшки (тип 4)	53
Группа II. Нагрудные украшения с перего- родчатой эмалью	54
Бармы (тип 1)	—
Рязанские бармы	58
Образки и вставки в них (тип 2)	61
Группа III. Перегородчатые эмали в украше- ниях церковной утвари и облачений	63
Накладные украшения на иконы (тип 1)	—
Напрестольные кресты (тип 2)	70
Пластины с окладов книг и икон (тип 3)	74
Пластины церковных облачений (тип 4)	82
ОТДЕЛ 2. ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛЬЮ НА МЕДИ	88
Группа I. Эмали, связанные с головным убором	—
Колты (тип 1)	—
Диадемы — очелья (тип 2)	—
Образки (тип 3)	—
Кресты-энколпионы (тип 4)	90

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ШКОЛЫ И ОСНОВ- НЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЭМАЛЬЕРНОГО ДЕЛА ДРЕВНЕЙ РУСИ	94
КАТАЛОГ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С ПЕРЕ- ГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛЬЮ	102
ПРИЛОЖЕНИЕ. Отрывки из Трактата Теофила	128
ЛИТЕРАТУРА	130
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	133



*Татьяна Ивановна  
МАКАРОВА*

## **Перегородчатые эмали Древней Руси**



*Утверждено к печати  
Ордена Трудового Красного Знамени  
Институтом археологии АН СССР*



Редактор *М. Д. ПОЛУБОЯРИНОВА*  
Редакторы издательства *Л. И. ТОРМОЗОВА, С. Н. РОМАНОВА*  
Художник *Н. А. СЕДЕЛЬНИКОВ*  
Художественный редактор *В. Н. ТИКУНОВ*  
Технический редактор *Л. И. КУПРИЯНОВА*  
Корректоры *М. К. ЗАПРУДСКАЯ, И. С. ШАБАЛИНА*

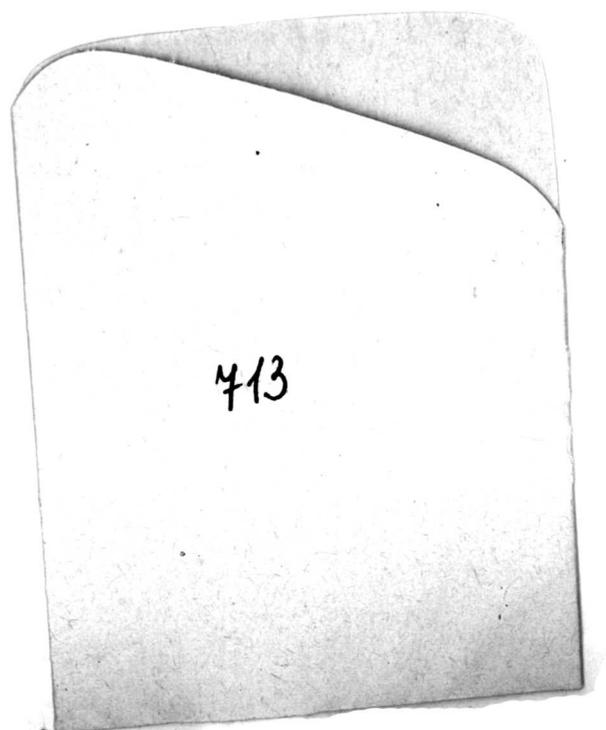


Сдано в набор 12/XI 1974 г. Подписано к печати 11/VII-1975 г.  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Усл. печ. л. 17,5. Уч. изд. л. 19,5. Тираж 3000  
Т-10560 Тип. зак. 1666. Бумага для глубокой печати

**Цена 1 р. 51 к.**

Издательство «Наука»  
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография издательства «Наука»  
121099 Москва, Г-99, Шубинский пер., 10



413

