

Составители благодарят
за содействие в фотосъемке:

Акционерное общество «Выставка
достижений народного хозяйства»
Акционерное общество «Олимп»
Аналитический центр при Правительстве РФ
Библиотеку № 76 имени М. Ю. Лермонтова
Бизнес-центр «Контакт»
Бизнес-центр «Октябрь»
Галерею «Электрозавод»
Главное управление МЧС России
по городу Москве
Гостиницу «Парк Тауэр»
Гостиницу «Университетская»
Гостиничный комплекс
«Альфа “Измайлово”»
Государственное унитарное предприятие
«Московский метрополитен»
Государственный Кремлевский Дворец
Группу компаний «Ташир»
Гуманитарный колледж
информационно-библиотечных
технологий № 58
Дворец водного спорта «Фили»
Дворец спорта «Крылья Советов»
Департамент спорта города Москвы
Детскую городскую клиническую больницу
имени З. А. Башляевой
Детскую школу искусств имени С. Т. Рихтера
Закрытое акционерное общество
«Ритуал-Сервис»
Институт Африки РАН
Институт океанологии
имени П. П. Ширшова РАН

Кинопроизводственный комплекс R-studios
Московский Союз художников
Московскую государственную
академическую филармонию
Московский авиационный институт
Московский государственный технический
университет имени Н. Э. Баумана
Московский государственный университет
(МГУ) имени М. В. Ломоносова
Московский инженерно-физический
институт (МИФИ)
Музей современной истории России
Научно-производственное
предприятие «Сапфир»
Образовательный комплекс
градостроительства «Столица»
Публичное акционерное
общество «Туполев»
Публичное акционерное общество
энергетики и электрификации «Мосэнерго»
Ресторан «Армения»
Рязанский отдел ЗАГС
Спортивную школу олимпийского
резерва «Москвич»
Спортивный комплекс «Олимпийский»
Строительный техникум № 30
Театр музыки и драмы Стаса Намина
Фитнес-клуб «С.С.С.Р.»
Центр международной торговли
Центральный Дом кинематографистов
Цирк танцующих фонтанов «Аквамарин»
Школу № 1213

6

29

55

107

163

189

231

259

277

306

Екатерина Рускевич, Анна Петрова

Из истории монументальной мозаики.

От мифологии к пропаганде и обратно

«Дорогой Ленина».

Культура советского культа

«Красная армия всех сильней».

Военные истории

«Трудовые будни — праздники для нас».

Промышленность и сельское хозяйство

«Вся страна — это наш стадион».

Спорт и физическая культура

«Женщины мира, вперед, вперед!»

Материнство и детство

«Страна ученых».

Наука, космос, медицина

«Загадочные произведения».

Абстракция

«На бульваре возле Пушкина».

Культура

Екатерина Рускевич,
Анна Петрова
Из истории монументальной
мозаики. От мифологии к пропаганде
и обратно

Советское наследие сегодня продолжает оставаться предметом споров и полярных оценочных суждений. Монументальное искусство в особенности — «казанное и поэтому неискреннее, пропагандистское и лживое», декоративное или утопическое...

Задачей этой книги-альбома становится попытка собрать под одной обложкой самые разные памятники монументального мозаичного искусства одного города и одной эпохи, пусть и несопоставимые по своему художественному уровню и масштабу. Но именно такой альбом-каталог, на наш взгляд, демонстрирует основные темы, идеологические клише, архетипы, мифологемы, композиционные приемы и сюжетные линии, которые — на материале советской литературы — уже были описаны и проанализированы российскими и зарубежными исследователями. Помня об открытой Маршаллом Маклюэном заданности содержания формой его выражения и трансляции, о «памяти жанра», а также спорах о форме (материи) и содержании Платона, Аристотеля, Лео Штрауса и Карла Маркса, любопытным кажется проследить эволюцию мозаичных сюжетов и тем, а также отношений художник — заказчик. Так, античная культура предлагала своему «потребителю» мозаики и фрески на мифологические и литературные сюжеты, батальные композиции и сцены охоты, «натюрморты» с театральными масками и черепами. Это радикально отличалось от более поздней византийской культуры с оформлением храмовых пространств религиозными символами, библейскими героями и портретами императоров и императриц. Светская же советская цивилизация, пропагандировавшая новое общественное устройство, вновь обратилась к монументальной мозаике, выстраивая собственный визуальный канон.

Древний мир: от орнамента
к сюжетной «картине»

История мозаики начинается около 3000 года до н. э. в Месопотамии: колонны храма богини Нинхурсаг (богини-матери в шумеро-аккадской мифологии) на территории города-государства Ура (ныне южный Ирак) были выложены геометрическим узором из треугольников розового известняка, сланца и ракушек. Другой известный уже в те времена способ мозаичного набора — штифтмозаика — представлял собой орнамент из глиняных палочек-гвоздей высотой 8–10 см, которые вгонялись в стену, а их «шляпки» поливались глазурью белого, красного и коричневого цвета. Так были украшены колонны «Красного здания» — места общественных собраний в городе-государстве Уруке.

К середине третьего тысячелетия до н. э. возникает сюжетная мозаика. Хранящийся в Британском музее «Штандарт из Ура» (2500 до н. э.) — военный флаг или часть музыкального инструмента — с обеих сторон оформлен сценами из мирной и военной жизни: крестьяне, несущие дары, пир, военные повозки, пленники. Фигуративные изображения здесь составлены из вырезанных кусков перламутра и напоминают или инкрустацию (что-то похожее в это же время делали в Древнем Египте), или то, что через несколько тысячелетий будет называться *opus sectile* (штучным набором), а затем флорентийской мозаикой — *pietra dura*.

Галечная кладка греков: *opus barbaricum*

В Греции, на острове Крит, еще в период раннего неолита выкладывали орнаментом галечные полы, а из старого Кносского дворца дошли до нашего времени фаянсовые таблички 1800–1700 годов до н. э. в форме фасадов домов, выполненные в технике инкрустации или мозаики¹. Орнаментом был выложен пол во дворце Тиринфа (позднемикенский период,

¹ Сидорова Н. А. Искусство Эгейского мира. М., 1970. С. 70.

² *Dunbabin Katherine M. D. Mosaics of the Greek and Roman World.* Cambridge University Press, 1999. P. 5.

XIII в. до н. э.) на Пелопоннесе². Мозаика из необработанной гальки, датируемая VIII в. до н. э., была обнаружена археологами в городе Гордионе (ныне Турция). К первым известным изображениям классической эпохи относится так называемая «баня кентавра» на Коринфе — черно-белые рисунки с орнаментами «волна» и «меандр». Сюжеты рисунков были простыми и часто могли заимствоваться из вазописи, а сами мозаики чаще всего были двуцветными и плоскостными. Позже галечная мозаика была определена римлянами как *opus barbaricum* — варварская работа.

Начиная с позднего классического периода — IV–V век до н. э., — мозаика из храмов приходит в дома богатых горожан. Украшаются наиболее значимые помещения: в первую очередь пол у входа и в андроне (мужской части дома, предназначавшейся для собраний и застолий). Распространенным сюжетом-оберегом входной зоны было изображение собаки с соответствующим предостережением: *cave canem* (берегись собаки).

Другой путь мозаичной пластики — подражание живописи (то есть работа с объемом и цветом) — был реализован Гносисом (на одной из мозаик сохранился автограф «Гносис делал») в Пелле, древней столице Македонии. «Охота на оленя», «Битва с амазонками» и «Похищение Елены» — в этих галечных панно динамизм сцен и исторические аллюзии (возможно, в охотничьем сюжете фигурируют Александр Великий и Гефестион) сочетаются с декоративными элементами, например с цветами смерти асфоделиями.

Колотый камень Древнего Рима: *opus tessellatum* и *opus sectile*

Развитию «мозаичной живописи» Рима способствовали и вновь появлявшиеся материалы — смальта и колотый камень (тессеры). В городке Моргантина на Сицилии сохранился фрагмент панно *opus tessellatum* со сценой похищения Ганимеда Зевсом-орлом (211 г. до н. э.). На вилле Адриана в Тиволи была найдена мозаика, собранная из мельчайших тессер, датируемая 130 г., с изображением битвы кентавров с леопардом, тигром и львом. Через некоторое время в мозаику из подколотого камня

начнут добавлять кусочки прочного стекла и других материалов.

Помимо мифологических персонажей, популярными мозаичными героями Древнего Рима были атлеты и гладиаторы. И если в термах Остии (80 г.) древнеримские спортсмены выложены четкими «вазописными» силуэтами по белому фону из черных тессер, то на полу атриума богатой римской виллы в Неннинге (III в.) гладиаторы переданы в цвете, в окружении богатого геометрического декора.

Иллюзионистский эффект и силу оберега имели многочисленные мозаики с изображением Горгоны Медузы (например, напольная композиция из комнаты в большом доме в Патрах, II в.). Женская голова с извивающимися змеями обрамляется контрастными треугольниками, ритм которых производит на зрителя головокружительное воздействие. Похожее соотношение геометрии и фигуративности воспроизводят мозаики с Тесеем и Минотавром в лабиринте (например, в Доме Лабиринта в Помпеях, I в. до н. э.). Самым сложным в композиционном плане оказывается панно с зодиакальными знаками (III в. н. э., Бир-Чаны, Тунис), выложенное шестиугольными звездами и другими геометрическими фигурами. Аллегорические портреты божеств соответствуют семи дням недели, здесь же изображены связанные с ними животные и знаки зодиака.

В Древнем Риме появляется еще один способ мозаичного набора — *opus sectile*, пластиночный, штучный набор. Из мрамора, натурального камня, перламутра или стекла вырезались тонкие пластины и плотно подгонялись одна к другой. Такая мозаика высоко ценилась за широкую цветовую палитру и выраженную структуру камня. В базилике Юния Басса (IV в.) в Риме сохранились мозаичные панно с мифологическими и историческими сюжетами, сценами охоты и даже декором в египетском стиле. На Коринфе в порту Кенхреи были обнаружены портреты Гомера и Платона, пейзажи и геометризованные узоры.

Эллинистические мозаичные «мини-атюры»: opus vermiculatum

Во многом благодаря завоеваниям Александра Македонского (334–324 гг. до н. э.) мозаика вместе с греческой культурой распространилась на новые «цивилизованные страны». Тогда же сформировалась александрийская школа мозаики и появилась техника *opus vermiculatum* (метод червя, 200-е гг. до н. э.), в которой линия набора следует рисунку, обводя контуры и рисуя формы. В это время мозаика еще больше уподобляется живописи, в ней разрабатываются световые переходы, смягчаются полутона, передаются контраст и объем. Эллинистические мозаики — панно небольшого размера — по степени отделки приближаются к миниатюрам. При этом достаточно внушительными размерами отличаются два шедевра этой эпохи: «Нильская мозаика» и «Битва при Иссе» (или «Александрова мозаика»).

Сложный по сюжету и композиции «Нильский пейзаж» (I в. до н. э.) из Палестины, римского пригорода, украшал пол бассейна и стену грота изображениями людей, узнаваемых животных и фантастических зверей, а также человекоподобных существ. Здесь соположены сцены отдыха и охоты, древнеегипетские храмы соседствуют с эллинистическими святилищами. Вся «картина» превращается в панораму, запечатленную с высоты птичьего полета (вероятно, некоторые сюжеты были и вовсе утрачены при переносе мозаики в римское палаццо Барберини в XVII веке). Обилие животных превращало этот домашний нимфей в подобие домашнего зоопарка, в котором гиппопотама и крокодилы оказывались в родной водной стихии.

«Битва при Иссе» (100 г. до н. э.), собранная из полутора миллионов кусочков на полу Дома Фавна в Помпеях, сейчас хранится в археологическом музее Неаполя. Созданное по живописному оригиналу панно изображает армии Александра и Дария, первый нападает, второй в растерянности разворачивает колесницу. Один из раненых персов падает навзничь — его полное ужаса лицо отражается в блестящем щите.

Во дворце пергамских царей художником эллинистической эпохи Сосом был выложен сюжет «Неприбранный пол»

(*asarotos oikos*) — разбросанные объедки от пира получили тень, а мышь, лакомящаяся грецким орехом, усиливала натурализм картины-обманки (во II в. Гераклитом была выполнена копия этого сюжета, которая сегодня хранится в музее Ватикана). Так в мозаике Античности появляется ирония, которой уже не будет ни в храмовом мозаичном искусстве Византии, ни в советском монументализме.

В римский и эллинистический периоды мозаика, ставшая привычным способом декорирования интерьеров, в сюжетике и образности опирается на живопись греческих мастеров (IV–I в. до н. э.). В метрополии, регионах и колониях — от Рима до Зегмы, от Галлии до Сирии — художники, скорее всего, пользовались «каталогом» прорисовок, а мастера переезжали из города в город. При этом сами темы интерпретировались в разных местах по-своему: к мифологическим сюжетам добавляются сцены из реальной жизни. На мозаиках периода I–III вв. можно было встретить эпические композиции, бои гладиаторов, сцены охоты, бытовые зарисовки, литературных героев, сцены из «Одиссеи» или поэта Вергилия с музами, изображения животных. Отдельной популярностью пользовались многочисленные аллегории или мозаики под общим названием Ксения (*греч.* гостеприимство), изображающие угощение, предназначенное для гостя в этом доме.

На сицилийской Вилле дель Казале, принадлежавшей, по всей видимости, торговцу животными, сохранились огромные по площади мозаичные панно со сценами ловли зверей и их перевозки морем. «Большая охота» (IV в. н. э.) занимает коридор длиной в 60 метров: здесь представлено все разнообразие диких зверей, обитавших на территории Римской империи. Более компактный вариант мозаики находится в одном из залов — здесь изображены флора и фауна окрестностей виллы. Главные герои мозаики — хозяйева поместья: они пируют, сидя под балдахином в лесу, или совершают жертвоприношение у алтаря с золотой статуей богини охоты Дианы.

Со временем мозаики в римских колониях начнут отличаться от первоначального визуального канона: исследователи даже говорят о формировании особого антиэллинистического стиля. Сюжеты антич-

ных мозаик будут и дальше неоднократно цитироваться, некоторые со временем приобретут дополнительное символическое значение и войдут в христианский изобразительный канон. Так, например, пьющие из чаши голуби (вилла Адриана, II в. н. э.) появятся на мозаике капеллы-молельни Равенны, а рыбы из берега входной зоны станут монограммой имени Христа. Аллегорическая композиция из Помпеи с человеческим черепом и колесом фортуны разберется на многочисленные *memento mori*.

В целом античная мозаика разрабатывала широкий круг сюжетов, при этом определяющим был все же вкус основного заказчика: богатого домовладельца. Сами панно служили по большей части декоративными иллюстрациями мифов, литературных сюжетов или исторических событий и предназначались для созерцания и удовольствия гостей, а также демонстрации достатка и статуса хозяина. Дошедшие до наших дней большей частью напольные композиции предназначались для кругового осмотра в публичных пространствах и потому сочетали орнамент или геометрические узоры с фигуративными вставками. Такая свобода в выборе тем и техник останется в истории: на смену частным заказчикам монументальной мозаики придут церковь и государство.

Мозаики христианского мира: Рим и Византия

Распространение христианства в первых веках нашей эры и разделение Римской империи на Западную и Восточную (Византию) в 395 году определило иконографию и географию мозаичного искусства на несколько столетий.

Если в Греции и на востоке — в Антиохии, на Синае — было осязательно влияние искусства Сирии, Месопотамии, кочевых народов Ирана, а также позднего эллинизма (например, мозаичные сочетания архитектуры, ландшафта и орнамента наряду с фигурами святых в ротонде Св. Георгия (IV в.) в Салониках, бывшей части погребального комплекса римского императора Галерия), то в самом Риме сохранялись следы античного пантеона богов.

В крипте Сан-Пьетро (III в.) Христос изображен в виде бога солнца Гелиоса,

среди виноградных лоз. Своды церкви Санта-Констанца (IV в.) украшают декоративные растительные узоры, символизирующие райский сад (а одно из панно на своде является вариацией античного «беспорядка»: среди посуды для питья и веток растений здесь можно увидеть также знакомую чашу с пьющими из нее голубями). Промежуточный пример между «римской» и «греческой» («восточной») мозаикой можно увидеть в церкви Санта-Пуденциана (420): здесь и восточная портретная эмоциональность, и каноническое, римское, триумфальное расположение апостолов и Христа, на заднем фоне изображен городской пейзаж с символами четырех евангелистов. К «прогреческому» или «константинопольскому» стилю относятся широко известные мозаики в церкви Санта-Мария-Маджоре в Риме, Сан-Аквиано в Милане, мозаики Неаполя и, конечно же, Равенны.

Мозаика церкви Санта-Мария-Маджоре (432–440) своим появлением обязана догматическим спорам. Заявления архиепископа Константинопольского Нестория, считавшего, что Мария родила обычного младенца и божественный статус Христос получил во время крещения, были опровергнуты на Эфесском соборе и названы несторианской ересью. С этого момента усиливается почитание Девы Марии и начинается активное строительство храмов в ее честь. В интерьере Санта-Мария-Маджоре образ Марии особенно торжественен и величествен: она облачена в богатые одежды и драгоценные украшения и напоминает земную царственную особу. Такой образ не случаен — напомним, что в это время в Риме продолжала править августа (императрица) Галла Платидия на правах регентства над сыном. Через знакомую земную историю было проще понять историю дел небесных. По композиции и плотной фактуре мозаики Санта-Мария-Маджоре похожи на книжные миниатюры византийских мастеров.

К IV в. н. э. относятся мозаики и двух других главных храмов Рима: Латеранской базилики и базилики Святого Павла за городскими стенами (здесь во время пожара уцелела мозаика, выполненная по заказу Галлы Платидии, это был подарок ее брата императора Онофрия).

В практически полностью разрушенной базилике Юния Басса (IV в.) в Риме сохранилось панно на саркофаге с изображением этого консула (возможно, христианина) во главе процессии, выполненное в технике штучной мозаики (*opus sectile*). Из этого же памятника происходят знаменитые панно того же флорентийского набора со сценой охоты «Тигрица и телец» и античной мифологической сценой «Гилас и нимфы» — все они сегодня хранятся в музеях Италии.

Уникальными по своей красоте являются мозаичные ансамбли Равенны, являвшейся в 402–476 годы столицей Западной Римской империи, а позднее — провинцией Византии. Самым древним мозаичным памятником Равенны считается усыпальница царской семьи — мавзолей Галлы Пластидии (V в.), своды которого напоминают богато декорированные ткани или ковер. Вокруг золотого креста на темно-синем фоне неба выложены 800 золотых звезд, по краям купола — золотые символы четырех евангелистов. На люнетах изображено восемь апостолов, еще четыре — в ветвях крестообразного в плане мавзолея. У всех апостолов земные, можно сказать, римские черты лица, у их ног — голуби, пьющие из чаши (сюжет античной мозаики Соса приобретает здесь дополнительный смысл: голуби — это души, а в чаше — источник живой воды). Христос представлен в образе доброго пастыря в одежде императорских цветов, вместо посоха он держит крест.

Второй равеннский мозаичный ансамбль V в. находится в баптистерии православных, или баптистерии Неона. В центре подкупольной композиции изображен Иисус Христос, принимающий крещение от Иоанна Крестителя в реке Иордан, вокруг круглого медальона расположены двенадцать апостолов, на которых спускается благодать в виде золотых лучей. В более поздней базилике Сан-Витале (548) на боковых апсидах можно увидеть портреты императора Юстиниана и императрицы Феодоры со свитой — за образцы были взяты столичные царские портреты, которые рассылали по разным городам империи.

Византия, получившая свое название от столицы — античного города Византий, на месте которого был построен Кон-

стантинополь, именовалась Ромейским государством, а «византийцы» называли себя ромеями.

В 313 году римский император Константин издал Миланский эдикт, согласно которому христиане получили право исповедовать свою веру, а значит, и строить храмы.

В 381-м христианство стало государственной религией Восточной римской империи. За основу культовой архитектуры здесь были взяты гражданские сооружения — базилика и мавзолей, а структура церквей и соборов воспроизводила устройство главного храма — Иерусалимского (разделение на верхнюю и нижнюю, западную и восточную части, доступное пространство для верующих и алтарное — для таинств). Дорогостоящие мозаики на сводах и стенах и мраморные полы, в отличие от первоначальной аскетичности катакомбной раннехристианской церкви, должны были напоминать многочисленным новообращенным райские чертоги. Недостаток света при минимальном количестве оконных проемов в ранневизантийских храмах была призвана компенсировать мозаика из смальты, выложенная из тессер прямым набором и под разным углом для лучшего рассеивания света. Золотой фон символизировал божественный свет: под прозрачные кусочки стекла подкладывались тонкие листы сусального золота. При этом фигуративные изображения получали четкий контур, выложенный непрерывным рядом кубиков, — так рисунок был хорошо виден на расстоянии. Практически не допускались профильные портретные изображения — разрешены были только фронтальные и в три четверти.

Храмовая византийская иконография имеет определенную архитектурную иерархию, утвердившуюся в XI веке, во время правления македонской династии. Купол и апсида символизировали небо: здесь обычно изображался Христос в окружении апостолов или богоматерь Оранта. В нижней части апсиды располагалась сцена Евхаристии, в боковых куполах — пророки, своды храма и верхние части стен предназначались для событий из евангельской жизни и Ветхого Завета, Богородичного цикла, праздников; столпы и средние стены посвящались мученикам, боковые апсиды —

деяниям апостолов, крестообразные соединения — ангелам, серафимам или евангелистам. Среди святых мучеников попадаются вотивные изображения императорской или царской семьи.

Византийское искусство — искусство идеи, религии и власти — своими источниками имело античные и эллинистические традиции, а также художественные практики иудаизма и востока — аскетичного и эмоционального³. Византийская мозаика, храмовая по преимуществу, в сюжетах и образах отражала не только духовные поиски своих создателей и религиозные споры, но и ключевые политические и военные события эпохи, жизнь императоров и императриц.

От Античности византийское искусство унаследовало пластичность эллинизма и психологизм римских скульптурных портретов. При этом В. Н. Лазарев пишет о «растворении антикизирующего импрессионизма в линейной форме», о «несколько преувеличенной монументальности, тяге к тяжелой пластической форме, обычно обладающей довольно четкими очертаниями и энергичной трактовкой лиц, в которой линейные акценты доминируют над живописными»⁴. Не исключено здесь и влияние на мозаику книжной миниатюры. В ранневизантийском искусстве распространены орнаменты, монограммы и кресты, а также аллегорические изображения: агнец, пастырь, олени (символ отшельничества и благочестия), пьющие воду голуби, феникс (символ бессмертия души и божественной природы Христа), кормящий своих птенцов собственной кровью пеликан (символ жертвенной родительской любви). Триумфальная тематика мозаики, распространённая в светских интерьерах Рима, повлияла на формирование византийского сюжетного ряда, в том числе на образ Христа-триумфатора, восседающего на троне, с поклонением апостолов или изображения волхвов, приносящих свои дары.

Если говорить о светских сюжетах в искусстве Византии, то в музее мозаик Большого дворца в Стамбуле хранятся напольные мозаики, созданные во время правления императора Юстиниана, в VI веке. Эти мозаики продолжают тра-

диции позднеантичного импрессионизма и напоминают работы Магрибского региона и Италии. Панно, набранные из известняков различной породы, мрамора и смальты (синей, зеленой и желтой), изображают повседневную жизнь византийцев, а также представляют зрителю экзотических животных, мифологических существ, военные походы Юстиниана и даже побежденного вождя варваров. Все фигуры здесь изображены на белом фоне, набранном по типу мощения мостовых: такой тип получил название «веер» или «чешуя» (такой же набор характерен и для золотых фонов византийских храмов и не встречается на античных панно). Около города Хама, в центральной Сирии, на территории византийской виллы была найдена мозаика, изображавшая игру на музыкальных инструментах: лире, авлосе и примитивном органе.

Культурный кризис Византии VII века, спровоцированный арабскими завоеваниями, приводит к распространению суеверий и почитанию сакральных изображений. Конфликт между дворцовой элитой, выступавшей против изображений святых, богородицы и Христа в храмах и на иконах (как отголосках язычества), и простыми людьми, поклонявшимися образам святых, вызывает иконоборческие споры. Фигуративные мозаики начинают уничтожаться — и одновременно распространение получают декоративные сюжеты, растительные мотивы и эмблематические изображения типа креста. Мозаичные панно в храме Дамаска (ныне мечеть Омейядов, 706–715) и в иерусалимской мечети Омара (691–692) выкладывали византийские мастера: драгоценные камни, виноградные гроздья, изображение храма Скалы, арабские надписи, — все это переплеталось в сложный узор. Постепенно орнамент усложняется и превратится в арабеску. Возможно, именно византийским мастером была выполнена и мозаика в соборе аббатства Сен-Жермен-де-Пре (806) в Париже в период каролингского ренессанса.

Иконопочитание было восстановлено на VII Вселенском соборе. Превращавшаяся почти на сто лет в столице иконографическая традиция продолжалась

³ Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004.

⁴ Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 26, 27.

в периферийных монастырях. Македонский ренессанс, названный по имени правящей династии, — время военных побед, централизации власти и усиления церковного влияния. Именно в этот период формируется классический византийский стиль, изображения становятся все более аскетичными и статичными, из живописи постепенно уходит прежняя эмоциональность и выразительность. Богоматерь Оранта теперь изображается в алтарной апсиде как символ земной церкви, четыре евангелиста заменяют херувимов и серафимов в парусах. Деятельность художников регламентируется строже, теперь от них требуется общедоступное и точное изложение религиозных фактов. Со слов Григория Великого: «Изображения употребляются в храмах, дабы те, кто не знает грамоты, по крайней мере глядя на стены, читали то, что не в силах прочесть в книгах»⁵. Наиболее известные памятники мозаик македонского ренессанса — Софийские соборы в Константинополе и Киеве, а также греческие монастыри Осис Лукас и Дафни.

Строительство константинопольского собора Святой Софии началось еще при императоре Юстиниане в 532 году, над созданием гигантского купола работали византийские математики и архитекторы. Мозаичный цикл храма отразил до- и послеиконоборческий периоды: здесь проявилось особое отношение к образу Богоматери и событиям из человеческой жизни Христа. На восточной стене нарфика вместо золотого креста, появившегося в период иконоборчества, была выложена мозаика с тронным Христом и преклоняющим колени Львом VI. Более поздняя мозаика находится в южной галерее: дары Христу подносят Константин IX Мономах и императрица Зоя (здесь через искусство прослеживается бурная жизнь императрицы: вначале на месте Константина был изображен ее второй муж Михаил IV Пафлагонец, после смерти которого новый император Михаил V изгнал Зою из Константинополя и велел уничтожить портрет, а Зою насильно постригли в монахини; после народного восстания Зоя возвращается в столицу и в 64 году выходит замуж в третий раз,

за Константина Мономоха, восстанавливает мозаику со своим изображением и меняет портрет второго мужа на образ третьего).

В «Повести временных лет» указан год закладки храма Святой Софии в Киеве — 1037-й, мозаики храма относятся к 1043—1046 годам. Принявшей христианство Руси требовался «главный» собор, и для работы над украшающими его мозаиками пригласили греческих мастеров. Иконография Софии киевской воспроизводит византийский канон. Богоматерь Оранта в алтарной апсиде облачена в синий хитон и пурпурный плащ, рифмующиеся с одеждой Христа из сцены евхаристии. В центре, в купольном медальоне, изображен Иисус Пантократор (Вседержитель) в окружении четырех архангелов (из оригинальных фигур сохранилась только одна — три «дописал» в 1884 г. масляными красками Михаил Врубель). При работе над мозаиками мастера использовали 177 оттенков смальты, из них: 25 — золотой, 34 — зеленой, 21 — синей. Смальта изготавливалась на месте, при раскопках рядом с собором были найдены специальные печи. Мозаика в киевской Софии считается последним образцом классического византийского стиля.

Византийские мастера работали в Риме в VII в., приезжали в Равенну, Милан, Неаполь и, конечно, Венецию. Через некоторое время в итальянских городах возникали собственные художественные школы и мастерские. В XII веке на Константинополь ориентировалась норманнская Сицилия. По приглашению ее первого короля Рожера II мозаичисты из Византии украсили Палантинскую капеллу, церковь Мартораны и собор в Чефалу. В соборе города Монреале, близ Палермо, находится один из самых больших сохранившихся мозаичных циклов в мире. В XIII веке в связи с расколом церкви на католическую и православную Италия вырабатывает собственный стиль, отталкиваясь от византийского канона. Так, мозаики собора Сан-Марко демонстрируют смену традиций: если ранние кладки — сцены из детства Христа и фигуры пророков — еще сделаны по византийским образцам, то более поздние мозаики оказываются

⁵ Колпакова Г. С. Указ. соч. С. 12.

ближе к романским традициям, а последующие выглядят совсем реалистично. Постепенно смальтовая мозаика в католических церквях и соборах уступает место фреске, скульптуре и витражам.

В 1204 году крестоносцы захватили и разорили Константинополь, многие художники были вынуждены уехать, а на периферии империи (в Армении, Сербии, Болгарии, Грузии) постепенно сформировались локальные изобразительные традиции. В сложной политической ситуации преемницей Византии становится греческая Никия. В 1261 году Михаил Палеолог VIII отвоевал Константинополь и возродил Византийскую империю. Изобразительный канон теперь опирается на эллинистические традиции, композиции трактуются более свободно, но сюжеты и фигуры становятся статичными. Показательны здесь мозаики Карие Джамии (1315–1321), бывшего монастыря Хоры в Константинополе, набранные по заказу логофета Феодора Метохита.

В 1453 году султан Мехмед II завоевал Константинополь, турки вошли в город, а Византийская империя прекратила свое существование.

Влияние византийского искусства как транслятора античной традиции на европейское искусство было весьма значительным, очередная же волна интереса к художественному канону восточноримской империи придется на вторую половину XIX столетия — время реставрации венецианского Сан-Марко, русско-турецких войн и моды на неовизантийский стиль.

Ренессанс: собор Святого Петра в Риме

В середине XVI века «воинствующий» папа Григорий XIII привозит мастеров-мозаичистов из Венеции в Ватикан для обучения местных художников и украшения собора Святого Петра (1506–1626) — символа католичества, убранство которого должно было превосходить в роскоши и константинопольскую Святую Софию, и венецианского Святого Марка. Интерьерные работы в главном соборе Рима велись с 1578 года вплоть до 1800 года: итальян-

ские мозаики нового времени — это картины, выполненные по всем законам Возрождения. Точностью изображения они противостояли «варварскому» искусству востока. Многие живописные оригиналы именно переводились в мозаику, оттенки смальты соответствовали масляным краскам, а поверхность набора гладко полировалась. Собственно *raison d'être* (смысл существования) мозаики здесь утрачивается, особенности материала и фактуры (все то, что византийские мастера использовали как преимущества) становятся недостатками. При этом во многих композициях остается характерный золотой фон. Мозаикой в Святом Петре выложены стены и своды — общая площадь набора составила около 10 тыс. кв. м.

В 1727 году в Ватикане официально открывается школа мозаики под руководством Пьетро-Паоло Кристофари. Со временем ее специализацией станут микромозаики — выполненные с детальной точностью панно, которые станут известны и в России и войдут в собрание Эрмитажа (столешницы «Триумф Амура» и «Сутки в Риме»).

Из штучного мозаичного набора *opus sectile* происходят техники: *косматеско* — геометрическое декорирование поверхностей больших площадей, пола и стен, и *коммеско* (*commesco*, *итал.* — состыкованный) — флорентийская мозаика⁶, или *pietra dura* (*итал.* поделочный камень). *Косматеско* — производное от итальянской фамилии мастеров семейства *Космати*, называвших себя «римскими мраморщиками» и работавших как скульпторы, резчики по мрамору, мозаичисты на протяжении XII–XIV веков. Напольные каменные мозаики были очень прочными и иногда переносились из одного здания в другое. Геометрические композиции из треугольников, ромбов, квадратов сохранились во многих церквях и соборах, среди которых Санта-Мария-Маджоре и Сикстинская капелла. В Сиенском соборе (1215–1263) ветхозаветные и античные сюжеты чередуются с аллегориями типа анималистических символов городов или колеса фортуны.

История флорентийской мозаики тесно связана с семейством Медичи.

⁶ См. Британскую энциклопедию. URL: <https://www.britannica.com/art/commesso>. Дата обращения: 24.07.2020.

В 1588 году Фердинандо I ди Медичи открывает мастерскую «Галерея Деи Лавори», где художники на протяжении 300 лет украшают изделия — мебель, шкатулки и прочее — полудрагоценными камнями и мрамором, выкладывая каменными пластинами композиции из цветов и птиц.

Смальта и мрамор в России: «картины» Ломоносова и особняки модерна

Краткий и совершенно своеобразный период истории русской мозаики и стекольного дела был связан с универсальным гением Михаила Ломоносова, на эксперименты которого повлияли «теория света» Исаака Ньютона и освоение горнорудного дела в Европе. В построенной по собственному запросу в 1746 году лаборатории при Академии наук Ломоносов проделает около 4000 опытов и получит палитру из 112 основных цветов и более 1000 оттенков смальты. Мозаичному портрету императрицы Елизаветы, выполненному Алессандро Кокки, Ломоносов посвятит хвалебную оду: «Фортуна вижу я в тебе или Венеру / И древнего дивлюсь художества примеру»⁷. В жанре дружеского письма Ломоносов напишет еще один панегирик — поэму в адрес графа Шувалова, восхваляющую свойства стекла. Благодаря высокой поддержке ученый и поэт получит монопольное право на производство цветного стекла в России, открыв в 1753 году недалеко от Ораниенбаума, в деревне Усть-Рудица, стекольную фабрику.

Над смальтовыми мозаиками Ломоносов работал вместе с учениками-художниками: Матвеем Васильевым (сохранился сделанный им портрет апостола Павла) и Ефимом Мельниковым. В мастерской создавались светские портреты царской семьи и двора (Петра I, Елизаветы Петровны, Екатерины II, графа Шувалова) и сюжетные панно. К сожалению, из задуманного цикла 17 картин на исторические темы для украшения Петропавловско-

го собора Петербурга была выполнена только «Полтавская битва», составленная из более 1 300 000 элементов⁸. Это эпическое «полотно» неоднократно меняло свое местоположение, пока не было установлено на парадной лестнице Академии наук. В 1768 году, после смерти Ломоносова, по прошению его дочери фабрику варки смальт закроют, в 1790-м прекратит существование и мастерская, — и почти до середины XIX столетия смальтовое мозаичное искусство в России будет забыто.

Флорентийская мозаика, как и римская, появляется в России при Елизавете Петровне. Разнообразие природных ископаемых и полудрагоценных камней определило счастливую судьбу этой мозаичной техники в XVIII и первой половине XIX века, которая оказалась тесно связанной с Императорской Петергофской гранильной фабрикой, построенной еще при Петре I. В 1758 году при фабрике открывается мозаичная мастерская, а в 1765-м отсюда были отправлены на Урал экспедиции «о розысках разного рода цветных камней». Первые работы мастерской выполнялись под руководством итальянца Якова Мартини, впоследствии здесь сложатся потомственные династии русских мастеров. Екатерина II в письме немецкому публицисту и дипломату Мельхиору Гримму напишет: «мастера Петергофской фабрики работают лучше, чем итальянцы»⁹. Императрица покровительствовала фабрике, царская семья долгое время оставалась основным ее заказчиком, а работать на частных лиц мастерской было разрешено только в 1830-х.

Для мозаичных изделий русские мастера использовали лазурит, нефрит, родонит, яшму, но все же отдавали предпочтение малахиту. Техника русской мозаики, в отличие от флорентийской, оперирует только одним видом камня: искусно подобранные пластины имитируют монолитную каменную поверхность. В этой технике были выполнены Агатовые комнаты в Царском селе и Малахитовая гостиная в Эрмитаже.

⁷ Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л., 1986. С. 276.

⁸ Тарасова Л. А. Шуваловская Академия художеств. 1757–1764 // М. В. Ломоносов и елизаветинское время: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб., 2007. С. 387–395.

⁹ Мавродина Н. М. Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков. СПб., 2007. С. 30.

В 1810-х годах на Петергофской фабрике, конкуренцию которой уже составляли Кольванская и Екатеринбургская, производилось столько изделий, что ощущалась нехватка рисунков, за которыми приходилось обращаться в Академию художеств.

В 1847 году мастер Петергофской гранильной фабрики Иван Соколов был отправлен в частную мастерскую профессора Гаэтана Бианкини во Флоренции для изучения различных материалов, а также техник набора, резки и огранки, а уже в 1851 году работа этого русского мастера получит медаль на Всемирной выставке в Лондоне. Расцвет камнерезного дела в России приходится на вторую половину XIX столетия, а Петергофская фабрика (ее деятельность прекратится только во время Первой мировой войны) будет производить мозаичные полы для Исаакиевского собора, Петергофа, Нового Эрмитажа, храма Христа Спасителя.

Возрождение смальтовой мозаики в России, забытой после смерти Михаила Ломоносова, связывают с Ватиканом и Исаакиевским собором, архитектором Огюстом Монферраном и императором Николаем I. Сырой климат Петербурга не способствовал сохранности настенных росписей, и Монферран предлагает заменить фрески в Исаакии на мозаики. В мозаичной мастерской Ватикана, руководимой в то время Микеле Барберри, в специально созданную русскую студию отправляются художники В. Е. Раев, Е. Г. Солнцев, И. С. Шаповалов и С. Ф. Федоров; их учителями становятся Р. Кокки и Л. Рубиконди. В это же время из Рима в Петербург приезжает итальянец Винченцо Рафаэли для организации мозаичной мастерской и фабрики по изготовлению смальт. При Академии художеств открывается мастерская. Мозаики набирались прямым, или «римским», методом: модули выкладывались на гипсовую основу и скреплялись специальной мастикой, после чего «полотно» переворачивалось, заливалось цементом; лицевая поверхность тщательно шлифовалась, а швы тонировались цветным воском. В 1851–1881 годах в академическом классицистическом стиле были выполнены мозаики для первого и второго ряда иконостасов («Святая Екатерина» набиралась художниками А. Н. Фроловым, Э. Линдблатом и Ф. Гартунгом;

«Святой Николай» — И. С. Шаповаловым, М. П. Муравьевым и М. И. Щетининым), также были выложены «Страсти господни» и «Тайная вечеря». Во время второго этапа велись работы над мозаикой парусов, пилонов, царских врат и аттика, всего в мозаику было переведено 74 оригинала Т. А. Неффа и С. А. Живаго. Помимо мозаик для Исаакиевского собора, мастерская при Академии художеств работала на частные заказы, а также выполняла мозаики для храма Христа Спасителя и церкви Спаса-на-Водах в Петербурге по эскизам В. М. Васнецова (совместно с берлинской фирмой «Пуль и Вагнер») — оба храма были разрушены в советское время.

Вторая половина XIX столетия становится временем расцвета декоративно-прикладного искусства и распространения частных мастерских. Интерес к истории, романтизация прошлого, увлечение орнаментальными мотивами и декором сопровождаются возрождением различных ремесел. Стиль модерн с его развитым символизмом, английское движение «Искусства и ремесла», венский сецессион, а затем и ар-деко вернут популярность монументальной живописи, скульптуре, ткачеству. Новые технологии значительно упростят процесс работы над мозаиками, промышленное развитие и, как следствие, финансовая стабильность увеличат количество частных заказов. Приходит мода на мозаичные архитектурные украшения: фризы домов, интерьеры, декорирование штучных предметов, оформление надгробий.

Австрийский художник Густав Климт придаст мозаике эротизированное и философское звучание. После посещения храмов Равенны он создает золотофонные мозаичные панно символистско-декадентской стилистики для дворца магнатов Стакле в Брюсселе. В технике тренкадис (с каталонского — ломать), из битой керамики и стекла выполняют облицовку архитектурных деталей и скульптурных форм Антонио Гауди и Жупеп Мария Жужоль при строительстве парка Гуэль в Барселоне (вспомним хотя бы знаменитую саламандру). Смешение стилей, испано-арабского мудехар и новой готики, определяет пластику каталонского модерна. Керамическая плитка со временем станет одним из любимых материалов в южных регионах всего мира:

от бразильских монументалистов до художников советской Грузии.

В России мозаика эпохи модерна связана с именами мецената Саввы Мамонтова, художника Михаила Врубеля и технолога Петра Ваулина. Мастерская майолики и гончарный завод открылись в мамонтовском имении Абрамцево. Самая известная произведенная здесь «керамическая картина» — фриз московского отеля «Метрополь» по оригиналу панно Михаила Врубеля «Принцесса Грёза» (забракованного Академией для нижегородской выставки и выставленного Мамонтовым в отдельном павильоне перед самым ее входом).

Частные мозаичные мастерские:
ар-нуво, ар-деко и модерн

Венецианская (или византийская) мозаика обязана своим возрождением Антонио Сальвиати — юристу, под впечатлением от реставрации собора Сан-Марко решившему сделать мозаику доступной. В 1860 году на острове Мурано он открывает собственную фабрику, филиал которой скоро появится в Лондоне (здесь Сальвиати были реализованы мозаики алтаря Вестминстерского и Эрфуртского соборов, Южно-Кенсингтонского музея, Тайная вечеря в церкви Святого Петра в Ноттинг-Хилле, центральный зал в Парламенте и др.). Мозаика Сальвиати украшает Аахенский собор в Германии, храм Александра Невского в Ялте и Покровский собор в Нижней Орланде (последние сделаны по заказу сына Николая I, великого князя Константина, лично знакомого с Сальвиати и предпочитавшего византийские мозаики ватиканским картинам).

Обратный, «венецианский» набор был опробован, а затем запатентован Джан Доменико Факкини при реставрации мозаик собора Сан-Марко и напольной мозаики собора Монпелье в 1850-х годах во Франции. Мозаика выкладывалась лицевой стороной на клеевую бумагу, заливалась закрепляющим раствором, и готовое к монтажу панно переносилось на поверхность стены или потолка, — таким образом экономилось время и появлялась возможность работать в мастерской. Мозаичные панно Факкини украшают Гранд-опера и Пти-Пале в Париже, а также фасад кази-

но в Монте-Карло. Открытая в 1860 году в Венеции фабрика, куда Факкини приглашает на работу химика Анджело Орсоли, вскоре переходит в управление последнего. В 1889 году Орсоли представит на Всемирной выставке в Париже палитру смальты из 5000 оттенков, — это станет началом большого успеха.

В США монументальное мозаичное искусство становится популярным в 1920-е, в эпоху ар-деко: художник Барри Фолкнер выполняет в 1933 году для Рокфеллер-центра символистскую аллегорическую композицию для Красного банкетного зала Банка Нью-Йорка.

Французская мануфактура «Эмо де Бриар» (Émaux de Briare) специализировалась на фарфоровой мозаике и стала известной оформлением фасадов домов и храмов в стиле ар-нуво и ар-деко. Сегодня компания работает над декором станций метро, бассейнов и торговых комплексов, в списке ее работ фигурируют даже мечеть в Брунее и купол университета в Ашхабаде.

В Германии главной мозаичной компанией была «Пуль и Вагнер» (Puhl & Wagner), оказавшаяся стекольным монополистом в стране и выполнявшая заказы императорской семьи, среди которых мозаичное панно с парадным шествием членов правящей династии Гогенцоллернов в мемориальной церкви кайзера Вильгельма в Берлине (1891–1895). Среди заказов компании — золотой зал для Городской ратуши Стокгольма и Немецкий фонтан в Стамбуле.

Так мозаика из искусства национального и религиозного становится одним из дорогостоящих ремесел глобализированного мира, а крупные компании и мануфактуры работают на заказчиков разных стран, вероисповеданий и стилистических предпочтений.

Россия не стала исключением: знаменитая династия мозаичистов Фроловых оформляла православные храмы и особняки старообрядцев с молельными комнатами, станции советского метрополитена и мавзольев Ленина. Основатель семейного дела — Александр Никитич Фролов — прошел путь от мастерового на императорском заводе до академика. Среди работ А. Н. Фролова — мозаичные панно-«иконы» Святой