საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია
ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი

გიორგი ჩუბინაშვილი

ქართული ოქრომჭედლობა

რკვევანი ქართული შუასაუკუნეთა ხელოვნების ისტორიისათვის

ტექსტი

სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო"
თბილისი 1959

АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА

Г. Н. ЧУБИНАШВИЛИ

ГРУЗИНСКОЕ ЧЕКАННОЕ ИСКУССТВО

ИССЛЕДОВАНИЕ ПО ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ИСКУССТВА

Текст

Гос. издательство „Савчота Сакартвело"
ТБИЛИСИ 1959

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая работа не является историей чеканного искусства Грузии, а только исследованием его памятников. Изложение хотя и открывается древнейшими наличными памятниками средневековой грузинской чеканки, но строить его в хронологической последовательности их создания было невозможно. Никаких работ, которые бы закладывали основу понимания направляющей всего развития и его вех, не было; также ни обозрения наличного материала, ни научной обработки хотя бы отдельных групп памятников. Последние лакуны только постепенно восполняются за последние 30 лет. Поэтому прежде всего желательно в нескольких словах охарактеризовать условия и этапы изучения памятников чеканного искусства средневековой Грузии.

Когда в 1922—23 годах в связи со стихийно прокатившейся среди масс по всей Грузии антирелигиозной волной в некоторых местах, как Хони, Ахмета, Джумати и др., погибли отдельные церковные древности и когда были вследствие этого организованы Главнаукой НКПроса Грузии комиссии, которые осуществили спешно отбор исторических и художественных ценностей по отдельным районам и свезли их все, за немногочисленными исключениями, в Тбилиси, то выяснилось, что ни один из существовавших в Тбилиси музеев — ни Музей Грузии, ни Музей грузинского общества истории и этнографии, а также ни Музей общества распространения грамотности, ни Музей древностей при Университете (б. церковный) — принять это имущество не соглашается, так как директора их ссылаются на тесноту помещений, не дающих возможности разместить для надлежащего обзора и изучения уже накопленные собрания экспонатов. Свезенное имущество лежало в заколоченных ящиках месяцами, частью по разным учреждениям без приемки, в том числе в помещении Грузинского общества истории и этнографии. В связи с этим на заседании правления общества 18 апреля 1924 года был поставлен вопрос, кому сдать свезенные из церквей Тбилиси и провинций ящики с древностями, сложенные временно в помещении общества в здании Тбилисского Университета. При обсуждении этого вопроса выяснилась невозможность его конкретного, реального разрешения; вследствие этого мною было сделано следующее предложение И. А. Джавахишвили, ректору университета и одновременно председателю общества: если возможно освободить б. домовую церковь университетского здания от сложенного в ней временно инвентаря и передать ее Кабинету искусствознания университета для переоборудования, то я, как заведующий кабинетом, готов принять вышеназванное музейное имущество и организовать в помещении б. домовой церкви учебного назначения Музей древнегрузинского искусства при Кабинете искусствознания. В постановлении этого заседания записано (журнал заседания

№ 229) формальное только решение: передать все перечисленные коллекции церковных древностей и рукописей Музею древностей Госуниверситета, тогда реально обрабатывавшего, как впрочем и раньше, только наше рукописное наследие, и возбудить ходатайство перед Наркомом просвещения разрешить эту передачу. После заседания во главе с ректором было проверено сложенное в б. домовой церкви имущество и установлена возможность выноса его, а тем самым решен вопрос о передаче помещения в ведение Кабинета.

Ремонт этого помещения, состоявшего из большого квадратного зала о четырех массивных пилонах и купола в центре и хорошо освещенного, был проведен в соответствии с составленным в ближайшем сотрудничестве с архитектором при Кабинете, П. П. Северовым, проектом переоборудования под музейную экспозицию, изготовлены в самом же помещении невысокие стенки, встроенные для развески экспонатов, обтянуты материей и т. д. Одновременно шла приемка самих музейных экспонатов на хорах помещения. Для каждой исторической провинции Грузии был принят шифр, четко указывающий провениенцию предмета. Проведен отбор экспонатов, а позднее уже проведена чистка, закрепление, перенос на новые доски и другая подготовительная для экспозиции работа.

С этого момента и началось вплотную мое изучение памятников грузинского золотых дел мастерства, первым этапом которого явилась экспозиция в оборудованном музейном помещении, осуществленная в 1924—25 гг. Отбор памятников грузинской чеканки для экспозиции с целью показа тысячелетней эволюции этой отрасли с IX по XIX вв. был согласован с равновесием между собой экспонированных предметов по периодам в выставочном помещении, которое обозревалось все целиком одновременно. В экспозиции, где того требовали расхождения научного порядка, были заострены ради будущего исследования проблематичные вопросы.

В 1930 г. экспозиция была свернута и экспонаты ее упакованы по ящикам, как и все остальное собрание, и пролежали в таком виде не только до 1937 г., когда были намечены к показу на выставке эпохи Шота Руставели, но и до 1941 г., когда только вновь развернута была экспозиция грузинской чеканки уже в помещении Музея Грузии.

Другим этапом в изучении произведений грузинского чеканного искусства явилась полуторамесячная экспедиция в Земо Сванетию, организованная в 1931 году от Музея Грузии, в которой по изучению древностей приняли участие также заведующий рукописным отделом музея П. И. Ингороква и проф. С. Г. Каухчишвили. Помимо регистрационной описи и сверки фотографий Д. И. Ермакова из экспедиции проф. Е. С. Такайшвили 1910 года, были также сделаны дополнительные (числом до 300) фотоснимки и фото деталей примерно в величину оригиналов фотографом музея В. И. Тулашвили, а некоторые проф. С. Г. Каухчишвили. Однако, материал этот долгое время оставался не обработанным.

Настоящая работа, посвященная «Грузинскому чеканному искусству» была первоначально задумана как исторический очерк к юбилею поэта Шота Руставели в 1937 г. Однако, работа по подготовке материалов к выставке искусства его эпохи и само устройство ее не дали нужного времени к проработке лежавшей по ящикам чеканки и самому написанию исследования. Тогда удалось только, в длительной работе, уточнить изложение общих данных и в особенности характеризовать процессы технического исполнения чеканки и других видов золотых дел мастерства. Только после открытия обзор всего развития грузинской чеканки, рядом с аннотациями фактических данных

выставки чеканного искусства к 20-летию Советской Грузии, в связи с многократным руководством экскурсиями посетителей и чтением серии лекций для работников музеев, надобность обработки истории грузинского чеканного искусства стала столь очевидной, что нельзя было больше медлить. Набросав план предполагаемой работы и, приступив во второй половине 1941 года к изложению результатов исследования, были за год написаны первые четыре главы и переработана, как пятая, статья о Бедийской чаше, печатаемые ниже.

План следующих глав уточнялся и разрабатывался только постепенно, в итоге предварительной проработки материалов из собрания не только б. Музея древнегрузинского искусства, но и других, а также даже частью уже погибших.

Первоначально состав главы об иконах X и XI веков намечался из первых пяти параграфов, написанных еще в 1942 году, из нескольких икон малых форматов, вошедших теперь в параграфы 9, 14, 16 и 22, и из разбора Хопской иконы в память царя Леона, причем там же предполагалось привлечь ряд орнаментальных фрагментов от других икон той же эпохи. Параграф о Хопской иконе занимал сперва 7-ое, затем 16, 19, 23 место, наконец в 1947 году был намечен для включения в состав отдельной главы — VIII, потом IX, пока не закреплен, в 1954 г., в X главе.

Состав седьмой главы об иконах X и XI вв. — самой большой как по количеству рассматриваемых или привлекаемых памятников, так и соответственно по объему ее, — разрастался в связи с привлечением фотоматериала погибших уже памятников. Вторая наметка плана этой главы концентрировалась в основном на иконах пешего святого Георгия, богоматери с младенцем на троне, равно поясной и, наконец, на архангельских парах. Третья — выделила фигуры отдельных лоратных архангелов, иконы святого Квирике и другие иконы отдельных святых, перегруппировав разный иной материал; наконец, четвертая наметка плана в основном разработала решения тем конного воина, Спаса на троне и поясного Спаса, а вместе с тем были окончательно изъяты из этой главы некоторые ранее намечавшиеся, как напр., Хопская Леона и др. Весь, постепенно оформившийся состав главы, начиная с шестого параграфа и до ее конца был написан и доработан с сентября 1943 по октябрь 1947 гг.

В то же время в связи с возвращением в 1945 г. из Парижа ряда чеканных произведений этой ранней поры, мною были проработаны в августе 1946 г. два чеканных креста, выделенные в отдельную главу (шестую), к которой уже в 1955/56 гг. сделано небольшое приложение с обзором еще некоторых других небольших выносных крестов.

Последние же главы удалось разработать только через большой промежуток времени, почти в 10 лет. Из всех намечавшихся памятников выделен при обработке сокращенный и строго отобранный состав, разбитый на три главы. В известной мере они носят на себе подытоживающий для всего исследования характер. Заключением ко всему исследованию, намеченным еще в октябре 1952 г., является обзорная глава, которая до XI века включительно резюмирует основные линии развития грузинского чеканного искусства, а далее — с XI по XIX — представляет сжатую характеристику групп памятников и проявляющуюся в них общую тенденцию развития по эпохам; она написана в 1955 году.

Не могу не отметить, что в процессе исследовательской работы наметились еще некоторые обособленные группы памятников, разбор которых хорошо пополнил бы развернутую картину развития и ряда его этапов. Например, о некоторых иконах св. Георгия XI—XIV вв., о выносных крестах с X—XI по XII—XIII вв., или давно задуманный и отчасти проработанный материал об эмалях с VIII—IX по XI—XII или

даже XIV–XV вв. Но в целом их пришлось отставить, лишь кое что сокращенно добавив к некоторым местам наличного изложения.

Исследование приходилось часто вести — и самое изложение строить — от общего назначения предметов (выносные кресты, рипиды, потиры, иконы того или иного сюжета, предалтарные кресты, разрозненные одного типа пластины и пр.), а далее группировать по общим сюжетам или иконографическим типам. Это облегчало хронологическое определение и его демонстрацию — вне зависимости от низкого иногда качества вещи, удержавшей показательные для эпохи орнаментальные детали и т. п. Не редко и отдельные бытовые частности (напр., сбруя, обувь, мечи — у конных святых, и т. п.) позволяли твердо датировать самые произведения.

Исследование письменно оформлялось, как сказано, в течение пятнадцати лет. Если немногочисленные печатные работы, появлявшиеся после написания исследования учтены соответственными вставками, как и учтены, по возможности новейшие научные положения по отдельным затронутым здесь общим вопросам, то пересмотреть все изложение не было возможности, в частности в отношении хронологизации памятников, так что в нем несомненно есть определенный разнобой как между первой и второй третью, так особенно между последней и предыдущими, а равно между ними и добавлениями шестой главы. В последних главах не всегда обоснование рассматриваемых произведений приводится к тому же с желательной полнотой, так как не удалось провести нужные для этого длительные справки. Таким образом оставлены в некоторых местах изложения отдельные упоминания о постепенном углублении или расширении материала, о самом внутреннем процессе исследовательских разысканий. Только сохранив их, представляется мне, некоторые расхождения в освещении отдельных памятников, или частных о них вопросов, могут стать понятными. Так как ход развития не идет вообще прямолинейно, явление за явлением как бы нанизанные на веревочке, то я считаю, что некоторые предварительные, суммарные датировки, например, началом или первой третью XI века, приводимые в итоге сравнительного анализа памятников на основе ведущих для эпохи черт, в дальнейшем — с углублением и расширением исследовательских подходов, — могут претерпеть небольшой сдвиг в пределах, может быть, до полувека с отнесением в более раннее время. Учет отдельных мотивов, элементов технического порядка, иконографических деталей и других дополнительных моментов может также внести коррективы в выдвинутые суммарные датировки.

В процессе исследовательской работы над сохранившимися в Сванетии многочисленными памятниками чеканки и примыкающими к ним в Рача и Лечхуми, вполне отчетливо и ярко выявилось творчески значительное лицо местных мастерских. Представление прежних исследователей о завозном характере первоклассных произведений X и XI веков из других частей Грузии в Сванетию, нужно считать ошибочным. Нет никакого сомнения, что и в X и XI вв., как и позднее, в Сванетии функционировали мастерские золотых дел мастеров, выпускаемая которыми продукция сигнировалась подчас мастерами, иногда даже с указанием не только имени, но и фамилии.

При разборе чеканных произведений хранимых в Земо Сванетии, помимо существующей печатной литературы я цитирую составленную по материалам из экспедиции 1931 года опись памятников со сквозной нумерацией (сокращенно: Оп. № . .), в которую включены были также и не виденные нами, но имевшиеся в фотографиях Д. И. Ермакова из экспедиции проф. Е. С. Такайшвили 1910 года памятники. Нужно здесь же отметить, что в Земо Сванетии сохраность предметов чеканного искусства, впрочем как и разных других отраслей, находится, несмотря на религиозный страх и пиэтет по от-

ношению к ним у влиятельной части населения, в очень тяжелом состоянии. Об этом красноречиво говорят приводимые фотоснимки. А еще более ярко с успехом организованные ограбления, и явное сокрытие отдельных предметов «доверенными» лицами сельчан вплоть до категорического заявления об исчезновении предметов, зарегистрированных в 1890-х, 1910-х, в 1930-х и в др. годах. Нужно тоже учесть, что рядом с этим нередко предметы, зафиксированные в одном месте, позднее оказываются в другом (например, золотой энкольпий католикоса Михаила в 1931 году хранился в Мацхвариши, а в 1954 году в Ипхи в частном доме). И, наконец, рядом с исчезновением предметов нельзя не отметить появление ранее не известных и не зарегистрированных (например, появление по сравнению с наличной на кресте в церкви св. Кирике в Иели в 1931 году чеканки остальных пластин по всем частям креста почти полностью к 1954 году).

Исследование памятников Земо Сванетии было сильно пополнено фактическими данными в две последующие поездки, именно 1948 и 1954 годов, из которых первая имела основной целью проверку наличия и концентрацию памятников в Местийском краеведческом музее, а вторая целиком — исследовательские цели. В поездке 1948 года участвовал сотрудник Института истории грузинского искусства В. Г. Цинцадзе, исполнивший до 150 фотоснимков, а в поездке 1954 года сотрудник Института (тогда сотрудник Музея-заповедника Вардзиа) Нико Чубинашвили, исполнивший свыше 220 фото размера 13 × 18 и 400 фото деталей. Этот материал существенно пополняет и хорошо документирует положения и утверждения исследования.

Как было отмечено, исследованием охвачены, помимо доступных произведений грузинского чеканного искусства, также некоторые выдающегося мастерства ныне доступные только в фотографиях, так как позднее, в разные годы, они погибли при ограблениях (большинство еще до моего их изучения). Это включение вызвано именно качеством произведений и наметившимся их значением в эволюционном разрезе для грузинского искусства. Впрочем, таких погибших произведений, зафотографированных А. С. Ронинашвили и Д. И. Ермаковым в последние 40 лет XIX века, как и во время экспедиции 1910 года в Квемо и Земо Сванетию, не так уже много. Но в целом с чувством особой благодарности за наличие снимков с погибших после того произведений чеканного искусства гения нашего народа нельзя не помянуть здесь особо А. С. Ронинашвили и Д. И. Ермакова, коллекции фотоснимков которых ныне находится в Музее искусств ГрузССР в Тбилиси. К сожалению, мне не удалось провести необходимые в ряде случаев меры по обработке старых и более неповторимых в связи с утратой самих памятников фото; приходится ограничиваться словесными разъяснениями в тексте.

Для настоящих исследований в основу иллюстративной части положен большой альбом памятников «Грузинское чеканное искусство VIII—XVIII веков», изданный Сахелгами в 1957 году с историческим обзором и аннотациями к 200 таблицам, воспроизводящим памятники в величину подлинников, почему размер альбома необычно большой (60 × 50 см). Однако, без такого воспроизведения в *величину оригинала* основных памятников или их деталей невозможно убедительно дать научное обоснование исследовательских положений. Таким образом предшествовавшее издание альбома было совершенно необходимо, хотя оно и представляет собой одно целое с настоящими исследованиями. Выпуская же первоначально Альбом, естественно было предпослать ему обзор всего развития грузинской чеканки, рядом с аннотациями, содержащими фактические данные о каждом репродуцированном произведении, чтобы обеспечить изданию и самостоятельное значение. Ради широкого ознакомления с нашим материалом не только

в пределах Союза, но также и в зарубежных странах, где наблюдается значительный интерес к культуре народов СССР, издание Альбома было осуществлено одновременно на пяти языках.

Воспроизведение памятников расположено как в Альбоме, так и в иллюстративной части настоящих исследований хронологически следующими в веках группами. В настоящем издании группы разделены шмуцтитулами с обозначением столетий. Однако, кое-где эти рамки не выдержаны по тем или иным причинам, частью находящим свое объяснение в тексте, а частью понятные из последовательности самих иллюстраций. Ссылки даются как на таблицы Альбома, так и на иллюстрации во втором томе настоящих исследований. Первые — с предваряющим обозначением «табл.», вторые же — «фото».

Набор фоторепродукций дается с возможной полнотой также для упоминаемых, при сравнении, произведений грузинского чеканного искусства. А некоторые памятники, воспроизведенные в Альбоме в величину оригиналов, иллюстрируются дополнительно фотографиями, передающими иногда более раннее состояние их, иногда в ином освещении, или их детали и т. д.

Надписи на разбираемых произведениях искусства не всегда привожу в тексте исследования; сделано это в зависимости от того, дают ли они ценные для понимания памятника данные, а также были ли они раньше опубликованы и насколько точно. Все приводимые надписи, а равно и подписи при изображениях сделаны на изучаемых памятниках грузинскими буквами мтаврули. Но во многих случаях они печатаются ниже алфавитом мхедрули, что сделано ради облегчения типографской работы, как и замена подчас русскими буквами отдельных букв мтаврули из подписей или при обсуждении их начертания.

В заключение не могу не вспомнить с глубоким чувством признательности моих ближайших помощников в Музее древнегрузинского искусства при Университете по приведению в 20-х годах чеканных памятников в порядок — хранителя музея Захарии Ивановича Чхиквадзе и мою жену, Нину Гавриловну Чубинашвили, бескорыстным трудом которой были очищены от вековой грязи и сернистого налета, с исключительным вниманием и осторожностью, все намеченные к экспозиции памятники, благодаря чему они ожили в первоначальном блеске и красе перед глазами посетителей Музея древнегрузинского искусства; за последние же 25 лет — хранителя всех этих памятников в Музее искусств Грузии, заслуженного деятеля науки Иродиона Фомича Сонгулашвили, постоянно делившегося своим громадным опытом и наблюдениями и создававшим мне, как впрочем и всем другим, широкие возможности для исследовательской работы.

21. III. 1958 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 1

1. Место чеканки в грузинском искусстве 1
2. Материал и техника 3
3. Обзор собраний памятников чеканки и материалы о них 17

I. Древнейшие памятники грузинской чеканки (с VIII и до перелома IX и X веков) 27
1. Исторические данные об иконе преображения из Зарзма и описание наличного памятника 27
2. Аналитическое описание частей иконы и установление наслоений 33
3. Общие исторические условия развития пластического искусства в Грузии эпохи VIII-X вв. — Художественный анализ иконы из Зарзма 36
4. Мартвильский энкольпий с эмалевым деисусом и четырьмя черневыми сценами 42
5. Энкольпий Хосровпуш, Багарата и Давида конца IX века 49
6. Рипида в Местии из семьи Палиани 51

II. Ишханский и Мартвильский выносные кресты, как этапные примеры перелома в стиле чеканных произведений на грани X и XI веков 54
1. Описание Ишханского креста 973 года и его позднейших починок 55
2. Анализ фигуры распятия на Ишханском кресте 59
3. Описание Мартвильского выносного креста середины XI века 60
4. Анализ Мартвильского креста и особенно его скульптур в сравнительном противопоставлении Ишханскому кресту, как этап в развитии 63
5. Рассмотрение параллельного развития той же темы креста с распятием в романском искусстве XI и XII веков 66
6. Описание Бретского креста, сделанного между 994 и 1001 годами 70
7. Художественный анализ Бретского креста 73
8. Описание Лапскальдского креста 79
9. Анализ Лапскальдского креста 80
10. Эволюция в решении композиционного построения «распятия» в искусстве средневековья 84

III. Группа разрозненных звеньев каких-то чеканных памятников общего типа на грани X и XI веков 91
1. Пять Саголашенских пластин 92
2. Три Шемокмедских пластины 98
3. Моцаметская пластина со сценой рождества 107

4. Пластина со сценами вознесения и распятия на Шорапанской иконе из семьи Чхендзе 110
5. Шемокмедская пластина со сценами снятия со креста, положения во гроб и жен мироносиц 115
6. Предположения о возможном первоначальном сочетании отдельных пластин в единой композиции и привлечение к рассмотрению еще других фрагментов из Саголашени 117
7. Сравнительное рассмотрение начертания букв в надписях крестов и пластин. 122

IV. Рипиды перелома X и XI веков 127
1. Шемокмедская рипида (δ·48) из Зарамы 127
2. Шемокмеди — три погибших рипиды 133
3. Рипида из Обуджи (около 916—957 гг.) 137
4. Местийская рипида (семьи Конадзе) 141
5. Рипида Кутаисского музея 143
6. Тека Обуджской рипиды и кадильницы из Обуджи и Цхумари 145

V. Бедийская золотая чаша Баграта III и Гурандухты 150
1. Описание 151
2. Разбор 153
3. Малый потир из церкви в Илори 158

VI. Крест Давида Куропалата, Таосского владетеля, и крест Маривальт, дочери Вачины Циркуалели 161
1. Крест Давида Куропалата, работы Асата 162
2. Крест Маривальт Циркуалели 169

Приложение:
1. Лашхверский крест 174
2. Муркмерский крест 178

VII. Чеканные иконы X — начала XI веков 180
1. Цагерский Спас (ლ·20) 182
2. Бретский Креститель (ქ·1065) 190
3. Лаклакидзевская мадонна (δ·77) 194
4. Цагерская мадонна (ლ·19) 213
5. Чукульская икона богоматери 225
6. Лабечинская икона богоматери (ლ·39) и ряд примыкающих к ней: Сасаши — Сакдари — Цагери — Текали (поясная) — Корцхели (поясная) 234
7. Джуматский, Хидиставский и Ленджерский св. Георгий — художественный образ воина в ранней грузинской чеканке 246
8. Иконы архангела из Чукули из Местии 264
Примыкающие к ним: на Лабечинской иконе богоматери — на Кацхском предалтарном кресте (о.30) — на иконах в Гоби и Муркмер — на иконах в Местиа а Сюпи Цюрмском — на иконе из Они
9. Иконы архангельской пары в Цюрми и Чукули 276
Малая иконка из Харагоули 280
10. Иконы Квирике в сванском монастыре Лагурка 282
Заключение и дополнение 296
11. Фрагмент с фигурой Симеона из Лайлаши (ლ·25) 300

12. Икона Симеона Столпника — заказ Антонии, епископа Цагерского для Ишхани 302
Сравнение с Текальской иконой поясной богоматери 307
13. Икона Иоанна с Прохором — заказ Саввы, епископа Драндского 308
14. Иконы малых форматов 313
1. Икона св. Варвары из Иели 313
2. Икона богоматери-оранты из Сюпи Парского и ее повторения 314
3. Икона денсуса в Лагами 316
4. Икона сретения из Хончиори 317
5. Мартвильские две иконы богоматери с младенцем и повторение из Земо Крихи 319
15. Лабечинский и Сетийский конный святой Георгий 324
1. Икона Лабечинского Георгия 326
2. Икона Сетийского Георгия 330
3. Три группы примыкающих решений 333
16. Конный святой Георгий из Хирхониси, Сакдари и Накуралеши; из Парахети; из Сакао и Херна; из Схнери и Гулида 336
1. Иконы из Хирхониси, Сакдари и Накуралеши 337
2. Икона из Парахети 342
Приложение: реплики из Бравалдзали и Жамуши
3. Иконы из Сакао и Херна 344
4. Иконы из Схнери и Гулида 348
Реплики из Схнери и Джахундери 352
Приложение: аналогичные иконы 354
17. Два конных святых Георгия работы Асана, золотых дел мастера, в Накипари 355
1. Работа Асана по заказу Маруши 358
2. Ранняя работа Асана сына Гвазава 363
3. Реплики тех же композиций в Сюпи Парском, Муркмери, в Шода близ Геби и мелкие другие 367
4. Общее заключение к типу конного Георгия 368
18. Гелатское тондо с изображением св. Мамая 373
19. Спас на троне в иконах XI века в Сванетии 378
1. Икона работы Федора сына Гвазава в Иели 379
2. Икона работы Георгия сына Гвазавы в церкви сел. Лапчван 382
3. Иконы в церкви сел. Цюрми-Загяр и в сел. Иели 384
4. Два варианта композиции Иельской иконы 388
5. Извод на знамени XII века царицы Русудан в Чаниети 390
20. Сванские чеканные иконы поясного Спаса XI века в Местиа, Текали, Чукули, Шгеди, Чажаши и вторая в Чукули 392
1. Икона в Местиа 393
2. Икона в Текали 394
3. Икона в Чукули 396
4. Икона в Шгеди 398
5. Икона в Чажаши 398
6. Вторая икона в Чукули 400
7. Заключение 401
Приложение 404
21. Несколько архаических икон X века 405
1. Иконы пеших святых Георгия и Федора в Бравалдзали 406
2. Триптихи богоматери с апостолами и воинами в Чукули, Чихарешн и Джахундери 409
3. Две пластины архангела Гавриила из церкви Машена в сел. Ахашени Чихарешского сельсовета 413
4. Две большие иконы из церкви в сел. Паки 414
5. Фигуры апостолов из Рокити 415

6. Икона поясной богоматери с младенцем на руках из Гелати 417
Приложение 420
22. Ставротека Сахакдухты из Знаквас Джвариса в Раче 421
23. Икона Бочормского святого Георгия 429
24. Общее заключение 444

VIII. Большие предалтарные кресты 449
1. Местийский крест 450
2. Кацхский крест рачинского эристава Рати (о. 30) 477
3. Крест из Схвава рачинского эристава Рати и сына его Кахабера 489
4. Фрагменты Самтависского креста (ჯ. 242) 493
5. Харагоульский крест (о. 87 ბ.) 490
6. Предалтарные кресты Сванетии 506
Цюрми (Опись № 406) — Цюрми (Оп. № 407) — Иели (Оп. № 368) — Лахиль (Оп. № 219 и 220) — Цюрми (Оп. № 408) — Цюрми (Оп. № 403) — Цюрми-Загяр (Оп. № 416) — Цюрми-Загяр (Оп. № 415) — Цюрми (Оп. № 404) — Иели (Оп. № 437) — Пари (Оп. № 45) — Пхотрер (Оп. № 20) — Кашвети Ленджерского сельсовета (Оп. № 138) — Лапскальд (Оп. № 86) — Ламария в сел. Жибиани (Оп. № 589) — Муркмер (Оп. № 632) — Бечо (Оп. № 106) — Бечо (Оп. №. 105) — Лапскальд (Оп. № 88 и 87)
7. Заключение 522
Три основных подхода в построении лицевой стороны убора
Сакдарские кресты — крест Сюпи Парского (Опись № 44) — Маргиановский крест в Ланчване (Оп. № 727) — крест в Несгуне (Оп. № 160) — Садгерский крест XV века — Цаленджихский крест и фрагмент из Эртацминда — Бараконский крест работы Мамне — Крест сел. Лемсиа Ленджерского сельсовета (Оп. № 169) — Горис-Джвари XVI века
Погибшие кресты: Уджармский крест Джвар-Патиосани в Ахмета и Дамуисский Тквибульского района.
Приложение I. Перечень предалтарных крестов по группам 529
Приложение II. Протокол разнятия чеканных пластин на большом предалтарном кресте из сел. Квемо Чала («крест св. Георгия»), занесенном в инвентарь Музея древнегрузинского искусства под шифром ჯ. № 242 (предположительно крест из Самтависского кафедрала) 531

IX. Орнаментальные обрамления и фоны и намечающиеся художественные мастерские эпохи X—XI веков 536
1. Волнообразный побег с листиками 537
Ишханский крест (ხ. 17) — Сакдари, пластины на крестах (Ермаков № 16834, 16845, 16846; ср. гл. VII, § 16) — Чукули, триптих с Петром и Павлом (Ерм. № 16857; ср. гл. VII, § 21.$_2$) — Бравалдзаали, пешие Георгий и Федор (ср. гл. VII, § 21.$_1$) — Чихареши, триптих (Ерм. № 16879; ср. гл. VII, § 21.$_2$) — Георгий из Парахети (ср. гл. VII, § 16) — Местиа, архангел Гавриил XII века (Опись № 243) — Иели, Спас на троне (Оп. № 375; ср. гл. VII, § 19) — Чихареши, Спас на троне (Ерм. № 16880; ср. стр. 389) — Нацули, икона богоматери (Ерм. № 16885) — Лагурка, икона Захария (Оп. № 479; Ерм. № 17270) — Муркмер, два креста (Оп. № 637 и 638; Ерм. № 17370 и 17374) — Лагурка, икона (VI) Квирике (Оп. № 476; Ерм. № 17283) — Хэ, икона богоматери (Оп. № 503) — Лагурка, икона Спаса (Оп. № 458; Ерм. № 17298) — Ланчвани, икона поясной богоматери (Оп. № 731; Ерм. № 16958) — Шемокмеди, пластина снятия со креста (ბ. 76) — Джумати, пеший Георгий: обрамление щита и др. (Ерм. № 1992; ср. гл. VII, § 7.$_1$)

2. Обрамление из общей с иконой пластины 540
Хирхониси, два конных святых (ტ. 2) — Чихареши, Спас на троне (Ерм. № 16880) — Нацули, икона поясной богоматери (Ерм. № 16885; ср. гл. VII, § 21$_6$, приложение) — Сакдари, пластины с крестов (ср. гл. VII, § 16) — Харагоули, икона архангельской пары в Кутаисском музее (ср. гл. VII, § 9) — Чукули, архангельская пара (ср. гл. VII, § 9) — Чукули, фрагменты бортов — Саголашени, Шемокмеди и Моцамета, пластины — Шемокмеди, рипида (ტ. 48) — Лаштхвер, икона Иоанна с Прохором (Оп. № 145; Ерм. № 17008; ср. гл. VII, § 13) — Лагами, икона Симеона Столпника (Оп. № 264; ср. гл. VII, § 12) — Иели, Спас на троне (Оп. № 375; ср. гл. VII, § 19) — Иели, икона св. Варвары (Оп. № 377; Ерм. № 17240) — Лаштхвер, пеший Георгий (Оп. № 140; ср. гл. VII, § 7.$_3$) — Хончхори, сретение (ср. гл. VII, § 14)

3. Узор гладкими плоскостями в контурных гравированных линиях 542
Ишханский крест — Крест Асата для Давида Куропалата — Шемокмедские три пластины 1008 года — Крест Маривальт Циркуалели — Бретский крест (994—1000 г.) — Цагерский Спас (ტ. 20) — Лагами, икона Иоанна с Прохором — Гелати, архаичное изображение богоматери (ср. гл. VII, § 21.$_3$) — Ланчван, икона по заказу Ивана Варданисдзе (Оп. № 747) — Местиа, архангел Гавриил (Оп. № 243) — Ланчван, икона поясной богоматери (Оп. № 731) — Муркмер, архангел Михаил (Оп. № 613) — Хериа, конный Георгий (Ерм. № 16889) — Полтавское, Иоанн Креститель (Ерм. № 6282) — Сакдари, конный Георгий (Ерм. № 16841) — Жибиани, живописная икона богоматери (Оп. № 557) — Лагурка, икона Спаса на троне (Оп. № 458) — Пари, большая икона Георгия (Оп. № 33).

4. Гранатовый цвет («персидско-византийская мистическая роза») 543
Цагерская мадонна (ტ. 19) — Чукули, архангельская пара (Ерм. № 16860; ср. гл. VII, § 9) — Иели, икона св. Варвары (Оп. № 377; ср. гл. VII, § 14) — Чукули, архангел Михаил (Ерм. № 191 и 16861; ср. гл. VII, § 8) — Чукули, икона богоматери (Ерм. № 188; ср. гл. VII, § 5) — Сети, конный Георгий (Оп. № 244; Ерм. № 16916; ср. гл. VII, § 15) — Гулида, конный Георгий (Ерм. № 16828; ср. гл. VII, § 16) — Накипари, икона поясного Спаса (Оп. № 350; Ерм. № 17255; ср. гл. VII, § 20, приложение) — Сакдари, икона богоматери (Ерм. № 16837 и 16843; ср. гл. VII, § 6) — Накипари, отдельная рама иконы (Оп. № 351) — Накипари, икона конного Георгия по заказу Надживани и Мепиани (Оп. № 352) — Муркмер, сборная икона (Оп. № 647; Ерм. № 17351) — Византийские примеры (ср. гл. VII, стр. 223—224)

5. Парные ряды орнаментального мотива с браслетиками, портбукетиками и т. п. 545

I. 1. Икона (I.) Квирике (Оп. № 440) — Суджуна, пеший Георгий, левый борт (ტ. 146) — Суджуна, пеший Георгий, фрагменты левого борта и верхнего слева (ტ. 146)
2. Жибиани, икона Спаса на троне (Оп. № 560; Ерм. № 17315) — Цюрми, икона Спаса на троне (Оп. № 396; Ерм. № 17243; ср. гл. VII, § 19)
3. Спинка Местийского предалтарного креста — Ланскальд, конный Георгий (Оп. № 77) — Ланчван, икона богоматери, нижний борт справа (Оп. № 731)

II. Жибиани, живописная икона богоматери (Оп. № 558) — Ланчван, икона Спаса на троне по заказу Доробеласдзе (Оп. № 729) — Накипари, Ипарский конный Георгий работы Асана Гваазавансдзе (Оп. № 349) — Икона (III.) Квирике (Оп. № 442) 547

III. Местийский предалтарный крест, бочки — Иели, икона Спаса на троне (Оп. № 376; Ерм. № 17248) — Ланчван, икона поясной богоматери: добавленные борта (Оп. № 731) — Муркмер, лоратный архангел

(Оп. № 613; Ерм. № 17357) — Икона (VIII.) Квирике (Оп. № 457) — Муркмер, лоратный архангел (Оп. № 656) 549
IV. Джумати, пеший Георгий (Ерм. № 1992) 549
V. Лагурка, большая живописная икона архангела (Оп. № 453) — Харагоули, предалтарный крест: низ поперечины — Самтависи, предалтарный крест (ф. 242) — Лагами, отдельные фрагменты (Оп. № 293) 550
Заключение 551
6. Орнамент из симметрично построенного на всю ширину борта листа в равномерном охвате стеблем 551
Хидистави, пеший Георгий (д. 2) — Местия, икона Спаса (Оп. № 245; Ерм. № 16915) — Лагурка, икона (IV.) Квирике (Оп. № 441) — Лагурка, икона (V.) Квирике (Оп. № 443) — Лагурка, пеший Георгий (Оп. № 460; Ерм. № 17286) — Адиши, икона Спаса (Оп. № 547, верхний борт) — Текали, икона богоматери (Ерм. № 16852) — Лагами, Симеон Столпник (Оп. № 264; ср. гл. VII, § 12) — Чукули, икона поясного Спаса (Ерм. № 191 и 16859, один из листиков) — Чихареши, икона Спаса (Ерм. № 16880)
7. Взаимная увязка между отдельными элементами орнаментального исполнения при различии композиционного построения 553
I. Лаштхвер, икона Иоанна с Прохором (Оп. № 145; Ерм. № 17008) — Лапскальд, икона Николая (Оп. № 73; Ерм. № 17110) — Хончиори, Фрагменты на двух иконах (богоматери и Николая) — Сакдари, фрагмент на предалтарном кресте (Ерм. № 16883) — Полтавское, икона Иоанна Предтечи (Ерм. № 6282) — Узор из кружков — Лапскальд, пеший Георгий (Оп. № 74) — Цюрми, икона Спаса (Оп. № 409; Ерм. № 17222) — Мгвимеви, фрагмент на иконе распятия (с. 18) — Лаштхвер, спинка выносного креста (Оп. № 146) — Гелати, спинка выносного креста (Кондаков-Бакрадзе, № 14, рис. 20) — Накипари, икона поясного Спаса (Оп. № 350; Ерм. № 17255) 553
II. Орнаментированные нимбы — Мцхета (Лечхуми), живописная икона архангела (Ерм. № 16773) — Пари, пеший Георгий (Оп. № 33; Ерм. № 17117) — Сакдари, святой в короне (Ерм. № 16838) — Сакдари, живописная икона Георгия (Ерм. № 16841) — Жибиани, живописная икона богоматери (Оп. № 557; Ерм. № 17313) — Чукули, фрагменты орнаментов (Ерм. № 16869 и 16868) — Адиши, икона Спаса на троне, три борта (Оп. № 547) — Сакдари, деисус (Ерм. № 16842) — «Гвоздеобразный» орнамент 556
8. Орнамент из больших растительных листиков с узкими длинными носами, закручивающимися за круг стебля, большей частью за наружный 559
Зарзма, икона преображения: борта 1023 года — Хопи, икона богоматери «Горгоэпекоос» (с. 208) — Хопи, икона богоматери в память царя Леона (с. 207) — Муркмер, икона богоматери (Оп. № 644) — Пхотрер, икона святого Ионы (Оп. № 5; Ерм. № 17137) — Чажаш, живописная икона поясной богоматери (Оп. № 681; Ерм. № 13344) — Цюрми, икона Иакова, брата господня (Оп. № 374; Ерм. № 17234) — Лагурка, живописная икона снятия со креста (Оп. № 454; Ерм. № 17287) — Суджуна, икона пешего Георгия, добавление на нижнем борту (с. 146) — Пари, архангел Гавриил (Оп. № 35; Ерм. № 17124) — Пхотрер, икона поясного Спаса (Оп. № 4; Ерм. № 17134) — Пари, икона пешего Георгия XII века по заказу Иоанна Атриани (Оп. № 34; Ерм. № 17148) — Саголашени, фрагменты иконных бортов (ф. 1066) — Ковровый рисунок «бесконечного рапорта»
9. Попытка выделить отдельные мастерские и школы чеканки X—XI (и отчасти XII) веков 564
1. Сапара (и ответвление ее: Зарзма) 566
Бретский крест — Цагерский Спас — Шемокмедская рипида — Сагола-

шенские пять пластин — Шемокмедские три пластины 1008 года — Отдельная Шемокмедская пластина — Ланлаиидзевская мадонна 20-х годов XI века
2. Цагери 566
Цагерская мадонна — Чукульская богоматерь — Чукульский и Сетийский архангелы — Чукульская и Цюрмийская архангельская пара — Икона св. Варвары — Сетийский конный Георгий — Накипарский Георгий заказ Мепнинаи — Лагами, икона Симеона Столпника 20-х годов XI века — Текальская богоматерь — Местийский Спас — Лагурка, иконы (IV. и V.) Квирике — Хидиставский Георгий (ტ·2)
3. Бравалдаали 567
Георгий Парахетский, Бравалдаальский и Накуралешский — Фронтальные Георгий и Федор из Бравалдаали — Триптихи в Чукули, Чихареши и Джахундери — Машена — Конные святые: Сакдари (мастера Микаела Ашарешели), Хирхониси, Сакао, Лабечина (ლ·29), Схмери, Гулида и Херна
4. Мастерская семьи Гвазававсдзе в Земо Сванетии 568
Накипари, две иконы Георгия — Ланчван, икона Спаса на троне — Иели, икона Спаса на троне (30—40-ые годы XI века) — Связь иконы Симеона Столпника в Лагами и Пхотрерских икон с Иельской иконой (Оп. № 3 и 4) — Икона (III.) Квирике — Жибиани, живописная икона богоматери (Оп. № 558)
5. Местиа 568
Икона (I.) Квирике — Суджуна (ტ.146) — Лапскальдский Георгий (Оп. № 77) — Ланчван, икона богоматери (Оп. № 731) — Жибиани, икона Спаса на троне (Оп. № 560) — Цюрми, икона Спаса на троне (Оп. № 396) — Лагурка, икона (VIII.) Квирике — Иели (Оп. № 378) — Муркмер, две иконы архангелов (Оп. № 613 и 656)
6. Хопи 568
Хопская икона богоматери в память царя Леона — Хопская икона вклада Хуашаки — Хопская икона богоматери «Горгоэпекоос» — Хопская икона Спаса — Хопская икона богоматери (с живописью Иоанна Богослова) — Цаленджихский Спас — Борта иконы преображения из Зарзмы — Муркмер (Оп. № 644) — Пхотрер (Оп. № 4 и 5) — Саголашени — Связь икон данной мастерской с иконами Георгия из Парахети, Сакао и Херна
7. Единичные представители, оставшиеся несвязанными с наметившимися мастерскими 569

X. Богато украшенные чеканные иконы с живописными ликами 572
1. Хопская икона поясной деисусной богоматери в память царя Леона 573
2. Цаленджихская икона поясного Спаса 579
3. Иепашская икона поясного Спаса 584
4. Гелатская икона поясного Спаса 588
5. Живописные с фрагментированным окладом иконы поясного Спаса из Мгвимеви и Кацхи 592
6. Мгвимевский деисус и икона распятия 598
7. Повторенная в чеканке живописная икона собора Михаила архангела в Пхотрере 602

Заключительная глава: Обзор развития грузинской средневековой чеканки с VIII—IX по XIX века 605
Алфавитный перечень воспроизведенных чеканных предметов 649
Перечень воспроизведенных чеканных предметов по их провениенции из исторических провинций Грузии 659
Алфавитный указатель 667

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ПАМЯТНИКИ IX ВЕКА

1. Зарзма. Икона преображения 886 года. Фото 60-х годов прошлого века А. С. Ронинашвили (коллекция Ермакова № 413).
2. Зарзма. То же — ктиторская надпись. Фото 1919 года Т. Г. Кюне.
3. Зарзма. То же — деталь фигуры пророка Ильи, около 1:1.
4. Зарзма. То же — деталь фигуры апостола Иоанна, ок. 1:1.

4а. Зарзма. То же — деталь фигуры Христа, ок. 1:1.

ПАМЯТНИКИ X ВЕКА

5 и 6. Цаиши. Крест — вклад Ефрема Цаишели в возвеличение Баграта, царя абхазов и куропалата — лицевая сторона и спинка.

7. Цаиши. Крест Ефрема Цаишели — деталь нижнего тябла, 1:1.

8. Гелати. Крест с добавленной надписью царя Давида Строителя (ср. фото 483).

9—12. Гелати. Детали креста, 1:1.

13. Лапскальд. Отдельная пластина от круглого креста (Опись 1931 года, № 86), ок. 1:1.

14 и 15. Саголашени. Пластины от митры ($\frac{1}{1}$ 1066).

16 и 17. Саголашени. Оборот пластин на фото 14 и 15.

18 и 19. Саголашени. Пластины от убора митры, 1:1.

20. Саголашени. Пластина от митры.

21. Обуджи. Фрагмент потира.

22 и 23. Обуджи. Рипида из церкви «Кначи», вклад царя Георгия.

24. Обуджи. Деталь рипиды, 1:1, к фото 23.

25. Обуджи. Тека рипиды с набитыми на крышке фрагментами потира.

26 и 27. Кутаиси. Небольшая рипида в музее.

28. Харагоули. Иконка двух архангелов.

29 и 30. Обуджи. Кадильница.

31. Обуджи. Кадильница — донышко, ок. 1:1, к фото 29 и 30.

32 и 33. Цхумар. Кадильница (Оп. 63).

34 и 35. Хирхониси. Икона двух конных святых воинов (ф. 2).

36 и 37. Бравалдзаали. Икона св. Георгия и икона св. Федора.

38. Сакдари. Первый предалтарный крест (Ерм. № 16834).

39. Сакдари. Второй предалтарный крест (Ерм. № 16833).

40 и 41. Сакдари. Две пластины со второго предалтарного креста с изображением конного св. Федора.

42. Накуралеши. Икона конного св. Георгия.
43. Бравалдзали. Конный св. Георгий Парахетский.
44. Жамуши. Конный св. Георгий (Оп. 317).
45 и 46. Чукули. Триптих с предстоящими первоапостолами и св. воинами (Ерм. № 16857 и № 189).
47. Чихареши. Триптих (Ерм. № 16879).
48 и 49. Джахундер. Триптих (Ерм. № 187 и № 16876).
50 и 51. Машена. Две иконы архангела Гавриила (Ерм. № 16881).
52. Паки. Деисусная икона — вклад Вардана, сына эриставт эристави Бакура. Работа Георгия Двалисдзе и Георгия Мобаркисдзе (Ерм. № 16832).
53. Паки. Икона Спаса и архангелов (Ерм. № 16830).
53а. Рокити. Три пластины с фигурами апостолов.
54. Гелати. Икона богоматери.
55 и 56. Лагурка. Икона богоматери (Оп. 451).
57. Ишхани. Выносной крест 973 года (Ерм. № 16787).
58. Ишхани. Выносной крест 973 г. — распятие (деталь, 1:1).
59. Ишхани. Выносной крест 973 г. — спинка (Ерм. № 16788).
60 и 61. Ишхани. Выносной крест 973 г. — ручка и отдельные украшения лицевой стороны.
62. Мартвили. Икона богоматери с убором эмалевыми медальонами (ტ. 7).
63. Хопи. Икона богоматери в память царя Леона, умершего в 967 году (ტ. 207).
64 и 65. Хопи. Детали обрамления иконы в память Леона (ტ. 207).
66 и 67. Хопи. Две детали обрамления иконы богоматери «Горгоэпэкоос» (ტ. 208, см. Альбом, табл. 42).
68. Мгвимеви. Спас из деисусного ряда — вклад Рати, эристави провинции Рача.
69. Мгвимеви. Богоматерь из деисусного ряда — вклад диопалт диопали Русудан.
70. Мгвимеви. Креститель из деисусного ряда — вклад Рати, эристави провинции Рача.
71. Мгвимеви. Икона Спаса — вклад Русудан. (ტ. 15).
72. Кацхи. Икона Спаса — вклад эриставт эристави Кахабера (ტ. 29).
73. Мгвимеви. Живописная икона распятия (ტ. 18).
74 и 75. Мгвимеви. Две детали, 1:1, иконы Спаса — вклад Русудан, к фото 71.
76 и 77. Мгвимеви. Две детали иконы — вклад Русудан, к фото 71.
78. Мгвимеви. Деталь, 1:1, надписи заказчицы иконы — вклад Русудан, к фото 71.
79. Мгвимеви. Надпись, 1:1, на евангелии иконы Спаса из деисуса, к фото 68.
80 и 81. Цаленджиха. Две детали, 1:1, иконы Спаса (см. Альбом, табл. 118).
82. Кацхи. Деталь, 1:1, орнаментации обрамления иконы Спаса — вклад эриставт эристави Кахабера, к фото 72.
83. Иенаш. Деталь, 1:1, орнаментации иконы Спаса (Оп. 170, см. Альбом, табл. 121).
84. Иенаш. Деталь, 1:1, иконы Спаса (см. Альбом, табл. 121).
85. Брили. Детали выносного креста работы мастера Асата (см. Альбом, табл. 6).
86—95. Бедиа. Золотой потир — вклад царя Баграта III (975—1014 гг.).
96 и 97. Бедиа. Золотой потир — две детали вида изнутри.
98. Илори. Потир.
99. Цагери. Икона поясного Спаса с живописным ликом — вклад царя Баграта III (ტ. 20).
100. Цагери. Деталь, 1:1, иконы — вклада царя Баграта III, к фото 99.

ПАМЯТНИКИ XI ВЕКА

101 и 102. Бретн. Выносной крест — вклад настоятеля Миказла. Работа Габриэля Сапарели († 1068).
103—105. Бретн. Детали фигуры распятого, к фото 101.
106. Саголашени. Фрагмент обрамления иконы, 1:1.

107. Шемокмеди. Пластина со сценой въезда в Иерусалим (Ерм. № 18015).
108 и 109. Моцамета. Пластина со сценой рождества и ее оборот.
110 и 111. Моцамета. Две детали пластины со сценой рождества, ок. 1:1.
112 и 113. Шорапани. Пластина со сценами распятия и вознесения, превращенная в XVII веке в икону (ср. фото 584).
114 и 115. Зарзма. Рипида — вклад эристави Парсмана из семьи Лаклакидзе (хранилась в Шемокмеди: ბ. 48).
116—117. Местиа. Рипида, хранившаяся в семье Копадзе.
118. Местиа. Рипида, хранившаяся в семье Копадзе. Деталь, 1:1, другой стороны к фото 116.
119—122. Шемокмеди. Две рипиды (вторая и третья) — одна из них работы золотых дел мастера Тетай.
123 и 124. Шемокмеди. Четвертая рипида.
125—128. Бретн. Иоанн Креститель — вклад настоятеля Микаэла (ჯ. 1065).
129. Цагери. Богоматерь на троне (ლ. 19).
130 и 131. Лабечина. Богоматерь на троне. По фото 1910 г. на месте и после поступления в музей и переноса на новую доску (ლ. 39).
132 и 133. Цагери. Две детали, к фото 129, ок. 1:1.
134. Сасаши. Богоматерь на троне (Ерм. № 16906).
135. Сакдари. Богоматерь на троне (Ерм. № 16837).
136. Чукули. Богоматерь на троне (Ерм. № 188).
137. Цагери. Богоматерь на троне (Ерм. № 16791).
138. Пацули. Поясная богоматерь (Ерм. № 16885).
139. Текали. Поясная богоматерь (Ерм. № 16852).
140. Текали. Орнаментация вертикального борта, к фото 139.
141. Текали. Орнаментация горизонтального борта, к фото 139.
142. Лабечина. Орнамент борта иконы богоматери, к фото 130 и 131, 1:1.
143. Корцхели. Богоматерь поясная.
144. Ипрари. Богоматерь (Оп. 520).
145. Ланчвани. Богоматерь (Оп. 741).
146. Муркмер. Богоматерь. Деталь предалтарного креста (Оп. 632).
147. Муркмер. Богоматерь (Оп. 668 и Ерм. № 17346).
148. Иели. Богоматерь (Оп. 391 и Ерм. № 17250).
149. Муркмер. Выносной крест (Оп. 637 и Ерм. № 17370).
150. Муркмер. Второй выносной крест (Оп. 638 и Ерм. № 17374).
151. Джумати. Пеший Георгий — вклад эриставт эристави Вардана Варданисдзе (Ерм. № 1992).
152. Лаштхвер. Пеший Георгий (Оп. 140 и Ерм. № 17010).
153. Хидистави. Пеший Георгий (ბ. 2).
154 и 155. Хидистави. Пеший Георгий. Детали, 1:1, к фото 153.
156. Суджуна. Пеший Георгий (ტ. 146).
157 и 158. Джумати. Детали орнаментации иконы св. Георгия — вклад Вардана Варданисдзе, 1:1, к фото 151.
159. Суджуна. Деталь основной орнаментации горизонтального борта, 1:1, к фото 156.
160. Лагурка. Деталь орнаментации борта живописной иконы архангела, 1:1, (Оп. 153).
161. Суджуна. Деталь основной орнаментации вертикального борта, 1:1, к фото 156.
162. Бочорма. Икона св. Георгия (ჟ. 64).
163—166. Бочорма. Детали древних частей иконы св. Георгия. К фото 162.
167 и 168. Лечхуми. Деревянная резная голова иконы, ок. 1:1.
169. Цюрми. Деталь иконы архангелов, 1:1 (Оп. 395).
170. Местиа. Архангел Гавриил.
171. Чукули. Архангел Михаил (Ерм. № 191).
172. Лабечина. Архангел борта иконы богоматери, 1:1, к фото 130 и 131.

173. Муркмер. Архангел Михаил с ктитором (Оп. 654 и Ерм. № 17348).
174. Муркмер. Архангел (Оп. 613 и Ерм. № 17357).
175. Муркмер. Архангел (Оп. 684 и Ерм. № 17345).
176. Лагурка. Архангел (Оп. 463 и Ерм. № 17290).
177. Лагурка. Св. Квирике (шестая икона).
178. Муркмер. Икона двух архангелов, по ее борту — пять медальонов с полуфигурой Квирике и три с воинами (Оп. 614 и Ерм. № 17557).
179. Муркмер. Богоматерь деисусная (Оп. 660 и Ерм. № 17349).
180. Ланскальд. Пеший Георгий (Оп. 74 и Ерм. № 17110).
181. Лабечина. Конный Георгий (ꝟ·29).
182. Сети. Конный Сетийский Георгий (Оп. 244).
183. Накипари. Конный Георгий. Ранняя работа Асана Гваазависдзе (Оп. 348).
184. Накипари. Ипарский Георгий. Работа зрелого мастера Асана по заказу Маруши (Оп. 349).
185. Хопи. Конный Георгий.
186. Бравалдзали. Конный Георгий.
187. Ланскальд. Конный Георгий (Оп. 77).
188. Джахундер. Конный Георгий (Ерм. № 16874).
189. Джахундер. Восковая заливка иконы конного Георгия, к фото 188 (в колл. Института истории грузинского искусства № 483, ср. МАК, X, табл. XXXIV).
190. Ланчвани. Конный Георгий (Оп. 730).
191 и 192. Сакао. Конный Георгий (б. 11).
193. Рача. Конный Георгий.
194. Хериа. Конный Георгий (Ерм. № 16889).
195–200. Схиери. Детали двух икон конного Георгия (б. 3 и 4).
201 и 202. Гелати. Тондо с изображением св. Мамая и его оборот.
203. Зарзма. Икона Лакланидзевской богоматери (δ.77). Фото 60-х годов А. С. Роинашвили в колл. (Ерм. № 120).
204 и 205. Зарзма. Лакланидзевская богоматерь. Пластина средника и ее оборот.
205а. Лагами. Детали, 1:1, иконы Симеона Столпника. Работа мастера Филиппа по заказу Антония, цагерского епископа (Оп. 264; см. Альбом, табл. 90).
206 и 207. Хопи. Икона живописного поясного Георгия и ее спинка.
208 и 209. Лайлаши. Фрагмент иконы сретения и его оборот.
210 и 211. Лагурка. Св. Квирике — первая и третья иконы (Оп. 440 и 442).
212–217. Лагурка. Детали бортов первой и третьей икон св. Квирике, 1:1.
218 и 219. Лагурка. Св. Квирике — четвертая и пятая иконы (Оп. 441 и 443).
220 и 221. Зарзма. Верхнее, исполненное около 1023 года, обрамление иконы преображения, см. фото 1. Внизу фрагмент из коллекций Эрмитажа 1:1.
222. Накипари. Обрамление (Оп. 351).
223. Мартвили. Ручка выносного креста (к фото 388 и 389).
224. Лагами. Фрагмент борта (Оп. 293).
225. Мцхета. Живописная икона архангела с чеканным нимбом и рамой (Ерм. № 16773).
226. Сакдари. Пеший Георгий (Ерм. № 16841).
227. Сакдари. Живописная икона с чеканным нимбом и рамой (Ерм. № 16838).
228. Сакдари. Живописный деисус с чеканными нимбами и рамой (Ерм. № 16842).
229. Накипари. Икона Ипарского Георгия — вклад Паджиани и Мепиани (Оп. 352 и Ерм. № 17258).
230–234. Накипари. Детали иконы Ипарского Георгия, 1:1. К фото 229.
235. Муркмер. Икона Спаса и другие штампы (Оп. 647 и Ерм. № 17351).
236. Ланчвани. Пеший Георгий. Фрагмент предалтарного креста.
237. Бравалдзали. Пеший Парахетский Георгий.
238. Бечо. Пеший Георгий (Оп. 93).
239. Цхумар. Конный Георгий — деталь предалтарного креста, 1:1 (Оп. 64).
240. Цхумар. Фрагмент с двумя оттисками конного Георгия (Оп. 61).

241. Лагами. Конный Георгий (Оп. 289 и Ерм. № 16944).
242. Муркмер. Конный Георгий (Оп. 657).
243. Несгун. Деталь средней пластины большого предалтарного креста с изображением конного Георгия, 1:1 (Оп. 161).
244. Цхумар. Деталь левого тябла предалтарного креста с изображением конного Георгия, 1:1 (Оп. 64).
245. Цхумар. Деталь нижнего тябла того же креста с другим изображением конного Георгия, 1:1 (Оп. 64).
246. Несгун. Матрица для изготовления оттиска, 1:1, к фото 245 (коллекция Института истории грузинского искусства № 419).
247. Цхумар. Деталь предалтарного креста с оттисками полуфигур евангелиста Луки и св. Квирике, 1:1 (Оп. 64).
248. Маргвиши. Конный Георгий (Ерм. № 16905).
249. Цюрми-Чобан. Конный Георгий (Оп. 433 и Ерм. № 17233).
250. Нацули. Конный Георгий (Ерм. № 16886).
251. Ипрари. Конный Георгий (Оп. 525 и Ерм. № 17262).
252. Шгеди. Конный Георгий (Ерм. № 16900).
253. Муркмер. Конный Георгий (Оп. 670 и Ерм. № 17346).
254. Геби. Конный Шодайский Георгий (см. Альбом, табл. 95).
255. Лемсиа. Конный Георгий (Оп. 117 и Ерм. № 16989).
256. Ланчван. Конный Георгий (Оп. 733 и Ерм. № 16956).
257. Цюрми-Загэр. Спас на троне (Оп. 409).
258. Иели. Спас на троне (Оп. 375).
259. Пхотрер. Икона Спаса на троне, наколоченная на месте живописного лика большого поясного Спаса, ср. фото 268 (Оп. 4 и Ерм. № 17134).
260. Жибиани. Спас на троне (Оп. 577 и Ерм. № 17322).
261. Лагурка. Иконка святой мученицы (Оп. 477).
262. Мцхета. Кафедрал Свети-Цховели. Матрица полуфигуры св. Квирике (∫. 1196).
263. Муркмер. Фрагмент с поясным Спасом (Оп. 663 и Ерм. № 17350).
264 и 265. Хончиори. Фрагменты орнамента на иконе богоматери.
266. Муркмер. Икона Иоанна Крестителя — вклад Кобула, Цотне и жены его Ванеле (Оп. 605 и Ерм. № 17361).
267. Муркмер. Деталь орнаментации иконы Иоанна Крестителя, 1:1, к фото 266.
268. Пхотрер. Поясной Спас (Оп. 4 и Ерм. № 17134).
269. Пхотрер. Иона (Оп. 5 и Ерм. № 17137).
270 и 271. Местиа. Предалтарный крест и его спинка (Оп. 249 и Ерм. № 16922).
272—276. Кацхи. Предалтарный крест — вклад Рати, эристави провинции Рача. Детали (ср. Альбом, табл. 69, 70).
277—282. Схвава. Предалтарный крест — вклад Рати, эриставт эристави провинции Рача.
283—285. Самтависи. Предалтарный крест. Пластины лицевой стороны после откреплення (∫. 242).
286—288. Самтависи. Предалтарный крест. Пластины на лицевой стороне креста (фото 1—3).
289—291. Самтависи. Предалтарный крест. Пластины на спинке креста (фото 15—17).
292—295. Самтависи. Предалтарный крест. Фрагменты орнаментации бочков, 1:1.
296 и 297. Самтависи. Предалтарный крест. Оборот пластин спинки, 1:1.
298 и 299. Харагоули. Предалтарный крест и деталь (1:1) с изображением архангела. (о. 87-δ)
300—304. Харагоули. Предалтарный крест. Детали бочков, 1:1.
305. Цюрми. Предалтарный крест — первый (Оп. 406 и Ерм. № 17230).
306—309. Цюрми. Предалтарный крест — второй и его детали, 1:1 (Оп. 407 и Ерм. № 17228).
310 и 311. Иели. Предалтарный крест в церкви селения Несгаубан (Оп. 368). Состояние по фото 1954 и 1931 годов.
312—314. Иели. Детали предалтарного креста по состоянию 1954 года.

315 и 316. Лахиль. Предалтарный крест — первый (Оп. 219).
317. Лахиль. Второй предалтарный крест (Оп. 220).
318. Лахиль. Деталь второго предалтарного креста, 1:1 (Оп. 220).
319. Лахиль. Деталь первого предалтарного креста, 1:1 (Оп. 219).
320. Лахиль. Деталь второго предалтарного креста, 1:1 (Оп. 220).
321. Лахиль. Деталь первого предалтарного креста, 1:1 (Оп. 219).
322. Лахиль. Деталь второго пердалтарного креста, 1:1 (Оп. 220).
323—326. Лахиль. Детали первого предалтарного креста, 1:1 (Оп. 219).
327. Цюрми. Предалтарный крест — третий (Оп. 408 и Ерм. № 17229).
328—333. Цюрми. Детали третьего предалтарного креста (Оп. 408).
334. Тангил. Матрица 1:1 (к фото 333; из коллекции Института истории грузинского искусства № 482).
335—338. Лахиль. Деталя обрамления иконы св. Анны, 1:1 (Оп. 215; см. Альбом, табл. 65).
339. Цюрми. Предалтарный крест — четвертый (Оп. 403 и Ерм. № 17246).
340. Цюрми-Загэр. Деталь предалтарного креста (Оп. 415).
341. Цюрми-Загэр. Деталь другого предалтарного креста (Оп. 416), ср. фото 468.
342. Цюрми. Предалтарный крест пятый (Оп. 404 и Ерм. № 17245).
343—345. Цюрми. Детали предалтарного креста, 1:1, к фото 342.
346. Иели. Предалтарный крест (Оп. 437 и Ерм. № 17238).
347. Пари. Предалтарный крест (Оп. 45 и Ерм. № 17151).
348. Пхотрер. Предалтарный крест (Оп. 20 и Ерм. № 17141).
349. Кашвети. Предалтарный крест (Оп. 138).
350. Лапскальд. Предалтарный крест с круглым стволом (Оп. 86 и Ерм. № 17115).
351—355. Лапскальд. Детали круглого предалтарного креста, 1:1 (Оп. 86).
356. Муркмер. Предалтарный крест (Оп. 632 и Ерм. № 17364).
357. Лапскальд. Предалтарный крест (Оп. 88).
358. Лапскальд. Предалтарный крест (Оп. 87).
359. Цхумар. Предалтарный крест (Оп. 64 и Ерм. № 17074).
359а. Местиа. Поясной Спас (Оп. 245).
359b. Текали. Поясной Спас (Ерм. № 16853).
360. Чукули. Поясной Спас (Ерм. № 16859).
361. Местиа. Малый поясной Спас (Оп. 247 и Ерм. № 16910).
362. Шгеди. Поясной Спас (Ерм. № 16903).
363. Чажаш. Поясной Спас (Оп. 678 и Ерм. № 17343).
364. Чукули. Поясной Спас — вторая икона (Ерм. № 16866).
365. Пари. Деталь иконы Спаса на троне, 1:1 (Оп. 38).
366 и 367. Лапскальд. Выносной крест (Оп. 69 и Ерм. № 17108 и 17107).
368—370. Лапскальд. Детали выносного креста, 1:1.
371 и 372. Гелати. Выносной крест Маривалт Цирквалели.
373 и 374. Гелати. Детали выносного креста Маривалт Цирквалели, 1:1. К фото 371 и 372.
375 и 376. Иели. Спас на троне. Работа Тевдоре Гвазавасдзе. Деталь, 1:1 (Оп. 374) — лицевая сторона и оборот пластины.
377 и 378. Пхотрер. Икона архангелов Михаила и Гавриила (по фото 1910 и 1931 годов).
379—381. Пхотрер. Детали иконы архангелов (ок. 1:1). К фото 377 и 378.
382. Пхотрер. Спинка иконы архангелов. К фото 377 и 378.
383. Геби. Икона архангелов.
384. Они. Живописная икона архангелов — вклад братьев Гаракапидзе Микаэла, Портога и Иване.
385. Полтавское. Оклад иконы Иоанна Крестителя (Ерм. № 6282).
386. Хончиори. Фрагмент иконки сретения.
387. Никорцминда. Фрагмент иконы распятия с надписью Кахабера, в монашестве Кирилле, сына Рати, эриставт эристави провинции Рача.

388 и 389. Мартвили. Выносной крест и его спинка — вклад Арсения, сына Вече Мархузли. Работа Иване диакона.

390. Мартвили. Распятие. Деталь выносного креста, 1:1. К фото 388.

391. Лаштхвер. Выносной крест (Оп. 146, Ерм. № 17013).

392 и 393. Моцамета. Выносной крест по заказу Софрона Эрушнели.

394. Моцамета. Деталь выносного креста, 1:1. К фото 392.

395 и 396. Шемокмеди. Выносной крест и его спинка.

ПАМЯТНИКИ XII и XIII ВЕКОВ

397 и 398. Тбилиси. Оклад блюда «Тайной вечери». Фрагменты.

399—401. Гелати. Детали триптиха Хахульской богоматери (Ерм. № 5068, 5074, 5073).

402—405. Саголашени. Фрагменты орнаментации иконных бортов (ქ. 1066 ა — ბ.)

406. Лахушт. Пеший Георгий (Оп. 231 и Ерм. № 17063).

407. Кашвети. Пеший Георгий (Оп. 130 и Ерм. № 16977).

408. Лагурка. Св. Квирике — вторая икона (Оп. 439).

409. Геби. Пеший Георгий.

410. Лагурка. Пеший Георгий (Оп. 460 и Ерм. № 17286).

411. Жибиани. Св. Квирике. Деталь предалтарного креста (Оп. 586).

412. Муркмер. Орнаментация иконы богоматери (Оп. 644).

413 и 414. Гелати. Переплет Гелатского евангелия (Ерм. № 3 и 99).

415. Пхотрер. Поясной Спас — вклад Русудан, тетки царицы Тамары (Оп. 1 и Ерм. № 17131).

416—420. Пхотрер. Детали иконы Спаса (Оп. 1), к фото 415.

421 и 422. Тбилиси. Фрагменты иконы по заказу Абуласана, эриставт эристави и мечурчлет ухуцеси.

423. Харагоули. Умбон перекрестья. Деталь предалтарного креста (ок. 87 з).

424. Лагурка. Деталь орнаментации живописной иконы распятия, 1:1 (Оп. 454).

425. Несгун. Икона живописной богоматери с надписью Борены на спинке (Оп. 152).

426. Жибиани. Икона Иоанна Крестителя (Оп. 556 и Ерм. № 17316).

427. Тбилиси. Анчийская вкладная икона «нерукотворного Спаса». Работа обрамления мастера Бека в честь царицы Тамары (ტფ. 331).

428 и 429. Чаниети. Знамя по заказу Русудан, сестры царя Георгия III (Ерм. № 2029, 2028).

430 и 431. Тбетское евангелие. Переплет (Ерм. № 12838 и 12839).

432. Лахиль. Димитрий (Оп. 209 и Ерм. № 17049; ср. Альбом, табл. 163).

432а. Хопи. Детали (ок. 1:1) иконы Спаса (см. Альбом, табл. 127).

433. Лемсиа. Конный Георгий, 1:1 (Оп. 116 и Ерм. № 16990).

434. Пхотрер. Деталь сеней (Оп. 22). Работа Михаила Томаниани.

435. Лапскальд. Конный Георгий. Деталь иконы архангела Михаила, работы Михаила Томаниани, 1:1 (Оп. 76), к фото 453.

436. Лагами. Конный Георгий (Оп. 286 и Ерм. № 16944).

437. Лагами. Поясная богоматерь (Оп. 288 и Ерм. № 16944).

438. Лагурка. Конный Георгий (Оп. 475 и Ерм. № 17283).

439. Муркмер. Конный Георгий (Оп. 628).

440. Лемсиа. Конный Георгий (Оп. 166 и Ерм. № 16984).

441. Бечо (село Доли). Конный Георгий. Деталь предалтарного креста, 1:1 (Оп. 106), к фото 463.

442. Лагами. Конный Георгий (Оп. 280 и Ерм. № 16946).

443. Джахундер. Конный Георгий (Ерм. № 186).

444. Горис-Джвари. Конный Георгий и другие штампы на «главе» предалтарного креста.

445. Чихареши. Спас на троне (Ерм. № 16880).

446. Несгун. Спас на троне (Оп. 158 и Ерм. № 16967).
447. Чажаш. Спас на троне (Оп. 689 и Ерм. № 17352).
448. Чвабиани. Спас на троне (Оп. 338 и Ерм. № 17178).
449. Чажаш. Спас на троне (Оп. 695 и Ерм. № 17360).
450. Цхумар. Спас на троне (Оп. 56 и Ерм. № 17086).
451. Гоби. Архангел Михаил (Ерм. № 16985).
452. Муркмер. Архангелы и мелкие медальоны с полуфигурами (Оп. 610 и Ерм. № 17356).
453. Лапскальд. Архангел Михаил. Работа Микаэла Томаниани (Оп. 76 и Ерм. № 17105).
454. Местиа. Поясной Спас (Оп. 246).
455. Лапскальд. Архангел Михаил (Оп. 79 и Ерм. № 17091).
456 и 457. Жибиани. Икона архангела Михаила и ее спинка (Оп. 562).
458. Пари. Богоматерь. Деталь иконы Супского Георгия. Работа Томаниани, 1:1 (Оп. 36).
459. Пари. Богоматерь. Деталь иконы Спаса по заказу Ратиани и его жены, 1:1 (Оп. 37).
460 и 461. Хэ. Св. Квирике — седьмая икона и ее спинка (Оп. 502).
462. Жибиани. Предалтарный крест (Оп. 589 и Ерм. № 17330).
463. Бечо. Предалтарный крест (Оп. 106 и Ерм. № 17075).
464. Бечо. Полуфигуры Спаса и Богоматери. Деталь, 1:1, креста (Оп. 106).
465—467. Бечо. Другой предалтарный крест (Оп. 105).
468. Цюрми-Загэр. Предалтарный крест (Оп. 416).
469. Лемсна. Предалтарный крест (Оп. 169 и Ерм. № 16986).
470. Ланчван. Предалтарный крест (Оп. 727 и Ерм. № 16964).
471 и 472. Ланчван. Умбон. Детали креста (Оп. 727).
473. Пари. Предалтарный крест (Оп. 44 и Ерм. № 17150).
474. Пари. Деталь креста с надписью (Оп. 44 и Ерм. № 17127).
475. Ланчван. Деталь креста (Оп. 727), к фото 470.
476. Жибиани. Св. Квирике и св. Ивлите. Деталь креста (Оп. 586).
477. Опи. Архангелы Михаил и Гавриил — заказ братьев Гараканидзе.
478 и 479. Иенаш. Детали переплета Иенашского четвероглава.
480. Цаленджиха. Спинка иконы поясного Спаса, к фото 80 и 81 (с. 210; см. Альбом, табл. 116—118).
481. Хопи. Спинка иконы в память царя Леона (с. 207), к фото 63.
482. Цаленджиха. Живописный оборот иконы поясного Спаса и живописная выдвижная ее доска с мощами (с. 210).
483. Гелати. Золотая пластина с надписью Давида Строителя, добавленная к кресту, 1:1, к фото 8—12.

ПАМЯТНИКИ XIV и XV ВЕКОВ

484 и 485. Тбилиси. Венчающая часть и внутренняя сторона створок триптиха Анчийской иконы, к фото 427 (Ерм. № 4634 и 2364).
486. Петрицони (ныне Бачково). Икона богоматери 1311 года (Ерм. № 892).
487—490. Мартвили. Крест по заказу Георгия Дадиани (с. 1) и две (1:1) детали.
491—493. Хони. Пеший Георгий.
494 и 495. Шемокмеди. Складень работы золотых дел мастера Мамне (Ерм. № 18024 и 18025).
496. Садгери. Предалтарный крест работы Мамне.
497—500. Садгери. Предалтарный крест. Глава и ее детали.

501. Бараконн. Предалтарный крест работы Мамне.
502. Квемо Чала. Предалтарный крест («Джвар Патиосани») по заказу Имаридо Зевдгинидзе, амилахора и горийского моурава (ქ. 241 и Ерм. № 13470).
503—506. Гелати. Детали иконы «Моление Баграта», 1:1.
507—517. Самтависи. Предалтарный крест. Пластины позднего поновления (фото к протоколу раскрытия за №№ 4—7, 8—10 и 11—14).
518. Гуле-кари. Складень пешего Георгия в закрытом виде.
519. Одиши (ошибочно обозначено Гуле-кари). Конный Георгий.
520. Жибиани. Конный Георгий из церкви Джграк (Оп. 710 и Ерм. № 17325).
521. Бодорна. Деталь выносного креста (ქ. 579).
522. Тбилиси. Конный Георгий (ტ. 148).
523. Гурджаани. Матрица для иконы конного Георгия (ქ. 455), к фото 519—522.
524 и 525. Тбилиси. Матрицы для иконы богоматери на троне (из собрания б. Церковного музея, отд. IV, № 43 и 44).

ПАМЯТНИКИ XVI ВЕКА

526. Гелати. Спас на троне — вклад Саргиса Мхеидзе в Сохастер. Работа мастера Никола.
527 и 528. Убиси. Складень по заказу Евстафия и Нарнобы Абашидзе (с. 65).
529. Шемокмеди. Створки складня (Ерм. № 18024).
530—532. Зугдиди. Складень Илорского Георгия по заказу Кириле Жванидзе.
533. Гелати. Икона Бичвинтской богоматери — вклад абхазского католикоса Евдемона Чхетидзе.
534. Цаленджиха. Выносной крест — вклад абхазского католикоса Евфимия Сакварелидзе.
535 и 536. Гелати. Выносной крест по заказу Евдемона Чхетидзе.
537. Джумати. Складень архангела Михаила по заказу Гурнели Георгия и Елены (Ерм. № 1994).
538. Шемокмеди. Складень по заказу Гурнели Георгия и Елены (Ерм. № 18016).
539 и 540. Цаленджиха. Складень по заказу Елисея Джапаридзе.
541. Горис-Джвари. Предалтарный крест по заказу кахетинского царя Александра (1574—1605 гг.).
542. Мгвимеви. Икона св. Марине.
543. Матходжи. Икона св. Василия по заказу абхазского католикоса Евфимия Сакварелидзе.
544 и 545. Бодорна. Живописный погрудный Спас и деталь его орнаментации (ქ. 576).
546. Кдисубани. Погрудная богоматерь (ტ. 16).
547. Алаверди. Икона Спаса по заказу царя Леона (ქ. 178).
548. Шуамта. Спинка иконы богоматери с надписью вкладчика царицы Тинатин (ქ. 1).
549. Шемокмеди. Богоматерь.
550. Цаленджиха. Икона богоматери по заказу царицы Кетеван.
551. Цаленджиха. Спинка иконы по заказу царицы Кетеван.
552. Гелати. Складень со вкладной иконой Ацкурской богоматери.
553. Гелати. Деталь вкладной иконы Ацкурской богоматери.
554. Алаверди. Икона усекновения главы Иоанна Предтечи (ქ. 225).
555. Квемо-Чала. Богоматерь (ქ. 256).
556 и 557. Телави. Деисусная икона и ее спинка.
558. Алаверди. Св. Николай (ქ. 217).
559. Кутаиси. Палеостомская богоматерь.

560. Шемокмеди. Икона двенадцати праздников со вкладной иконой (д. 73 и Ерм. № 126).

561 и 562. Местиа. Рипида (Оп. 248 и Ерм. № 16920 и № 16917).

ПАМЯТНИКИ XVII ВЕКА

563. Цаиши. Икона богоматери по заказу Малакия Гуриели.

564. Цаиши. Вторая икона богоматери по заказу Малакия Гуриели.

565. Цаиши. Икона двенадцати праздников со вкладной иконой распятия по заказу 1619 года Малакия Гурнели.

566. Цаиши. Вкладная икона распятия 1619 года по заказу Малакия Гуриели.

567. Тбилиси. Наружная сторона 1686 года створок Анчийской иконы по заказу Гиви Амилахвари и жены его Тамары (Ерм. № 2366).

568. Хопи. Триптих — заказ Андрея Сакварелидзе для Мокви.

569. Хопи. Икона богоматери по заказу Левана II Дадиани для придворной церкви в Хошти.

570. Тквири. Складень — заказ Рованоза Чиладзе и жены его Утандар Чхетидзе.

571. Чхари. Пластины переплета метафраса св. Георгия по заказу царицы Мариам.

572. Тквири. Икона богоматери по заказу жены Левана II Нестан-Дареджан в память ее брата Кака Чиладзе.

573. Корцхели. Поясной Спас по заказу 1640 года Левана II.

574. Корцхели. Киот для вкладной эмалевой иконы по заказу Левана II.

575. Мартвили. Икона богоматери 1646 года по заказу Левана II в память дедопалт дедопали Нестан-Дареджан для дворцовой церкви в Тарчули (м. 8 д).

575а. Вани. Икона богоматери и двенадцати праздников. Работа Кайхосро Лалиашвили по заказу Вахушти Чиджавадзе и жены его Анны Чиладзе (см. Альбом, табл. 179).

576. Хони. Икона св. Георгия 1636 года по заказу Левана II Дадиани.

577. Мартвили. Икона богоматери по заказу Левана II.

578. Шемокмеди. Вкладная икона богоматери (к д. 76).

579. Квемо Чала. Икона поясной богоматери 1682 года (д. 254).

580. Цаленджиха. Выносной крест — вклад Липарита Дадиани.

581. Шемокмеди. Ксилотека (д. 72 и Ерм. № 123).

582. Хопи. Пластина поясной богоматери на месте древней иконы с надписью Хуашаки и с древним обрамлением. Вклад 1676 года царевича Георгия и жены его Тамары (см. Альбом, табл. 43 и 44).

583. Цагери. Надпись цагерских епископов Серапиона Абашидзе и Николоза Кучидзе на реставрированной части Ишханского креста, к фото 59.

584. Шорапани. Спинка превращенной в икону пластины. Заказ 1686 года бокаулт ухуцеса Теймураза Чхеидзе, к фото 112 и 113.

ПАМЯТНИКИ XVIII и XIX ВЕКОВ

585. Джручи. Икона поясной богоматери 1775 года.

586. Гелати. Икона богоматери на троне 1730 года по заказу имеретинского царя Александра.

587. Чхари. Складень Саввы Освященного 1779—80 гг. по заказу царя Соломона I.

588. Алаверди. Икона Алавердского Георгия. Лицевая сторона по заказу 1721 года Николая Чолокашвили (д. 65).

589. Алаверди. Спинка иконы Алавердского Георгия 1797 г. Работа мастера Габриэля.

590. Алаверди. Деталь с надписью 1721 года на иконе Алавердского Георгия. К фото 588.

591 и 592. Алаверди. Иконка 1717 года по заказу царя Иессея и жены его Елены и спинка иконы (ჯ. 211).

593. Суджуна. Икона св. Георгия для хождения по сбору. Вклад Евдемона Чхетидзе (ო. 50).

594 и 595. Суджуна. Вклад 1797 г. Бесариона Чкондидского митрополита, сына Кацна Дадиани (ო. 149).

596. Ачи. Икона 1763 года — вклад настоятеля Иосифа Такаишвили. Работа золотых дел мастера Григола (Ерм. № 2024).

597. Мартвили. Складень для цимелий кафедрала. Заказ митрополита Габриэля, сына Бежана Дадиани. Работа мастера Петре.

598. Мартвили. Створки складня для цимелий, к фото 597.

599. Мцхетис Джвари. Крест 1751 года — вклад Давида Авалишвили (Ерм. № 18803).

600. Корцхели. Спинка древней иконы поясной богоматери, поновленной Кацна Дадиани в 1770 году, к фото 143.

601. Мартвили. Спас работы азнаура Пепу Меунаргиа 1839 года (ო. 4).

602. Зугдиди. Икона конного Георгия работы Пепу Меунаргиа 1849 года.

ПЕРЕЧЕНЬ ТАБЛИЦ

издания Сахелгами 1957 года: Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство VIII—XVIII веков (с кратким историческим обзором и аннотациями к 200 таблицам размером 60×50 см).

1. Зарзма. Икона преображения 886 года. Центральная фигура.
2. Зарзма. Икона преображения 886 года. Общий вид $^1/_3$ натуральной величины.
3. Ишхани. Выносной крест 973 года. Лицевая сторона.

4a. Мартвили. Энкольпий VIII—IX века с эмалевым деисусом (в раскрытом виде) и спинка с черневыми сценами.

4b. Мартвили. Энкольпий по заказу Хосрованушн, Баграта и Давида. Лицевая сторона, спинка и оборот лицевой стороны.

5a. Бедиа. Чаша золотого потира по заказу Баграта III. Общий вид.

5b. Знаквас Джвариса. Ставротека по заказу Сахакдухт. Лицевая сторона, спинка, тека и сохранившиеся бочки.

6. Брили. Выносной крест работы мастера Асата. Лицевая сторона и спинка.
7. Бретн. Выносной крест работы мастера Гавриила Сапарели. Детали лицевой стороны и спинки, ручки и шара.
8. Лагурка. Выносной крест с изображением св. Квирике.

9a. Муркмер. Выносной крест из церкви св. Варвары.

9b. Муркмер. Две детали предалтарного креста из церкви св. Варвары.

10—12. Шемокмеди. Пластины 1008 года со сценами въезда в Иерусалим, преображения и распятия.

13—17. Саголашени. Пластины со сценами благовещения, встречи Марии и Елизаветы, сретения, крещения и вознесения.

18. Шоропани. Пластина со сценами вознесения и распятия, украшенная в XVII века как икона.

19 и 20. Лагурка. Икона (восьмая) св. Квирике. Детали в величину оригинала. Общий вид $^1/_5$.

21 и 22. Зарзма. Рипида по заказу Парсмана Ланлакидзе. Детали в величину оригинала. Общий вид (около $^2/_3$).

23. Шемокмеди. Две рипиды работы мастера Тэтай. Одна сторона каждой рипиды.
24. Шемокмеди. Рипида из третьей пары. Одна сторона.
25. Местиа. Рипида из семьи Палнани. Обе стороны.

26 и 27. Цагери. Икона Спасителя по заказу Баграта III. Три детали верхней части, три детали вертикальных боротов в величину оригинала. Полуфигура около $^2/_5$.

28—30. Цагери. Икона богоматери на троне с младенцем. Полуфигура и детали бортов в величину оригинала. Общий вид около $^2/_5$.

31. Лабечина. Икона богоматери на троне с младенцем. Общий вид без бортов.

32 и 33. Текали. Икона поясной богоматери. Общий вид без бортов и детали бортов в величину оригинала. Общий вид около $^1/_3$.

34—36. Хопи. Икона богоматери в память царя Леона (957—967 гг). Вид без бортов и детали в величину оригинала. Общий вид в $^{3}/_{4}$.

37—41. Зарама. Икона богоматери семьи Лаклакидзе. Отдельные композиции бортов. Общий вид около $^{1}/_{2}$.

42. Хопи. Икона богоматери с эмалевым убором и подписью «Горгозпекоос». Общий вид в величину оригинала.

43 и 44. Хопи. Икона богоматери. Детали бортов. Общий вид около $^{2}/_{7}$. Спинка по заказу Хвашаки.

45 и 46. Жибиани. Живописная икона богоматери. Деталь чеканного убора. Общий вид около $^{2}/_{3}$.

47 и 48. Жибиани. Вторая живописная икона богоматери. Детали чеканных бортов. Общий вид иконы около $^{2}/_{4}$.

49a. Земо Крихи. Копия Мартвильской богоматери типа Одигитрия.

49b. Мартвили. Икона богоматери в типе Одигитрия — переработка византийского оригинала. Украшена эмалями и драгоценными каменьями.

50 и 51. Бочорма. Икона св. Георгия. Детали сохранившихся древних частей в величину оригинала. Общий вид около $^{2}/_{5}$.

52. Джумати. Икона св. Георгия. Древняя часть.

53. Хидистави. Икона св. Георгия.

54. Ленджери. Икона св. Георгия из церкви в селении Лаштхвери.

55. Ланчвани. Детали убора иконы св. Георгия по заказу Иванэ Варданидзе.

56. Лабечина. Икона св. Георгия по заказу Иванэ Варданидзе. Общий вид без бортов в величину оригинала.

57a. Ипхи. Энкольпий по заказу католикоса Михаила в раскрытом виде и спинка.

57b. Гелати. Перстень-печать царя Георгия III (1156—1184 гг.)

58. Ланчвани. Икона с изображением пешего св. Георгия и тремя медальонами под ним.

59 и 60. Пари. Икона св. Георгия по заказу Иванэ Атриани. Детали в величину оригинала.

61 и 62. Они. Икона св. Георгия по заказу братьев Гараканидзе Михаила, Портога и Иванэ.

63. Пари. Икона св. Георгия по заказу Георгия Сагиридзе. Части чеканного убора.

64. Суджуна. Икона св. Георгия Суджунского. Общий вид без бортов.

65. Лахиль. Икона св. Анны.

66. Чукули. Икона архангела Михаила.

67. Местиа. Фрагмент иконы архангела Гавриила.

68. Местиа. Икона архангела Гавриила работы мастера Тавдидидзе.

69 и 70. Кацхи. Предалтарный крест по заказу рачинского эристава Рати. Отдельные сцены.

71—73. Сети. Предалтарный крест. Все отдельные сцены и детали орнаментации спинки и бочков.

74 и 75. Харагоули. Предалтарный крест. Отдельные клейма лицевой стороны.

76a. Пари. Фрагмент предалтарного креста.

76b, c. Цюрми-Загяр. Детали предалтарного креста.

76d. Цюрми-Загяр. Деталь другого предалтарного креста.

77a. Цюрми-Загяр. Деталь первого предалтарного креста (см. 76 b. c.)

77b. Цюрми-Загяр. Деталь второго предалтарного креста (см. 76d.)

77c. Бечо. Деталь предалтарного креста.

77d. Чвелпери. Фрагмент с изображением полуфигуры Христа.

77e. Пари. Икона поясной богоматери-оранты.

78—80a. Лагурка. Икона (первая) св. Квирике — без бортов. Общий вид около $^{1}/_{3}$. Часть борта в величину оригинала.

80b. и 81. Лагурка. Живописная икона архангела. Деталь орнамента. Общий вид около $^{1}/_{2}$.

80c. Харагоули. Орнаментированная пластина нижней стороны поперечной перекладины предалтарного креста.

82. Лагурка. Икона (вторая) св. Квирике.

83 и 84. Лагурка. Икона (третья) св. Квирике по заказу Станунианн. Детали. Общий около $^1/_8$.

85a. Лапскальд. Икона св. Николая.

85b. Ланчван. Пластина с оттисками разных полуфигур в медальонах.

86. Иенаш. Икона св. Василия.

87. Цюрми. Икона архангелов Михаила и Гавриила в воинском облачении.

88. Чукули. Икона архангелов Михаила и Гавриила в воинском облачении.

89. Ланчван. Икона архангелов Михаила и Гавриила с Эммануилом в медальоне. Центральная пластина.

90 и 91. Лагами. Икона св. Симеона Столпника по заказу цагерского епископа Антонии для Ишхани. Лицевая сторона и оборот.

92. Лабечина. Икона конного св. Георгия.

93. Накипари. Икона конного св. Георгия работа золотых дел мастера Асана по заказу Маруши.

94. Накипари. Икона конного св. Георгия работа Асана Гвазаваидзе.

95. Геби. Икона конного св. Георгия Шодайского.

96. Сети. Икона конного св. Георгия Сетийского.

97. Пари. Икона конного св. Георгия с частью бортов.

98. Сакао. Икона конного св. Георгия.

99 и 100. Схнери. Икона конного св. Георгия. Общий вид и вид сбоку.

101. Гулида. Икона конного св. Георгия.

102. Иенаш. Икона конного св. Георгия с изображениями архангелов над ним.

103. Цюрми. Деревянная рельефная основа иконы конного Георгия с маленькими частицами покрывавшей ее чеканки.

104. Гелати. Тондо с изображением св. Мамая. Лицевая сторона, оборот и вид сбоку.

105. Иели. Икона Спаса на троне работы мастера Федора Гвазаваидзе.

106. Ланчван. Икона Спаса на троне работы мастера Георгия Гвазаваидзе по заказу Иванэ Доробелидзе.

107a. Иели. Икона Спаса на троне.

107b. Цюрми-Загяр. Икона Спаса на троне.

108. Жибиани. Икона Спаса на троне.

109. Цюрми. Икона Спаса на троне.

110. Лапскальд. Икона Спаса на троне по заказу Сагира Сагиридзе.

111—115. Гелати. Икона погрудного Спаса. Детали нимба и полуфигура в величину оригинала. Общий вид около $^1/_8$.

116—118. Цаленджиха. Икона погрудного Спаса. Детали в величину оригинала. Общий вид около $^2/_3$.

119—121. Иенаш. Икона погрудного Спаса. Детали в величину оригинала. Общий вид около $^1/_3$.

122. Накипари. Икона погрудного Спаса. Общий вид около $^4/_5$.

123. Местиа. Икона погрудного Спаса.

124. Чажаш. Икона погрудного Спаса.

125 и 126. Мгвимеви. Икона погрудного Спаса по заказу Русудан жены рачинского эристава. Деталь в величину оригинала. Общий вид около $^2/_3$.

127. Хопи. Икона погрудного Спаса. Общий вид около $^1/_3$.

128. Кацхи. Икона погрудного Спаса по заказу рачинского эристава Кахабера. Деталь.

129. Жибиани. Икона погрудного Спаса. Деталь.

130—132. Мгвимеви. Икона Иоанна Крестителя по заказу рачинского эристава Рати. Детали в величину оригинала. Общий вид около $^1/_3$.

133. Мгвимеви. Денсусная икона, состоящая из трех погрудных икон с живописными ликами. Заказ рачинского эристава Рати и его жены Русудан. Общий вид около $^1/_6$.

134. Иели. Икона св. Варвары. Лицевая и оборотная сторона, и снимок сбоку.

135a. Лагами. Денсусная икона.

135b. Лагурка. Икона св. Захария.

135c. Цюрми-Загяр. Икона св. Георгия Кашветского.

136. Ленджери. Икона Иоанна Евангелиста с Прохором по заказу Саввы епископа дранДского из церкви в селении Лаштхвери.

137. Шемокмеди. Пластина со сценами снятия со креста.

138. Бретн. Икона Иоанна Крестителя по заказу настоятеля Михаила. Деталь.

139 и 140. Лагурка. Сени для иконы. Детали в величину оригинала. Верхняя часть около $^1/_3$; общий вид около $^1/_4$.

141. Мартвили. Выносной крест по заказу Арсения, сына Вече Мерхуели во славу Баграта IV. (1027—1072). Работа Ивана диакона. Лицевая сторона.

142. Ленджери. Выносной крест. Спинка.

143. Гелати. Выносной крест. Спинка.

144a. Зарзма. Фрагмент обрамления, добавленного в 1023 году к иконе преображения 886 года.

144b. Хопи. Часть орнаментации иконы богоматери с живописным изображением Иоанна Богослова.

144c. Мгвимеви. Фрагмент рамы X века, набитый на иконе распятия.

145. Гелати. Икона Хахульской богоматери в раскрытом складне. Общий вид около $^1/_4$.

146. Гелати. Наружная сторона левой створки триптиха Хахульской богоматери. Общий вид около $^1/_3$.

147a. Сети. Навершие знамени «объединенного хеви счастливой Сванетии». Обе стороны.

147b. Моцамета. Икона Спаса по заказу Вардана Дадиани. Лицевая сторона и спинка.

147c. Иенаш. Наконечник посоха эристава эристаВов Мурмана.

148. Алаверди. Икона поясной богоматери с младенцем по заказу Мурвана Сапаноидзе с сыном Бека и женой Русудан.

149. Хопи. Выносной крест по заказу Давида Строителя (1089—1125). Лицевая сторона и спинка.

150. Гелати. Икона погрудного Спаса с эмалевым убором по заказу чкондидского митрополита Симона (около 1118—1141 гг.)

151. Гелати. Оклад Бертского четвероевангелия XII века работы Бешкена Опизари. Лицевая сторона и спинка.

152. Кашвети. Икона со сценами благовещения и рождества Христова, распятия и воскресения по заказу Силихан, воспитанницы царицы цариц Русудан.

153—155. Тбилиси. Нерукотворная икона Спаса на Анчи. Детали обрамления работы мастера Бека по заказу епископа Иоанна Ркинаели по повелению царицы Тамар (1184—1212 гг.).

156. Гелати. Оклад Цкарославского четвероевангелия по заказу тбетского епископа Иоане работы Бека Опизари. Лицевая сторона и спинка.

157. Хопи. Тека в виде диптиха для хранения нагрудного креста царицы Тамар (1184—1212 гг.), по заказу эристава эристаВов Шергила Дадиани. Тека в раскрытом виде, лицевая сторона, спинка, бочки и крестик.

158. Лагурка. Икона погрудного Спаса в типе pietà.

159. Лагами. Икона поясной богоматери Тетросанской по заказу Чархаласдзе и жены его Нателы.

160. Чажаш. Икона поясной богоматери с младенцем по заказу Вахтанга Цаханелисдзе и его жены Хвашаки.

161a. Цхумари. Икона поясной богоматери с младенцем в уборе с чернью.

161b. Лагурка. Икона поясной богоматери с младенцем на щитке.

162. Цюрми. Икона Иакова «брата господня». Лицевая сторона и спинка.

163. Лахпль. Икона св. Димитрия.

164. Лахиль. Спинка иконы архангела Гавриила с надписью о содействии «царям из дома Багратиони и правящим князьям Дадиани и высшей знати и объединенной Грузии и объединенной Сванетии и обществу Латальскому».

165—167. Гелати. Икона поясного Спаса по заказу духовника царя Давида Нарина (1247—1293). Детали.

168. Вардзиа. Живописная икона поясной богоматери в окладе с эмалями. Общий вид около $^{2}/_{3}$.

169. Тбилиси. Икона поясной богоматери по заказу Вахтанга IV (1443—1446 гг.). Лицевая сторона и спинка.

170—173. Садгери. Предалтарный крест по заказу Симона и Василия Шотасшвили. Работа мастера Мамие с 1447 по 1451 год. Детали.

174a. Гелати. Тека евангелия от 1504 года из Самцхе.

174b. Муркмер. Завершение эриставского «скипетра».

175 и 176. Гелати. Триптих с вкладной иконой богоматери по заказу царицы Тамар, дочери князя Шермазана Диасамидзе (после 1570 года).

177. Тортиза. Икона поясной богоматери по заказу мухранского владетеля Александра и его брата Ираклия.

178. Ахмета. Икона поясной богоматери. Общий вид около $^{2}/_{3}$.

179. Вани. Икона богоматери и двенадцати праздников по заказу Вахушти Чиджавадзе и его жены Анны Чиладзе. Работа Кайхосро Лалиашвили. Вид верхней трети всей иконы.

180. Шуамта. Икона Хахульской богоматери по заказу царицы Тинатин.

181. Чхоро-Цку. Фрагментированный сосуд.

182. Алаверди. Икона поясной богоматери из Кортубани по заказу царицы Тинатин (около 1604 года).

183 и 184. Алаверди. Триптих с вкладной иконой богоматери по заказу придворного настоятеля Филиппа для построенной им в Кварели церкви.

185. Горис Джвари. Предалтарный крест по заказу кахетинского царя Александра (1574—1605 гг.). Детали.

186. Телави. Икона архангелов Михаила и Гавриила по заказу Эрдишера Чолокашвили 1589 года.

187. Телави. Икона Иоанна Крестителя по заказу Эрдишера Чолокашвили 1589 года.

188. Гелати. Икона богоматери на троне по заказу Саргиса Мхеидзе (до 1531 года).

189. Меджврис Хеви. Икона св. Георгия из Усанети с вставленными реликвариями по заказу никозского епископа Власия и Гедеона Абашидзе (около 1563 года).

190a. Тбилиси. Икона поясной богоматери по заказу царицы Мариам (1679 года).

190b. Квемо Чала. Икона поясной богоматери по заказу Гиви Амилахвари и жены его Тамар 1682 года.

191. Харагоули. Икона конного св. Георгия из Илори с чудом жертвенного быка по заказу Левана II Дадиани (1611—1658 гг.).

192. Квата Хеви. Икона поясной богоматери по заказу царицы Хорашан 1695 года.

193. Тквири. Икона деисуса по заказу Тамар, дочери Вахтанга I Гуриели (1583—1587) в память Пепуна Чиладзе.

194. Тквири. Икона богоматери по заказу Варпози Чиладзе.

195. Мартвили. Икона архангелов Михаила и Гавриила по заказу Левана II Дадиани для церкви в Царче.

196. Кацхи. Икона поясной богоматери с младенцем и сцена рождества Христова (повторение Моцаметской пластины XI века) по заказу Давида Церетели и его жены Нестан-Дареджан (после 1716 г.).

197. Мартвили. Икона древа Иессеева с включением богоматери Одигитрии византийской работы X века по заказу 1784 года Кацна Дадиани, «монарха Одиши, Абхазии, Таквери и Сванетии», сына Отиа.

198. Мартвили. Икона двунадесяти праздников, сделанная для вставной иконы по заказу чкондидского митрополита Евдемона Апакидзе. Общий вид около $^{1}/_{2}$.

199. Коцхери. Ктиторские изображения Левана II Дадиани и жены его Нестан-Дареджан (из иконы двенадцати апостолов).

200. Шемокмеди. Пластина с ктиторскими изображениями Мамиа и Тинатин Гуриели.

ВВЕДЕНИЕ

1

Грузинская чеканка — это кроме архитектуры единственная отрасль грузинского искусства, которая достигла вершин художественной законченности на протяжении своего доступного нашему обозрению тысячелетнего развития. В рамках данной отрасли искусства грузинская культура создала не только совершенно законченные произведения, но она выработала при этом специфический характер в целом и в составных частях. Вместе с тем именно особенности чеканки дают нам возможность составить представление о таких сторонах художественного творчества прошлой Грузии, которые в других отраслях — по всем данным — насильственно подавлялись извне (как развитие скульптуры, например).

Памятники грузинской чеканки, сохранившиеся, уцелевшие так сказать до наших дней, отражают развитие ее на протяжении свыше тысячи лет. Но уже первые, дошедшие до нас памятники, представляют собой произведения такой высоты творчества и техники, что подразумевают долгий предшествовавший путь развития. Это впрочем совершенно естественно, ибо художественная металлотехника есть один из устойчивых элементов культуры не только грузинского народа, но и тех этнических племенных единиц, которые легли в основание его. Бронзовая кавказская индустрия, а равно связанные с нею бронзовые индустрии хеттов, халдов и Ирана — наглядное тому доказательство[1]. Но и производство из благородных металлов художественной продукции являлось с древнего времени базированным на природных данных. Греческий миф о золотом руне колхидского царя Аэта, указывающий на обычный метод промывания золотого песка, который несут воды некоторых рек, практиковавшийся в Грузии и в последующие времена (как подтверждается различными письменными источниками) — отразил в поэтической форме реальный базис развития и этой стороны металлического художества в Грузии.

Урартские надписи сохранили сведения о получении дани от царя диаухов, т. е. племени позднейших таохов, в размере около 21 кгр золота, около 19 серебра и

[1] Акад. Н. Я. Марр первый оттенил со всей яркостью и пропонсированностью ведущее значение художественной металлотехники в культуре народов Кавказа с древнейших времен (см. его Кавказский культурный мир, 1915), причем остановился и на упоминании Библией (книга Бытия, 4 гл., ст. 22) Тубалкаина, мастера по металлу, — одного из родоначальников племен Кавказа. На значение бронзовой индустрии Грузии для понимания тенденций средневекового искусства Грузии указывает также и O. M. Dalton, East christian art, 1926, p. 35—36).

5000 меди[1]. Нередкие и частью очень значительные находки золотых и серебряных вещей дохристианского времени в Грузии, к сожалению, все-таки слишком случайны по своему характеру, а, главное, общая установка по оценке, характеристике их исходит до самого последнего времени из предположения о подчинении их тому или иному известному ранее художественному кругу (ср. Ахалгорийский клад, многочисленные и совсем еще не обработанные находки из Вани в Сачино, даже Триалетские выдающиеся предметы из раскопок, и др.).

На наличие еще в древней Грузии развитой художественной промышленности золотых дел мастерства указывает случайное упоминание албанской истории VII века, где говорится о трапезе хазарского полководца царевича Шата после разграбления Тбилиси, при которой явившийся к нему на поклон албанский католикос Виро увидел также «серебряные кубки и сосуды для питья с резьбою, целиком (отделанные) золотом, которые и принесены были ими из тифлисской добычи»[2]. Центр тяжести грузинской металлотехники в художественном смысле в этот период, как видно, переместился, если сравнивать ее с бронзовой индустрией более ранних времен: отличие не только в металле, но в назначении самих вещей, а тем самым и в ином решении художественных задач формирования их. Какой степени высоты достигла в эту новую эпоху металлотехника в Грузии, мы, к сожалению, из-за неизвестности реальных памятников суждения иметь не можем.

Дошедшие до нас первые памятники грузинской чеканки падают на VIII-IX век и носят уже снова совершенно иной характер — это не предметы домашнего обихода знати, а памятники (по назначению своему) религиозного искусства. С этих первых разрозненных памятников VIII-IX века начиная, цепь произведений грузинской торевтики протягивается на тысячу с лишним лет, причем с каждым новым столетием количество уцелевших памятников все увеличивается, и только пожалуй за XIX век спадает, а в XX и вообще иссякает в основной, ведущей форме предыдущих веков, удерживаясь как составной элемент украшения некоторых предметов обихода и открывая в наши дни перспективы возрождения различных отраслей грузинской торевтики опять в новых формах.

Настоящий обзор истории грузинской торевтики, как из предыдущего следует, ставит себе задачей обнять этот последний период развития ее на протяжении тысячи с лишним лет. Но по составу материала, подлежащего изучению, изложение не предполагает в равной мере исчерпывающе захватить все дошедшие до нас памятники, а построить так изложение, чтобы памятники первой половины этого периода охватить и рассмотреть с наивозможной полнотой количественно и качественно; что же касается второй половины (XII—XIX вв.), то наметить по возможности основные, ведущие моменты развития и иллюстрировать их избранным количеством примеров.

[1] По любезной справке, данной мне Г. А. Меликишвили: Corpus Inscriptionum Chaldicarum, надпись № 27 и № 121 B 1, где упомянут размер: 41 мина чистого золота, 37 — серебра и 10000 меди, причем урартская (ассирийская) мина равнялась 505 гр.

[2] Перевод Н. Я. Марра в статье «По поводу русского слова сало в древнегреческом описании хазарской трапезы VII века», 1925 (см. Избранные работы, т. III, стр. 72—73). На это сведение у Моисея Каганкатваци (II, 14) впервые указал мне проф. И. А. Джавахишвили, отметивший при этом, что само это сообщение, внесенное в «Историю Албании», сделано современником события и, вероятно, самим Виро.

Чеканка по серебру и золоту, как и другие отделы золотых дел мастерства вообще, — да и шире: как все разновидности малых искусств, — может быть только в совершенно ограниченном числе редких произведений позволяет отвлечься от материала и от технической стороны исполнения вещи, от процесса и от рамок, ограничений производства их. Вся же основная масса произведений торевтики в своем художественном впечатлении (resp. восприятии вещи) неразрывно связана с известной долей понимания техники производства вещи: техника определяет подчас даже те завоевания и достижения, те художественные задачи, которые поставлены были мастером и решены. Вот почему я считаю нужным сделать несколько сводных замечаний о материале и о технической стороне предстоящих рассмотрению памятников грузинской торевтики, чтобы облегчить подходы к ней. Этот краткий обзор делается на основании существующей общей литературы по данной отрасли искусства, но под углом зрения тех его направлений, отделов, разрядов и пр., которые представлены в Грузии.

Памятники грузинской торевтики с IX по XIX века в подавляющем количестве экземпляров исполнены из серебра, и лишь небольшое количество дошедших памятников, помимо украшений в виде колец, серег, ожерелий и других нагрудных подвесок было исполнено из золота. Но вместе с тем большинство серебряных произведений покрыто позолотой.

Серебро является также благородным металлом, как золото, в силу присущих ему естественных качеств; различие их состоит в окраске, в мягкости, а также в том, что все хорошие качества золота, которые в общем и целом свойственны также серебру, представлены однако в последнем как бы градусом ниже. Характеристику серебра стоит привести разве только в простых, наивных и сочных выражениях автора XVIII века: «серебро — это белое, свето-блестящее, упругое (zäh), звонкое, огнеупорное вещество (Wesen), которое поддается растяжению и вытягиванию под молотком, которое раскаляется в огне до-красна, плавится за четверть часа, и взвешенное в сцеженной (abgezogene) воде теряет одиннадцатую часть своего веса (тяжести)»[1]. Предельные возможности ковкости не столь велики в серебре, как в золоте, и при прочеканке серебро более оказывает противодействия, чем золото. Ни один металл не доступен настолько растяжению, как золото: его можно растянуть (расковать) в листы толщиной в 0,0001 мм[2] и вытянуть в такую тонкую проволочку, чтобы 2500 м ее весили 1 грамм. Серебро же не обладает такой эластичностью и растяжимостью, но все-таки из 1 грана можно вытянуть проволочку в 126 м длины[3], а уже позолоченная серебряная проволока или пластина поддаются дальнейшему растягиванию, причем растягивается и золотая поверхность и возможно доведение последней до $^1/_{12\,000}$ миллиметра толщины[4]. Серебро менее устойчиво, нежели золото по своей окраске: оно имеет тенденцию к окислению и чувствительнее к образованию коричневого сернистого серебра[5]. В золоте же высоко

[1] J. S. Halle, Werkstatte der heutigen Künste oder die neue Kunsthistorie, I. Brandenburg und Leipzig 1761, S. 35—36.

[2] M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Einführung. Frankfurt a. M. 1910, S. 24 и 23; П. П. Дерева, Техника серебряного производства. Путеводитель по выставке Государственного Эрмитажа, Ленинград 1929, стр. 15; а F. Luthmer, Gold und Silber (Seemanns Kunstgewerbliche Handbücher), Leipzig 18[illegible] S. 2, пишет 1/0000 мм.

[3] F. Luthmer, S. 3; Малая Советская Энциклопедия, т. 7 (s. v.: серебро): вытягивается в проволоку длиной 1800 м и весом в 1 грамм, расплющивается в листы до 0,00024 мм.

[4] M. Rosenberg, S. 24 и 23; F. Luthmer, S. 2.

[5] F. Luthmer, S. 3: schwarzes Schwefelsilber от наличия Schwefelwasserstoff-a в воздухе.

ценится высокая степень неизменности его: оно противостоит больше всех других металлов воздействию кислорода воздуха, сырости и кислотам. Так как серебро поддается лучше полировке, чем золото, то в произведениях, где гладкая поверхность его могла быть использована в художественном смысле, как, напр., в сосудах, блюдах и т. п., там эта особенно ценимая технически красота гладко полированной серебряной поверхности, с ее переливами из белого в черный (отчего золотых дел мастера немцы называют ее «черной» — „schwarz")[1], применялась, видимо, и в грузинской торевтике. В остальном же, как уже отмечено, подавляющее большинство серебряных произведений грузинской торевтики покрывалось по лицевым, обращенным к зрителю сторонам позолотой, ибо теплый, желтый цвет золота намного превышает прелесть белизны серебра. С другой стороны, вероятно, и большая упругость позолоченного серебра была известна грузинским мастерам и потому применялась в таком широком масштабе почти со времени древнейших памятников. Конечно, позолота делает предметы одинаковыми с золотом только приблизительно; и в золоте те же работы получаются все-таки несравненно лучше. Это фактически учитывали золотых дел мастера во все времена, но этому противодействовала относительная дешевизна серебра[2]. Из золота делались исключительного значения большие молельные иконы, особенно выдающаяся утварь, как напр., чаша в Бедиа (вклад Баграта III и Гурандухты), нагрудные энкольпионы и перегородчатая эмаль, которая на золоте играет совсем иначе своими красками, чем на серебре.

Соотношение ценности золота и серебра неустойчиво и если, с XIX века начиная, падение ценности серебра по отношению к золоту сильно увеличилось и в начале XX века достигло отношения 1:35, то в древности и в средние века это отношение было существенно иным и колебания отмечаются в небольших пределах от 1:10 до 1:15. Так, в Западной Европе XVI века после ввода в эксплуатацию серебряной руды из Америки серебро расценивалось в 14 раз дешевле золота, тогда как в конце XV века соотношение было не полных 1:10[3]. На переднем Востоке в пределах арабского халифата сперва соотношение 1:10, а уже в первой половине X века оно достигает 1:15. В Грузии последней четверти XII века установлено соотношение 1:13, а в первой половине XIII века немного меньше этого, в конце XIII века достигает соотношения 1:10; наконец, в XIV веке 1:6[4].

Но для вопроса о грузинской чеканке бо́льшее экономическое и техническое значение имеет тот факт, что на переломе XI и XII веков как в Грузии, так и на остальном переднем Востоке иссякает серебро, как ходовая монетная единица; прекращается чеканка монеты из серебра (которую заменяют медной монетой). И это длится до второй четверти XIII века. Ни при Давиде Строителе, ни при Георгии III и Тамаре серебряной монеты не чеканят в Грузии. Причина этого явления пока окончательно не вскрыта[5]. Но само положение с исчезновением, так сказать, серебра с рынка в этот период времени, мне кажется, вполне объясняет относительную малочисленность

[1] M. Rosenberg.

[2] M. Rosenberg, S. 21 и 23; — И. П. Дервиз, Техника серебряного производства. Путеводитель по выставке Государственного Эрмитажа, Ленинград 1929.

[3] Там же, стр. 24.

[4] И. А. Джавахишвили, Нумизматика-метрология (по-груз.), Тбилиси 1925, стр. 40, 40—41, 50, 54.

[5] И. А. Джавахишвили, стр. 49, 55; Н. Н. Конава, Денежное обращение Грузии в эпоху Руставели (Сборник Руставели к 750-летию Вепхистхаосани, Тбилиси 1938); Д. Г. Капанадзе, Грузинская нумизматика, Москва 1955, стр. 56 слл.

произведений торевтики этого времени в Грузии по сравнению с предшествующим, а не только с последующими веками.

Ни золото, ни серебро в чистом виде не поступает в работу. Их добывают уже с примесью других металлов, для работы очищенное золото и серебро искусственно сплавляют с дополнительными другими. Процентное отношение лигатуры, которое имеет значение не только для определения ценности металла, но и оказывает свое влияние на художественную сторону, менялось в различные эпохи. Благодаря лигатуре металлы приобретали одновременно с изменением материальной ценности, также известные качества, как-то большую или меньшую твердость, ковкость и плавкость. Кроме того она вызывает изменение окраски: золото, напр., получает зеленый тон от примеси кадмия, красный — от меди, желтый — от серебра, белый от примеси платины[1]. Различный тон серебра менее явственно выражается в связи с лигатурой, от которой оно несколько теряет свою белизну. В силу означенных обстоятельств процент лигатуры может меняться в зависимости от характера самой работы. Так, для чеканки требуется более высокое золото или серебро, чем для литых вещей[2]. В Западной Европе различные записи цеховых уставов и постановлений, с XIV века начиная, Сиены, Люнебурга, Лиможа, Брюсселя, Майнца, Гента, Цюриха, Нюренберга и др. позволяют установить, что самой низкой лигатурой золота является 375/1000 золота к 625/1000 примеси (т. е. 9 карат золота и 15 карат примеси, что равняется принятому у нас обозначению 36 пробы), лигатура ниже этого влекла за собой наказание. Очень распространенное соотношение — это золото в 18 карат (= 750/1000 или 72 пробы); а золото в 22 карата (= 916,7 тысячных или 88 пробы) или немного выше этого является уже идеальным наличием золота для художественных работ. Чистое (червонное?) золото применялось только для позолоты и, может быть, каких-либо мелких частей или вещиц[3]. Самой низкой пробы серебро, которое применяли старые мастера, заключало от 375 до 500 тысячных (= 6 до 8 лот); с XVI века устанавливается соотношение в 812/1000 (= 12 лот или 72 пробы), а в средние века наиболее распространенным было 937/1000 (= 15 лот или 90 пробы), что являлось лучшим для практического употребления высшим процентом чистого серебра[4]. О лигатуре металлов в Грузии у нас, к сожалению, можно сказать, абсолютно нет никаких письменных данных, а анализа химического пока произведено не было. Проф. И. А. Джавахишвили смог только установить, что в XVIII веке для серебряных монет была установлена лигатура в 83,13% серебра и 16,87% меди, что отвечает тогдашнему соотношению, принятому в Западной Европе, но не в России, где оно было от 80 до 70%[5]. А сообщения Гюльденштедта и Бурнашева (конца XVIII века) о том, что грузинские золотых дел мастера не знают искусства сплава (лигатуры) благородных металлов[6], кажется, следует относить за счет упадочности самой эпохи.

Насколько пока известно, произведения грузинской торевтики не имеют почти до самого последнего времени никаких штемпелей государственных, городских или

[1] М. Розенберг, стр. 33 и 37, прим. 1. По Дервизу иначе: прибавляя серебро, получают так наз. зеленое золото, а от большего количества красной меди розовое (стр. 67). Лютмер же пишет, что «зеленое золото получается от примеси серебра и кадмия (750 золота, 125 серебра, 125 кадмия), красное золото от равных частей золота и меди, желтое — от золота, серебра и меди (в отношении 4:3:1), зеленое золото от добавления серебра и стальных стружек (30 золото, 3 серебро, 1 сталь), синее от равных частей золота и стали, белое — от 11 частей золота и 1 части платины».

[2] М. Розенберг, стр. 33 и 34.

[3] Там же, стр. 31.

[4] Там же, стр. 31—32.

[5] И. А. Джавахишвили, Нумизматика-метрология, (по-груз.) стр. 42—43.

[6] Там же, с. 41.

отдельных мастеров, подтверждающих какую-либо определенно установленную лигатуру металла. Только примерно в XVIII веке появляются (на серебряных сосудах) марки мастеров, но материал этот совершенно не обработан даже не собран еще; а потому и сами хронологические рамки не установлены. В Западной же Европе штемпелевание городом и мастером устанавливается положениями уже в XIII веке во Франции, в XIV — в Италии и Германии, на сохранившихся памятниках — древнейшие относятся к XIV веку (Италия) и XV (Германия)[1]. Что же касается Византии, то на серебряных предметах потребления VI—VII веков, как чаши и блюда, имеются в ряде случаев клейма, которые — по изысканиям Я. И. Смирнова[2] — «накладывались не на готовые изделия, а на серебряные листы» или «по крайней мере, на изделия еще не отделанные окончательно. Отсюда ясно, что клейма не могут принадлежать позднейшим владельцам вещей, а имели ближайшее отношение к самому материалу и были скорее всего клеймами пробирными, гарантировавшими качество металла»[3].

Обработка материала состояла прежде всего в изготовлении слитков золота или серебра надлежащей лигатуры; слитки поступали в обработку в мастерской[4], где их подвергали расплющиванию и уплотнению под ударами тяжелых (весом от 10 до 20 фунтов) молотков на наковальне[5]. Слиткам придают сперва равномерно закругленную (круглую?) форму, затем из них делают бруски (Stäbe) и только после этой грубой (первоначальной?) ковки начинается собственно работа золотых дел мастера, состоящая сперва в растягивании и утоньшении опять посредством ковки (Goldschlagen) и заканчиваемая созданием нужной толщины металлического листа[6] или основной формы предмета[7].

Для ковки применяются разной величины, и отчасти разных форм молотки. Они имеют обычно или два тупых конца, из которых один плоский, а другой закругленный[8], или же один конец тупой, сильно закругленный, а другой острый широкий нос[9]. Для окончательного расплющивания и растягивания металла в листы нужной для чеканной работы толщины и для выравнивания листов на плоских наковальнях[10] применяются молотки меньшего размера (средний 6 см)[11]. Кроме того по различным обстоятельствам работы, как, напр., для ковки внутри сосуда или для выработки выпуклостей, или для выравнивания отдельных частей и т. д. требуются различной формы молотки с очень длинным носом, с выпуклыми концами, с гладкими плоскими концами и т. д.[12].

[1] М. Розенберг, стр. 52 и 53.

[2] Я. И. Смирнов, О некоторых христианских золотых и серебряных предметах кипрского происхождения (Записки Русского Археологического Общества, т. XII, вып. 3—4, н. с. СПБ. 1901, стр. 506—510 — Труды Отделения археологии древне-классической, византийской и западно-европейской, Книга 5-ая, протоколы заседаний).

[3] Там же, стр. 507. — Эти положения были затем приняты и O. M. Dalton-ом и M. Rosenberg-ом (Einführung, S. 51—52), и Л. А. Мацуловичем, Byzantinische Antike, Berlin 1929.

[4] М. Розенберг, стр. 79.

[5] Halle, Bd. I, S. 73; Rosenberg, Abb. 77, 89, 90, 91 auf S. 87 und 91—92, молотки эти по-немецки именуются: Planschen- oder Schmiedehammer (id., S. 91—92).

[6] М. Розенберг, стр. 92.

[7] П. Дервиз, стр. 24—25.

[8] М. Розенберг, стр. 91—92, рис. 89.

[9] Там же, рис. 90 („Bahn" — „Pinne"). Halle (S. 73) именует их, как и Розенберг, а уменьшенного размера — „Zahnhammer".

[10] Halle, I, S. 73; Rosenberg, S. 93.

[11] M. Rosenberg, Abb. 92, S. 92: именуются Spann- oder Treibhammer (Halle, I, S. 73).

[12] Halle, Bd. I, S. 73—74, перечисляет несколько таких молотков со специальными наименованиями Tief-, Fuß-, Aufzieh-, Planier-, Scherfen- und Knopfhammer (ср. у него же еще стр. 117). — Для Scherfenhammer см. рисунок 94 у М. Розенберга, стр. 93, у которого нос (Pinne) заострен, как чекан, а тупой конец (Bahn) удлиненно четыреугольн. — У Розенберга приведен перечень XV века, где упомянут remuglus (Prellhammer), großer Schmiedehammer (martellus magnus, aptus ad forjar) и mittelgroßer Planierhammer (martellus mediocres, aptus ad planandrum) S. 94, №6, 10, 11. — Albert IIg приводит еще несколько иных названий: Feller-, Flächen-,

Процесс чеканки (le repoussé, das Treiben, das Ziselieren) протекает следующим образом[1]. После того как непосредственной ковкой, т. е. ударами молотка по серебряной пластине, последней приданы основные крупные рельефы композиции, пластину эту заливают разогретым варом и прилепляют ее на поверхность вара же в котелке, или в специально изготовленном для этого ящике, охватывающем по своим размерам исполняемую пластину[2]. Вар создает пружинящую основу, которая заставляет под ударом чекана вздыматься рядом серебряную пластину, не ломаясь[3]. Рисунок чеканки, предположенной к исполнению, наносят по бумаге, прилепляя ее и прямо проколачивая рисунок чеканом в виде шильца, так наз. «канфарником»[4].

Затем берут чекан[5] и ударами по нему молотком заглубляют и ведут линию рисунка так наз. «расходниками»[6]. При каждом ударе вар пружинит и выпирает по сторонам линии форму серебряного листа. В зависимости от того, какой рельеф по высоте и по профилю нужен художнику, он применяет разные по сечению формы чеканы, которые обеспечивают ему соответственный эффект. Работая чеканом, мастер держит его тремя пальцами, а безымянным упирается в самый предмет, благодаря чему получает возможность плавного движения, подобного тому, как пишущий двигает кисть руки с пером, опираясь о стол. Как отмечает проф. Халле (I, стр. 92): «сила чеканщика состоит в искусстве хорошо рисовать; в уверенной и легкой руке, равномерно ударять чеканы и, ударяя, продвигать их; в то время как левая рука с чеканом легко двигается с места на место, правая наносит молотком размеренные удары по чекану. Такой вбитый след (Furche) должен быть одинаковым по глубине, без выступов (Höcker) или шишек (Beulen), и должен тянуться как ровный штрих по линейке ровной и непрерывной линией».

Процесс работы, — как облегчение ее, так и достижение особых эффектов, — требует нередко переноса ударов с лицевой стороны, на оборотную, а также подогревания самой пластины ради предотвращения прорывов. Прохождение последовательно по одним и тем же линиям рисунка с целью большего уточнения и выработки его также является обычным приемом.

Помимо линий рисунка и определяемого ими рельефа чеканки, прочеканиваемых «расходниками», самый рельеф получается разный сообразно применению тонкого V или тупого U расходника; а для выколачивания выпуклостей рельефной формы применяются чеканы особой формы, так наз. «бобошники» или, если они круглые, то называются специально «пурочники». Для вылащивания, сглаживания плоскостей служат чеканы с гладким ровным концом, ровно обрезанным — так наз. «лощатник» или, если имеет завал краев среза, называется «обжимным»[7]. Фоны чеканного узора

Schlicht- und Polierhammer (Goldschmiedekunst, Abt. IX in: Geschichte der technischen Künste, herausgegeben von Bruno Bucher, 2. Bd., Berlin u. Stuttgart 1886, S. 111—112). — Французские названия разных молотков приводятся в La grande Encyclopédie . . . par une Société des Savants, Paris, s. a., t. XXV, s. v. Orfèvrerie, II. Technologie, p. 529 sqq.

[1] Излагаю этот основной отдел по указаниям проф. Ф. Н. Мишукова (использовывая или сопоставляя обрывочные сведения, находимые в литературе).

[2] То же у Халле, I, стр. 92.

[3] То же у Халле, I, стр. 78, и Дервиза, стр. 36.

[4] Также: Халле, I, стр. 91 и Дервиз, стр. 37. «Канфарник» по-немецки Schrotbunzen, судя по Halle, I, стр. 91.

[5] По-немецки Meißel, по-французски ciselet; scalpis (Ilg, S. 113; Rosenberg).

[6] Ziehpunzen (Ilg, S. 113); Lauf- oder Einziehpunzen (Luthmer, S. 7)

[7] Ильг, стр. 113 отмечает, что конец чекана бывает выпуклым, чтобы создать пунктирные линии и мат, или углубления поверхности; или углубленным, чтобы получить шершавые места. По Luthmer-у (S. 7) это — Satzpunzen.

проходит «матами», т. е. чеканами с плоскими концами, у которых поверхность насечена — они бывают совсем маленькими и довольно большими[1]; обычно размер их отпечатывается на фоне; средний размер около $^1/_4$ сантиметра в квадрате; в грузинских иконах же обычная матировка фонов состоит в наколах пунктирными линиями при помощи «канфарника», т. е. чекана в виде шильца с затупленным концом, чтобы он не прорвал серебряного листа[2]. Отдельные самостоятельные маленькие узоры как кружки (трубочки[3]), точки, треугольники, крестики и т. п. наносятся чеканами с такими специальными узорами; это так наз. «пунсоны»[4]. По отметке Лютмера каждый мастер располагает нормально набором из 200—250 штук различных чеканов и пунсонов[5].

Как отмечает Марк Розенберг, «понятия чекан, резец (Meißel) и пунцоны (Punzen) часто переходят один в другой. Я не думаю, чтобы было возможно провести точное разделение наименований даже в самой мастерской, но полезно, если уяснить себе различия, которые наступают при различном употреблении по своей конструкции одинакового инструмента. Я бы предложил поэтому называть его «пунцоном», если он работает перпендикулярно к предмету и оттесняет металл, «чеканом» же если он широко режет (breitschneidend), если его держат косо по отношению к работе и если он металл вынимает (aushebt). . . . Если выбивает, подвигаясь штрих за штрихом, то получается линия, которая естественно обнаруживает неровности[6]. . . . Движение чекана при косом его направлении вынимает, продвигаясь вперед, линию, подобную следу штихеля»[7]. Эта углубленная линия от ударов чекана внутри неровная, а как бы буграми, так как чекан передвигается толчками[8].

По характеристике профессора истории Иоганна Самуэля Халле (1761 года) «чеканы — это стальные, длиной с палец, цилиндрические и маленькие грифеля, толщиной с гусиное перо для писания, а некоторые толщиной в палец, согласно требованиям их узоров»[9].

Вар — с золой и землей-пылью[10]. «Когда вар остынет, мастер разогревает предмет, который нужно чеканить, и налепляет его на вар. Разогретый предмет на короткий срок расплавляет прилегающий к нему вар, который очень скоро снова застывает

[1] Mattpunzen (Luthmer, S. 7; Hallo, S. 91); Haarpunzen (mit feingeriefelten Bahnen: Luthmer, S. 7; Ilg, S. 113).

[2] Немецкие и французские названия чеканов, встреченные мною в доступной мне, очень ограниченно, литературе, лишь кое-где и то предположительно можно сопоставить с полученными мною благодаря Ф. Я. Мишукову сведениями и русскими названиями. La grande Encyclopédie, s. v. ciselure (gouge, burin, mattoire, perloir, traçoir, grattoir, rifloire, molette, etc.); немецкие у Ilg, Luthmer, Halle.

[3] По Luthmer, S. 7 — Perlpunzen in deren Bahn ein kleines, halbkugeliges Loch gebohrt ist.

[4] По-французски poinçon, punche, по-немецки Punze, по-латыни lima ferrea (Ilg, S. 112, 113; Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Niello seit dem Jahre 1000 nach Christo [— Niello, II], Frankfurt a. M. 1925, S. 4; Дервиз стр. 35. — Пунсон создает или кружок, полукруг, точку, сетку, короткий отрезок линий, — или целый рисунок украшения, пишет Марк Розенберг (Niello, II, S. 4 Ilg, S. 112).

[5] Ferd. Luthmer, Gold und Silber, Leipzig 1888, S. 7.

[6] См. фото оборота предметов на таблицах альбома (Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство VIII—XVIII веков. Альбом иллюстраций (в натуральную величину предметов), краткий обзор развития и аннотации, над. Сахелгоми, Тбилиси 1957) 91, 105, 134 и в настоящем исследовании фото 16, 17, 109, 202, 205, 209, 296, 297.

[7] M. Rosenberg, Niello, II, 1925, S. 4.

[8] Цит. соч., стр. 5. — Такое же определение чекана и пунцона дал мне независимо и Ф. Я. Мишуков.

[9] Халле, I, стр. 78. По Grande Encyclopédie длина чекана около 12 см, а толщина ствола от 3—5 мм.

[10] По Халле, I, стр. 90, вар состоит из 1 фунта смолы (вара) и 4 фунтов кирпича, истолченного в муку; тоже — Дервиз, стр. 36. По Лютмеру (стр. 7) — кроме Pech, Ziegelmehl, еще Talg или Wachs. В Grande Encyclopédie résine, suif, colcotha. — Еще Theophilus отмечал применение вара из Ziegelmehl, Pech (смола, вар) и Wachs (Ilg, 111).

и предмет оказывается крепко приклеенным к вару»[1]. Котелок с варом[2] ставят на кожаный круг, набитый опилками[3] или на круг из перекрученых тряпок[4], который позволяет котелку легко вращаться. «Если вар еще слишком крепок, и под ударами чекана на серебряную пластину не поддается, то примешивают немного дегтю (Theer) или тальку. Он должен, таким образом, следовательно, немного поддаваться вдавливанию серебряной пластины, но не должен быть слишком мягким. Летом он и так менее крепкий, чем зимой, и следовательно зимой добавляют больше тальку»[5].

Эта проработка произведения торевтики чеканом, т. е. тупым инструментом, оставляющим по металлу вдавленный рисунок, считается также гравировкой, как проработка режущим инструментом, как (граб-)штихель, который ведут непосредственно от руки, а не ударами молотка. Различить на художественном произведении, как нанесен рисунок — ударами молотка по чекану или напором руки по резцу (штихелю) — обычно довольно трудно, а иногда даже едва возможно, настолько общее впечатление похоже[6].

По окончании чеканки позолоту накладывали в Грузии на предметы, видимо, большей частью еще до монтировки их на деревянной основе; в тех же случаях, когда они сплошь и исключительно металлические, то и по окончании ее, как это было с Ишханским крестом 973 года.

Из вообще существующих трех родов позолоты[7] в грузинской чеканке применялся только один — через огонь; ни так наз. холодный, т. е. накрепление золотого листика, ни конечно, мокрый гальваническим током не имеет примеров. Принцип теплого, горячего способа золочения через огонь состоит в следующем: «подлежащий золочению предмет [предварительно прокаленный и промытый] смазывают, [густо натирают, после того как он остынет], кашицей, амальгамой, составленной из смеси золота и ртути и подвергают действию огня [над раскаленными угольями]. При этом ртуть испаряется, превращаясь в пары, а золото остается в надежном скреплении с предметами»[8]. «Уже около 1100 года Theophilus указывает такое же соотношение частей золота и ртути, как Cellini в 1565 году и Halle в 1761, а именно: 1:8»[9]. Вероятнее всего и в Грузии применялась такая же смесь.

Характерно, что памятники первого тысячелетия нашей эры применяют золочение и как колористическое оттенение, т. е. только местами. Во втором же тысячелетии (почти с самого начала его) применяют сплошную позолоту всей поверхности, т. е. просто происходит замена золота, как более дорогого материала позолоченным серебром[10]. «Позолота по серебру становится нормальным явлением»; это «вполне привившийся художественный вкус» — так отмечает для Западной Европы Марк Розенберг[11]. —

[1] П. Дервиз, стр. 36.

[2] По Халле — котелок деревянный!

[3] П. Дервиз, стр. 36.

[4] Халле, I, стр. 90 (или веревочный кружок, как употребляется для ношения лотков на голове в России — по Ф. Я. Митукову).

[5] Халле, I, стр. 90.

[6] M. Rosenberg, Niello, S. 3 и 4; (Halle, I, S. 78).

[7] M. Rosenberg, Einfuhrung, S. 125—135.

[8] Там же, стр. 129, а приведенное в прямых скобках взято из Дервиз, стр. 48.

[9] Там же, стр. 129 с указаниями на Theophilus, III, 35—38 (ср. III, 45 и 73); Cellini, Trattati, cap. XXVI; Halle, Werkstätte, S. 94.

[10] Тоже отмечает М. Розенберг и для западно-европейского средневековья (стр. 133).

[11] Там же.

Интересной проблемой для разысканий является вопрос, не вызван ли переход на сплошное золочение тем стилистическим ростом-переходом, который для монументальной архитектуры в Грузии намечается в первом 20-летии XI века, и который, быть может, имеет отражение, значение и в чеканке.

В случаях частичного золочения те места, которые предполагалось оставить без позолоты, белыми, покрывали при помощи кисточки слоем клея, или асфальтового лака, с размешанным в нем растертым мелом, или же прожженым и распущенным в воде винным камнем[1].

В самом золочении различают легкое (по Halle — einblättrig), слабое золочение от сильного с двойной прокладкой, и сообразно этому по весу предмета определяют потребное количество золота[2].

Ставили ли себе грузинские мастера золотых дел задачей добиваться особо светящихся тонов — напр., красноватой позолоты, или высокого блеска (при помощи кипячения — hohe Glanz), как это устанавливается в Западной Европе[3], мы сказать не можем за полным отсутствием литературных данных. Фактически встречается на предметах позолота различного оттенка — зеленоватого, красноватого, желтоватого, пожалуй даже и беловатого.

Различные дополнительные и заключительные стадии изготовления и отделки чеканных предметов состоят в выравнивании и выглаживании, напр., в удалении пузырящих вздутий, что требует навыка и осторожности и для чего применяют деревянные молотки, так наз. «киянка», изготовляемые в России из березового, дубового, но самые лучшие из пальмового дерева[4], или в точении и полировке (Matt- und Glanzschleifen), для которых применяются различнейших форм напильники, иногда даже специально изготовляемые, смотря по назначению[5]. «Самое существенное в употреблении напильников состоит в том, что сперва применяют более грубые, затем переходят ко все более тонким и уничтожают неровности. Образующиеся от выравнивания трещинки (? Feilrisse) удаляют затем при помощи скребков (Schabeisen), а штрихи (царапины) от последних точением»[6]. Кроме того, чтобы очистить от грязи и прокалки, кипятят в воде с винным камнем и солью[7]. Наконец, монтируют отдельные части, что делается в зависимости от удобства работы в разные моменты.

«Только после этого приступают к полировке, для которой — согласно сообщению Berthelot в Journal des Savants, 1901, p. 278 — употребляют клыки медведей и кабанов, когти животных и кровавники (Blutsteine, lapides sanguines, hematite ou pierre sanguine)[8]. Все они и стальные «полировки» (Polierstahle, brunissors) пользуются и в новейшее время, особенно для серебра, почти исключительным применением. Форма их очень изменчива. . . . Эти инструменты вдавливают неровности; применяемый после них или вместо них порошок для полировки стачивает неровности. Полировка производится щеткой, кожей (Leder) или войлоком (Filz). Подчас втирают порошок для полировки

[1] Халле, I, стр. 93. Указание на асфальтовый лак прибавлено по словам Ф. Я. Мишукова (29. VI. 1937).

[2] Халле, I, стр. 93—94. Он пишет, что на eine Mark des Silbergeschirres нужно брать для einblättrige Vergoldung einen Vierteil vom Dukaten.

[3] M. Rosenberg, Einführung, S. 133—134.

[4] Так указал Ф. Я. Мишуков (29. VI. 1937). — IIg, S. 111, пишет, что в Италии их делают из Cornelkirschenholz, в Германии из березы. Ср. La Grande Encyclopédie, t. XXV, p. 529.

[5] M. Rosenberg, Einführung, S. 134, 93 (где ссылка на Theophilus, III, 17 о Feile).

[6] Там же, стр. 94. То же Халле, I, стр. 73.

[7] Халле, I, стр. 80—81.

[8] Ф. Я. Мишуков и Дервиз, стр. 48, называли еще агатовые «полировки». При этом Ф. Я. Мишуков отметил, что лучшая из всех кровавником.

непосредственно рукой, при более крупных работах мякотью, а при маленьких пальцами»[1].

Как отмечено, грузинские чеканные иконы исполнялись от руки, как обычно, по вару и при окончательной монтировке заливались с изнанки рельефа[2]. Однако доставленная от погибшей в 1923—24 гг. большой Лабечинской иконы мастерски резанная из дерева голова св. Георгия, находившаяся под чеканкой[3], заставляет все-таки поднимать вопрос о возможности исполнения иногда крупных рельефов большой чеканки с иными особенностями. На это, сколько можно судить по уцелевшим в уголках небольшим кусочкам серебряного листа, указывает и сохранившаяся в ц. Мацхвар в сел. Цюрми Земо Сванетии вырезанная рельефом из дерева фигура иконы конного Георгия[4]. Но все-таки такие примеры могут быть только исключением; в виду гибели самой Лабечинской иконы пока остается не выясненным, имеем ли в ней просто обивку (обкладку) деревянного рельефа тонкой пластиной металла, как известная мадонна романской эпохи в г. Эссене (Германия), — т. е. то, что французы называют coquillé, а немцы — Kernschlagen, когда обитая золотыми листами деревянная болванка призвана служить заменой чеканной или литой работы[5], — или что либо другое[6].

В основном те же приемы чеканки, как для икон, применялись и для сосудов, которые — как видно, по сохранившимся, хоть в незначительном только числе, древним экземплярам (напр., чаша из Бедии в Илори Баграта III-го, или чаша из Чхоро-Цку 80-х гг. XVI века) — делались также от руки. Только начальная стадия, именно выработка ковкой пластины из слитка, а затем создание из пластины соответственной

[1] M. Rosenberg, стр. 94. (Халле, I, стр. 80—81).

[2] Заключение по анализу в Институте химии Грузинской Академии Наук небольшого кусочка штука из иконы пешего св. Георгия из Хидистави — Гурия (см. фото 153 и табл. 53) дано проф. Ю. С. Залькиндом 23. II. 1944 г. «По-видимому, это был воск. Наше предположение основано на том, что вещество плавилось при 65°, при нагревании не давало запаха акролеина (отсутствие заметных количеств жира), а пахло воском. При омылении едким натром оказалось, что так наз. число омыления равно 210. Это несколько много для пчелиного воска. Правда, существует «японский воск», дающий именно такое число омыления. После омыления получился высокомолекулярный спирт с т. пл. 85° (мирициловый спирт, входящий в состав воска, плавится при 88°). Высокое число омыления доказывает отсутствие углеводородов, напр., озокерита. Все это и заставляет нас думать, что мы имели именно воск».

Проф. П. Г. Меликишвили 27. III. 1923 г. характеризовал заливку иконы св. Георгия Алавердского XVIII века из Алавердского кафедрала — Кахетия (см. фото 588—590) так: «Штукатурка, снятая в церкви (?), имеет запах сандарака, что в особенности чувствуется при растирании массы. Порошок из штукатурки, облитый кислотой, выделяет угольную кислоту. Кусок штукатурки при прокаливании издает сначала запах смолы (сандарак), и затем начинает издавать запах акролеина, что указывает на присутствие в нем какого-то жира-сала, масла. Красный цвет штукатурки обусловливается присутствием в ней окиси железа — охры, колкотара. Главная масса состоит из извести с примесью глинозема, известь видно мыла и видно углекислой извести». На основании этого описания дано следующее заключение: «Масса для штукатурки была приготовлена на извести (цемента), которая, по всей вероятности, смешивалась с салом или растительным маслом при нагревании. При этом процессе должно было образоваться нерастворимое известковое мыло. Избыток извести, не успевший соединиться с жиром, притягивал угольную кислоту из воздуха и превратился в углекислую известь, которая вообще занимает бо́льший объем, чем сама гашеная известь, вследствие чего оставшиеся поры в массе со временем заполнялись и масса приобрела бо́льшую твердость. Смола прибавлялась очевидно для придания массе твердости, окись железа для цвета. Глинозем цемента находился в породе, которая служила материалом для получения известки. Следовательно, штукатурка представляет известковое мыло с примесью смолы углекислой извести и окиси железа (для цвета)».

[3] См. фото 167 и 168.

[4] См. в альбоме фото в размер оригинала на табл. 103. Как фрагменту головы, так и фигуре конного дается внимательный разбор и оценка в исследовании Нико Чубинашвили, Грузинская художественная резьба по дереву, Тбилиси 1958.

[5] M. Rosenberg, Einführung, S. 114.

[6] Ф. Я. Мишуков (29. VI. 1937) высказал предположение — не был ли открыт этот деревянный лик, как в живописных иконах.

формы сосуда вводит новые моменты в работу. «Когда, наконец, расковали горячий слиток молотками так, что он достиг толщины в половину обуха ножа»[1], то вырезают столько, сколько нужно для сосуда и в соответствии с его формой. Для чаши вырезают диск, диаметром сантиметров на 5 больше будущего сосуда, причем середина его должна быть значительно толще краев, и устанавливают центр тяжести диска[2]. Для этого «неподвижно закрепляют в вертикальном положении тонкий железный стерженек, верхний конец которого сильно сужается, не переходя однако в острие; на конец этого прутика мастер накладывает свой серебряный диск и передвигает его до тех пор, пока не найдет точки полного равновесия. Когда это достигнуто, мастер ударяет молотком сверху по серебряному диску, для того, чтобы железный стерженек, вдавившись в оборотную сторону его отметил бы углублением точку центра тяжести, которую мастер в течение всей дальнейшей работы не должен терять. Затем при помощи циркуля он определяет неточности круга и исправляет их ковкой, после чего на получившемся правильном круге проводит циркулем окружность, равную диаметру будущего сосуда и затем ряд концентрических окружностей, отстоящих одна от другой на 1,5—2 см»[3]. Удары молотком наносятся, идя от центра диска спиральной линией к его краям, центр заглубляется, а края тем самым загибаются все больше и больше кверху[4].

Другой способ — это когда «начинают бить между пупком (Nabel) и краем сосуда, причем углубление создается благодаря тому, что край при продолжающихся ударах постепенно поднимается, встает»[5]. Для чеканной работы сосудов приходится особенно умело подбирать еще и наковальни по их формам — для выравнивания, сгибания, закругления, выглаживания и т. д.[6].

Если подавляющее большинство произведений грузинской торевтики составляют чеканные по основной технике вещи, то все-таки приходится считаться с возможностью некоторые произведения из серебра, или части их, и при этом маленьких же размеров предполагать литыми. Таким образом обычное соотношение этих двух техник — чеканки и литья — в Грузии особенно резко подчеркнуто: подавляющее количество чеканных, при ничтожном (если вообще!) числе литых. Литье является менее приспособленным, менее удобным в силу «большего израсходования дорогих материалов — с одной стороны, и из-за сильного сокращения, которому при охлаждении подвергается особенно золото, с другой»[7]. Общие приемы отливки следующие. «Отливали в песке, в котором были оттиснуты половинки твердой модели (формы), причем, конечно, подразумевалась совершенно симметричная форма предмета ... Или изготовлялись металлические или каменные формы для создания частей, которые затем соединяли свариванием (Schweißen) или паянием»[8]. Известна была также отливка с утерей форм (à cire perdue, a cera perduta, mit verlorener Form), т. е. когда глиняные изготовляли на восковых и затем их разбивали или по ним делали кусковые металлические для отливки золотых предметов[9]. Что делали грузинские мастера — мы не

[1] Халле, I, стр. 76.
[2] П. Дервиз, стр. 24.
[3] П. Дервиз, стр. 24—25.
[4] Ильг, стр. 111. Это называется по-немецки Aufstiefen (заглублять).
[5] Там же, стр. 111. Это называется по-немецки Aufziehen.
[6] Там же, стр. 111—112. — Ср. о технике изготовления сосудов в Грузии во II и I тысячелетиях до н. э. работу Ф. Н. Тавадзе и В. Ф. Баркая. Из истории обработки металлов давлением по археологическим материалам Грузии (*Советская археология*, т. XX), М. 1954.
[7] А. Ильг, стр. 112.
[8] Там же.
[9] Ср. Ченнини, гл. 189. Дервиз, стр. 33 говорит об утере восковых форм.

знаем. Всякий литой предмет подвергался последующей прочеканке, подобной прохождению чеканного предмета[1].

Уже в ранние века, а не только в поздние, всплывает в Грузии упрощение в производстве металлических узорных бортов и даже отчасти самих икон.

Тиснение и Штампование из тонких серебряных листов[2]. Если тиснение применяется в первоклассных по качеству произведениях раннего XI века для изготовления орнаментованных обрамлений у икон, то штампование массовой продукции иконок, сколько можно видеть по сохранившимся памятникам, приобретает распространение, как будто, не раньше XV века. Впрочем это один из многих вопросов, требующих еще своего углубленного и детальнейшего разыскания. Изготовление тисненных листов делается по клише, по матрице (Stanze, Prägestock, Mutter, pila, Matritze) — металлической или каменной, — на которую мастер наколачивает серебряные листики и оттискивает[3] соответственное изображение целиком в рамке или обрамленное орнаментальными полосами, или же по частям отдельными элементами, звеньями, «положив на них свинцовую подушку; листики принимают в точности все очертания рисунка»[4]. В России эта техника применялась очень широко и была доведена для окладов икон до высокой степени совершенства; она носила название басменного дела[5].

Грузинский материал говорит, что в период расцвета средневековой чеканки применялись бронзовые формы, модели[6], по которым, очевидно, подобно мастерам итальянского Ренессанса[7], осторожно выбивали разнообразными молотками нужную композицию в серебряной пластине, затем заполняли пустоту вогнутой части затвердевавшей клейкой массой[8] и дорабатывали на этой основе все детали изображения данной пластины с лица. Т. е. памятники заставляют признать как такую форму чеканки-тиснения из плотных пластин, так тиснение из относительно тонких и, наконец, в узком смысле слова штампованные.

Наконец, в последней четверти XVI века среди памятников грузинской чеканки — впервые как будто бы — появляется группа предметов, в технике которых отличительной чертой является при основной чеканке дополнительная, именно резьба по металлу из более или менее массивного куска пластины[9], а потому в них особенно подчеркнута пластичность образования и четкость, острота контуров рисунка[10]. Как будто бы ближе всего это подходит под понятие торевтики в узком значении слова[11].

Перечисленные четыре вида техники золотых дел мастерства ставят себе одну и ту же цель обработать золотую или серебряную пластину рельефными украшениями. Цель одна и та же, и впечатление художественное тоже более или менее одинаковое.

[1] О литье см. П. П. Дервиз, стр. 29—33; Халле, I, стр. 87—90; Лютмер, стр. 4—5; Ильг, стр. 112—113.

[2] П. Дервиз, стр. 72 и 73, различает между тиснением и штампованием, относя ко второму цель массового производства.

[3] Ср. Ильг, стр. 114.

[4] П. Дервиз, стр. 72.

[5] По словарю Даля: басменный значит тонкий, листовой, маловесный.

[6] Такие медные или бронзовые формы, модели, имеются в собрании Общества распространения грамотности, из Музея древне-грузинского искусства и другие в Музее искусств Грузинской ССР, а также в Институте истории грузинского искусства АН ГССР, см. фото 246, 262, 334, 523, 524, 525.

[7] Как отмечает А. Ильг (стр. 111).

[8] Ср. данные о восковой массе из заливок икон, приведенные выше.

[9] Группа этих памятников анализирована в статье Рене Шмерлинг, Золотой сосуд из Чхоро-Цку: Ars Georgica, 1, Тбилиси 1942.

[10] П. П. Дервиз, стр. 60: в резьбе — «режет зубилом, по которому он бьет молотком; а также напильником и резцом . . .».

[11] А. Ильг, стр. 115 (производит от названия инструмента toreo).

Этими техническими способами однако не исчерпываются приемы разнообразия и усложнения отделки чеканной вещи. Грузин-мастер также знал и применял еще различные другие, которые в нашем искусстве применяются — за единичными исключениями — только в качестве дополнительных приемов отделки того или иного произведения. Такими отдельными техниками, создающими дополнительную прелесть и очарование памятников золотых дел мастерства являются: 1. зернь, 2. скань или филигрань, 3. чернь, 4. эмаль (разных видов), 5. драгоценные камни в оправе и жемчуг; а также на поздних вещах: 6. финифть (Drahtemail) и 7. насечка (Tauschierung, tausia, à la gemina). Т. е. с одной стороны усиление и дифференциация, нюансировка пластической стороны произведения, а с другой усиление, дифференциация и нюансировка колористической, красочной стороны его. И действительно, история грузинской чеканки с полной очевидностью учит, что на всем обозримом для изучения, тысячелетнем протяжении своего развития она сознательно — хоть по различному — отдавала должное обеим этим сторонам, трактовала и культивировала их.

Как показывает обработка некоторых таких отделов истории золотых дел мастерства вне Грузии, сами технические особенности различны в различные эпохи. Таким образом, отсюда возможно в дальнейшем извлечение полезных указаний и для Грузии. Вместе с тем в них важны технические особенности, а потому необходимо здесь коснуться имеющих достаточное применение трех первых из этих дополнительных технических особенностей.

Филигрань. — В точном значении слова термин филигрань означает тонкое орнаментальное украшение из золотых или серебряных проволочек и зерни, как заполнение плоскостей какого-либо предмета. Filigrans или filigrains составлено из французского fil (от латинского filum) — нитка, проволока, и французского grain (от латинского granum) — зернышко[1]. Несколько иначе толкует самое название Н. П. Кондаков: «это древнее filum granum, filets grenus, grènetis и пр., для нас собственно филигрань или, пожалуй, зернь»[2]. Однако часто употребляется тот же термин для обозначения узора, сделанного только из золотых или серебряных ниточек проволоки или ленточек, т. е. вовсе без зерни или с незначительным прибавлением отдельных точек зерни: это филигрань в узком значении слова, для чего в итальянском применяется выражение lavorar di filo[3]. Узоры, составленные из зерни, обозначаются, именно, как украшение зернью в собственном значении слова. — Скань или филигрань в узком значении слова изготовляется различно. Или узор делается из одной золотой или серебряной нити, которая одна своими изгибами образует узор; или она «исполнена посредством свитых, ссученых или скрученных золотых нитей, по две нити в каждой веревочке, и притом скрученных настолько круто, столь тесными спиралями, насколько это возможно сделать; это и есть собственно скань, во Франции (в XIII в.) filigrane cordé; затем эту веревочку сплющивали молотком в ленточку, и тогда ее верхняя каемка представляла подобие зерневой нити, или собственно филиграни»[4]. Кондаков отмечает еще особую ажурность в исполнении филиграни, когда она «припаяна и ко дну и по положенной уже по дну скани»[5]. Наконец, встречается филигрань, вы-

[1] Ильг, стр. 119

[2] Русские клады, стр. 51.

[3] Ильг, стр. 119.

[4] Н. Кондаков, Русские клады. Том 1. СПБ. 1896, стр. 50.

[5] Там же, называя pala d'oro в сокровищнице Сан Марко в Венеции «блистательным» примером этого. Из грузинских вещей можно, кажется, назвать налепы на Ишханском кресте (см. фото 61) и подвесную цепь с Анчисхати.

полненная «тонкими ленточками, нарезанными из гладкого листа», подобно применяемым при изготовлении перегородочек в перегородочных эмалях[1]. Это наиболее редкая и технически особенно трудная для исполнения филигрань.

Изготовленные витые проволочки или ленточки сгибают по узору пинцетом, добавляют к нему зернь, и — или временно соединяют их между собой и затем целиком припаивают к фону, посыпая бурой, или же припаивают каждую часть порознь на основной фон. Филигрань преимущественно является дополнительным украшением предметов, но применяется и самостоятельно, т. е. создавая ажурные предметы[2].

Зернь. — Под зернью понимают украшение, состоящее из одних только золотых или серебряных зернышек, образующих определенный узор. Иногда наружный контур узора охватывает тонкая проволочка. Это — по выражению М. Розенберга — «субтильная и элегантная техника в золоте в противоположность к филиграни, которая собственно работа в серебре, хотя имеются и обратные примеры»[3]. В древних предметах зернышки припаивались на тонком золотом листе так, что «примерно три четверти поверхности шариков оставались видны и создавали более живую игру света и тени»[4]. Зернышки делаются правильно круглыми и с гладкой поверхностью, крошечных размеров — в период расцвета древней зерни[5]. В более позднее время шарики выбивают в специальной форме, в которой они расставлены в порядке величины[6].

Чернь. — Материал черни составляет серебро прибавлением к нему в огне серы. Тон окраски черни (сине-стальной, свинцово-серой и угольно-черной), равно плотность и плавкость ее регулируется добавлением других металлов — олова, меди. Сплав неоднократно дробят и плавят, чтобы получить вполне однообразную по своему составу массу. Соотношение частей сплава не вполне твердое — оно колеблется и отражается, как сказано, на самой черни. Закрепление черни на намеченной поверхности предмета достигается бурой в горне. По остывании выравнивают неровности и пузырьки сперва мелким напильником, затем полируют[7].

В большинстве случаев произведение грузинской чеканки составляется из отдельных изготовляемых частей и кусков. Соединение отдельных, самостоятельно изготовленных частей в законченное целое золотых дел мастера называют монтировкой. Она требует применения различных способов, средств соединения: припайки, сшивания (Nieten), соединения металлическими ленточками (Lahn), проволокой (Draht oder Sekke), затем наколачиванием (гвоздями), зажимом фальцами (Anfalzen), накреплением сверху (Aufstecken), наконец, завинчиванием (Verschrauben) или соединением на шарнирах, или связью при помощи «кабинетного» запора или пружины[8].

[1] Н. Кондаков, стр. 50, прим. 4, стр. 70.

[2] А. Ильг, стр. 119; Дервиз, стр. 64—67. Ср. Лютмер, стр. 17. (О вытягивании проволоки Дервиз говорит на стр. 42—45).

[3] Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abteilung: Granulation. Frankfurt a. M. 1918, S. 3.

[4] Там же, стр. 5.

[5] Там же, стр. 9.

[6] Форму эту Феофил называет organarium, а в современной немецкой терминологии — Anke (там же, стр. 80). — У Розенберга на стр. 10—11 подробно выясняются возможности изготовления зерни, отдельных granum, а на стр. 12—14 и 15—20 — приемы накрепления зерни и расположения узоров.

[7] П. Дервиз, стр. 68—70; Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Abteilung: Niello bis zum Jahre 1000 nach Chr., Frankfurt a. M. 1924, стр. 1—14; на стр. 2 и 3 дается таблица предлагаемых различных соотношений состава от Плиния и до наших дней и дается критика их на основе проверки.

[8] M. Rosenberg, Einführung, S. 99.

Различные из этих приемов возвышаются до участия в художественности изделия предмета, они составляют необходимую, дополнительную часть его, resp. включены как естественный элемент общего композиционного замысла художника (как, напр., золотой сосуд из Чхоро-Цку XVI века — см. табл. 181, рамочка вокруг эмалей на Вардзийской иконе богоматери — см. табл. 168 или на Хончиорской в Кутаисском музее; ср. особенно Хахульскую икону в Гелатском монастыре — см. табл. 145 и фото 399, 400, 401; конечно, шарниры энкольпиев и застежка на Мартвильском энкольпии с эмалевым деисусом — см. табл. 4-a; крестик царицы Тамары в футляре — см. табл. 157; черневой энкольпий — см. табл. 4-b, и т. д.). Но на подавляющем большинстве наших памятников выяснить и проследить мысль художника не удается из-за плохого состояния сохранности самих памятников, дошедших не в первоначальном виде нетронутыми, а починенными, перебитыми на новые доски, а иногда даже фрагментированными и переделанными.

Из различных вспомогательных, дополнительных процедур работы золотых дел мастера отметим здесь же уже только несколько моментов техники паяния, к которой приходится прибегать в целях закрепления предметов и в музейной практике. «В основном различаются три рода паяния: во-первых твердый припой (Hartlot), который в применении к золоту состоит из золота, серебра и, большей частью, также из меди, в применении к серебру из серебра и меди, или, из серебра, меди и цинка. Во-вторых, мягкий серебряный припой (weiches Silberlot), который хотя и является одним из сортов твердого припоя, состоящего из серебра, меди и цинка, но в другой пропорции (Drittellot, Viertellot usw.) ... В-третьих, собственно мягкий (легкоплавкий) припой (Weichlot) без золота и без серебра, а состоящий только из олова и свинца; им легко пользоваться, но он не прочен (unsolid) и вредно действует на благородные металлы»[1]. — Твердая пайка серебром требует повторного раскаливания предмета, которого он, может быть, не выдержит; это еще более под вопросом, когда приходится починять (в Музее уже, напр.) сильно пострадавший от времени и употребления предмет — твердая пайка может нанести ему очень большие повреждения[2]. Сколько видно по самим памятникам первоначальная припайка частей при монтировке того или иного предмета совершалась в Грузии с помощью твердого припоя или мягкого серебряного (weiches Silberlot). При различных же починках, если они иногда делались паянием, применялся сплав олова со свинцом.

После паяния серебряные предметы «отбеливают», т. е. кипятят в слабом растворе серной кислоты, а золотые — в азотной кислоте, с целью очистить их от расплавившейся при прожигании буры[3] и вызвать наружный слой чистого серебра (Feinsilberschicht) или золота[4]. Перед отбеливанием обязательно нужно раскалить серебро до вишнево-красного цвета, чтобы вытянуть медь лигатуры, которая отбелкой вся снимается с поверхности предмета, почему именно и получается слой чистого серебра[5].

Таковы самые общие данные о материале и технике тех предметов искусства, которые подлежат ниже разбору. Обстановка всей работы, т. е. мастерская и ее оборудование чрезвычайно просты, несложны и не требовали большой площади; впрочем,

[1] M. Rosenberg, Einführung. S. 103; Дервиз, стр. 45 (он пишет о легкоплавком металле, сплаве или припое).

[2] Там же, стр. 101. — Золото плавится при 1063° С (по Дервизу, стр. 15) или 1037° С (по Лютмеру, стр. 2); а серебро при 960° С, resp. 930° С (Дервиз, стр. 15; Лютмер, стр. 3).

[3] П. П. Дервиз, стр. 46, 65.

[4] М. Розенберг, стр. 37 и то же Ф. Я. Мишуков.

[5] Ф. Я. Мишуков.

как видно по гравюрам, в Западной Европе они поднялись до известной степени представительности[1]. Как было в старой Грузии, мы точно сказать не можем; некоторые косвенные показатели в своем месте будут приведены. Однако не только наличие цеховой организации, но и территориальное их объединение в городах — несомненно. Внутри отдельной мастерской несомненно существовало определенное разделение труда, как оно диктуется интересами самого дела — каждым разделом чеканного мастерства один мастер не в состоянии был овладеть в равной степени совершенства. Поэтому расковывание бруска и выколачивание формы сосуда, основная чеканка, выглаживание и монтировка, литье, не говоря уже о дополнительных техниках — вырабатывали преимущественных специалистов[2].

3

Предполагаемые ниже к охвату историческим обзором памятники грузинской чеканки на протяжении тысячи лет своего развития концентрированы сейчас в подавляющем большинстве в четырех Музеях на территории Грузии и затем в очень небольшом численно количестве экземпляров, но в совершенно исключительном по художественному качеству и по исторической значимости подборе предметов, вывезены б. меньшевистским правительством из Грузии во Францию и только сейчас обычной неотступной преданностью и любовью к делу охраны и изучения грузинского прошлого со стороны проф. Е. С. Такайшвили, непреклонно и зорко следившего за вывезенными древностями, они возвращены в Грузию в апреле 1945 года. Концентрация уцелевших памятников в грузинских музеях, именно в бывш. Музее древне-грузинского искусства в Тбилиси, в Кутаисском историческом Музее и его филиале в Гелати, затем в историко-этнографическом Музее в Зугдиди и, наконец, в Сванском Краеведческом музее в Местиа и в его филиалах по всей Земо Сванетии, дает возможность более точного учета наличного материала. Впрочем, на полную, исчерпывающую точность я не могу сейчас претендовать, ибо условия работы в каждом из музеев чрезвычайно стесненные, как и сами музеи не имеют возможности не только полной, но даже и частичной экспозиции и обработки. Только материалы по Земо Сванетии благодаря экспедиционной работе 1931 года зарегистрированы с возможной полнотой[3]. Однако и в тех закругленных цифрах, которые я ниже приведу, картина наличной продукции обладает совершенно исключительной импозантностью. Она еще пополнится различными описями отдельных собраний, погибших на протяжении девятнадцатого и двадцатого веков — в силу ограблений. Таким образом, если мы и не можем составить себе хотя бы объемно представление о наличной художественной торевтике, как промышленной отрасли Грузии, в ту или иную историческую эпоху, как это, например, сделано благодаря данным о разграблении Константинополя крестоносцами в первые годы XIII века[4] — зато это дает нам в руки материал самих вещей с такой долей полноты и разнообразия вещей и с таким количеством представителей для каждой эпохи, что мы получим сводную и достаточно ясную картину.

[1] См. воспроизведения на стр. 72—76 у Розенберга; равно на гравюре середины XV века так наз. Eligius Meister-a.

[2] На это обстоятельство указал мне также, исходя от практики, Ф. Я. Мишуков.

[3] При привлечении предметов Земо Сванетии даются ссылки на материал из экспедиции 1931 года по рукописной «Описи предметов».

[4] Ср. напр., Ф. И. Успенского.

Основной блок нашей древней чеканки был сконцентрирован в Музее древне-грузинского искусства при Тбилисском Университете, просуществовавшем как функционировавшее учреждение Кабинета искусствоведения с 1925 по 1930 года. Поступившие в музей предметы инвентаризировались под шифрами провинций исторической Грузии, из которых их доставляли, чтобы иметь ясный и наглядный обзор производственного распределения. Ради того же предметы, поступившие из храмов Тбилиси зарегистрированы отдельно от карталинских (под шифром ОЗ). Конечно, за время тревожной и подчас даже трагической жизни страны произошли отдельные перемещения предметов., напр., ризница Зарзма перенесена была в XVI веке в Гурию — в Шемокмедский монастырь; или Садгерский крест пропутешествовал в Тбилиси, Атоци,

	Музей древне-грузинского искусства				
	Иконы кресты и фрагменты их	Утварь, посуда	Украшения		
Карталиния	227	131	62		
Тбилиси	38	25	29		
Кахетия	77	70	13		
Имеретия	59	10	3	80	доставлены в Кутаисский Музей Г. Ф. Бочоридзе
				15	оставлено им же на местах
				23	поступило в Кутаисский Музей
				44	ризница Гелатского Музея (Конд.-Бакр.,Опись.;Г.Церетели, Надписи и приписки . . .)
Гурия (в том числе Зарзма)	47	5	1	67	погибшие (по описям Бакр., Арх. пут.; Конд.-Бакр., Опись: Шемокмеди—50, Джуматя—7; остальные—10)
Мингрелия	84	56	3	198	Зугдидский Музей (в том числе — Хоби 28)
Месхетия					
Абхазия	1				Бедийская золотая чаша (Сухумский Краеведческий Музей)
Сванетия				122	Квемо Сванетия по описи Е. С. Такаишвили (1910)
				800	Земо Сванетия по описи экспедиции 1931 г. и с дополнениями из описи Е. С. Такаишв. 1910 года
Лечхуми	21	15	1	20	доставлены Г. Ф. Бочоридзе в Кутаисский Музей
Рача				121	доставлены Г. Ф. Бочоридзе в Кутаисский Музей
Неизвестной провениенции	28	23	7		
	581	335	119	1499	= 2534

чтобы осесть затем в Имеретии — в Чхари; или Ишханский выносной крест Иллариона 973 года хранился века с XVI в Цагери, а иконный складень богоматери из Кварели в Кахетии путешествовал даже, как подношение русскому царю от грузинского Александра из Имеретии в Москву, затем попал в Самтависи в Карталинии, а в музей доставлен с ризницей Алавердского кафедрала из Кахетии, и т. д. Но в общем, по-видимому, намечается устойчивая связь, соотношение между музейной и действительной провениенцией предметов.

Из этого числа в две с половиной тысячи сейчас уже можно выделить некоторое, далеко неполное количество (до 300) значительных предметов с твердой датой на основе надписей и затем проведенного уже частично стилистического анализа. Картина получается значительная, импозантная, ибо даже для VIII—IX и начала X веков имеется несколько экспонатов, затем с последней четверти X и до половины XI — не менее 150, для XII — не менее 40, для XIII — 10, для XIV — 30 и для XV — 5, XVI — 30, XVII — 40, XVIII и XIX — 60.

Отмечу здесь же, что среди громадного числа памятников перегородчатой эмали, которое уцелело в Грузии, сравнительно с известными по трудам Н. П. Кондакова, т. е. с 80-х годов прошлого века, список их значительно вырос теперь. Впрочем, ряд ценных образцов, известных давно, но недостаточно все-таки изученных, погиб благодаря слепому случаю. Среди эмалей имеется значительное число — свыше 20 — таких памятников, которые сохранились интактно, в своем полном композиционном решении, которое было задумано и осуществлено их мастером. Таковыми являются: Хахульская икона в Гелати (со многими десятками различной формы и характера эмалевыми бляшками — см. табл. 145 и фото 399, 400, 401); икона Спаса в Гелати же — см. табл. 150; Хонская икона богоматери в память царя Леона — см. табл. 34—36 и фото 63—65, и вторая Хонская же богоматерь — см. табл. 42 и фото 66, 67; энколь ний для хранения нагрудного крестика царицы Тамары из Хони — см. табл. 157; Цаленджихский Спас — см. табл. 116, 117, 118 и фото 80, 81; Мартвильская икона богоматери с эмалями — см. табл. 49-b и фото 62; Коцхерская эмалевая икона; Мартвильский энкольпий с деисусом — см. табл. 4-a; Мартвильские два нательных митрополичьих креста и панагия; Цилканская икона богоматери (№ 786); Джуматские иконы архангела Михаила и архангела Гавриила, а также пара этих архангелов (погибшие в целом, но известные по фото и фрагментам); большой запрестольный крест в сел. Мацхвариши Латальского сельсовета Земо Сванетии; тека евангелия в мон. Лагурка там же; икона богоматери в сел. Доли Бечойского сельсовета; икона Спаса в Иерусалиме[1], два креста с распятиями — одно царя Квирике (в Музее древне-грузинского искусства); миниатюрный энкольпий со Спасом на троне из Сионской ризницы в Тбилиси; маленькая икона Спаса Pietà и др. Отдельные же бляшки, несколько десятков, имеются в собрании б. Музея древнегрузинского искусства, в Кутаисском музее, в собраниях British Museum, Kaiser-Friedrich-Museum (в том числе с переплета Гелатского евангелия), Metropolitan Museum of Art, Louvre, Оружейной Палаты, затем в частных заграничных коллекциях (Sachs, USA[2]) и прошедшие через антиквариат A. Drey в Мюнхене и другие.

Рядом с этим большим числом в две с половиной тысячи чеканных предметов и нескольких сот эмалей, которыми располагает и сегодня еще сама Грузия, имеются данные о находящихся вне пределов Грузии предметах работы старых грузинских

[1] Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПБ. 1904, стр. 276—281 и табл. LXV.

[2] См. табл. ad p. 395 во II томе журнала *Pantheon*, 1928.

мастеров золотых дел. Таковыми являются отдельные предметы в Эрмитаже, Оружейной Палате и Историческом Музее, древние вклады в зарубежные грузинские обители на Афоне, в Иерусалиме, в Петрицоне (нынешнем Бачково), а также напр., икона с надписью Ласхишвили, бывшая в 1930 г. в магазине Cassirer-a; икона царя кахетинского Александра, проданная в Англию (ок. 1920 г.) Елиз. Ир. Орбелиани; икона Левана I Дадиани из Земо-Чалы, предложенная к покупке одним из Дадиани во второй половине 20-х годов[1].

Кроме того печальную лакуну составляют погибшие на протяжении последних ста лет различные произведения, с небольшой только части которых были сделаны в 60-х, 80-х, 90-х годах и частью позднее фотографии (Ермаковым, Роинашвили и позднее для Грузинского общества истории и этнографии Т. Кюне). Так погибли при ограблении Гелатского монастыря в 1859 г. средняя, вкладная Хахульская икона, позднее в 90-х г. перстень царя Георгия III, и др.; от ограблений в 60—70-х гг. погибло много предметов Шемокмедской ризницы; в 80-х годах с благословения экзархата погибло много значительнейших, украшенных эмалями, памятников при «обновлении» фотографом Сабин-Гусом (из Мартвили, Джумати и др.); неизвестно когда исчез переданный в начале XIX в. Успенскому собору в Москве футляр с гвоздем от «Распятия», отделанный и эмалями в XIII в.[2]; в 1920 году разграблена Цаленджиха; в 1923—24 годах погибли некоторые церковные древности Хони, Джумати, Шемокмеди, Адчи, Лихаури, а также Чанисти, большой крест в Ахмета, Бодбе, Телави; затем уже в 30-ых годах некоторые церкви Квемо Сванетии (кое-что спасено директором Кутаисского музея Т. М. Джапаридзе); попорчено кое-что грабителями и в Земо Сванетии, даже в самом мон. Лагурка, и уничтожено почти все при ограблении Пхотрера и некоторых церквей Ушгуля.

Хотя драгоценное художественное имущество наших духовных центров и не сохранялось с таким вниманием, как это осуществлено народами Западной Европы с их всесветно прославленными ризницами, хотя частично тоже понесшими утраты в годы революционных боев, Sancta Sanctorum Ватикана, S. Marco Венеции, Cividale, S. Denis, Chartres, Conques, S. Maurice d'Agaune, Bamberg, Trier, Köln, Aachen, Essen, Osnabrück, и т. д., и т. п., но все-таки и в наших плохо поставленных и плохо охранявшихся, при этом вовсе не регистрированных ризницах храмов и монастырей сохранились частично исключительной ценности и яркой показательности развития наборы художественных предметов. Таковыми, более значительными — качественно и количественно, — так или иначе сохранившими нам картину, хоть и сильно поблекшую, но тем не менее определенно выявляющую былое величие творчества являются ризницы Свети Цховели во Мцхета, Сионского собора в Тбилиси, Гелатского монастыря, Мартвили, Алаверди, Шемокмеди, Джумати, Хоби, Кацхи, Мгвимеви, мон. Лагурка в Сванетии, Самтависи, Пхотрери, Жибиани, Ланскальд, Чукули, Геби, Мравалдзали, Лабечина, Цагери.

К сожалению древних описей имущества, как отмечено, не сохранилось[3]. Разве-что мы получаем некоторые сведения из статейных списков русских посольств

[1] Ныне находится в коллекции икон George R. Hann (of Sewickley, Pennsylvania); см. *Bulletin of the Allen Memorial Art Museum*, Vol. II, Oberlin, Ohio, May 1945, №2, fig. 11, где неправильно датирована XI—XII веком.

[2] Он виден на воспроизведении общего вида собрания ризницы Успенского собора в Кремле в издании С. Ширинского-Шихматова, Альбом фотографий Московского Успенского собора, Москва 1896, табл. 73.

[3] Перечни церковного имущества — предположительно Свети-Цховели, — составленные между 1720 и 1752 гг., отпечатаны в 1 т. «Грузинские древности», стр. 263—266 (№ 219 и 220), а составленный в XVII веке.

XVI – XVII веков в Кахетию (Звенигородского, Мышецкого, Волконского) или Имеретию (Голочанова и Иевлева) и Мингрелию (Елчина, Захарьева), да из описей, сделанных в начальную пору установления русской власти в Грузии, как опубликованные данные о Шиомгвимской пустыне[1], или о Гелатских, Хонских и Кутаисских древностях[2]. Эти данные дают только материал статистического порядка. Лучше обстоит дело в отношении погибших в 80-х годах и позднее церковных древностях, ибо со многих из них были сделаны, как указывалось, фотографии.

Естественно поэтому, что и о мастерах мы узнаем только в том случае, если они сообщают о себе или хотя бы называют себя в надписях на самих вещах. Но зато характерной особенностью грузинской культуры является, как мне представляется, далекая, подчас ширящаяся по всей стране, известность отдельных икон или крестов, к чудодейственной силе которых в присяге ли, или в болезни и других невзгодах, как засуха и т. д., обращалось население. Таковы — Анчис-хати (с XVII века установленная в Тбилиси), Хахульская икона в Гелати со времен Давида Строителя, Цилканская икона богоматери, икона преображения из Зарама (с XVI века сохранявшаяся в Шемокмеди), икона Бочормского Георгия (во всяком случае с Ираклия II, если не раньше, хранившаяся в Алаверди и только на храмовой праздник переносимая в Бочорма), Хахульская икона богоматери в Ахали Шуамта, иконы архангелов в Джумати, икона Георгия там же, Судженская и Хирхонисская (т. е. Схиерская) икона Георгия (пользовавшаяся славой исцеления умалишенных), Цагерская мадонна, Хопская мадонна, Мартвильская мадонна (погибшая стараниями «обновителя» Сабин-Гуса), крест Горис-джвари, Ахметский и Садгерский кресты (последний уже в XVII веке твердо установленный в Чхари), Кацхский, Схвавский, Местийский и многие другие предалтарные кресты.

Что же известно обо всех этих памятниках искусства в науке? Сто лет тому назад, в 30-х, 40-х, 50-х годах, в трудах Дюбуа, Платона Иоселиани, акад. Броссе и его корреспондентов, как Бартоломей, мы находим известное количество упоминаний чеканных икон или крестов в связи с разбором их надписей. Но часто при этом, конечно, датировка надписей и памятников остается совершенно не выясненной, не установленной, так как даты хроникона заставляли иногда колебаться на полтысячелетия: ведь палеографии, как дисциплины, не существовало вовсе. (Таковы, напр., датировка Ишханского креста в Цагери у Броссе, Rapp. IX, 35; или евангелия Метехской церкви в Карталинии у Пл. Иоселиани, и т. д.)

В следующие два десятилетия, означенные в области исторической археологии преимущественно работами Дм. Бакрадзе, исследования не ограничиваются прочтением надписей и использованием содержащихся в них исторических дат только, но касаются и художественной стороны самих предметов — их назначения, содержания сюжетов, техники и формы исполнения и т. д., хотя конечно в целом все-таки по-прежн-

в начале дефектный, видимо Бичвинтский список — там же, стр. 63 (№ 33). Они содержат также упоминания чеканных предметов, как это иногда встречается в дарственных грамотах. — Особый интерес представляет мцхетская грамота XI века, в которой строитель кафедрала Свети-Цховели католикос Мельхиседек сообщает, что золотом, серебром, драгоценными камнями и жемчугом были украшены архитектурные части здания, как самый «животворящий столб», престол, алтарные преграды и царские врата в них помимо предметов богослужения, икон и переплетов церковных книг (Н. Бердзенишвили, Мцхетский сигиллион XI века, Bulletin du Musée de Géorgie, том VI, Тбилиси 1931, стр. 288—292, по-груз.).

[1] Акты Кавказской Археографической Комиссии, II. Т. 1868, стр. 266.

[2] Архивные дела, изданные с обработкой Д. И. Гордеевым в Сакторио Моамбэ Bulletin historique, 1925, I (стр. 113—132), 1924, I (стр. 193—226) и 1924, II (стр. 108—128). — Сюда же еще данные у Дм. Бакрадзе. Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре, СПБ. 1878, об ограблениях в Гурии.

нему еще надписи продолжают направлять и определять внимание исследователя. В эти 60-ые и 70-ые годы отдельные памятники впервые делаются известными благодаря фотоснимкам, в частности работавшего и далее еще в течение полустолетия фотографа Д. И. Ермакова. Это открывает грузинским памятникам возможность проникновения в научную западно-европейскую литературу (по-видимому, этого происхождения использование в трудах Rohault de Fleury и Labarte; м. б. через популярные очерки J. Mourier?). Конечно, нельзя не помянуть для этого времени с признательностью книгу энтузиаста политической свободы R. Bernoville, озаглавленную La Souanetie Libre (1875 года с иллюстрациями), вызвавшую небольшую, но четкую критическую на нее статью Г. Д. Филимонова. Этими работами закладывается фундамент включению памятников грузинской чеканки в связь и сопоставление с памятниками христианского искусства других народов Европы, и особенно Византии.

Однако, действительно научное начало ознакомления с памятниками грузинской чеканки падает на перелом 80-х и 90-х гг.: это труды Н. П. Кондакова. Составленная им в 1889 году Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии (напечатана в 1891 г. с чтениями и толкованиями надписей сопровождавшего его Д. З. Бакрадзе), иллюстрированная 82 фотовоспроизведениями, в кратких сдержанных замечаниях решительно распределяет отдельные, наиболее значительные, произведения в широкие рамки всеобщей истории искусства; а для остальных дает общее их хронологическое и художественное определение. Составление этой Описи было вызвано установленным Н. П. Кондаковым разграблением древних, украшенных эмалевыми медальонами икон Джуматского монастыря, организованным с ведома или благословения экзархата, как раз в то время, когда Кондаков работал над эмалями собрания А. В. Звенигородского, происходившими полностью также из Грузии. Эта последняя работа выросла в общее исследование Византийских эмалей и их истории (печаталась с 1889 по 1892 г.). В ней четко определяется как наличие специально грузинского производства эмалей, так их особенностей и места среди других.

Естественно, что эти работы Н. П. Кондакова не могли остаться без отзвука в изданиях по археологии Кавказа[1]. И действительно гр. П. С. Уварова уделила внимание и чеканным памятникам — особенно обстоятельно — встреченным ею в Сванетии и Раче (есть материал еще и об Илори в III, Шуамта — VII и Земо-Чала в XII тт. Материалов по археологии Кавказа). Одновременно и Е. С. Такайшвили проводит аналогичную уваровской работу регистрации и фотографирования чеканных памятников вплоть до своего вынужденного отъезда из Грузии в 1921 году. Часть им издана (Бодорна, Убиси, Тквири, Суджуна, Гулейкари, Зугдиди, Вани) с иллюстрациями, большая же часть только в описаниях (Гурия, Мингрелия, Лечхуми и Сванетия). Им зарегистрированы с возможной полнотой памятники Гурии, Мингрелии, Лечхуми, Сванетии, Рачи и отчасти Кахетии, причем все они подробно и детально были зафотографированы приглашенным для этого Ермаковым или фотографом Грузинского общества истории и этнографии Тедо Кюне. Наконец, уже за Советский период подобная же большая работа регистрации памятников чеканки среди всяких иных портативных памятников искусства и старины, находившихся в церквах и

[1] Кроме этих двух работ и в других исследованиях акад. Н. П. Кондакова имеются попутные данные по грузинской чеканке, как напр., в Археологическом путешествии по Сирии и Палестине, в Памятниках христианского искусства на Афоне, Изображении княжеской семьи в миниатюрах, Иконографии богоматери, I и II тт., а также Иконография богоматери, Связи греческой и русской живописи с итальянской живописью раннего Возрождения.

монастырях Грузии, при этом с изъятием почти всех предметов и передачей в Музей Тбилиси или Кутаиси проведена в 1925—1937 гг. Г. Ф. Бочоридзе (с частичным фотографированием). К сожалению, из его материалов опубликована только часть, касающаяся 62 пунктов Рачи. Нельзя не пожелать, чтобы его неизданные материалы возможно скорее увидели свет.

С этим накоплением фактического материала после фундаментальных изданий Кондакова только через 20 с лишним лет появилась — по инициативе И. А. Джавахишвили — первая, робкая попытка освоить и классифицировать грузинский чеканный орнамент в студенческой работе художника Давида Какабадзе (1915 г.). Ему же принадлежит написанный позже очерк о мастере XII века Бека Опизари (журн. «Швиди мнатоби», 1920, по-груз.). К этому же примерно времени относится газетная статья, также студенческая, Ш. Амиранашвили о мастере XIX века Пепу Меунаргиа; а гибель в 1923 году Хонской прославленной иконы Георгия побудила его же написать статью с иконографическими разысканиями в целях установления ее даты, причем к статье приложены четкие воспроизведения. А в 1937 (1939) г. Ш. Амиранашвили напечатал книгу о «Бэка Опизари» — с обильными, крупными фото памятников целиком и отдельных их деталей, а также с развернутым обзором вопроса о нерукотворенном Спасе и о других иконографических вопросах[1]. Д. П. Гордеевым еще в 1917 г. была посвящена обстоятельная статья пяти грузинским эмалям иконы Спаса в Гелати; а в 1928 г. вопросу разгруппирования эмалей знаменитой Хахульской иконы. Наконец, наиболее детально затронуты вопросы стиля и стилистического подхода к определению и оценке чеканного произведения на базе византийского искусства в статье Л. А. Мацулевича о фрагментах Джуматских икон в Эрмитаже (Byzantion, II, 1926).

В западно-европейских исследованиях и новейших компендиумах по византийскому искусству не остался незамеченным тот новый этап в освоении грузинской чеканки, которым ознаменовано появление исследований Н. П. Кондакова в начале 90-х годов. Я имею ввиду известный выдержавший два издания Manuel d'art byzantin Шарля Диля ([1]1910, [2]1925—26), затем Byzantine Art and Archaeologie О. М. Дальтона (1911) и особенно его же East Christian Art (1926), далее упоминания в критической статье П. Клемена на книгу Марка Розенберга об эмалях (Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XLV, 1925) и в монографии Габриэля Милле, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile (1916) и др.

Как видно из данного обзора — это капля в море; случайные, разрозненные данные или отдельные вопросы, при отсутствии ясной, четкой, широкой картины развития и его направленности. Последнее было фактически невозможным до самого последнего времени, как за отсутствием возможности сколько-нибудь полно обозреть самый материал, так и за отсутствием достаточной предварительной работы по публикации памятников. Только с основания в 1924—25 году при Кабинете искусствоведения Тбилисского Госуниверситета Музея древне-грузинского искусства, куда были свезены основные фонды хранившихся до тех пор по церквам и монастырям грузинских портативных памятников из Карталинии, Кахетии, Гурии, Лечхуми, а также отдельные группы памятников из Имеретии, Мингрелии и других провинций исторической Грузии, — перспектива несколько улучшилась[2]. Как уже показано, в Музее сосредото-

[1] В 1956 году эта книга переиздана с незначительными вставками.

[2] Автору этих строк тогда именно довелось напечатать статьи об отдельных памятниках грузинской чеканки, затронув при этом некоторые принципиальные вопросы ее эволюции.

чено было свыше 1000 отдельных экспонатов золотых дел мастерства, среди которых свыше сотни первоклассных по качеству произведений, располагавшихся на протяжении тысячелетнего развития. Это сделало опыт экспозиции очень плодотворным, наметившим известные линии развития, и выдвинувшим также очередные вопросы, требовавшие своего разрешения или обоснования. Экспозиция была тогда, в 1925 году, построена именно как постановка вопросов изучения, требовавшего дальнейших выяснений и уточнений. Все это сопровождалось как регистрацией памятников, причем надписи были в значительной мере вновь списаны хранителем Музея З. И. Чхиквадзе, так основательной их чисткой от, действительно, вековой грязи и, наконец, самой минимальной реставрацией и переносом особенно пострадавших, помятых и обветшавших икон на новые доски.

Однако, Музей был уже 1930 году не только свернут, но и запакован по ящикам и переброшен в Музей Грузии, а потом автоматически, без каких-либо постановлений подлежащих органов, присоединен к нему, а в 1934 году перешел в Музей Искусств Метехи — оставаясь все время уложенным по ящикам. За короткие 5—6 лет существования экспозиции Музея древне-грузинского искусства выдвинутые ею научные вопросы исследования не были разрешены, разве что в некоторых пунктах несколько двинуты или заострены. Таким образом, когда ко дню 20-летия Советской Грузии вновь представилась возможность развернуть памятники нашего искусства золотых дел мастерства, эта новая экспозиция 1941 года в основном, научном смысле проработки материала базировалась на сделанной 15 лет тому назад в помещении Университета экспозиции, внеся лишь некоторый корректив в отношении одной группы памятников. Впрочем этот корректив стал исходным пунктом очень существенных дальнейших изысканий, как сам он естественно вырос из предыдущих изысканий над музейным материалом[1]. В экспозиционном отношении этот показ коллекций Музея древне-грузинского искусства был дополнен примерно 10 экспонатами, предоставленными из коллекций Гелатского собрания и Зугдидского Музея, которые были частично включены в 1930 г. в передвижную заграничную выставку средневекового искусства Грузии.

Нельзя не оттенить, что наличие большого числа уцелевших памятников, сохранившихся при этом — в основном — без перемещения веками на тех местах, для которых они были сделаны — большей частью — в какой-либо там же или по близости находившейся золотых дел мастерской, позволяет выделить, наметить отдельные большие провинциальные группы и школы, характеризующиеся устойчивостью не только ремесленных навыков и приемов производства, но и отбором орнаментальных и вообще декоративных деталей. Таковы предметы Сванетии, Рачи или, напр., хранившиеся в Хоби в Мингрелии. По-видимому, сейчас намечается отдельная мастерская в древнее уже время в Сапарском монастыре в Месхетии, и др. Эти наблюдения выдвигают очередной вопрос относительно одновременного существования и развития довольно различных приемов декоративной разбивки и общего композиционного построения в разных школах, resp. провинциях Грузии — при одних и тех же стилистических особенностях и характере. Таким образом можно рассчитывать на установление хронологической последовательности отдельных композиционных построений, их частностей, напр., в композиционной разбивке окладов для евангелий (от Бешкена и Бека Опизари к

[1] Эти значительно продвинувшиеся изыскания получили затем свое отражение на изменениях экспозиции, проведенной к 25-летию Советской Грузии.

Тбетскому, и от него далее к окладам XIV—XV и, наконец, XVII века) или в разбивке рам в иконах Сванетии с их многообразием переходных уголков, и т. п.

Предлагаемые здесь изыскания отдельных памятников не охватывают всего материала, они касаются отдельных групп предметов преимущественно по их назначению, причем сделана попытка охватить исчерпывающе все памятники, с древнейших средневековых начиная и до XI века включительно. Памятники, выходящие за пределы XI века, охвачены исследованием только в некоторых случаях, преимущественно когда ярко проступает преемственность форм, и всегда максимально кратко. Зато при анализе отдельных произведений делается попытка выявить самый процесс развития грузинского искусства и определенные особенности его на материале чеканки, а именно постановку и развитие скульптурных задач и развитие орнаментального декора. А в заключительной главе ко всему исследованию сделан исторический обзор основных тенденций развития грузинской средневековой чеканки с ее особенностями и поименованием типичных примеров на всем обозримом тысячелетнем протяжении времени, т. е. от VIII—IX века начиная и до XVIII—XIX включительно.

Wer die Welt als Historiker zu betrachten gewohnt ist, der kennt das tiefe Glückgefühl, wenn sich für den Blick, auch nur streckenweise, die Dinge klar nach Ursprung und Verlauf darstellen, wenn das Daseiende den Schein des Zufälligen verloren hat und als ein Gewordenes, ein notwendig Gewordenes verstanden werden kann.

H. Wölfflin
Das Erklären von Kunstwerken, S. 12.

Кто привык рассматривать мир как историк, тот знает глубину радости, когда явления становятся ясными для взора по своему происхождению и развитию — хотя бы только отрезками, — когда существующее потеряло видимость случайного и может быть понято как образовавшееся, как необходимо образовавшееся.

Вельфлин

I

ДРЕВНЕЙШИЕ ПАМЯТНИКИ ГРУЗИНСКОЙ ЧЕКАНКИ (С VIII И ДО ПЕРЕЛОМА IX И X ВЕКОВ)

Серия средневековых памятников грузинской чеканки, дошедших до наших дней, открывается иконой больших размеров, пользовавшейся издревле высоким почитанием, именно иконой «преображения» из Зарзмы, — произведением захватывающей силы художественного впечатления. Рядом с ней имеется несколько маленьких по размерам, портативных вещиц, в исполнении которых применены помимо собственно чеканки различные иные специальные технические приемы золотых дел мастерства. Все это является, таким образом, показателем высоты культуры в этой специальной области искусства и, следовательно, погибших для нашего знания этапов предыдущего развития.

1

Икона преображения из Зарзмы (ил. 47), которая после закрытия монастыря в связи с распространением во всем районе мусульманства была увезена в Гурию и установлена в Шемокмедском монастыре, дошла до нас в сильно потревоженном и фрагментированном состоянии[1]. Но помимо этого в наличном памятнике резко различаются две исторические эпохи — основная древняя чеканная икона, сюжетно передающая сцену «преображения господня», и добавленные к ней орнаментальные борта рамы и небольшие заменяющие части самой иконы (см. табл. 1, 2, 144-а, фото 1, 2, 3, 4, 4-а)[2]. В числе последних имеется надпись, которая уже при первых научных обследо-

[1] В научной литературе она впервые отмечена в «Описи памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии», составленной Н. П. Кондаковым и Д. З. Бакрадзе, СПБ. 1891, стр. 131 и рис. 67. Характерно для условий работы, что такой внимательный и заинтересованный древностями исследователь, как Д. З. Бакрадзе, не видел, не обнаружил этой иконы во время первого своего посещения Шемокмеди в 1873 году, так как в его «Археологическом путешествии по Гурии и Адчаре», СПБ. 1878, нет о ней даже упоминания. Затем, о ней пишет Е. С. Такайшвили (в трех работах, названных ниже), И. А. Джавахишвили, Грузинская палеография, Тб. 1926 (по-груз.), стр. 166—167, и недавно К. С. Кекелидзе, Ранне-феодальная грузинская литература, Тб. 1935, стр. 117—119 (по-груз.). Сведение о ней и чтение надписи по фото № 125, представленного Ермаковым в 1870 г. в Русское географическое общество и разобранного акад. Броссе (Mélanges Asiatiques, VI, 1873, p. 462—464), никакого значения не представляют.

[2] Как отмечено в предисловии, в тексте цитируются со словом «табл.» иллюстрации в моем большом (в формате 50 × 60; табл. 1—200) издании «Грузинское чеканное искусство VIII—XVIII веков. Альбом, исторический очерк и аннотации», Тбилиси, Сахелгами, 1957, воспроизводящем произведения чеканки в величину оригиналов, а со словом «фото» — иллюстрации в настоящем исследовании.

ваниях была частью поломана. Но главное затруднение в использовании надписи состоит в том, что, как заметил еще Е. С. Такайшвили[1], «тут собственно по смыслу две отдельные надписи и каждая состоит из двух строк. Вполне восстановить смысл первой надписи невозможно вследствие дефектности, сильного сокращения и отсутствия знаков, отделяющих слова друг от друга». Это наблюдение углубил затем акад. И. А. Джавахишвили[2], который хронологически отделил вторую надпись от первой и отметил, что первая надпись с датой 886 года «механически была переписана», в силу чего имеются явные ошибки непонимания или невнимания.

Привожу текст надписи, ее первых двух строк, здесь так, как она сохранилась, и предположительное чтение в транскрипции.

ⴑⴔ-ⴆⴀ ⴈⴀ-ⴆ ⴟⴟ-ⴑⴝ ⴔⴆⴔⴈ ⴖⴑ ⴟⴣⴆ ⴆⴟ-ⴑⴝ ⴗ-ⴑⴝ ⴁⴖ-ⴆⴀ ⴖⴑ-ⴒ ⴖⴜⴑ-ⴄⴑⴝ ⴖⴑⴝ ⴔⴑⴈ
ⴟⴜ-ⴒⴑⴝ ⴖⴜ-ⴑⴝ ⴑⴝ-ⴑⴝ ⴖⴜ-ⴑⴝ ⴟⴀ-ⴑⴝ †ⴟⴟ-ⴆⴑⴔⴔⴑⴝ ⴝⴔ-ⴄⴑⴝ †-ⴜ-ⴑ ⴗⴗ ⴜ/ⴒ

ქ. ხახელთა ღმრთისაჲთა შეიმოსა ხატი ეჳე მწყდ ად-სა გიორგისა, ოჯფალთა ფარსმან ერისთავისა, ივანეჱა, ტაი..., მირიანისა, ფერისა, ხულჴა, ერისა მათისა მამახახლისობასა ჰავლჱსა, ქირონიაონი იეო რ-ვ.

Первая надпись содержит указание, что икона была окована «при настоятеле Павле. Хроникон был 106» (+780)—886 год. Действительно, житие основателя монастыря Зарзмы, Серапиона Зарзмского, написанное после его смерти через короткий промежуток времени его племянником Василием, содержит ряд указаний насчет храмовой иконы. Через все житие проходит подчеркнутое почитание этой «животворящей иконы преображения» ცხოველი ხატი ფერისცვალებისაჲ, ცხოველმოფელი или გამაცხოველებელი ხატი ჯჯებისა[3]. Наконец, третий после Серапиона настоятель Зарзмы, Павел, — закончив начатую его предшественником Михаилом постройку церкви монастыря, «украсил ее всячески, и установили в ней икону преображения»[4]. Таким образом, указание надписи на самой иконе, что *именем бога окована* (буквально одета) *икона эта . . . при настоятеле Павле. Хроникон был 106* (или 886 год), на первый взгляд получает подтверждение — если не прямое, то косвенное (учитывая краткую манеру изложения фактов агиографом). Так именно и связывали исследователи эти указания между собой. До последнего времени никто не подвергал сомнению правильность указываемой даты настоятельства Павла в Зарзме, и окончание им устройства и украшения ее в 886 году. Только при переиздании вновь жития Серапиона, акад. К. С. Кекелидзе, пересматривая связанные или возбуждаемые житием хронологические вопросы, приходит к заключению, что эта дата на 40 лет отодвигает вглубь действительное событие. Хочется верить, что настанет такое время, когда историк грузинского искусства будет в состоянии датировать этот замечательный памятник на основании стилистического анализа его на то или иное десятилетие. Сегодня мы далеки от этого и нас — скажем открыто —

[1] Археологические экскурсии, разыскания и заметки, в. I, Т. 1905, стр. 67; Bulletin de l'Université de Tiflis, I, 1919—1920, стр. 108 (по-груз.).

[2] И. А. Джавахишвили, Грузинская палеография. 2-ое изд., Тб. 1949, стр. 171—173, разбирая данную надпись, отмечает, что отдельное К J во второй строке перед словом «мамасахлисобаса» не может быть сокращением слов «от Христа» или же «картлиса», а есть попавшее не на место начальное в надписях «канцили» или крест. — Для имени из последних трех букв первой строки (ТКИ) Е. С. Такайшвили в разборе этой надписи (Bulletin de l'Université de Tiflis, том I, Тб. 1919—1920, стр. 108—110) предлагает читать Петриа, для чего нет достаточных оснований; также раскрытие слов «мцд амса гса», как «мцеда мацнверелиса (или: мамиса) Гиоргиса» трудно подкрепить расстановкой титл.

[3] Басили Зарамели, Жизнь Серапиона Зарамели, §§ 5, 7, 9, 10, 16, 18 (по грузинскому изданию акад. К. С. Кекелидзе, Рашефеодальная грузинская литература, Тб. 1935, стр. 152_{22-26}, 153_{21-23}, 155_{24}, 156_{7}, 156_{21-27}, 162_{24}, 164_{21}, 167_{24}, 176_{20}, 180_{24}; теперь есть его же русский перевод).

[4] Там же, стр. 180_{22-24}.

вполне удовлетворит датировка его в пределах полустолетия. Но само по себе объявление определенного исторического сообщения даты неверным, как оно сделано акад. Кекелидзе, невольно бросает тень в целом на сообщение. Вот почему приходится прежде всего остановиться на рассмотрении самого обоснования новой датировки, ревр. определения хронологии событий, затрагиваемых в житии.

Демонстрация сдвига дат, как их подсчитал К. С. Кекелидзе, допускающий впрочем также известное, правда незначительное, стягивание их и т. п., сама по себе достаточно убедительная, исходит из того принятого в грузинской историографической литературе положения, что житие Серапиона написано его племянником в X веке. Только в последнее время это положение взято под сомнение П. И. Ингороква, в связи с проведенной им ради переиздания жития Григория Хандзтийского работой над текстом последнего и над житием Серапиона Зарзмского. Как он сообщил мне в беседе, касавшейся иконы преображения (1. VIII. 1941 года), он пришел к заключению, что житие Серапиона описывает события не IX века, а более раннего времени. Он отметил при этом, что единственная ясная хронологическая зацепка жития — это опороченное всеми, кроме первого издателя жития М. Г. Джанашвили, упоминание о том, что учитель Серапиона, Михаил Парехели, был учеником Шио Мгвимели, известного деятеля второй половины VI века, именно одного из числа так наз. 13 сирийских отцов. Между тем именно упоминание Михаила Парехели в житии Серапиона дало повод акад. Марру, Джавахишвили, Кекелидзе и др. отнести описываемые события к IX веку, объявив этого Михаила Парехели за одноименное лицо из жития Григория Хандзтийского[1]. Акад. Кекелидзе отсюда же провел идентификацию ацкурского епископа Георгия в обоих житиях и путем подсчета и сопоставления с другими данными установил вероятный год смерти Серапиона на 900 (или при крайнем отодвигании назад или сжатии сроков на 10—20 лет раньше). П. И. Ингороква обратил далее внимание на то, что Михаил Парехели Василия Зарзмели жил близ Описы, а Михаил Парехели Георгия Мерчуле — близ Миджнадзора и Хандзты; первый — в многолюдном Парехи, второй же как суровый аскет-отшельник, не хотевший терпеть никаких учеников.

Эта новая точка зрения на житие заставила меня, также привыкшего считать его отображением событий позднего IX века, перечитать его от доски до доски с целью проверить, говорит ли что-нибудь в нем против отнесения описываемых событий к более раннему времени, именно предполагаемому П. И. Ингороква примыканию к деятельности Шио Мгвимели, т. е. VI—VII веку. Я таких показателей не смог заметить. Житие рисует вовсе не картину IX—X веков, эпохи крепкого феодализма под эгидой царской власти, а что-то более начальное, диффузное. К названным в разговоре со мной П. И. Ингороква расхождениям с данными жития Григория Хандзтийского я заметил еще несколько других. Так, Василий Зарзмели рассказывает о монастыре Описа, что он только что был построен четырьмя монахами — Амоном, Андреем, Петром и Макарием (150$_{10-20}$, * 485) и что солидная постройка церкви проведена в конце жизни Серапиона при Георгии, ацкурском епископе (170, * 523). Георгий Мерчуле же рассказывает об «обретении» ее (при этом маленькой церкви!) незадолго до прихода Григория Хандзтийского в Кларджетию (ᲐᲦᲜᲐᲚ ᲘᲔ Ⴌ. ᲝᲒᲘ ᲛᲪᲘᲠᲔ ᲙᲚᲘᲜᲐ ႬᲛᲘᲗᲘᲡ ᲜᲐᲬᲘᲚᲗᲐ-ᲛᲪᲔᲛᲚᲘᲡᲐ: V. 20; VII. 37) и о третьем в то время настоятеле Георгии.

[1] Как известно и П. И. Ингороква также относил еще в 1930 г. в своих очерках истории грузинской литературы, печатавшихся в журнале «Мнатоби», житие Серапиона к памятникам X века. — Развернутое обоснование его нового взгляда входит в исторический очерк введения к тексту Георгия Мерчуле (по его словам).

Т. е. это рассказ о возобновлении при Ашоте Куропалате и затем Гураме, его сыне, о которых как реставраторах (მეორედ მაშენებელი) упоминают надпись храма[1] и историк Сумбат[2], а не о начальном основании монастыря. И действительно, сознание того, что Опиза выделялась древностью среди всех монастырей «грузинского Синая» и что почет ее выше подвластных Григорию Хандзтийскому обителей рангом древности, высказывается устами самого Григория Хандзтийского в его житии (гл. XXXIV). Само географическое положение келии Михаила у Георгия Мерчуле (гл. XXXI и XXXII) над Бертой означает положение на другом берегу ущелья, чем положение строенных зданий молельни и общественного зала (მცირე ეკლესია და შესაკრებელი: стр. 150_{22}) в общежительном монастыре Михаила Парехели над Опизой у Василия Зарзмели[3].

Таким образом отстаивать тождество обоих Михаилов Парехели в двух житиях не приходится. А следовательно отпадает основной аргумент отнесения описываемых Василием Зарзмели событий ко второй половине IX и началу X столетий. Текст в целом рисует картину, которая без шероховатостей и без необходимости создания пояснительных «мостов» понятна, как отражение начальной стадии феодализма в Грузии. Именно, для VI—VII веков, по-видимому, естественно принять колонизационную волну из Кларджетии в Месхетию, которую знаменует приход Серапиона с братом, невероятную для середины IX века. Точно также характерно, что нигде в житии нет никакого упоминания о существовании царской власти, что естественно для VI—VII или хотя бы VIII веков, но не для IX и X. Действительно, вся картина социальной жизни выявляет отдельных магнатов (მთავარი დიდი და წარჩინებული ქვეყანასა ამას) с крупными поместьями (ხაზღვარი-ვრცელ და მრავალ: стр. 154), имеющих под своим началом вассалов, как Георгий Чорчанели, оказавший покровительство и поддержку Серапиону. Эти феодалы ведут жизнь, характерную для начального феодализма (именно: უმრავლესთა ჟამთა ინადირობდ იგი: стр. 154), а не для крепкого, воюющего X века[4]. Тогда естественно учесть прямые указания на раннее время, как сообщение о том, что учитель Серапиона был учеником Шио Мгвимели, подвизался в пещере, лежавшей близ мон. Описы, основанного почти еще на его памяти[5]. К числу их полагаю возможным отнести сообщение о 305 золотых драхмах вклада, сделанного сельчанином из Даргуа на постройку храма Зарзмы, что они были украшены — по толкованию и акад. К. С. Кекелидзе — изображениями византийских императоров (ხახითა ბერძულთა მეფეთაჲთა: стр. 180_5); или приезд архитектора из византийского города Хупати (Хопе?) (ბერძენთა ქვეყანისაგან, ადგილისაგან ხუფათ წოდებულისა: стр. 179_{25-27}); также рассказы о выступлениях сельского населения против Серапиона и против уступки ему земли под монастырь создают подоз-

[1] Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, кн. VII. СПБ. 1911 Дневник, стр. 160.

[2] Картлис-Цховреба, список царицы Анны, стр. 165_{11-12}.

[3] Т. Р. VII. Дн., стр. 174—177. — Как видно из контекста главы 3, существовавшее житие Михаила Парехели, учителя Серапиона, было написано его учениками с перечислением как раз его учительской деятельности. Выдающийся писатель Георгий Мерчуле рисует (без приведения фактов) как противоположный облик монаха. — Относительно самого наименования «Парехи», колебания Марра при переводе (стр. 113_{24}) подкрепляются справками по словарям (в том числе армянским), на которые обратил мое внимание проф. И. В. Абуладзе — оно едва ли имеет значение географического наименования, а не простого определения предмета (см. теперь его статью «К значению двух географических имен „Gadoni" и „Parexni" в Сообщениях АН ГССР, т. IV, № 9, 1943, стр. 935—940 (по-груз. с рус. резюме).

[4] Ср. также сообщения о дворцах его в Чорчани и Занави (стр. 154), о желании удержать Серапиона, чтобы он там же в Занави построил монастырь (стр. 158_8); а также о построенном позднее (членами его рода?) Амасио и Курдии (стр. 172); и в особенности примитивный тон разговора Георгия Чорчанели с Серапионом о постройке Зарзмы, как и самый рассказ о первом строительстве ее (стр. 167).

[5] По Картлис-Цховреба основана при Вахтанге Горгасале — сохранено только в Чалашвилевском списке (см. Картлис-Цховреба по списку царицы Анны, стр. LXXXIII), но поддерживается контекстом и списка Анны.

рение в том, что не все население Месхетии было тогда уже христианизировано (стр. 153). Вместе со всем этим появление, как основателя и главы монастыря, и прием Георгием Чорчанели вольного крестьянина Серапиона (а не представителя феодальной знати) тоже хорошо укладывается в обстановке ранней эпохи VI—VII веков, эпохи организации нового политического строя на основе произошедших коренных социальных и экономических изменений.

Таким образом никаких явных, ясных показателей, что житие рисует картину жизни одной из провинций Грузии IX—X веков, в нем нет, также как и нет таких, которые бы были невозможны для более раннего времени — скажем VI—VII и VIII веков. Напротив того ряд данных хорошо укладывается и объясняется только для этого времени. Мне приятно отметить, что и акад. С. Н. Джанашиа, еще в 1936 году, в своей книге «Арабы в Грузии» (по-груз., стр. 50) высказался, хотя и попутно, в том смысле, что события жития относятся ко времени перелома VIII и IX веков; а в своем выступлении на XI сессии Отделения общественных наук нашей Академии Наук 26. IV. 1943 г. по моему докладу он особенно подчеркнул, что позднее этого времени невозможно отнести описываемые события ввиду полного отсутствия упоминаний о царях Багратионах, что для Месхетии IX—X вв. совершенно немыслимо. Следовательно, принятое в связи со столь обычной «обработкой» текста, произведенной по К. С. Кекелидзе во второй половине XI века (стр. 124), отнесение написания жития племянником героя к X веку поддержано быть не может: житие рисует картину не позже перелома VIII и IX веков[1].

С установлением такой эпохи деятельности Серапиона отпадает необходимость идентифицировать Павла надписи 886 года на иконе с четвертым настоятелем Зарзмы, жившим самое позднее в конце VIII века. И действительно, текст жития говорит о нем, что Павел окончил постройку церкви монастыря, украсив ее всячески, и установил в ней икону преображения ხრულ კო კულსაა და შეშკო ოქლითა სამკაულითა და ალმარჯს მას შინა სატი ფერის ფვალებისაჲ: стр. 180_{28-24}). О том, чтобы он оковал ее, нет и помину; да оно и мало вероятно, чтобы чудотворную живописную икону решили вскоре после смерти основателя Зарзмы оковать[2]. Таким образом, сохраненная надписью дата чеканной иконы преображения из Зарзмы является полноценным фундаментом для нашего анализа.

Теперь мы можем обратиться к непосредственному рассмотрению самой иконы Она, как упоминалось, дошла в сильно фрагментированном и переделанном виде. Кроме того перед переносом в Музей древне-грузинского искусства в Тбилисском Университете во время антирелигиозной волны 1923—24 гг. она пострадала вместе с другими вещами Шемокмедской сокровищницы, но по счастию сравнительно мало, возможно в силу общего своего жалкого, потрепанного вида. Нашему разбору несколько

[1] В журнале «Мнатоби», № 7 за 1950, стр. 136—151, П. И. Ингороква дает свое обоснование отнесении событий жизни Серапиона Зарзмского в VI—VII век, а написание самого жития на VII (см. теперь Павле Ингороква, Георгий Мерчуле, Грузинский писатель X века (по-груз.). Тб. 1954, стр. 325—329, а также возражения акад. К. С. Кекелидзе на положения в статье П. И. Ингороква относительно отнесения жития к VII веку, История древней грузинской письменности, том I, изд. 3-е, Тб. 1951, стр. 511—513).

[2] П. И. Ингороква считает, что в первой половине надписи заключаются такие фактические данные с именами и титулами исторических лиц, которые также подкрепляют эту сохраненную дату 886 года. (В первой строке он читает: ხახელითა ღ[მ]ისითა მეიმეხა სატი ესე შეწ ამშა [—აფხაზეთის მოკარეშისკოპოსის] გშა [—გიორგისა], უფლოა: ფარხმან..... и учитывает при этом господство с 881 по 888 гг. абхазского Баграта, зятя Насра, в Тао-Кларджетии).

помогают однако старые фотографии — Роинашвили, Ермакова и Грузинского общества истории и этнографии.

Как видно по фотографии А. С. Роинашвили, выполненной не менее 60—70 лет тому назад вместе с рядом других в Шемокмедском монастыре[1], сама икона преображения с надписью в четыре строки внизу имела соответственной ширины борта, тоже покрытые чеканкой с растительно-орнаментальным украшением, прерывавшимся в ряде мест для сюжетных изображений. От этой рамы уцелели верхний и частично левый борт, а в музей поступил только фрагмент чеканки верхнего борта и то позднее, через ювелирный магазин в Тбилиси.

Размер основной доски иконы, находящейся сейчас в музее равен (по средней линии) 131,5 × 74 см. Если высота в 131 см сохранилась полная, то ширина нуждается в реконструкции правой стороны композиции: это дает общую ширину примерно в 80 см. Ширина борта примерно равна 14 см. Таким образом вся икона в целом виде и с целыми бортами была размером ок. 160 × 110 см[2].

Борта иконы существенно разнятся от стиля самой иконы; данные второй надписи позволяют отнести их к первому двадцатилетию XI века. Эта вторая надпись, несмотря на сильные сокращения отдельных слов, читается полностью, и лакуна восстанавливается без всяких оговорок:

ს-ᲔᲝᲮ Ი-ᲝᲮ ᲓᲘ ᲣᲓᲘ ᲗᲐ-ᲝᲜ ᲐᲮ Ს-ᲣᲧᲔᲣ-ᲜᲮ ᲗᲝ-ᲜᲮ (ᲮᲐ-ᲧᲜᲘ Ი-ᲐᲮ ᲣᲭ-ᲓᲜ ᲔᲓ-ᲓᲔ ᲔᲘᲜᲮ Ხ-ᲓᲘ Ს
[ᲔᲜ]-Ხ ᲔᲜ-ᲐᲘ ᲜᲣ-Ი ᲨᲮ ᲧᲮᲜᲘ [Ა]ᲗᲓᲜᲘ Ე-ᲔᲥ Ფ-ᲐᲮ ᲪᲣᲧᲘᲥ ᲔᲘ Ს-ᲣᲮ ᲐᲓ-Ს ᲨᲮ-ᲘᲜᲮ [ᲗᲮᲜ]

ხახელითა ღმრთისაჲთა მე ჩჳდი ერისთავი ძჱ ხელკურთხეულისა ერისთავისა არაბაჲსი ღირს ვიქმენ შეწყობად პატიოსნისა ჴძისა ხატისა, შეიგვდრე ხული და ჯორცნი ჩემნი, ხატი ფერისცვალებისაჲ, შეწირე სულსა ჩემსა დღესა მას.

В этой надписи останавливает на себе внимание наличие титла над каждым словом даже над не сокращенными მე и და и ჩემნი[3]. Размеры букв, при выдержанном начертании их, различные, даже для одной и той же буквы, напр., по высоте А = 12 и 14 мм, М = 14 и 18, Р = 17 и 19, Д = 16 и 18 и т. д., и т. п.; конечно, при этих условиях строки не выдержаны одной высоты и между двух (мысленных) строк. Но кроме этого есть другие типичные особенности, как разнобой в сокращениях (ერთ и ეთხ для ერისთავი); сильное сокращение важных слов и почти полное или полное выписывание дополнительных; усечение конечных падежных гласных (ერისთავ, ჩემს). Другими словами здесь отражено типичное для конца X и начала XI века отсутствие установленных норм написания слов под титлом.

И. А. Джавахишвили выдвинул предположение, что упоминаемый в этой надписи эристав Звиад был государственным деятелем первой четверти XI века, стоявшим во главе посланного в 1023 году против византийского императора грузинского

[1] Они, видимо, сделаны были в 1894 году (см. газ. «Иверия», 1894, № 188, стр. 2). Фотография эта (№ 413) поступила позднее к фотографу Ермакову и зарегистрирована за № 13467: см. в настоящем издании фото 1.

[2] Е. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, I, 1905, стр. 67, давал для фрагментированной иконы только с верхним и левым бортом размер в 2 × 1¼ аршина, что в общем отвечает приведенным вычислениям.

[3] Рядом с этим приходится считать, что над второй частью слова ფერისცვალებისაჲ — титло пропущено (ср. в частности ხელკურთხეულისა).

В первой строке я считаю, как и Е. С. Такайшвили, что в группе ე-ᲔᲮᲐᲠᲑ-ᲮᲘ буква Ხ относится как к ერისთავისა, так и к არაბაჲსი; для такого приема мы имеем ряд параллелей в это же время.

войска[1]. Таким образом, определяется время первого поновления всей иконы, которая, как явствует из характера реставрации, имела значительные изъяны. В числе их, как подчеркивал еще акад. И. А. Джавахишвили, и первоначальная надпись с датой была фрагментирована, что отразилось при ее переписывании, где имеются ошибки и пропуски, мешающие полному и точному восстановлению текста. Характерно, что при поновлении было точно определено место для переписываемой древней надписи и для надписи поновителя — проведена тонкая разделительная линия между ними по всей длине пластины; и когда для окончания первой надписи — ее даты — оказалось мало места, то цифры Ѳ и Ѱ были вычеканены одна под другой, а не в строку (см. фото 2)[2].

Помимо надписи настоятеля Павла на самой иконе был сделан в это поновление орнаментированный нимб у фигуры Христа. Нимб этот сохранился в значительной мере; он представляет собой на большом расстоянии от головы расположенный круг с гладким полем и орнаментированным бортом. Кроме того от этого борта по гладкому полю был крест, обычно вписываемый в нимб при изображении Христа; небольшой фрагмент этого креста уцелел слева и срезанном виде. Еще второй фрагмент того же типичного орнаментального узора перелома X и XI веков сохранился накрепленным около затылка над шеей фигуры Иакова; так как в этом месте накреплено несколько отдельных кусков чеканки с других частей иконы и еще поздние поновления, то скорее всего считать, что это кусок того же нимба Христа, а не самой фигуры Иакова[3].

Эти два поновления иконы вверху и внизу заставляют оставить открытым вопрос, находится ли чеканка нашей иконы на своей первоначальной доске, или же она перенесена на новую. Вопрос же этот не лишен сам по себе значения, так как доска иконы по всем трем цельным сторонам показывает неширокий рант (сантиметра 2, 3, 4 — в разных местах), на который были накреплены орнаментованные борта начала XI века.

2

Икона преображения из Зарзмы дошла настолько фрагментированной и неоднократно реставрированно йза 1000 лет своего существования, что композиционное построение ее не так просто может быть определено; это относится главным образом к расположению трех апостолов. В верхней части иконы сохранилась полностью (за исключением лика) фигура Христа в мандорле (высота от плеча до низа подножки 58 см); по обеим сторонам его стоят повернутые ко Христу в три четверти оборота пророки — Илья и Моисей, означенные каждый мелко вычеканенной с лица подписью заглавными буквами Ⳑⲥ ⲏⲗⲓⲥ (высота 3 и 2,5 мм), ⲥ҃ⲏ ⲙⲱⲩⲥⲏⲥ (высота 5 и 4 мм). Эти две фигуры особенно сильно пострадали, но композиционное сочетание их и значение, равно позы — совершенно легко узнаются и восполняются: от левой фигуры, Ильи, утеряна часть одежды спереди, ниже пояса, затем нет ни лика, ни нимба и, наконец, со времени старых фото выпала одежда плеча и до пояса, частично накрепленная затем в нимбе Христа (см. фото 3 и табл. 2). Что касается правой фигуры, пророка Моисея, то уже на старом фото держались только кисти рук и часть одежды ниже

[1] Грузинская палеография, 1926, стр. 166–167.

[2] Надпись иконы сделана, как мне подтвердил проф. Ф. Я. Мишуков, с наплывом и затем пройдена расходником с лица. Подписи же при изображениях пророков сделаны с лица.

[3] Во избежание недоразумения считаю нужным особо указать здесь на то, что хотя сейчас этот фрагмент нимба образует плотный стык с фрагментом древней чеканки одеяния (как бы со спины Иакова), но при специальном обследовании видны разные линии надломов у этих кусков (под поздне набитым листом с орнаментацией); не говоря уже о том, что фрагмент «одежды» не есть часть одежды спины, а накрепленный здесь фрагмент взят с другого места.

их — все остальное и даже часть доски от основы для чеканного убора уже тогда отсутствовали. Сейчас уцелела без малого только кисть правой руки. Зато устояла гора (или облака)[1], на которой высилось видение Моисея. Нижняя линия этой горы находится примерно на одном уровне с подножием, на котором представлен стоящий Христос. — Ниже этой линии, в правой половине, прослеживается расположение стоящей на коленях и согбенной до земли, т. е. лежащей, припавшей к земле с поклонением, фигуры апостола — они занимают всю правую половину этой нижней полосы иконы (см. фото 4). Здесь, как и у трех верхних утеряно изображение лица. По незначительным фрагментам колена и кисти руки, ставшим при поступлении иконы в музей еще меньше, а также по фрагменту нимба (о котором — ниже особо) второго апостола восстанавливается аналогично построенная (но в обратном направлении) согбенная фигура апостола в левой половине нижней части иконы. Только эта фигура расположена ниже правой, сантиметров на 8. У левой фигуры вычеканена крупным заглавным письмом, рельефными буквами подпись — ϝ'ο ⲟⲩⲙⲟ, а у правой — ϝ'ⲁ ⲟⲩⲙⲟⲩ. Высота букв колеблется: 13 и 18 (одна даже 23) мм. Для третьей апостольской фигуры не остается в нижней части иконы места; она представлена была уже не припавшей лицом к земле, а поднимавшейся от пояса вверх, и расположена в левой стороне иконы около мандорлы и закрывая нимбом ноги Ильи до колен[2]. Такое расположение апостола Петра подтверждают следующие данные самой иконы: примерно от колен Ильи вниз, оставляя слева совсем узкую полоску зигзагообразно расположенных складок (частью погибших после 1926 г.), уцелел внешний контур круглого нимба Петра в древней чеканной пластине иконы[3], а в нижней части этого круга уцелел накрепленный фрагмент правого конца украшенного по выпуклой поверхности орнаментально-растительным узором нимба. Этот фрагмент нимба вокруг головы Петра совпадает с нимбом вокруг голов двух других апостолов, как по узору, так и по размерам, технике, общему тону позолоты и по стилю.

Выше было упомянуто о фрагменте такого же нимба около головы Иоанна. Старое фото Рошашвили показывает, что с этим фрагментиком соединялся (вычеканенный из одного листа или благодаря случайному накреплению?) другой, довольно крупный фрагмент нимба, когда-то окружавшего лицо Иакова. Эти фрагменты нимбов по узору и стилю пока точнее не определены в хронологическом отношении, но ориентировочно они вызывают в памяти такие чеканные произведения, как Онский св. Георгий, Хонская икона с живописью Иоанна Богослова, Хонская богоматерь по заказу Хваншаки, Хонская малая богоматерь (см. 208) и т. п.[4]

Каковы же были древние нимбы этой иконы? На этот вопрос никаких прямых данных не сохранилось. Ближайшая хронологическая параллель, икона Цагерского

[1] В одном из древнейших изображений этого сюжета, именно, в абсиде S. Appolinare in Classe пророки изображены на облаках (Wulff, Handbuch, II, S. 418, Abb. 343); в абсиде Синайского монастыря св. Екатерины — они на общем уровне (земли) с апостолами (В. Н. Бенешевич, Памятники Синая археологические и палеографические, вып. I, Ленинград 1925, табл. 2—6).

[2] Для позы Петра мне представляется прямой аналогией поза апостолов Иоанна и Иакова на мозаике Синайского монастыря (первой половины VI века): см. В. Н. Бенешевич, Памятники Синая, I ,1925, табл. 2—7.

[3] Судя по фрагментам чеканки на иконе (примерно перед грудью Петра) здесь была гладкая поверхность фона, т. е. никакого изображения горы под Ильей — хотя бы частичного — не было.

[4] Судя по тому, что на нимбе, сделанном при окладе Звиаде вокруг головы Христа, оказывается вырезанный внутренний фон с обозначением креста в нем, напрашивается предположение, что и вокруг головы Христа, а следовательно и обоих пророков, было также в эту позднюю эпоху накреплено дополнительное украшение сильно выпуклым и густо покрытым узорами нимбом. Вокруг сохранившихся частей нимба Христа и около кружков нимбов Ильи, Моисея и Петра сохранились дырочки от этих накрепленных выпуклых нимбов позднего времени. Естественно предполагать, что это решение было облегчено, даже вызвано полной простотой древних нимбов пяти фигур и вероятно частичной их утерей. Создание же таких пышных нимбов для пяти дополнительных фигур повлекло замену нимба и главной фигуры — серебро же его использовали, вырезав середину.

Спаса — дает гладкую поверхность нимба с выделением только крестчатости орнаментами. Возможно, что и нимбы иконы преображения из Зарзмы тоже были гладкими, окаймленными по внешнему контуру нимбов — как видно по сохранившимся фрагментам Петра и Моисея — жгутом, исполненным насечкой. Фрагмент с частью такого же жгута накреплен в районе «ног» Петра и около нижней линии лица Иоанна, как оно определяется поздней контурной обивкой (о ней ниже). Т. е. возможно, пожалуй, предположение, что положение головы Иоанна было не горизонтальное, а приподнятое вверх, и что названная часть окаймляющего жгута — внешний контур нимба. (Как сказано, все это — только предположение.)

Далее необходимо отметить переработку этих двух пластин с изображением апостолов, произведенную в одну из последующих реставраций, вероятно, при новом накреплении и этих древних пластин чеканки: по-видимому, как и из нимба Христа, вырезали часть серебряной пластины, так поступили и с нимбом Иакова — сопровождая вырезанное закругление, нанесена графья для накрепления выпуклого, позднего нимба. При этом титло подписи первого слова (ᲛᲝ ᲛᲐᲛᲔ) попало в отделенную под накрепление нимба полосу.

После ознакомления с историей нимбов на иконе и предположения о древнейшей форме их, можно с достаточной уверенностью подойти к вопросу о самих ликах изображенных фигур иконы. Несомненно — лики не были чеканными. Кроме того в одежде Иоанна сделан вырез на шее, который тоже обработан закончено жгутом, и не подразумевает чеканного продолжения. В изображении же Христа чеканкой выделен широкий, прямоугольный вырез одежды и гладкая поверхность шеи в нем, но кроме того в этой «шее» сделан вырез в форме закругленного клина из самой пластины — очевидно, для живописного изображения бороды. Другими словами лики всех фигур в этой чеканной иконе были живописные (ср. денисную богоматерь из Хони; Цагерского Спаса, и. т. п.); или, вернее говори, вся икона была первоначально живописная, лишь позднее — при настоятеле Павле, на переломе IX и X веков — получившая богатое украшение чеканкой. Что первоначальная икона была живописной, подсказывает и житие Серапиона Зарзмского, подчеркивающее, что Павел «украсил [храм] всякими украшениями» (стр. 180_{23}). С течением времени прославленная «чудотворная» икона преображения, исполненная живописью, уступила свою славу драгоценной чеканной иконе, где живописными были один лики. При переносе же чеканной иконы на новую деревянную основу, скорее всего, ограничились простым прописыванием одних только ликов. На той несомненно почтенной древности доске, на которой поступила в музей наша икона, не заметно на непокрытых чеканкой частях вообще никаких следов живописи, но кое-где под серебром как будто держится слой левкаса по дереву[1]. Только в пределах больших оголенных от нимбов кругов заметно по разному тону дерева, что лики и нимбы были разно крыты или в разное время оказались оголены[2]. Во всяком случае на этой доске живопись ликов давно утрачена, т. е. весь смысл оценки иконы со стороны ее почитателей, как религиозного объекта поклонения, окончательно определялся чеканным изображением.

Кроме отмеченных двух значительных реставраций и одновременного украшения нашей чеканной иконы необходимо отметить еще третью реставрацию, значительные следы которой сохраняет еще и сегодня этот памятник. Эта реставрация не ставила

[1] За большую древность доски говорит многое, — что она при крупных размерах сделана из цельного дерева негнов (ᲓᲔᲠᲥᲘ), что вся доска рублена, шпонок не имеет.

[2] Площадь собственно лика явственно различается не только у Ильи, Христа, но даже у Петра.

себе никаких художественных целей, никаких задач украсить икону, а только задачу закрепить фрагменты ее и сделать понятными в сюжетном смысле эти фрагменты. Головы апостолов Иакова и Иоанна получили контура, просто вырезанные в листе, сплошь покрытом орнаментально украшенными полосами; так заполнена эта лакуна в чеканке иконы, как и некоторые другие — по фигуре Петра, между головами Ильи и Христа, и в фигуре Иакова. Судя по характеру украшения этих тонких пластин и стилю, реставрация произведена примерно в XVI веке.

Техника исполнения чеканной иконы преображения из Зарамы, как мне кажется, была в одной части вызвана тем специфическим обстоятельством, что заказчик пожелал оковать чтимую живописную икону, а не сделать независимую чеканную. Надлежало выковать шесть фигур так, чтобы вырезы лиц точно совпали с живописной основой. Исполнение чеканки было разделено на девять отдельных пластин, разделительные (или вернее, соединительные) швы между которыми прослеживаются и сейчас. Это же обстоятельство облегчило вставшую в дальнейшем задачу реставрации: создание орнаментированного нимба у головы Христа при эриставе Звиаде и вторично позднее. Таким образом три верхних лика сделаны каждый в отдельной серебряной пластине, точно также и лицо Петра соединено с фигурой Ильи, а лики Иакова и Иоанна сделаны вместе с их фигурами. Кроме того отдельно чеканена фигура Христа в мандорле и фигура Моисея со всем под ним построением и отдельно же надпись заказчика — сперва, нужно думать, одного Павла, а затем замененная дошедшей до нас четырехстрочной надписью эристава Звиада, включающей и текст надписи Павла. Остается не разрешаемый наличными фрагментами вопрос о фигуре Петра — возможно, что она была выкована в одном листе с изображением Иакова, но не исключена возможность, что она была выделена на особый лист серебра. Характерно, в этом делении, что оно построено от самой композиции и в контурах пластин приближенно следует контурам частей композиции, а не делит на ровные клетки всю поверхность.

3

Икона «преображении господня» из Зарамы, являющаяся древнейшим дошедшим до наших дней, крупных размеров памятником чеканного грузинского искусства, по своему стилю существенно разнится от последующих памятников золотых дел мастерства Грузии. Чтобы подойти к вопросу особенностей этого произведения, нам необходимо затронуть и осветить сперва ряд общих вопросов.

Развитие пластического искусства и скульптуры в истории европейского искусства вообще и грузинского в частности, можно сказать, протекало в христианскую эпоху в совершенно специфических условиях. Ведь все искусство христианского средневековья представляло собой искусство, неразрывно связанное с религией, этим главным толкачом, так сказать, художественного развития в ту эпоху. Отсюда идут большие задачи, большие заказы, большие требования, здесь вырастает и этим определяется идеология в художественном творчестве той эпохи. Но все эти задачи не выросли постепенно и естественно с общим ростом культуры в стране, а как снег на голову свалились вместе с новой религией, извне пересаженной в Грузию, как и в другие страны европейской культуры. Т. е. развитие изобразительных искусств в Грузии еще не дошло в своем поступательном ходе до той стадии, которой требовали интересы новой религии. Если в области архитектуры потребовалось только 150—200 лет, чтобы на основе твердо разработанных еще в до-христианское время архитектурных форм

жилья в Грузии, при новых условиях, выработалась совершенно своеобразная, отличная от других народов монументальная архитектура, — то в области изобразительных искусств дело обстояло существенно иначе. Все искусство той эпохи в Грузии имело основную базу художественного развития в народном творчестве, его широком размахе; но архитектура уже знала монументальные задачи и до христианства, а скульптуры и живописи, как самостоятельных отраслей искусства — по всем данным — еще не существовало. Они еще пребывали не дифференцированными в широком, охватывающем, декоративном, орнаментальном творчестве народа в целом.

Выдвинутые христианством, его идеологией, художественные задачи требовали определенных сюжетных изображений. Естественным явилось использование готовых образцов, принесенных вместе с самой религией из культурных очагов поздне-античного, греко-римского искусства и отличавшихся рафинированной живописностью. Между тем, как сказано, грузинское искусство не знало тогда еще вовсе дифференцированных скульптуры и живописи. Следовательно, производилась искусственная пересадка сюжетных тем без наличия соответственной почвы в развитии родного искусства. Естественно поэтому, что сами готовые композиции должны были подвергнуться перетолкованию в смысле художественной формы: не только живописная трактовка была не доступна, но и пластическая обособленность тел также. Доступны были только декоративные подходы, понимание декоративного течения линий. Эти декоративные подходы определили в дальнейшем характер исполнения сюжетных произведений, повысив задачи декоративных произведений монументальной выразительностью сюжетики. Мы этот процесс реконструируем на основе анализа в частности памятников последующего времени — конца первого и начала второго тысячелетия.

Действительно, только с перелома IX и X века мы встречаем среди грузинских живописных и скульптурных произведений такие, которые носят на себе печать каких-то отличий от произведений византийского искусства. Т. е. та переработка в горниле народного творчества, которая, конечно, началась с самого распространения христианства, только к этому времени начинает давать ощутимые результаты и в пластике, в чеканке. Но они в корне отличны от собственно пластического подхода или понимания задачи: они решают ее как монументально-декоративную с символическим содержанием одновременно, но никакой передачи, воспроизведения, изображения непосредственного впечатления органов чувств здесь не было. Художника влекла задача дать грандиозное декоративное зрелище и блеск исполнения вещи и сделать священные фигуры сюжета говорящими символически уму и чувству зрителя[1].

Икона преображения из Зарзмы является как раз примером такого полного претворения в указанном смысле греко-византийских, когда-то живописно трактованных образцов. Никакой передачи перспективного размещения фигур в пространстве, связанности их воздухом и светом, или иллюзии передачи тела — художник не искал, не ставил своей задачей: все это лежало еще далеко впереди развития грузинского искусства, хотя сюжет, т. е. продиктованная церковью тема, собственно выросла на почве владения такими средствами, таким умением. Задача нашего художника была совсем другая — сильно декоративная и символически захватывающая по содержанию.

Из формулированных общих установок пластического искусства этой эпохи в Грузии вытекают все частности исполнения и трактовки иконы. Фигуры зарзмиской иконы преображения прежде всего лишены не только какой бы то ни было пластичности

[1] Ср. W. Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Leipzig ²1940, в особенности стр. 105.

или объемности, но даже просто слабого рельефа. Перед нами собственно линейный рисунок, исполненный средствами чекана-расходника, дающего линию. Таким образом четко отчеркнут контур фигуры, весь внутренний рисунок фигуры дан частой линейной прорисовкой складок одежды, сами лики фигур были просто даны красками, т. е. принципиально отрицали пластичность. И только голые части рук и ног, которые даны сплошными поверхностями в иконе, выделены некоторой выпуклостью. Этим контрастированием достигает художник большей экспрессии, большей силы впечатлительности. Но последнее достигается им еще и другими способами. Кисти рук, — а таких сохранилось шесть от четырех фигур[1], — подчеркнуто крупны, пальцы тонкие и очень вытянутые, жестикулящия их четкая и броская: они сразу привлекают к себе, останавливают на себе взор зрителя. Трактованы эти кисти рук и пальцы совершенно гладкими, т. е. еще усиливающими впечатление вытянутости; только на пальцах благословляющей десницы Христа имеется намек на складки суставов, но столь незначительный, что вызывает вопрос — действительно ли это обозначение суставов, и во всяком случае они заметны только при специальном рассмотрении. Точно также и прорисовка ногтей имеет тот же общий характер рисунка, течения линий, а не пластики, и замечается лишь при специальном рассмотрении. Ноги Христа особенно ясно показывают, что классический, живописно трактованный «образец» нашим искусством той эпохи переложен на свой язык художественного выражения — перспективно изображенное в «образце» подножие (suppedaneum), на которое ступает Христос, превращено просто в коврик, который течением боковых линий контура отвечает и продолжает линию десницы. Ступни ног в своей различной фигуре опять преследуют ту же декоративную цель движения линий, движения, связанного с одеждой фигуры — ступни правой ноги замыкает длинные складки с левого плеча, а ступня левой — нижний зигзаг перекинутого через левую руку плаща. Сами ступни украшены контуром «сандалий», ремешком и показом ногтей на длинных пальцах. Эта подножка и показ ступней тоже ярко показывают, что художник понимал свой образец по-своему, именно декоративно, а не живописно-иллюзионистски. Конечно поэтому никакой речи о передаче твердого стояния, разного упора на одну и другую ногу здесь не может и быть, так как — повторяю вновь — этой задачей не задавался наш художник, как вообще все искусство эпохи[2].

Переходя далее к трактовке одеяния, можно проследить и выяснить руководившие творчеством художника установки, так как среди фрагментов иконы представлены довольно широко все три основных типа и главная фасовая трактовка одежды (Христос), и вид сбоку (пророки), и согбенная на коленях позиция (апостолы). Перед взором исследователя раскрывается вся картина процесса любовного, сосредоточенного рисования мастером длинных, эластичных складок, то с концентрированно сжатым и четким выделением валика между двумя близко расположенными линиями, то наоборот с широким и плоским двойным гребнем складки и т. д. Характерно, что каждая такая линия в своем построении и течении определяется общей композицией течения линий, а в частной, детальной разработке очень индивидуальна. Рассматривая хитон главной фигуры, от рукава десницы начиная, сразу же выступает вольная комбинация линий рисунка одеяния, которая первым штрихом, отчеркивая большую с угловатым

[1] Уцелевшие пальцы левой руки Иакова тоже подтверждают наше наблюдение.

[2] Так же типично отношение между свитком и держащей его рукой — опять перевод пространственного восприятия и его художественно-живописной передачи в просто плоскостно-контурный, рисованный знак, символ.

низом гладкую покатость руки, создает ответ нижнему контуру ладони[1]. Каждая дальнейшая линия «рукава» идет самостоятельно от конца до конца, а линии остальной части хитона, от ворота начиная, составляют самостоятельную группу со своим основным характером течения линий, учитывающего необходимость различного согласования их с примыканием справа и слева. Что мастер раздельно строил эти пучки линий, видно хотя бы на особенности соединяющей внешний контур их между собой части: она оставлена гладкой, только слегка поднятой поверхностью; тогда как каждая «складка» пройдена мастером с лицевой стороны пластины по контуру с двух сторон валика (при этом различно: с одной стороны сильнее заглубляя и подчеркивая, таким образом, рисунок); кроме того самый валик покрыт ударами пунсона, создающими впечатление жгута. Против выреза одежды у ворота вертикальные «складки» даны парными жгутами на одной плоскости, но с сильным заглублением между валиками. Между каждой парой «складок» совершенно равномерно расположены пунсонные украшения розетками из семи, восьми точек, расположенных вокруг кружка с точкой внутри. В рисунке линий нижней части хитона мастер дает новую группировку вертикальных линий и применяет для «частых складок» другой технический прием их протягивания, опять с новой стороны показывающий чисто декоративный интерес, который им руководил: он дает широкую, углубленную борозду, а внизу попарно параллельные линии сводит фестонами. Гладкие полосы между линиями и здесь, конечно, покрыты розетками из пунсонных точек вокруг кружочка.

Иначе строится в частях технического выполнения рисунок гиматия: его длинные гибкие росчерки, в две линии каждый, снизу вверх («на плечо») даны каждый за себя, не соединяясь и не примыкая один к другому. Над левой рукой мастер создает ряд почти концентрических полукругов, выделяя так эту декоративную фигуру, замыкающую свободный ряд росчерков. Ниже этой части даны вертикальные линии (с зигзагом внизу), которые подчинены ритму линий нижней части хитона. Линии «складок» гиматия он прорабатывает не только в общей форме иначе, чем в хитоне, но и в выборе пунсонов — каждую линию сопутствует тесный непрерывный ряд кружочков с точкой внутри (до 1 — 1,5 мм диаметром). На гладких полосах — пунсонные розетки из пяти таких же кружочков с точкой. Но две крайние полосы — верхнюю через плечо и правую вертикальную — он сплошь проходит мелкими ударами пунсона, с рисунком маленького кружочка один рядом с другим, рядами: получается заматированная (рябоватая) полоса, выделенная в общем рисунке.

Орнаментальный рисунок линий одежды Ильи пророка в целом своей композиции опять разделен на составные части — верхний комплекс («до пояса») и уравновешивающая его часть с концентрическими полукругами и выделенной второй (после ворота) горизонталью, далее расходящаяся наискось вниз часть с узким слева зигзагом внизу и вертикальные линии с правой стороны от горизонтали вытянутой вперед (ныне утерянной) правой руки. Т. е. и здесь общее построение композиции «одежды» есть чисто декоративная организация линий, сочетания, соединения, противопоставления и равновесия их групп и комбинаций, как и в одеянии центральной фигуры, где собирающим расходящееся во все стороны течение линий является вертикально расположенный свиток в левой руке[2].

[1] Нужно отметить, что трещина чеканного листа несколько прикрывает очертания мизинца, ладони и самой руки.

[2] Другая фигура сбоку — Моисея — по уцелевшим фрагментам отвечала фигуре Ильи, только в обратную сторону.

Техника проработки рисунка и его выполнения здесь опять вносит новые варианты. Каждая «складка» состоит, как и в хитоне Христа из жгута с оттянкой контурной линии (с лицевой стороны пластины), а рядом с ней идет цепочка из маленьких кружочков, набитых пунсоном. Полосы имеют дополнительное украшение пунсоном с узором из трех в ряд кружков (в 1—1,5 мм диаметром) с точкой внутри и обведенных витком из точек и затем с узором из отдельного кружка с точкой внутри и четырьмя точками снаружи его; в выделенной между горизонталями части одежды «на груди» — есть и другие похожие варианты таких пунсонных украшений; также по обилагу рукава.

Наконец, в линейном рисунке «одежд» апостолов также имеем существенно отличный характер декоративности. Здесь — часто с горизонтально протянутыми длинными линиями; пониже — две группы курватур («обтянутые туго одеждой согнутые колени»[1]) и, наконец, ниже этого — свисающие широкие угловатые полосы в сплошном ряду (край гиматия?). Характерно, что от лица, между ладонями рук к краю гиматия идут сейчас несвязанные между собой (из-за утрат чеканки) валики. В этой части ярко выявляется чисто орнаментальный подход к задаче. Детали технической проработки здесь иные, попроще, крупнее и грубее, как вся композиция также. Каждая «складка» означена гладкими валиками, соединяющимися («сходят на нет») между собой; они также обведены протянутыми линиями, но менее четкими и уверенными и менее глубокими, чем у Христа, к тому же они протянуты равномерно и одинаково с обеих сторон валика, а кроме того с одной («верхней») стороны сопровождаются кружками с точкой, набитыми пунсоном, также крепче и энергичнее, чем в верхних фигурах, и на чуть-чуть большем, чем там, расстоянии друг от друга[2].

Также гора и мандорла нашей иконы даны только как линейный, условный по содержанию знак, а не как пластическое тело (или тем более красочное явление). Они разработаны поэтому, конечно, согласно декоративно-монументальному решению художником всего построения композиции. Гора, сохранившаяся под (несуществующей более) фигурой Моисея, выведена в pendant к фигуре Петра, расположенной, как мы отмечали, аналогичным образом под Ильей. Даже в ответ нимбу Петра верх этого разделан полукруглыми ребрами, что и заставляет ставить вопрос, не имеем ли мы здесь дело с претворением изображенного в оригинале «облака»; нижняя же часть дана неспокойными переломами линий, тоже — как можно предполагать[3] — имевшими соответствие в сильно изломанной форме развевающегося конца гиматия Петра. Технически линии этого построения выполнены также, как и линии одежд Ильи или Христа, но с отличиями, которые создают как бы переход к характеру исполнения их в одеждах Иоанна: валики гладкие (а не жгутом), без одностороннего понижения плоскости, а с одинаковыми бороздами по обоим его сторонам. Верхняя (полукругами) часть имеет более выпуклые валики, чем нижняя, и затем по верхнему их краю тянется ряд из мелких кружков, — таких, какие набиты пунсоном в одежде Ильи. На нижней же части прежде всего бросается в глаза, что ряд валиков был по изготовлении аннулирован, сглажен; но все-таки полоски известно проступают, создавая (через

[1] Не лишне напомнить указание акад. Н. П. Кондакова по поводу апостолов на композиции преображения в абсиде ц. св. Екатерины Синайского монастыря, что «мозаическое мастерство явно обезобразило художественный оригинал, доведя до преувеличения напряженно натянувшиеся одежды на ногах Иакова и Иоанна и покрыв все складки густою сетью пробелов» (В. Н. Бенешевич, Памятники Синая, I, 1925, стр. 5). Претворение живописного оригинала и перевод его в том же характере, как и наша икона, имеет и на Синае место.

[2] Такой же характер имеет и отдельный фрагмент в плоскости Иакова и низ его фигуры, и др.

[3] Напомним изображение Синайской мозаики фигуры Иакова и Иоанна.

одну и обе верхние) смягченный вид валиков. Что валики сглажены были еще до окончания всей работы, видно по отсутствию у них рядов крупных кружков (но без точки внутри), которые с обеих сторон набиты пуансоном вдоль валиков. Эти пуансонные удары даны мягко, мало заметно, как и на одеждах Ильи и Христа. Полосы между линиями здесь гладкие, без дополнительных украшений.

Как уже отмечено, по тем же принципам построена так называемая мандорла вокруг фигуры Христа. Все четыре линии этого овала, замыкающего собственно самую фигуру от нимба и до suppedaneum-а исполнены технически также, как и линии одежды или «горы». Плоскости между линиями оставлены гладкими без дополнительных пуансонных наколов. Назначение же мандорлы в целом линейно-декоративной композиции определило частности ее формы и расположения.

Таким образом, наша икона из Зарзмы является стилистически вполне цельным произведением чрезвычайно интересного социологически культурного состояния европейских народов. Она дает пример претворения, собственно говоря, утонченно живописной композиции, где все фигуры занимали определенное место в пространстве - впереди и позади, вверху и внизу, — где давался подчеркнутый световой и красочный эффект и воздушная перспектива, где произведение в целом со всеми сокращениями строилось под определенным углом зрения, — средствами совсем иного понимания, иной установки и иного художественного интереса. Прежде всего нет у художника никакого понимания задач и особенностей перспективного построения; нет у него никакого желания или стремления показать постановку предметов или фигур в пространстве; нет и никакого стимула воспринимать или передавать живописно, т. е. в переходах света, тени и красок, свою композицию. Зато им руководит художественный интерес, который еще далек не только от названного, рафинированного подхода, но и от скульптурно-пластической передачи, хотя бы в формах архаики. Таким образом, это — именно, пример, обострено-декоративного, еще молодого, непосредственного, интереса к создаваемому произведению и одновременно к передаваемому им содержанию, сюжету, проникнутому гипнотизирующим воздействием священной важности. Отсюда естественное повышение простой декоративности в архитектоническое, монументально-декоративное произведение, т. е. непосредственная лапидарность, лаконичность, легкая обозримость композиции, сосредоточение на немногих, но ведущих, определяющих, крупных частях ее. А рядом с этим разработанность и тонкость выполнения подробностей, нюансировка в нанесении их, и т. д. Т. е. живая, трепещущая, как бы самодовлеющая декоративность. И действительно, оба названных пункта можно проследить не только в основных, ведущих элементах композиции, но и во всех мелких, частных и совершенно второстепенных. Так, напр., его понимание большой архитектоники общего построения — сказывается в применении гладкого фона, и в частности в создании больших гладких плоскостей вверху, где помещены были только три нимба с ликами, да краткая, из четырех букв, но монументальная по размерам и начертанию, подпись имени — Иисус Христос (Ϫ ϯ)[1], без титла, т. е. опять претворенная и декоративно. Что же касается утонченной декоративной разделки частностей, то замечательно характерным является (сохранившаяся все-таки настолько, что не остается никакого сомнения в самой системе) оттенение пуговками, уже в поле мандорлы, начала и конца «росчерков гиматия» Христа; затем обработка свитка в руке Христа, где подхвачена линия его конца (углом) и истолкована, как украшение — линия с

[1] Уцелевшая сейчас часть подписи (ϫϫ) относится к предполагаемому поновлению нимба при эриставе Завраде; но есть все основания предполагать, что такая подпись была уже в первоначальном исполнении иконы.

двумя нитками точек по внутренней ее стороне; кроме этого тоже верхний и нижний конец свитка украшен направленными концентрическими полукругами. Напомним здесь, что и отделка сандалий по всему краю маленькими кружочками, легко набитыми пуансоном в ряд, в последних деталях декоративно разработана.

Детальный стилистический анализ иконы преображения из Зарзмы позволяет сделать еще один шаг вперед, еще глубже заглянуть в самую лабораторию художественного творчества золотых дел мастера. Наша икона выполнена несомненно двумя работниками, чеканившими так сказать на равных правах две части иконы, т. е. вся икона представляет собой не только монтированное из девяти листов произведение, но и сама чеканка этих девяти листов была поделена между двумя исполнителями. И вот по этой индивидуальной руке ясно делится верхняя часть иконы от нижней — фигуры апостолов были выполнены вторым мастером, тогда как Христос, пророки и нимб Петра — работа первого, главного. Но вместе с этим они не только работники одной эпохи, но работники и одной мастерской, так что их индивидуальные различия не создают какого-либо разрыва или расхождения во впечатлении целого произведения, а наоборот превосходно гармонируют незначительными вариациями общих форм. Различие второго от первого мастера заключается в меньшей утонченности его и меньшей тонкости исполнения в целом; так, валик линий одежд на апостолах оставлен без насечки жгутом (примыкая в этом к первому мастеру в его трактовке «горы» под Моисеем), он равномерно подымается с обеих сторон, тогда как первый мастер даст противопоставление плоскостей одна другой по сторонам валика и различно тянет линии; сами линии у второго более плоские, мало выразительные (в разрезе — иного сечения), сравнивая с работой первого мастера. Пропорции рук, т. е. пальцев и ладоней также разные — у первого особенно утонченные, тогда как у второго они толще, короче и в целом имеют менее четкую форму. Даже показ ногтей у них разно выполнен — первый дает контур их одной линией (десница и пальцы ног), тогда как второй — двойной линией. Жгут нимба у Иоанна крупнее и грубее, чем жгут валиков первого мастера; точно также и выбор пуансона и — главное — удар его у второго мастера иной, хотя взят все тот же кружок с точкой внутри — он сильнее. Наконец, даже в подписях у фигур сказалась утонченность первого мастера, когда при пророках дает он небольшую, простую подпись (от 3 до 5 мм высотой каждая буква) и строит эти подписи колонкой в параллель к вертикально идущим линиям конца гиматия, перекинутого через руку. Второй же мастер дает свои подписи апостолам из крупных, несколько витиеватых букв (высотой от 14 до 19 мм, т. е. от 3 до 6 раз крупнее первых) и ставит их на гладком поле, как дополнительное украшение[1]. Так уточняется и представление о самом рабочем процессе создания такого крупного художественного произведения чеканного искусства.

4

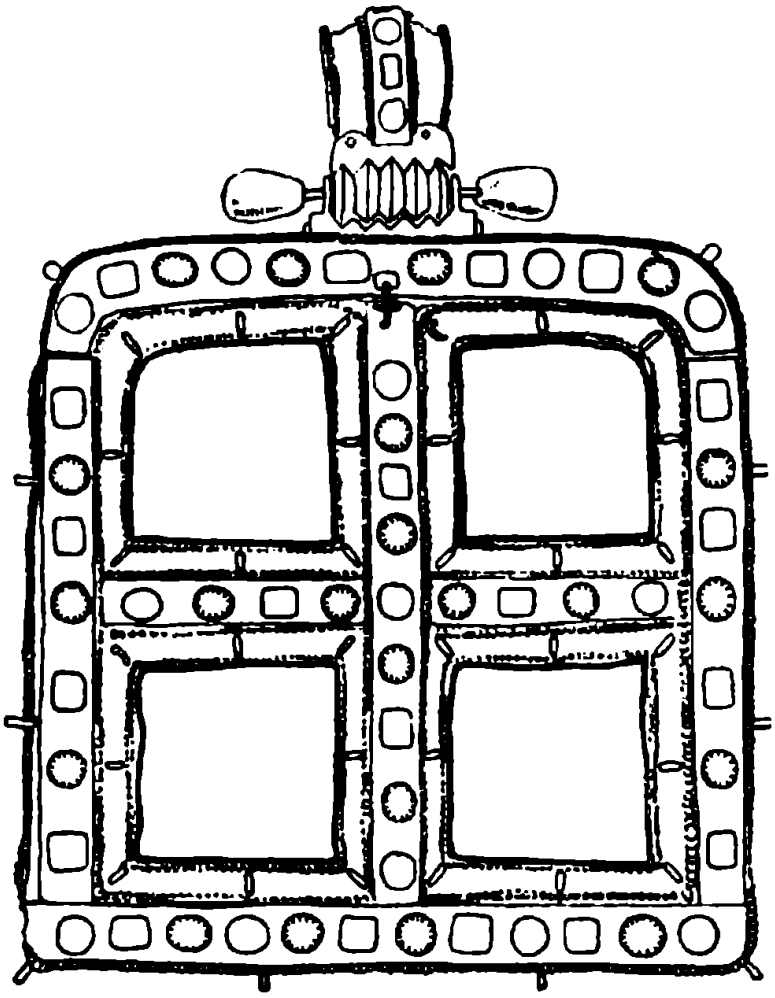
К тому же древнейшему времени, к VIII веку, относится также небольшой сложный памятник чеканки, украшенный чернью, перегородчатой эмалью и драгоценными камнями, именно энкольпий, хранившийся в Мартвильском монастыре и как вы-

[1] Точка после ϛ̃а и после имени подписи Иоанна состоит из четырех (вар. трех) набитых тем же пуансоном кружков с точкой, каким набиты они на одежде апостолов. Как отмечалось уже, титло ϛ̃о подписи Иакова оказалось позднее закрытым поздним нимбом. Можно думать, что и историческая надпись всей иконы была первоначально выполнена такими же крупными буквами, именно, этим вторым мастером, откуда и взяты им для начертания подписей апостолов.

дающаяся его цимелия, заключенный еще в XVIII веке в большой чеканный триптих по указанию митрополита чкондидского Гавриила, сына Бежана Дадиани[1].

Энкольпий представляет собой небольшой триптих. Размер его 12,2 × 12,2 см без внешней «жемчужной» нити. Вверху добавлено на шарнире широкое ушко для продевания цепи, чтобы надевать на шею энкольпий (см. табл. 4-а).

В закрытом виде передняя сторона представляет раму, серебряную, позолоченную и украшенную каменьями, и такой же, как видно по следам, убор из драгоценных



каменьев был крестообразно расположен на двух створках энкольпия, выделяя четыре квадратных поля (см. рисунок). Наружные стороны створок триптиха не сохранили своего первоначального убора. Вероятно, каждое из этих четырех полей, обрамленных «жемчужной» нитью, за которой оставлена полоса с напаянными петлями для действительного, довольно крупного жемчуга, было заполнено пластинкой перегородчатой эмали. Распределение каменьев — прямоугольных изумрудов и круглых гранатов — перебивается жемчужинами, которые распределены как акценты, связывающие убор в целом. Простой попеременный ряд открытых четких красок драгоценных камней приобретает в равномерном ритмическом чередовании благодаря включению белых матовых жемчужин твердые маркированные точки. По внешнему контуру энкольпия конечные точки верхней и нижней полосы обрамления отмечены посадкой жемчужины, а равно, считая от них, также и каждый четвертый удар. На крестовидных полосах жемчужины оттеняли центр и концы. Распределение камней — симметричное. По сторонам жемчужин, посаженных на четвертом от каждого конца, месте, вставлены два зеленых или два красных камня сообразно тому, что требуется ритмическим их альтернированием. Эту продуманную систему удается установить, так как по верхней полосе обрамления недостает только левого заполнения, а недостающее второе справа заполнено малюсенькой жемчужинкой; по нижней же не хватает (частью пополнено) только три места. Аналогичная группа из трех ударов красного-зеленого-красного — с заключительными белыми характеризовала каждый из рукавов креста на створках. Мастер того древнего времени видел, следовательно, иначе, чем теперь мы: он стремился в чередующемся группировании красочных нитей достигнуть особых эффектов. Исходя

[1] Ему была посвящена моя отдельная статья в Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 64, Heft 5/6, Leipzig 1930, S. 81—87, с 5 иллюстрациями, под заглавием: Ein Goldschmiedetriptychon des VIII.—IX. Jahrhunderts aus Martwili. Здесь включаю ее перевод в переработанном виде. Краткое описание дано Е. С. Такаишвили, Археологические экскурсии и заметки, II, 1914 (по-груз.), стр. 61—62 и 63 (№№ 15 и 17)

от распределения жемчужин, удается понять те противопоставления и те смены во всей системе, достижение которых он ставил себе задачей. При помощи жемчужин он, видимо, обозревает всю систему убора в целом, а остальное до известной степени воспринимает по небольшим отрезкам. Характерным моментом его красочного восприятия является и ограничение на немного красок, отвечающих красочному набору в основной иконке перегородчатой эмали внутри энкольпия, где доминирует — как это типично для времени — зеленый.

Оправа камней и жемчуга сделана следующим образом: внутренняя скрытая оправа удлиненной формы ящичка, без дна, приставлена плотно к внешней пластине такой же формы и к верхней наружной металлической пластине с соответствующими отверстиями для каменьев и жемчужин и плотно припаяна к остову всего энкольпия. Снаружи пластина гладкая, позолоченная, из одного куска серебра на всю нужную длину. Это устройство удается ясно проследить на частично обломанной полоске одной из створок.

Полосы, украшенные драгоценными каменьями и жемчугом, обрамлены серебряной позолоченной «жемчужной» нитью. Такие же две еще нити обрамляли наружную толщину энкольпия позади передней, а третья шла по краю задней его стороны. Наконец, по той же толщинке энкольпия в выделенной полосе в 5 мм ширины была первоначально укреплена на серебряной проволочке, продетой в напаянные петли, нить настоящего жемчуга. Петельки сидели на углах энкольпия и по паре посреди каждой его стороны (т. е. общим числом 12); уцелели четыре верхних и по одной слева и справа. Такие же «жемчужные» нити и частью сохранившиеся петельки для настоящего жемчуга, как выше упомянуто, обрамляли и каждое из четырех, ныне пустых полей на створках складня — по петельке на каждом углу и по одной в середине каждой стороны поля.

Тот же мотив красочного убора каменьями применен и на подвижном приспособлении для цепи навешивания энкольпия. Ушко (около 15 мм диаметром) сработано массивно и украшено по средней выступающей полосе попеременно опять круглыми красными (гранаты) и четыреугольными зелеными (изумруды) каменьями. Вращалось ушко на специально оформленном шарнире, на краях которого были насажены удлиненной формы зеленые каменья. Дальнейший убор этого ушка повторяет опять прием украшения передней стороны складня: по обе стороны выступающей с каменьями средней полосы ушка находятся две углубленных полосы для нити с жемчугом, которая была продета через петельки (уцелела пара их) и через две дырочки в поперечной пластине шарнира. И эти три полосы ушка обрамлены насеченными проволочками.

Как были соединены створки с основным корпусом энкольпия, не удается установить: сейчас видны только, явно позднейшие, грубые дырочки для проволоки. Затвором створок служил металлический язычок, уцелевший еще по середине верхней полосы обрамления[1].

При открытых створках открывалась основная икона энкольпия — деисус. В среднем поле это было изображение Христа на подножии с Марией и Крестителем по сторонам, выполненное перегородчатой эмалью на зеленом фоне с дополнением растительных побегов, тогда как на крыльях были чеканные изображения склонившихся

[1] Н. П. Кондаков, Византийские эмали собрания А. В. Звенигородского, СПБ. 1892, стр. 119 и Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ. 1890, стр. 74. В слишком кратком (или из-за пропуска) описании получаются неправильности: «складень из серебра, украшенный сверху бордюром изумрудов в форме полуваликов, который обрамляет шарнир, а через него проходит прут, украшенный на одном конце изумрудами и гранатами и затыкавший створки».

с молению вытянутыми руками ангелов на гладком фоне. Как среднее изображение, так и фигуры на створках имеют самостоятельное обрамление. Эмалевую пластину держала напаянная полоска, зажимавшая края ее; она вся сохранилась. Такие же именно напаянные полосы для зажимания эмалевых пластин уцелели донные и на наружных сторонах створок. А само обрамление эмалевой композиции состояло собственно опять из укрепленной в петельках нити жемчужин, расположенной между насеченными проволочками. Створки с фигурами ангелов обрамлены по краям из четырех полос серебряных позолоченных проволочных нитей, из которых обе крайние насечены, а обе внутренние плетеные и образуют вместе узор елочкой. Эмалевая композиция деисуса одна только выполнена на золотой основе, а не в серебре, как весь эпкольпий. Средняя фигура деисуса, вероятно в силу того, что эмалевую пластину сдавили с боков, полностью выкрошилась. Уцелели только контуры фигуры, состоящие из двойных полосок и несколько фрагментов крестчатого нимба, состоявшего из двух кирпично-красных и одной белой по средине полоски. И другие части деисуса сильно повреждены и выпучены из первоначальной плоскости, так что рассмотрение воспроизведения всегда нуждается в словесном указании из-за блеска потрескавшейся эмали.

Фигуры эмалевой пластины стоят на равномерном изумрудно-зеленом фоне; сами они использовали ограниченный набор тонов. Нимбы — желтые. Мария — в темно-синем платье. На ней пурпурно-черный плащ[1]. Изысканные нюансы вносит еще желтый тон в украшении рукавов, на поясе и по краю плаща, а равно светло-синий на голове и белый на свисающем конце пояса. Спирально закрученные золотые перегородочки намечают украшение на голове и узор крестом на плече. Иоанн Креститель облачен в желтого цвета одежду и, как Мария, пурпурно-черную милоть. И на нем эти сплошные красочные площади оттеняются узкими полосками других цветов: пояс — белый, на милоти — светло-синий борт, чем, видимо, обозначается меховая опушка. Застежкой плаща служит фибула, состоящая из желтой пластины со светло-голубым краем. К этому набору красок нужно для обеих фигур добавить еще светлый телесный цвет оголенных ног и рук, равно пурпурно-черные волосы Крестителя.

На изумрудно-зеленом фоне, как сказано, между фигурами пущены скромные завитки стебля из золотых перегородочек с небольшими красочными пятнышками — по сторонам Христа несколько белых и красных цветочков и по одному небесно-голубого цвета на средних завитках; а по краям, за спиной предстоящих, вверху только короткие завитки стебля с двумя белыми кончиками. Около головы Христа в фоне выделены два белых кружка (солнце и луна), а ниже их подпись из золотых перегородочек $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$.

В техническом отношении следует отметить, что золотые полоски перегородочек неравномерны по своей толщине, однако большей частью сравнительно толстые и, как, напр., контуры фигуры Христа и передний внешний контур плаща Марии, взяты вдвойне. Намечаемый перегородочками рисунок очень скупо дан, как бы только намечен. Глаза образованы маленькими кружочками. Кое-где перегородочки, как в узорах одеяния Марии, достигают самостоятельного значения. В разных местах остались пузырьки от воздуха, особенно в желтой и телесной краске; темно-синяя и зеленая эмаль прозрачны и отсвечивают из глубины; белая, кирпично-красная и желтая в нимбах, как равно небесно-голубая при завитках стеблей — непрозрачна.

[1] Вероятно, этот именно тон Марк Розенберг называет «коричневым» (braun: см. Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abteilung: Zellenschmelz I—II, Frankfurt a. M. 1921, стр. 62).

желтая же в одеянии Крестителя и остальные краски — средней прозрачности, или, как говорит Кондаков, «сквозящая (transparente)». Светло-синие части на одеянии имеют серый, как бы выцветший оттенок, цветочки же на побегах — отчетливо синие. Белая краска нигде не вырывается кричаще из общего красочного аккорда, получая большей частью ясно видимую примесь зеленого из фона.

Чеканные пластины на створках с фигурами ангелов, входящих в композицию деисуса, сделаны из довольно толстых серебряных листов и покрыты позолотой так же, как и остальные открытые части всего складня. Крылья эти в 100 мм высоты при ширине в 59 мм (включая обрамление в 5 мм с каждой стороны). На этих плоскостях выделяются без какого-либо показа почвы согбенные моленно ангелы (примерно в 65 мм по высоте). В мелочах они несколько разнятся друг от друга; свобода трактовки, выявляющая незаурядное художественное умение, заметна в драпировках.

Наконец, художественный состав данного мартвильского энкольпия пополняется еще черневыми композициями на спинке, которые обрамлены сплошной орнаментальной полоской. Изображены рождество Христа со сценой купания, сретение, сошествие во ад и жены мироносицы. Все четыре композиции в свою очередь обрамлены каждая узенькой черневой рамочкой, а также разделены друг от друга и от общего орнаментального обрамления колеей, плавно углубленной в металле. Каждая сцена нарисована довольно сильными контурами и тонкой штриховкой из параллельных линий, что придает и фигурам и их одеяниям движение и жизнь. Это подготовка пластины к покрытию чернью легко поддается ныне изучению с оборотной стороны непозолоченной пластины, так как эмаль более не закреплена в фальцах. Сохранность, как других частей и особенно эмали с деисусом, не безупречна, что вполне понятно, памятуя, что черневые изображения подвергались больше всего непрерывному трению при ношении энкольпия на груди.

До опубликования всего энкольпия в 1930 году, не встретившего — сколько мне известно — возражений ни по одному выдвинутому при этом положению, известна была по прориси только эмалевая композиция деисуса[1]. Кондаков дал обстоятельную характеристику, отнеся к числу древнейших, «быть может, даже VIII века». Ту же датировку поддержал и О. М. Дальтон[2]. Специальные разыскания о начальных этапах формирования перегородчатых эмалей и о древнейших образцах таковой, опубликованные в трех частях Марком Розенбергом позволяют дальнейшее сравнение нашего памятника в отношении его сохранившейся эмалевой части, а кроме того также и в отношении исполненных чернью четырех сцен спинки.

Главная сюжетная композиция мартвильского энкольпия — эмалевый деисус — относится к числу древнейших сохранившихся примеров ее вообще[3]. Эта эмалевая пластина безболезненно включается в группу древнейших памятников перегородчатой эмали, как она выделена, очерчена и характеризована Марком Розенбергом[4], хронологическими рамками которой он намечает VII в. по середину IX века. Важные основные черты всей группы, а равно и некоторые частности, свойственны и Мартвильской эмали деисуса. Рисунок, выполненный почти исключительно посредством перегородочек,

[1] Н. П. Кондаков, Византийские эмали, СПБ. 1892, стр. 119—120.

[2] East christian art. Oxford 1925, p. 341.

[3] Л. А. Мануелевич, Византийские резные кости собрания М. П. Боткина. «Сборник» Гос. Эрмитажа, II, Петербург 1923, стр. 60.

[4] Geschichte der Goldschmiedekunst. Abt.: Zellenschmelz III, Frankfurt a. M. 1922.

является общей чертой всех ранних перегородчатых эмалей и при этом особенно также незначительное число этих линий-перегородочек, их как бы случайный, неточный рисунок и их часто довольно неаккуратное смыкание. Как относительно крупные памятники, именно крест из Латеранской капеллы Sancta Sanctorum, крест собрания Beresford Hope в Victoria and Albert Museum или один из нагрудных Мартвильских крестов, далее ставротека Фиески-Моргана в Нью-Йоркском Метрополитэн музее, распятие на Хахульском складне из Гелатского монастыря, кувшин из монастыря St. Maurice d'Agaune, так равно и мелкие отдельные эмалевые медальоны, как, например, укрепленные на том же Хахульском триптихе полуфигуры св. Федора и богоматери — оранты, отличаются этими особенностями. Что касается частностей, то глаза изображаются только кружочком; солнце и луна, изображенные на Мартвильском деисусе, повторяются в той же форме и на пластине с распятием на Хахульском триптихе. Равно и красочный набор в целом выделяется по сравнению с более поздними эмалями: в нем заметно предпочтение, делаемое отдельным краскам. Как глубокий изумрудный тон зеленой краски фона предпочтительно характеризует древнейшие перегородчатые эмали, так и нимбы и некоторые крупные части одеяния обычно выдержаны в желтом. Рядом с этим особого эффекта добиваются применением пурпурно-черного тона[1], который вначале кажется черным, светящимся из глубины, и только при внимательном рассмотрении удается заметить коричнево-красные нюансы. Те же краски продолжают применяться в их сочетании еще на ряде других грузинских эмалей (частью с грузинскими же подписями) даже и в X веке, как напр., на иконе богоматери в память царя Леона из Хопского монастыря. Еще необходимо коснуться и побегов, которые по большей части выполняют декоративно-орнаментальную функцию; они аналогичны декору ставротеки Фиески-Морган и распятия на Хахульском триптихе, также на кресте из Sancta Sanctorum, на фибуле из Кампаны и др.; преимущественное исполнение их перегородочками с небольшими красочными пятнышками красного, белого и синего также типично для всей группы.

Таким образом определение времени исполнения этой эмалевой пластины, данное еще Н. Кондаковым, на VIII век, подкрепляется сравнением со всем наличием древнейших перегородчатых эмалей. Поэтому для иконографической детали в одеянии Крестителя, которому посвятил обстоятельное разыскание Л. А. Мацулевич, получается хронологическое расширение рамок[2].

Теснан связь эмалей и черни, как она оттенена Марком Розенбергом при рассмотрении ставротеки Фиески-Моргана, повторяется и в Мартвильском энкольпии[3]. Прежде всего примечателен выбор сюжета четырех черневых композиций. Несомненно, что он был сделан, исходя из общего символического смысла их, а связь содержания их должна была, очевидно, допускать восприятие их парами в горизонтальном, вертикальном и диагональном сочетании. Среди подписей, сделанных по-гречески (*I ΓEN(ε)A*, *I ΥΠΟΠΑΝΤ(η)*, *I ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ* и *O ΤΑΦΟΣ(?)*), обращает на себя внимание опять исключительность подписи при сцене рождества, равно ошибки в написании других — моменты, намечающие связи Мартвильского триптиха с ставротекой Фиески-Моргана, которую Розенберг датирует около 700 года. В этих четырех черневых сценах спинки

[1] Кондаков называет его темно-гранатным, а Розенберг, по-видимому, коричневым (braun).

[2] «Сборник» Эрмитажа, II, 1923, стр. 55 и сдл. — Как будто дальнейшее расширение позволяют и изданные ныне А. Грабаром с великолепными воспроизведениями в величину подлинников и с увеличением частей ампулы, именно двадцатая в Bobbio (André Grabar, Les ampoules de Terre Sainte. Monza — Bobbio. Paris 1958, pl. LIII et p. 43).

[3] Zellenschmelz III, S. 32—34 und Niello, I, S. 62.

Энкольпия можно оттенить не только сюжетную разработанность композиций, конечно в их восточном изводе, как его выделяет Габриэль Милле[1], но и по отношению ставротеки дальнейшее развитие композиций, поскольку они имеются на обоих памятниках (рождество и сошествие во ад). В сцене сошествия во ад мы имеем еще один пример сокращенного композиционного построения к отмеченным в литературе ранее на ставротеке Фиески-Моргана (около 700 года) и на эмалевой сцене небольшого складня из Шемокмеди (начала X века)[2]; на Давиде и Соломоне Мартвильского энкольпия (полуфигуры слева вверху) короны той пышной формы, которая известна и в других памятниках VII и VIII веков[3]. Впрочем, аббревиатуру нельзя не отметить и в сцене сретения, где отсутствует Анна, на месте которой изображен столб.

Четыре черневых сцены отделены друг от друга заглубленной в пластине колеей, и такой же обведены по внешнему контуру; этим достигается равномерность всего построения убора. Нельзя не учесть, что эта черневая спинка энкольпия по своему членению отвечает закрытой передней его стороне с четырьмя также обособленными полями, которые были заполнены, судя по остаткам технической подготовки, небольшими эмалевыми пластинами. О сюжетном содержании их возможно только предположение. Вероятнее всего это были изображения полуфигур – вверху скорее архангелов, внизу святых воинов, нежели апостолов.

Художественная установка, которая характерна для эмалевой и черневых композиций, определенно отвечает указываемому времени VIII—IX веков. Передается сюжетная канва исключительно линиями, которые направлены на подчеркнуто эмоциональное выражение голов, жестикуляции рук и вообще движении; краски и чернь служат тому же эффекту при полностью плоскостной трактовке фигур.

Существенно иначе выполнены обе чеканные фигурки. Они являются еще отражением хорошо усвоенных школьных переживаний в ранне-христианском искусстве из римско-эллинистических традиций, для чего мы имеем в грузинском монументальном искусстве V—VII веков ряд блестящих показательных образцов. Однако, к такого же рода явлениям относятся многие произведения на Западе каролингской эпохи, как известный paliotto Вольфиниуса в Милане, произведения Реймской школы (переплеты евангелия из Линдау и codex aureus в Мюнхене, и др.), особенно резные слоновые кости школы Метца с подобными Мартвильским ангелами и таким же разворотом их крыльев.

Это сочетание типичных новых черт с переживающим старым, по существу отмирающим, традиционным воспроизведением трафаретных форм в отдельных частях Мартвильского энкольпия, со своей стороны показательно для намечаемой здесь эпохи его создания. Особая же близость к ставротеке Фиески-Моргана, детальный анализ которой привел к заключению, что это сирийское произведение около 700 года естественно заставляет отстранить презумпцию о византийском происхождении мартвильского энкольпия и выдвинуть тезис о восточном, грузинском его мастере или мастерах[4].

[1] Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, Paris 1916, p. 101 (nativité), 557 (limbes), 517 sqq. (les femmes au tombeau).

[2] M. Rosenberg, Niello, I, 1924, S. 66 f.

[3] Напр., на ткани из Гандерсхейма: J. Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance, Paris 1923, p. 54; O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, II, Berlin 1913, Abb. 221.

[4] Несколько подробнее дается обоснование последнему положению в моей статье, посвященной данному памятнику.

5

Помимо иконы преображения из Зарзмы, к тому же древнейшему времени перелома IX и X веков, из числа дошедших до нас произведений искусства грузинских золотых дел мастеров относится еще один небольшой энкольпий, хранившийся также в ризнице Мартвильского монастыря (ф. 41).

Энкольпий этот состоит из двух, чрезвычайно массивных (плотных и тяжелых) серебряных имеющих форму квадрифолия, створок, которые соединены на шарнире вверху и имеют затвор внизу (см. табл. 4-b). С верхним шарниром объединен шар со сквозным отверстием, в которое продета длинная, массивная же цепь для ношения энкольпия на груди. Размеры его — высота 11,8 см, ширина 9 см, а толщина 1,3 см. Сохранность энкольпия хорошая и никаких починок или переделок на нем не видно, как на створках, так и на шарнире, на верхней головке или на затворе внизу[1].

Энкольпий в целом является древним образцом работы золотых дел мастера чернью. Такой техникой исполнено украшение лицевой стороны и, можно сказать, также оборотной. На лицевой стороне — изображение распятия с предстоящими Марией и Иоанном. Распятый Христос почти полностью заполняет крест и вместе с надписью над головой и изображением адамовой головы под подножием размещен во всю возможную величину на поверхности квадрифолия. Маленькие же фигурки Марии и Иоанна поставлены под рукавами креста в боковых закруглениях квадрифолия; они в три с лишним раза меньше фигуры Христа.

Это изображение мастер дает не рельефной чеканкой, а линейным рисунком на гладкой, шлифованной поверхности, совмещая желтый цвет бледной позолоты с сине-черным тоном черни. Он создает сплошную поверхность сине-стального с блеском фона, на котором выделяется светлая фигура Христа, отдельные части креста и предстоящих. Внутренний рисунок всех этих составных элементов композиции дан линиями черни. Кроме того весь квадрифолий по борту сохраняет полосу, непокрытую чернью, но позолоченную. Таким образом перед нами характерный пример подчинения внешним требованиям заказа на стадии полного непонимания специфики, которая характеризует задачи пластики (а равно и задачи живописи): все размещение и трактовка композиции определяется общей декоративностью. Поэтому — блеск гладкой, сине-стальной поверхности фона в широком, слабо-желобчатом окаймлении; такой же черневой крест, контур которого дан узкой желобчатой линией, желтого цвета; нимб (крестчатый) и вся верхняя часть креста с доской, на которой помещена надпись[1] ᲘᲜᲪ ᲫᲔ ᲐᲠᲘᲐ ᲤᲘ ᲜᲐᲖᲐᲠᲔᲗᲘᲡᲐ, сохранили тон позолоченного серебра; точно также подножие и Голгофа с головой Адама. Всюду рисунок дан черневыми линиями, т. е. в предмете золотых дел мастерства все сведено к сочетанию красочному и рисунку в две краски. Также точно, как уже сказано, дан и весь рисунок фигур чернью по золоту: волосы и борода Христа представляют сплошную поверхность черни, по которой гравировкой проложены линии прически; нос, глаза, грудь, складки кожи на бедрах, гвозди в руках и ногах, складки плата вокруг бедер даны толстыми линиями рисунка чернью. Пальцы же рук и ног показаны просто гравировкой по

[1] Как на это указывает крестообразная форма энкольпия он, вероятно, служил для хранения реликвии «честного креста», это подтвердилось после раскрытия от восковой заливки внутренней створки, что было произведено уже в Музее древне-грузинского искусства: внутри нашлено гнездо соответственной формы. При поступлении же в Музей в энкольпии оказались залиты воском пять серебряных, позолоченных оправ неправильной формы с мощами и затем крестик с эмалевыми наконечниками.

серебру. То же применено мастером для рисунка и в остальных частях: лица предстоящих, складки их одеяния, глава Адама, солнце и луна, крестчатость нимба, разделка верха и низа креста, подпись на нем, даже жилки в розетках верхнего и нижнего шарниров — даны чернью.

Для укрепления черни мастер сильно углубляет каждую из соответственных плоскостей, resp. линий; это создало с оборотной стороны створки рельефный рисунок в обратном смысле (воспроизведен справа на табл. 4).

Задняя створка энкольпия имеет по наружной, совершенно гладкой, бледно позолоченной поверхности углубленную надпись заглавными буквами, заполненными также, как и изображение лицевой створки, чернью. Рисунок надписи рельефом виден и здесь с оборота. Надпись читается так[1]:

ⴐ·Ⴓ ⴑⴓⴄ·ⴖⴗ ⴍ·ⴇⴄⴑⴈⴑⴑ·ⴔⴄⴓ ⴔⴓ·ⴢ ⴗⴖ·ⴄ ⴢ·ⴓⴑⴔⴍ·ⴟ ⴑⴗⴓⴐ·ⴖⴑⴑ ⴔⴑⴐⴐ·ⴔⴑ ⴑⴑ ⴑⴑⴔⴗⴑⴑ

წმიდაო ოვანე ნათლის მცემელო, შეს ყოყ ხოსროვანულ დეოფალსა, ბაგრატს და დავითს.

Т. е. в переводе: «св. Иоанн Креститель, будь покровителем Хосровануш дамы, Баграта и Давида»[2].

Обращаясь к рассмотрению стилистической стороны исполнения композиции этого энкольпия Хосровануш, прежде всего необходимо остановиться на общем композиционном решении. К данному полю квадрифолия тема сюжета, имевшая отстоявшуюся форму и даже три развитых варианта ее[3], не подходила; однако, это не остановило нашего мастера и он разместил все составные части композиции в декоративном разрезе: отсюда фигурки предстоящих в три раза меньше фигуры Христа, отсюда сохранение «солнца» и «луны» в композиции и то их размещение, которое им дано. Что мастер не обладал никаким не только умением, но и пониманием изображения реальных тел, их объемности, или постановки в пространстве, ярче всего можно проследить по фигуре Христа. Общие пропорции, формы рук и ног, декоративно симметричный рисунок «плата», также размещенные черточки на груди и животе — красноречиво говорят об этом: обязательно сюжетную тему он воспринимает и воспроизводит только декоративно в том, что касается формальной стороны; а в том, что касается сюжета, религиозного содержания темы, он отражает подчеркнутую экспрессию. Таковы — наклон головы Христа, закрытые глаза ее и самый увеличенный размер по отношению всей фигуры, далее оттопыренные большие пальцы рук. Менее ясно, повторяя отработанный раньше — вне Грузии — извод, эта экспрессивность выявлена и в жестикуляции рук Марии и Иоанна; причем нельзя не оттенить вместе с тем, декоративность построения их с соблюдением равновесия[4].

Таким образом, общий художественный подход при исполнении этого энкольпия по заказу Хосровануш показывает его тесную связь с той стадией художественного развития Грузии, монументальным и выдающимся памятником которой является икона преображения из Зарзмы. Там с декоративной транспонировкой связывалась монументальность в экспрессивном переводе темы, а здесь в энкольпии монументальность отсутствует, как это естественно при малых размерах вещи. Зато усилена деко-

[1] Надпись дважды издавалась: Т. Жорданиа, Хроники и др., I, 1893 (по-груз.), стр. 83 и Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.). II, 1913, стр. 68 (№ 30).

[2] Жорданиа читал имя Хосриш с раскрытием титла, как Хораниа или Хураниа, а Такайшвили — Хосроиуш или Хуасроиуш.

[3] Так устанавливает Габриэль Милле (Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, Paris 1916, p. LII sqq., 396 sqq.).

[4] Извод этого распятия, определяемый позами Марии и Иоанна, подходит к первому («сирийскому») — по Милле — типу.

ративная сторона — и формой, и обработкой бортов, и наружной отделкой шарнира и запора, и обработкой ушка для цепи, и этой последней.

Надпись Хосрованиш, к сожалению, не дает твердых и точных хронологических указаний о времени изготовления энкольпия. Издававшие надпись Т. Жорданиа и Е. Такайшвили относили ее — первый к перелому IX и X вв., а второй к X веку; причем Жорданиа предполагал, что упоминаемые в надписи Баграт и Давид были сыновьями умершего в 889 году артануджского мампала Сумбата (антипатоса, патрикия), оставшиеся малолетними при матери, что и позволяло ему относить самый памятник к концу IX в[1].

Художественный анализ, подкрепляемый еще и наблюдениями над техникой черни, устанавливает хронологическую границу, дальше которой нельзя приблизить к нам энкольпий, это — сравнение с иконой из Зармы. Но не исключена возможность еще и известного отдаления по времени, что как раз поддерживала бы техника черни сплошной поверхностью и синеватым отливом тона[2] и даже формой и обработкой кольца для цепи[3]. Нельзя не сказать, что и сравнение с каролингскими памятниками золотых дел мастерства поддерживает такое удаление даты. Известная чаша герцога Тассило (около 777 г.), хранящаяся в Кремсмюнстере, также оперирует красочным сочетанием черни, меди в рисунке, как и энкольпий Хосрованиши; и также совершенно избегает возможности дать рельеф чеканной техникой в сюжетных частях убора, применяя ее, однако, в орнаментальных частях.

6

Еще один небольшой и на беглый взгляд невзрачный памятник можно отнести к тому же раннему периоду развития грузинского золотых дел мастерства, что и икону преображения из Зармы и энкольпий Хосрованиш. Этот предмет, сохраняемый в районном центре Сванетии, в сел. Местиа, возможно, как мне кажется, определить по его назначению рипидой, т. е. словами Броссе «одним из вееров, которым пользуются диаконы, чтобы отгонять мух от херувимов во время богослужения»[4], для чего, конечно, вполне пригодна и такая вакурная рипида, как эта (см. табл. 25). Размер ее — 24,8 см по ширине и примерно столько же (откидная помятости краев) по высоте, а наружные круги диаметром 8,5 и 9 см. Она представляет собой прорезную из одной массивной, позолоченной пластины фигуру той обычной формы, которая применяется для рипиды, и с совпадающим, хотя бы частично, специфическим составом изображений, нанесенных на ней гравировкой. Обе стороны ее покрыты одним и тем же гравированным рисунком[5].

[1] В последнем (третьем) своем издании хроники Сумбата сына Давидова Е. С. Такайшвили считает, что упоминаемые в надписи реликвария Баграт и Давид дети — или Сумбата I Мампали, умершего в 889 г., или Сумбата III Артануджели, умершего в 988 г., скорее — последнего (Хроника Сумбата сына Давидова: 27 вып. Материалов по истории Кавказа и Грузии, Тб. 1949, стр. 43, по-груз.).

[2] Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abteilung: Niello bis zum Jahre 1000, Frankfurt a. M. 1924, S. 48, подчеркивает, что такая чернь с синим отливом чаще встречается в работах VII-VIII веков, чем позже.

[3] Ср. нагрудный византийский крест в Голуховском замке, датируемый М. Розенбергом на время около 700 года: там же, стр. 57, рис. 47.

[4] Rapports sur un Voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847—1848, SPb. 1851, IX, 9.

[5] Рипида эта была описана и сфотографирована во время экспедиции в Сванетию 1931 года (по описи № 251; фото № 169). Она хранилась тогда в семье Исмаила Палвани. Ее зарегистрировал и Е. С. Такайшвили во время путешествия 1910 года (Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию 1910 г., по-груз., Париж 1937, стр. 271, № 9) в новой церкви Георгия Сетийского. Размеры он указывает 24,5 × 25,5 см. Описывает

Исполнение рисунка на этой рипиде нанесено гравированными линиями или легкими пунсонными ударами. Рисунок же определил приданную рипиде прорезную форму: она вся состоит из связанных между собой и уточненных награвированным рисунком элементов; никакого гладкого фона в ней не оставлено. Общее построение фигуры составляют и здесь пять кружков, связанных один с другим путем плетения узлов и отчасти еще дополнительных к ним звеньев. Боковые круги состоят из двух концентрических кружков, связанных между собой четырьмя узлами и заключающих в себе изображение равноконечных крестиков. Также крест, но крупных размеров, заполняет средний кружок. Верхний же и нижний кружок содержат изображения ангельских чинов, евр. апокалиптических групп. В верхнем кружке в центре награвирована человеческая голова, как бы с высокой шапкой волос — вероятно, это передача непонятого мастером изображения нимба — и парой крыльев вверх и другой вниз: между концами верхней пары прорез, а между нижней рисунок ступней. По бокам в профиль две крупные птицы с хищным клювом, т. е. орлы. В нижнем кружке подобное же изображение, только вместо орлов в стороны распущены еще пара крыльев, а над ним маленькие кружочки с награвированной розеткой, т. е. пожалуй передача пары колес из видения Иезекиила пророка апокалиптических животных. Не могу не обратить внимания на то, что и остальные кружки рипиды, как три больших с крестами, так дополнительные маленькие, навязывают мысль, что они являются тоже отражением этой же детали рассказа, своеобразно синкретированного с другим о видении креста Константином, того креста, знамени христианства, который был прославлен нанесением на знамена римских войск.

Вся рипида проработана по выявленной прорезыванием ажурной форме гравированными линиями рисунка, имеющего декоративное, чисто-графическое значение. Однако, в исполнении сторон этой рипиды имеются интересные различия в отношении контура кругов. Одна сторона рипиды совершенно гладкая и только гравировка накладывает углубленный рисунок, а другая сторона разработана с выемкой борозд, довольно сильной, каждого кружка. Хотя в остальном весь рисунок все-таки только гравированный — и шестокрыльцев, и крестов. Внешний круг каждого из элементов этой стороны рипиды состоит из трех полос, поделенных глубокими бороздами. Средняя полоса позолочена, а крайние без позолоты и выступают витым жгутом. (На оборотной же стороне — все это только гравировано линиями и рядом кружочков, хотя средняя полоса тоже выделена позолотой.) Все остальное нанесено гравированными линиями или кружочками, а также опять подчеркнуты позолотой некоторые части. А именно: крест в центральном круге имеет позолоту только среднего кружка и кружков в центре каждого тябла. У шестокрыльцев позолочены края оперения, глаза и ноги; кроме того у верхнего ошейник, глаз, клюв, когти каждой птицы, а у нижнего центральная часть «колес». Контурные линии одной стороны, переплетение узлов, прорисовка крестов с центральными кружочками в них, наконец, прорисовка апокалиптических изображений обеих сторон — все это сопровождается беспрерывными рядами набитых пунсоном мелких кружочков или заполнением линиями и т. п., передающими недоступную для восприятия нашим мастером объемность реальных тел. Таким образом наша рипида отражает со всей отчетливостью и проносированностью эту типичную художественную установку ранней эпохи, еще недошедшую в естественном развитии

так: «крест серебряный, плетеного вида. Имеет форму воинского георгиевского креста; украшен тремя такого же вида крестами и двумя херувимами и серафимами; и на второй стороне такое же украшение». Дополнительно обследована в октябре 1948 г., когда В. Цинцадзе сделаны фото обеих сторон (см. табл. 25).

до воспроизведения реального мира, т. е. незнающую этой задачи и непонимающую интереса к ней; а между тем она была вынуждена — по предписанию церкви — передавать трактующие реальность образцы, именно сюжетные композиции. Естественно, что она могла осуществлять это требование, только уловив общо декоративное построение всей композиции и раздробив последнюю на независимые, стандартизованные орнаментальные и вообще декоративные элементы. Примененные на ней мастером такие устойчивые, привычные для него элементы узоров, при помощи которых он их создавал — кружочки, треугольники, чешуйки, розетки, переплетения, серии коротких параллельных линий, и т. д. — со своей стороны поддерживают отнесение этого памятника к числу наиболее ранних, т. е. к эпохе древнего грузинского искусства.

II

ИШХАНСКИЙ И МАРТВИЛЬСКИЙ ВЫНОСНЫЕ КРЕСТЫ КАК ЭТАПНЫЕ ПРИМЕРЫ ПЕРЕЛОМА В СТИЛЕ ЧЕКАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА ГРАНИ X И XI ВЕКОВ

Следующая хронологически группа памятников грузинской чеканки, которая подлежит нашему рассмотрению, падает примерно на полстолетия с 70-х годов X века начиная. Эпоха эта отмечена очень важным эволюционным этапом в развитии грузинского искусства вообще и в частности грузинской чеканки. Это — тот период, когда зарождалась возможность создания грузинской пластики. В это время были пройдены все нужные шаги развития, и искусство добилось таких достижений, которыми определилось существование полноценной скульптуры. Но внешние условия помешали этому — заказчик данных произведений — церковь, ее агенты и адепты — не был покровителем скульптурных изображений для церковного обихода, а был — можно прямо сказать — противником, отрицателем ее (по старой памяти раннехристианского времени). Большой по размерам скульптуры церковь не заказывала и не поощряла ее, а малая — в формах чеканки — естественно не выдвигала монументальных проблем: так получился тупик, и регресс, вырождение достигнутого и гибель его. Но все это — процессы развития дальнейших веков. Достигнутое же к середине XI века удерживается, живет и отчасти даже еще усовершенствуется и в XII и в части XIII века, по крайней мере в лучших произведениях времени. Отдельные высокие образцы скульптурного мастерства появляются иногда и позже. Но в общем уже в XII веке начинается деградация и постепенное снижение качества, а затем и прямой упадок, вырождение.

Чтобы проследить совершавшийся процесс и четко выделить перелом в развитии искусства, прежде всего остановимся на двух ярких, выдающихся памятниках, которые являются этапными в развитии и которые намечают две ступени его. В дополнение к этому рассмотрению мы привлечем еще два других памятника, составляющих одну общую группу и подчеркивающих при менее ярких художественных качествах ряд черт, закругляющих картину интересующего нас процесса развития пластики[1].

[1] Дальнейшие частично примыкающие к этой группе выносные кресты рассмотрены ниже в гл. VI и в параграфе 10 главы VII.

1

Выносной Ишханский крест, датированный в надписи 973 годом и являющийся заказом ишханского епископа Иллариона, является выдающимся памятником чеканного искусства Грузии. Он служил до XVI века украшением кафедры, когда в связи с усилением исламизации Кларджетии перенесен в Цагери (Лечхуми), откуда уже доставлен в 1924 году в Музей древне-грузинского искусства в Тбилиси[1].

Крест имел в высоту 51 см, а в ширину 36 см (см. табл. 3 и фото 57, 58, 59, 60, 61). Он служил выносным крестом и имел для ношения отдельно сработанную и скрепленную с крестом ручку, также сохранившуюся до наших дней (высота ее 31,3 см — см. фото 60). В центре громадного креста с его сильной курватурой каждого поля и венчающими акцентами на углах их помещается совершенно простая, сведенная до минимального движения фигура распятого на совершенно простом опять-таки, прямоугольном кресте с такими же добавлениями для подножия и для надписи вверху (см. фото 57). Размеры распятия в целом 21,5 × 15,3 см, а высота самой фигуры от подножия до нимба включительно 17,4 см. Оно было припаяно по длине краев к выносному кресту и кроме того накреплено несколькими штифтами. Задняя (ныне видная) часть распятия — полая, толщиной судя по краям в среднем 2—3 мм[2]. Эта чеканная с оборота фигура пройдена затем с лицевой стороны резцом ради выработки волос, бороды, плата вокруг чресел, нимба, подножки и оформления надписи над головой распятого. Крест и нимб по всему периметру пройден пунсоном в форме кружков с точкой в центре их; также и на плате разбросаны эти кружочки парами, наконец, и весь фон с надписью над головой распятого испещрен этим же пунсоном. В этом приеме декоративного украшения мелкой, чисто орнаментальной формой и в самом узоре пунсона заключается связь с иконой 886 года из Зарамы, т. е. старая традиция еще живет в течение сотни лет и больше, как увидим ниже. Буквы надписи выделены гладкими плоскостями в контурных линиях гравировки. Она читается так: ⵝⵆⵗ ⵑⵔⵔ ⵅⵜⵒ ⵏⵒⵔⵕ (в трех строках), т. е. ქჳ ოცე ჲეეუ ჰეროსთჲ, в переводе: *Се Исус царь Иудейский* (по тексту евангелий Ио. 19, 19 и Лк. 23, 38). Вместе с самим выносным крестом позолочен был и крест распятия, нимб, плат, гвозди, которыми пригвожден Христос, а также и волоса его с бородой. Таким образом, как в гравировке всего изображения проявлено тонкое понимание градации, так и в расцветке — тело и лицо фигуры оставлено белым, остальное же, вместе с самим крестом, позолочено.

Остававшиеся свободными наружные части креста украшены большими, сильными, ювелирными акцентами, создававшими благодаря цветным камням и переливам жемчуга и золота еще и красочные удары всему целому. Борт каждого поля креста имел выделенную полоску, покрытую чернью, на фоне которой выделялось орнаментальное

[1] Об этом кресте имеются упоминания с передачей надписей у Броссе (Voy., IX, p. 35—36), у гр. Уваровой и А. С. Хаханашвили (МАК, X, 1904, стр. 90, 182, № 308 и прил., стр. 32—33), равно у Т. Жордания (Хроники и др., I, 1893, стр. 91). А в коллекции фотографа Д. Ермакова имелись два крупных фото № 16787 и 16788. — Когда крест подвергся ограблению в Музее в 1930 году, я постарался с возможной полнотой опубликовать этот памятник и установить его место и значение в истории грузинского искусства (Ишханский крест 973 года, по-груз., в Bulletin du Musée de Géorgie, т. VI, Т. 1931, стр. 296—314 и 408 и табл. IX—XII). Настоящее изложение является переработкой названной работы. — В 1938 г. в своей книге Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию 1910 года (по-груз.) Е. С. Такайшвили дает описание креста, со ссылками на фото Ермакова (см. выше), сделанные именно тогда, и мою статью 1930 года.

[2] Мне казалось, что эта толщина распятия говорит за то, что оно литое (так и было указано в вышеназванной статье). Однако, специально консультированный по этому вопросу Ф. Н. Машуков разъяснил, что работа распятия, как обычно, чеканная.

украшение волнистым стеблем с полулистом в каждом изгибе. Углы же каждого рукава были украшены отдельно монтированными и особо накрепленными рельефными пальметками. На внутреннем поле каждого тябла креста, помимо ювелирных, высоко поднятых, накладных, разноцветных розеток, имелись награвированные, отдельные, орнаментальные заполнения. По нижней части обоих поперечных рукавов креста размещена, тоже как часть убора, гравированная надпись заказчика (в одну строку): ⴗⴔⴑⵓⵔ ⵗⵜ ⵔⵐ⁻ⵔⵏⵜ ⵖ | ⵍⵔ⁻ⵚⵒ ⵔ⁻ⵔⵔⵜⵏⵜ⁻ⵖ ⵜⵔⵚ, т. е. с раскрытыми титлами: ილხენისთვს ილარიონ შექმნა. ვინ გამოაკვან ძემცარვნებელ არს, или в переводе: *Для Илхана сделал его Иларион. Кто бы его не изъял, да будет проклят.* Поле фона вокруг надписи также, как на распятии, все покрыто пунсонными кружочками; каждая же буква — гладкая и только контур ее обведен гравированной линией. (Таков же прием для гравировки отдельных розеток в поле каждого рукава.) Каждая ювелирная розетка была изготовлена из золота, самостоятельно и затем лишь в специальном гнезде (серебряном, позолоченном) накреплена на своем месте на кресте. Три из больших, овальных розеток, которые были обследованы, показывают, что оборотная сторона золотой оправы камня была специально обработана филигранью и частью крученой золотой проволокою: средняя часть этой узорной отделки одной из розеток отличается от двух других (см. фото 61)[1]. Некоторые из крупных драгоценных камней убора также были накреплены на кресте при посредстве позолоченных гнезд вместе со своими золотыми оправами. Из драгоценных камней создана была совершенно законченная система — все крупные камни, как занимающие центр круглых розеток, так и отдельных самостоятельных пятен, были сапфиры[2]. Только большой камень над головой распятия — аметист со вставленными в него многими золотыми гвоздиками — своеобразный древний прием обработки (неровных по форме?) камней в различных наших памятниках. (По-видимому так достигалось усиление блеска самих камней, отражением света.) Центр же четырехлопастных розеток составляли зеленые изумруды цилиндрической формы с отверстием насквозь для накрепления; также и жемчуга были наклепаны на гвоздиках. (Такой же формы изумруды встречаются и на других памятниках древнегрузинского искусства, как, напр., на эмалевом триптихе из Мартвили (табл. 4-а)[3]. Каждый из укрепленных в розетках драгоценных камней был обрамлен нитями жемчуга средней крупности в два пояса, а отдельные камни — в один пояс. Для укрепления этих нитей жемчуга имелись всюду на оправе по 4 или по 3 петли, а на четырелопастных — по 8.

Если лицевая сторона была оформлена с такой изысканностью и тонкостью понимания, то и оборотная обнаруживала при всей сдержанности художника продуманность решения и любовное исполнение. Здесь тоже выделен борт с простым орнаментом из повторяющихся самостоятельных элементов на наколотом при помощи пунсона фоне. Черни, дающей столько сильного оттенения и четкости, здесь он не применил, наблюдая равномерность, и избегая где-либо и что-либо акцентировать на этой задней стороне. Внутреннее поле занято было дававшим всему памятнику силу и устойчивость стержнем, стройным по форме, невысокого рельефа и отвечавшим на концах форме каждого поля раздвоением; этот стержень создавал равновесие с рельефной фигурой распятия на лицевой стороне — как для зрительного впечатления, так

[1] Вероятно, между этим ажурным убором (наглухо накрепленным) и верхней гладкой поверхностью с драгоценными камнями были заключены какие-либо реликвии (мощи).

[2] На одном из сапфиров выгравировано по-арабски имя: «аль-Аббас-ибн-Иссаа», палеографическая надпись эта может относиться к IX—XI вв. (Сообщение Р. Р. Фасмера, см. воспроизведение по увеличенному оттиску в Bulletin du Musée de Géorgie, VI, Тбилиси 1931, стр. 314; на стр. 302 вместо сапфиры ошибочно сказано изумруды).

[3] См. Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 64, Leipzig 1930, Abb. 8. 81.

и по конструкции. Таким образом стержень, как и основные места заклепок были специально обработаны по своей форме и отделке, как элементы художественного целого. Так, заклепки на концах стержня и в его перекрестьи включены в направированные кружки с четырехлистником в центре и с обрамлением из мелких кружочков с точкой внутри их, для чего применен тот же пунсон, что и на распятии лицевой стороны. По сторонам же стержня, на ровном фоне, тоже исколотом пунсоном, было орнаментальное украшение – состоящее по верхнему тяблу из стилизации растительного мотива, а на поперечных рукавах в распределении надписи заказчика:

+ ⴰⵏⵣⵁ ⵛⴻⴰ-ⵚⵏⵁ ⵒⵏⵘⵘⵏⴰ ⵜⵛ ⵘⵒⵅⴰⵛ ⵚⵏⵘ ⵏⵚⵏ ⵚⵏⵁ-ⵓⵏⵛ.

+ⵚ ⵛ-ⵜⵏ ⵘⵒⵅⵚ ⵏⵏ[ⵚ] ⵜⵛ ⵚⴰⵚ ⵘ-ⵁⵚ ⵜⵛⵚⵒ-ⴰⵚ >· +ⴰⴰⵁⵏⵚⵁⵏ>:· ⵚⵚⵁ>ⴰ·:Ⴖ·:Ⴖ·:

Или в транскрипции:

ქ· ძელო ცხოვებისაო წინაშ̈ძღვარ და მფარველ ჳნჱს ალექსანდრეს ეპისკოპოსსა.

ქრისტე ხდიდენ მეუფეა ჩუენნა და ეკი მათა დაიფარე· ქორონიკონსა იყო რიგ.

Т. е. в переводе: *О древо животворящее! будь вождем и хранителем епископу Илариону. Христос, возвеличь царей наших и охрани их народ. Год хроникон был 193*, т. е. 193 + 780 = 973 н. э.

Весь крест, как уже отмечено, был укреплен на специальной ручке, сохранившейся до ныне, хоть и в несколько изношенном от времени виде (см. фото 60). Она состояла из собственно цилиндрической ручки и шара вверху, являющегося звеном между ручкой и крестом, и, наконец, из особой втулки, схватывавшей плотно с обеих сторон самый крест. Вся ручка массивная, кованая из серебра по частям. Техническая сторона изготовления этой ручки очень интересна и показывает высоту мастерства — при толщине чеканной основы шар склепан из двух частей (по горизонтали), причем изнутри это место прикрыто узкой тонкой пластинкой, а снаружи почти-что не различимо соединение. Вся ручка орнаментирована, фон покрыт сплошной поверхностью черни с ее отливом из черного в воронье крыло. Чернь наложена, как и на лицевой стороне самого креста толстым слоем, как это нам особенно хорошо знакомо из рассмотрения эпкольпия Хосровануш. А в рисунке серебряного орнамента была золотая насечка[1]; сплошные же гладкие профиля, заключающие вверху и внизу ручку, были позолочены, как и фоны втулки, державшей самый крест снизу. Орнаментальные мотивы, покрывающие целиком цилиндр ручки и ее шар как бы сетью, состоит из равномерного заполнения каждого ее просвета, а втулка украшена с каждой стороны пальметкой. Отделка ручки чернью продолжает, таким образом, один из мотивов отделки лицевой стороны креста, именно его бортов, чем подчеркивает связь в первую очередь с лицевой стороной креста и единство всего художественного замысла.

Наш памятник пострадал еще за долго до поступления в музей. Нижнее тябло креста переломилось, и было починено с заменой нижнего конца этого тябла и приклепанных скреп, которые утолщали это, наиболее слабое, место всего выносного креста. Эта починка проведена была уже в Цагери в первой трети XVII века по повелению имеретинского царя Георгия III (1605–1639). Об этом гласит надпись с обеих сторон поновления (см. фото 583). Они читаются — на лицевой стороне:

ჩნ მეფეო მეფ[ჩ]: ბ̈ⴰ·ⵏⵏ·ⵏ: ⴰ·ⵏ: მეორედ: ⴰ·ⵏⵏⵚⵁⵏ: ჯ·ⵔⴰ: ქნ: წ·ⵔⵏ·ⵒⵔⵜⴰⵏⵍⵚ: მეფობისა: ჩუნისათჳს: ღ· ც·ⵍⵚⴰ: ჩნაა: მესხრთმელად: ⴰ·ⵏ.

и на оборотной:

სრ·ⵏⴰⵏ: ცაკრელსა: ამილისა: ⴰ·ⵏⵚⴰ: ღ·ⵏ: ⴰ·ⵏ: ნიკოლოზ: ცკრელსა: კუჭ·იძესა: მეუნდრო: ღ·ⵏ: ⴰ·ⵏ:.

[1] Сейчас, как насечка, так особенно гладкие поверхности, покрытые чернью, во многих местах сильно пострадали и даже выпали.

Т. е. в переводе: *Мы, царь царей, государь Георгий, вторично сделали крест этот в избавление царствования нашего и грехов наших прощение, аминь.* И на обороте: *Серапиона Цагерского епископа Абашидже да простит бог, аминь. Николая Цагерского епископа Кучаидж да простит бог, аминь.* Починенный крест был укреплен снова в древней ручке. Уже в конце XVIII века к этой ручке был прибавлен посох, состоящий из трех гладких цилиндрических звеньев и трех шаров между ними. Шары покрыты чеканкой типичных для второй половины XVIII века узоров. На этой серебряной обшивке посоха сохранилась надпись:

ქ. ამ ჯვრის მადლი მწყემს სოფრომს ცაგერელ მიტროპოლიტს,

т. е. *Христе, благодать этого креста помоги Софронию Цагерскому митрополиту.* Тогда же, видимо, нижняя часть самого креста была с задней стороны починенного тябла еще дополнительно закреплена металлической планкой, прикрепленной в 4 местах. Она прикрыла надпись обоих цагерских епископов — Серапиона и Николая; лишь когда после похищения креста из Музея был возвращен этот кусок в числе некоторых других, планка была снята и обе надписи прочтены[1]. Помимо нижнего тябла креста починке подвергались также четыре из шести пальметок, посаженных особой наклепкой на каждом из углов креста. Правда, сами пальметки остались древние, но укрепление их сделано заново, и очень грубо.

Ш. Амиранашвили в книге «Бека Опизари» пытается опровергнуть принадлежность распятия на Ишханском 973 года кресте изначальному произведению, т. е. времени 973 года. Он относит его к XVII веку. Мотивировка дается им с разных сторон. Здесь остановлюсь на внешних, технических моментах (ср. еще ниже, стр. 90, сноска 1). Они следующие: 1) фигура Христа «сделана отдельно и лишь после прикреплена к большому кресту»; 2) «нижний рукав большого креста реставрирован, а именно добавлена нижная часть рукава креста, как говорят надписи в XVII веке»; 3) надпись на доске (ჯნე ოᲩ ᲐᲫᲝ ᲐრᲘᲐ) имеет «совершенно другой характер», чем датированные 973 годом надписи на большом кресте. «Она, по нашему мнению, относится к более позднему времени, к эпохе обновления креста, т. е. к первой половине XVII века. И действительно, надпись на доске, по палеографическому характеру, более приближается к надписям XVII века, чем к основной — 973 года».

Первые два положения он приводит со ссылкой на мою статью. Действительно, распятие со своими прямоугольного очертания тяблами креста вычеканено отдельно и затем смонтировано, как и розетки по углам, мощехранительницы и весь ювелирный убор, наконец, как ручка с шаром — на основе, т. е. на большом кресте. Это обычный ход почти всякой работы золотых дел мастера. После монтировки отдельных элементов на самом выносном кресте последний был позолочен и вместе с ним крест распятия, нимб и другие части, причем связанность позолоты обоих крестов между собой отчетливо видна и нигде не была потревожена (см. выше стр. 55). Нижний рукав реставрирован и нижняя часть его, действительно, относится к XVII веку, но она не затрагивает самого распятия с его крестом.

Что же касается палеографических утверждений, то простое заявление без каких-либо указанных конкретных параллелей — является только голословным: нет никакого показа расхождения этой надписи с основными — (а, напр., буква М с ха-

[1] Выяснение исторических лиц дано мною в названной статье см. стр. 298–300; а равно перечень деталей ювелирного убора до похищения и затем найденных фрагментов — стр. 302—303.

[2] Бека Опизари. Тб. 1939. стр. 29–31; повторено и в издании 1958 года, где он по-прежнему считает, что распятие литое, не проработанное чеканом и «благодаря этому получилось ложное впечатление, что у Христа глаза закрыты» (30).

рактерным пропущенным назад хвостом повторяется в обеих надписях креста; восьмое Э тоже отличается разделкой, расширением язычка, что наблюдаем в надписях X – XI вв., как, напр., на иконе Симеона Столпника по заказу Антония Цагерели и Ишхнели на 1028 год или Бретского Крестителя: ჯ. 1066) — и никакого показа сходства ее с XVII века надписями, хотя бы с чиненой нижней частью того же Ишханского креста.

2

Ишханский крест представляет собой выдающийся памятник грузинского чеканного мастерства времени стыка раннего и зрелого средневековья. Отражением зрелости эпохи можно прежде всего считать самую концепцию такого рода парадного, украшенного рельефным распятием выносного креста, затем его отделку ювелирными медальонами и, наконец, общую трактовку фигуры, как скульптуры. Применение же техники черни и, именно, в такой ее манере, затем украшающих обе стороны креста узоров и характера нанесения надписей, наконец, вложенная в фигуру экспрессия — должны быть отнесены за счет связи с ранней стадией средневековья и ее особой художественной установкой. Таким образом, памятник этот, помимо значения по индивидуальным качествам и художественной ценности его, приобретает выдающееся значение и как показатель свершавшегося исторического процесса развития грузинского искусства: в фигуре распятия мы наблюдаем первое выявление чисто-скульптурных исканий эпохи, именно скульптурную архаику, где рядом с самым общим восприятием кубичности фигуры, ее объемного веса сохраняется подчеркнутая экспрессивность лица, рук и т. д.

Фигура Ишханского креста дана, как сказано, в самых общих, кубических массах тела, т. е. как отражение объемного, пластического восприятия его. Таким образом, здесь гигантское расстояние отделяет этот памятник от иконы из Зарзмы — там вообще отсутствовало все, что позволяло бы говорить о пластичности восприятия, здесь же нахождение архаичного пластического понимания уже налицо. Как и у других народов, развившихся до начальной скульптурности, ее архаических форм, так и в фигуре Ишханского креста, как само тело, так руки и ноги в частностях не расчленены, не соединяются между собой функционально и не обладают пластической передачей их подвижности. А волосы выявлены только в рисунке, линиями, и не представляют еще пластических объемов. Плат вокруг поясницы также служит для мастера поводом к линейной разработке, именно линейно-декоративной, но не скульптурно-пластической. Какое-либо проступание форм тела из-под плата отсутствует, рисунок складок выполняет только задачу экспрессивного указания на тот жест, которым определяется положение ног и ступней. Ибо, именно, экспрессия, выразительность является доминирующим в производимом этой фигурой впечатлении и в особенности ее головой, как это вообще характерно для искусства также и раннего средневековья в Западной Европе. Концентрированность художника на моменте выразительности достигается им прежде всего противопоставлением одной человеческой фигуры сравнительно громадным, декоративно-отделанным плоскостям креста. Ясно, что таким контрастом мастер содействует зрителю при восприятии сосредоточиться, легче найти стержневые моменты данного художественного произведения. Второй элемент — это контрастирование золота и серебра: только тело фигуры оставлено в бледном серебре на сплошном золотом фоне. И наконец, самое главное и, так сказать, завершающее все — это лицо распятого. Голова с закрытыми, впалыми глазами на обостренном лице, которое полно скорби,

перенесенной муки, утомления, и стоит как бы в предчувствии отдохновения. Легкий наклон головы только дополнит это. Таким образом, художника влекло изобразить не физические страдания, а душевные муки. Поэтому и в самом теле чувствуется известная напряженность, особенно в вытянутых в струнку руках и ногах; при этом кисти рук подчеркнуты размерами и расправлены, а ступни ног выразительно стянуты и пальцы судорожно прижаты к подножке. Таким образом в трактовке тела, как и головы, мы можем оттенить вполне сознательный подход художника, его целепонимание. Это, другими словами, не какой-либо примитив в отношении художественной формы выявления сюжета, а целеустремленно творящий скульптурно-объемную массу художник, творящий ее на первой, архаической, ступени. Поэтому никакой функциональной сцепленности, членения частей фигуры, никакой гармонии построения целого мы ожидать от художника не должны. (Ниже мы увидим даже примеры, отталкивающие по искаженности пропорций и отдельных членов.)

Если таково значение этого памятника, как этапного примера в развитии скульптуры в Грузии, то и целиком, как произведение золотых дел мастерства, он занимает видное и почетное место. Перед нами редкая картина органической целостности ювелирной, чеканной и скульптурной работы, единства и целостности всего замысла в целом и самостоятельной, различной трактовки и решения в частностях — спинки и лицевой стороны, ручки и самого креста, и т. д. Это выражение стиля эпохи — где художник создает систему декора из равноценных, координированных элементов, где каждый из них числа обладает сам законченностью и где он производит самостоятельно впечатление художественной значительности.

Таким образом Ишханский крест 973 года определенно представляет веху в развитии грузинского искусства по сравнению с иконой преображения из Зарзмы. Если икона 886 года из Зарзмы захватывает зрителя силой своей экспрессии, монументальной декоративностью всей композиции и течения отдельных ее линий, то через сотню лет в Ишханском кресте мы наблюдаем выработанность сложной системы декора с отдельными орнаментальными мотивами, исполненными чеканкой, чернью, филигранью, ювелирной работой и при использовании разных колористических тонов. На иконе из Зарзмы нет орнаментальных узоров, а через сотню лет они занимают уже определенное, видное место в композиции целого.

3

Следующий отчетливый этап в развитии грузинской чеканки и в частности чеканной скульптуры можно проследить при рассмотрении большого выносного креста из Мартвили, изготовление которого можно отнести ко второй четверти XI века[1].

Мартвильский крест представляет собой памятник той же формы, что и Ишханский, тех же в общем размеров (55 × 36 см) и отчасти с такими же техническими частностями (см. табл. 141 и фото 388, 389, 390 и 223). Но одновременно замечаются и существенные отличия: контуры формы креста обладают в Мартвильском кресте по сравнению с Ишханским большей утонченностью, большей подчеркнутостью концов, сильно вытянутых. Лицевая сторона содержит пять фигур и шесть полуфигур, т. е. в основном

[1] Описан у Кондакова и Бакрадзе, Опись памятников . . . 1891, стр. 70—72 и рис. 35. Надписи приведены у Т. Жордания, Хроники и др., I, стр. 174—175 и Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, 1914, стр. 65—66 (с мелкими неточностями). Этот крест привлечен для сопоставления в вышеназванной моей статье об Ишханском кресте.

покрыта скульптурными рельефными фигурами; орнамент оборотной стороны креста чеканен сильным рельефом, как бы наложен поверх фона, а не гравирован, как на Ишханском.

Техника исполнения наравне с применением известных по Ишханскому кресту приемов вносит также и некоторые отличия. Сам крест тоже массивный и основательно сработанный. Как устанавливается в местах излома тябла креста, он спаян из двух самостоятельных чеканных пластин. На лицевой стороне припаяны полые, чеканные высоким рельефом фигуры, в том числе и фигура распятия, т. е. Христа на отдельном кресте[1]. Фигуры заполнены, как видно в проломах, специальной штукатурной массой. После окончательной монтировки и сбора всего креста в целом он был сплошь позолочен, как по лицевой стороне, так и со спинки. (Позолота сошла на сильно выступающих частях, и особенно на фигуре распятия.)

Композиционно лицевая сторона Мартвильского креста отражает определенную догматическую мысль, как это ясно видно по сжатому, но расставляющему все акценты по своим местам описанию, сделанному еще 70 лет назад акад. Н. П. Кондаковым: «Распятие представлено с двумя скорбящими ангелами, полными фигурами Иоанна и Марии. Над распятием изображен Спас Вседержитель в славе, стоящий на подножии, по сторонам имен двух архангелов, держащих сферы. Внизу представлен Иоанн Предтеча и по-грудь два святителя: Василий Великий и Иоанн Златоуст»[2]. Только в конце кажется допущена ошибка — стоящий внизу Иоанн — по типу головы один из святителей, не Предтеча (ⲡⲥ ⲓⲱ), хотя в одежде и бороде черты именно Крестителя, а в полуфигурах — Василий (ⲡⲥ ⲃⲁⲥ) и Григорий (ⲡⲥ ⲅⲣⲅ)[3]. Как отмечено уже, доминирующее, захватывающее внимание зрителя впечатление производят именно все эти фигурные части; небольшие, орнаментально украшенные отрезки между этими рельефными изображениями являются только фоном, на котором выделяются рельефы. Сами узоры для этих орнаментов сообразованы с наличной формой контура поверхности. Орнаменты гравированы по гладкой поверхности самого креста, представляя подчеркнутый контраст к рельефным фигурам, которые высоко подымаются и выступают вперед. Так же рельефно подчеркнут край креста, т. е. контур его, напаянной, рельефной цепочкой перлов и приклепанными (подобно ишханскому кресту) пальметками на углах.

Мартвильский крест также переломился в нижнем тябле, как и Ишханский, и был починен наклепанной сзади серебряной пластинкой, закрывшей как орнамент нижнего тябла, так и две вертикальные полосы надписи по его борту. Очевидно именно тогда сделано и закрепление распятия с лицевой стороны и восполнение стоящей внизу фигуры Иоанна. За 25 лет от обследования Кондакова до обследования Такайшвили утеряны лица богоматери и двух плачущих ангелов. В остальном крест дошел в хорошей сохранности. Лишь во время антирелигиозной волны 1924—25 года крест старались переломить; поэтому части его рукавов перекручены, стоящая фигура Пантократора выломана ниже пояса, также полуфигура Василия. Поступивший в таком виде в Музей

[1] В древности, во время одной из реставраций креста, по сторонам фигуры Христа были припаяны, начиная от перекрестия и до плата, тонкие непозолоченные серебряные пластины для более крепкого закрепления фигуры и всего креста.

[2] Кондаков и Бакрадзе. Опись памятников, стр. 70. Подпись над распятием и над Пантократором — одинаково ⲓ҃ⲥ ⲭ҃ⲥ; над Марией и Иоанном — ⲡ҃ⲥ ⲙ҃ⲣ и ⲡ҃ⲥ ⲓ҃ⲱ. (Архангелы — без сфер).

[3] Другая древняя починка видна в уборе лицевой стороны на нижней стоящей фигуре — от первоначального изображения уцелела только голова с нимбом и часть плеч. Все же остальное представляет собой позднюю починку из серебра, без позолоты. Различается и по фото.

древнегрузинского искусства крест был в декабре 1930 года подвергнут раскрытию задней стороны нижнего тябла. Таким образом, текст исторической надписи восстановлен полностью. Так как она расположена по контуру креста, то последовательность отдельных частей надписи приходится искать: даю здесь занумерованными сплошные отрезки и затем указание их местонахождения[1].

1. ⵌ+ ⵏⵔⴻ|ⵏⵒⵑⵔⵔ ⴰⵒⵑⵏⵔⵚⵔⵔ ⵒⵒ
2. ⵍⵒⵔⴻⵔⵜⵒⵒⵒ ⵔⵒⵒⵏⵑⵏ ⵒⵒⵒⵔⵏ ⵒⵔⵏⵏ
3. ⵒⵒⵒⴰⵍⵍⵒⵒⵏⵔⵔⵒⵒ ⵒⵒⵒⵒ|ⵒⵒ|ⵒ]
4. |ⵚⵍⵍⵒⵔⵒⵒ ⵒⵏⵒ
5. [ⵏ|ⵔⵔⵒⵒⵒⵍⵒⵒⵏⵔⵔ ⵔⵔ ⵏⵔⵒⵍⵔⵒⵒⵏⵔⵔ
6. ⵔⵔⵒ ⵒⵒ ⵒⵒⵒⵒⵒⵏⵏⵔ ⵍⵍ|ⵔⵔⵒ ⵒⵒ
7. ⵒⵏⵏⵔ ⵔⵔ ⵒⵍⵒⵔ
8. ⵒⵔⵒⵔⴻⵏⵏⵔ ⵔⵔ ⵒⵒⵏⵒⵒⵔ ⵒⵔⵔ
9. ⵔⵔ ⵒⵒⵔⵍⵒⵒ ⵔⵔⵒ ⵒⵒⵒ
10. ⵔⵔ ⵏⵔⵒⴻⵒⵒⵍⵒⵏⵔⵔ ⵍⵍⵔⵒⵒⵏⵏⵔ ⵏⵍⵒⵏ
11. ⵏⵔ ⵒⵒⵒⵔⵏⵔ[ⵔ]ⵍⵒⵏ ⵔⵒⵒ ÷ ⵒⵒⵒ|ⵒⵔⵔ ⵒⵒ
12. ⵔⵔ ⵒⵏⵒⵒ ⵔⵒⵔⵔⵍⵒⵏⵔⵔ +ⵒ ⵒ[ⵒ]

В транскрипции:

ⴵ. ⴱⴰⵒⵒⵒⵜⵜⴰ ⵒⵒⵒⵔⵜⴰⵏⴱⴰⵜⴰ ⵒⵒ ⴳⵒⵒⴱⴰⵊⵒⵒⵏ ⴰⵔⵒⵒⵒⵏ, ⵒⵒⵒⵏ ⵒⴰⵒⵒ ⵒⵔⵒⵔⵔⵚⵒⵒⵒⵒⵒⵏⵔⴰⵒⵒⵏ, ⵒⵒⵒⵒⵒⵒⵏ ⵒⵚⵚⵒⵔⵒ ⵒⵏⵒ ⵒⵒⵒⵒⵒⵒⵒⵒⵒⵏ

с чеканными композициями[1]; т. е. естественно думать, что крест и ручка была рознята в связи с такими приспособлениями, а может быть и с независимым от этого, происшедшим раньше переломом ее. Общая высота этого фрагмента (ок. 65) — 26 см, а средняя часть его в 10 см высотой покрыта орнаментом в четыре колонки растительного витка; каждая пара витков заключает расположенные симметрично «листики»; кроме того только еще расширяющийся нижний ободок гладкой части имеет узкую полоску с орнаментом. Орнаментация позолочена.

4

Мартвильский крест является видным примером произошедшего продвижения вперед искусства начальной эпохи зрелого средневековья при сравнении или сопоставлении с Ишханским крестом, сделанным примерно на полвека раньше Мартвильского. Уже общий контур этого креста, всецело следующего выработанным формам Ишханского, приобрел больше стройности, сохраняя те же общие им абсолютные размеры. Как в этом сказывается отражение, проявление зрелости эпохи, так и в характере примененных для убора его приемов и технических особенностей золотых дел мастерства. Если в уборе Ишханского креста ювелирный накладной декор, гравированная и черневая орнаментика с надписями, наконец, само распятие являются самостоятельными, координированными элементами, среди которых едва-едва начинало приобретать большее значение распятие, то совсем иную картину должны мы констатировать при рассмотрении Мартвильского креста. Здесь в уборе резко выделяется одна доминанта, которая определяет и все остальное — его построение и все частности. Это — скульптурное изображение распятия. Т. е. одновременно задача пластического изображения тела и возможно широкого развития сюжета, позволяющего варировать и выявлять различия пластического подхода. Лицевая сторона креста занята благодаря этому густо посаженными, без малого достигающими округлой скульптуры, горельефами фигур и полуфигур; заполнение на основном кресте остающихся небольших плоскостей орнаментацией естественно всецело подчинено скульптурному украшению его. Колористическую многокрасочность сменила здесь однотонность сплошной позолоты креста, при этом не только с лицевой стороны, но и с оборота. Плоскостной рисунок орнамента в два тона, как мы его видели на спинке и на ручке Ишханского креста, уступил место исполненному сильным рельефом, чеканенному с оборота и лишь дополнительно цизелированному с лица, растительному орнаменту, позолоченному в тон лицевой стороне. Надпись заказчика оставила свое равноправное с другими элементами убора место, которое она занимала на Ишханском кресте (не только на обороте его, но даже и на лицевой стороне), и была расположена как некий узор плоской рамы рельефного орнамента всей спинки креста: надпись эта буквами, награвированными тонкими двойными контурами среди испещренного пунсонными кружочками фона, вовсе не рассчитана на самостоятельное значение в композиции убора; отдельные слова не выделены друг от друга (только свое добавление к надписи заказчика мастер отделил от нее новым крестиком); буквы следуют то по горизонтали, то по вертикали одна за другой, а последовательность отдельных частей ее нужно искать, так как надпись заполнит весь внешний контур спинки креста.

[1] Е. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, стр. 65. Кондаков и Бакрадзе. Опись, рис. 35 и стр. 70—72. А также фотографии 1913 года из коллекции Грузинского общества истории и этнографии.

Если, таким образом, во всех ведущих моментах построения композиции Мартвильский крест демонстрирует по сравнению с Ишханским крестом определенный шаг вперед в выявлении новых художественных задач, характерных для эпохи, то в применении технических приемов, пунсонных шаблонов для исполнения орнаментации произведение нашего мастера, диакона Иванэ, еще тесно увязывается с тем же Ишханским крестом, а через него даже еще и с иконой из Зарзмы. Узор лицевой стороны поперечных рукавов Мартвильского креста также является переработкой мотива на верхнем тибле спинки Ишханского и до некоторой степени также чернового рисунка по бортику его лицевой стороны. Что же касается техники исполнения, отражающей определенное художественное восприятие, то она полностью совпадает: рисунок дают только тонкие, гравированные линии контуров, плоскости между ними оставляются совершенно гладкими, зато весь фон вокруг этих узоров матируется пунсоном из маленького кружочка с точкой внутри, набиваемым длинными рядами. Тот же прием матирования фона, контурных линий, гладких между ними плоскостей, который применен на Ишханском кресте и на лицевой стороне Мартвильского, повторен и на спинке последнего по бортику и по фону между — здесь уже рельефным — орнаментом. Характерно, что пунсон из кружка с точкой внутри, разных размеров, который применен был в качестве единственного узора на иконе из Зарзмы и в качестве доминирующего на Ишханском кресте, применяется еще и на Мартвильском не только для матировки фонов, но и для украшения нимбов и креста в распятии. Ниже мы увидим еще значительное количество примеров, показывающих, что эти же технические приемы и пунсонные узоры являются вообще достоянием памятников еще и первой четверти XI века.

Как сказано, доминирующим и определяющим весь убор в целом являются на Мартвильском кресте горельефные фигуры. Т. е. в отношении содержания данного художественного произведения необходимо подчеркнуть значительное изменение общей психологической установки заказчика и мастера, которая определяется различием данной эпохи от эпохи создания Ишханского креста. Центральная фигура этого убора, т. е. фигура распятия, сильно увеличена против Ишханской при равной величине крестов (23,5 при 17,4 см на Ишханском, беря от верха нимбов и до подножия включительно); все остающиеся части рукавов заполнены фигурами или полуфигурами: никакой концентрированности в отношении характерного, специфического выражения, никакой определенной экспрессивности в центральной фигуре и быть не могло при этих обстоятельствах — она просто одна из многих, одна наравне с другими. Ни в открытых глазах, ни в лице в целом — нет никакого напряжения, никакой эмоциональной подчеркнутости ни капли муки — душевной или хотя бы физической. В исполнении тела намечается пластическая разработка форм, связанных между собой, намечается разработка увязки членов; тело является не общим объемным массивом, не упрощенной кубической «болванкой», а уже отражает восприятие, прочувствованность художником механизма движений отдельных частей тела, и связанность их друг с другом. Основное значение работы мускулов для установления округленностей привлекло уже к себе пытливое внимание мастера этой эпохи и отражено как в сочленениях, так и в полости живота и груди. Округлости тела намечаются и под платом в переданных художником формах. Это пластически воспринимающая и передающая действительность установка применена также при оформлении волос, которые свободно спадают и пластически выделяются завитками прядей. Скульптурно в фигуре достигнута монументальность трактовки.

Таким образом в развитии скульптурно-пластического восприятия и понимания мира Мартвильский крест представляет решительный сдвиг по сравнению с данными Ишханского креста, где отразилась архаическая стадия с ее только нащупывающими пластичность кубическими формами и с сильным еще интересом к передаче эмоциональности. В фигурах Мартвильского же креста отразилась новая эпоха с ее ощущением мощи и склонностью к репрезентативности и монументализации, содействовавших гармоническому построению фигуры, плавным линиям тела, свободной и красивой постановке ног и изгибу рук, прическе бороды и волос на голове и т. д. Даже плат на пояснице Христа красиво задрапирован против тяжело свешивающегося, «прикрывающего», — какой характер имеет плат распятия на Ишханском кресте.

Из остальных фигур Мартвильского креста правильностью и ясностью построения отличается стоящий en face Пантократор; механизм сочленений выявлен в колени, а течение одеяний и их складок намечают пластику тела, скрытого под ними. Поставленные же в полуоборот фигуры Марии и Иоанна страдают неясностью постановки фигуры, неустойчивостью ее, недоработанностью движения сочленений ног в коленях; что же касается верхней части тела, то и у них она дана с полным владением пластической формой, как это повторяется и в трактовке полуфигур ангелов.

Конечно, тип этого распятия и дополнительных персонажей композиции является примером разработанной в Византии иконографической схемы (по Миллэ второй, «каппадокийский» тип), пластически-скульптурные недостатки которой (в фигурах Марии и Иоанна) перешли и в изображение на Мартвильском кресте и в которых нельзя не видеть переживание эмоционализма более древней стадии. Однако было бы ошибочно относить в силу этого за счет образца все положительные в скульптурном смысле достижения этого произведения, т. е. считать его простой копией. Ибо только полное понимание задач произведения может обеспечить (при техническом умении, конечно) равноценную с подлинником копию. В Мартвильском же кресте, как мы видели, перед нами совершенно самостоятельное, художественное произведение, догматически-религиозная схема фигурной композиции которого по основным частям, или даже, может быть, в целом, взята готовой, но которое, как это свойственно каждому периоду развития искусства народов с большой общей художественной культурой, разработано — пережито, перечувствовано, оформлено — художником, с самой основы мотивации начиная и до последних деталей разделки и технического выполнения включая, заново.

Что Мартвильский крест является самостоятельно разработанным художественным произведением, отчетливо выявляется при рассмотрении второстепенных, дополнительных элементов. Вся орнаментация лицевой стороны креста заключена в отрезках, той или иной, можно сказать всегда, геометрически иррегулярной формы. Она нанесена чеканной с лицевой стороны линией и, как видно, особенно при сопоставлении симметричных отрезков, ложится совершенно свободно — мастер легко накладывает свой рисунок. (Если бы мы имели здесь дело с простым ремесленником, то в этой части было бы робкое, неловкое, связанное повторение.) Больше строгости, больше определенных рамок и меньше легкого, вольного, вдохновенного течения линий резцом сказалось на чеканенном с изнанки орнаменте спинки всего креста. Здесь на всех четырех рукавах очень близко (на левом и правом с соблюдением симметрии в распределении самых пар элементов) повторяется размещение отдельных растительных мотивов в завитках; каждая пара их построена от средней оси и считается с построением примыкающих пар. И при всей близости повторяющихся форм все-таки каждый

элемент отражает свободный творческий акт, а не механическое копирование. Ручка всего креста, судя по уцелевшей цилиндрической части ее, также входила в общий декоративный ансамбль. Только средняя часть стержня покрыта здесь орнаментом, который сделан, конечно, рельефом, но не отличающимся той закругленностью отдельных форм, которые мы видим в орнаментах на спинке самого креста. Построение же скомпоновано по тому же принципу, т. е. любая пара соседних волнистых стеблей с заполнениями симметрична. По нижнему же ободку ручки пущен геометрический мотив, примененный и в нимбе на иконе преображения из Зарзмы, особенно хорошо пришедшийся к месту.

5

Рассмотренные этапного значения памятники грузинской чеканки наглядно иллюстрируют определенный процесс развития скульптуры в средневековом обществе круга христианских народов. Здесь, таким образом, грузинская чеканка помимо той стороны, которая уже издревле свойственная была ей — именно, помимо декора, — осилила и другую сторону — именно пластическое выявление фигуры. Ишханский и Мартвильский кресты представляют в этом отношении яркие примеры двух этапов всего развития. Тот же исторический процесс развития средневековой скульптуры, наблюденный и прослеженный на более ярких и показательных примерах, а кроме того имевший возможность дальнейшего поступательного хода и не уперщийся, как развитие грузинской средневековой скульптуры, в тупик, имеем в Западной Европе. Там, так же как и в Грузии, пластика и выделение фигуры не просто и естественно родились в определенной обстановке интереса к фигуре и значения ее, а должны были высвободиться из готовых, раньше этого времени навязанных извне церковью сюжетных композиций, перетолкованных, переведенных на язык декоративного искусства и вместе с этим приобретших (благодаря сюжетности и сюжетам) характер монументальности. Ввиду яркости и непрерывности этого процесса в искусстве Западной Европы мне представляется желательным напомнить на том же сюжетном материале параллели этого развития.

Этот процесс эволюции стилистических устремлений, вполне отражающий специфические формы общественной жизни и отвечающий смене психологических установок разных эпох, наблюдается в Грузии на грани X и XI веков. В Западной Европе он имеет другие хронологические рамки. Как и в других областях художественного развития, так и в чеканной пластике Грузия проходит (до XIII века) соответствующие этапы развития раньше, чем Западная Европа. Европа лишь постепенно нагоняет Восток. Таким образом, смена стилистических фаз романской эпохи отвечает рассмотренным нами явлениям грузинского искусства — с хронологическим разрывом в сотню лет.

Художественные искания эпохи идут также в направлении охвата пластической формы в упрощенных, геометризованных объемах, в противопоставлении фигуры фону, в высвобождении из него фигуры и, наконец, в растущем понимании того, какое значение имеет для монументальности увеличение размеров фигуры. Ко всему этому на следующем этапе развития прибавляется проработка функциональной связи сочленений, передачи движения тела и его членов, т. е. увеличение пластичности фигуры. Эти этапы развития, вполне параллельные рассмотренным грузинским примерам распятий Ишханского и Мартвильского крестов, с первых же шагов идут на завоевание

монументальных размеров фигуры, хотя все развитие начинается, как и в Грузии, на предметах малого искусства. Благодаря этому развитие романской пластики протекало в нормальных, содействующих процессу условиях и дошло в XIII веке до классических форм скульптуры, чего не произошло в Грузии.

Оставляя в стороне западно-европейские реплики восточно-христианских («византийских») образцов, нужно сказать, что распятия собственно романской эпохи, в которых иначе говоря, отражена своя народная жизнь, относятся только к XI веку. Поучительную параллель к Ишхацскому распятию составляет бронзовое распятие в Вердене, сделанное при настоятеле Адальвиге (1066—1081). Это распятие уже в 1 метр высоты[1], но предполагает ту же установку художника, что и Ишханский крест: новый путь искания пластичности фигуры еще только пробивается из общего сильно эмоционального искусства, ищущего экспрессии в произведениях. «Общее впечатление этого тонкого творения — пишет Бэнкэн — благородно, но если сравнить его с произведениями следующего века, вяло: тело без силы и напряженности. Это — различие не в смысле оценки, а в смысле характеристики стиля». В частностях же — цилиндрическая форма тела, без жизни мускулов; руки и ноги представляют сплошные, как бы нерасчлененные удлинения; плат вокруг бедер тяжело, но плоско, наложен в равномерном узоре. Однако крест этот, как сказано, является особенно важным, так как крупные размеры его позволили с совсем иной ясностью и иным достижением придать этой столь же экспрессивной, как и Ишханская, фигуре основные массы, объемность. Как отмечается, эта фигура, как равно и другое такого же размера, бронзовое распятие в соборе г. Миндена (немного более позднее, быть может), являются увеличением небольших, портативных фигур, чеканных, литых из бронзы или резаных из слоновой кости[2]. К числу таких небольших распятий, намечающих прогрессивные художественные искания золотых дел мастеров, и тем подготовивших развитие скульптурного порядка в вышеназванных, относятся крест (высота ок. 45 см) с чеканным золотым (или серебряным позолоченным?) распятием в Эссенском соборе, исполненный по заказу настоятельницы Матильды (973—1011 гг.) до 982 г.[3]; или крест венгерской «королевы Гизелы» (сестры имп. Генриха II, 1002—1024) из Регенсбургского Нидермюнстера (первой половины того же XI века и также в 44 см высоты), чеканенный из тонкого листа золота[4]; или крест по заказу Кельнского епископа Хериманна II (1036—1056)[5] в 34 см высоты, т. е. все с фигурой распятого примерно одной высоты с Ишханским — около 17 см.

Если для XI века количество более или менее крупных фигур, как отмечено, очень еще ограниченное, а превалируют небольшие, примерно того же размера, что и на наших распятиях, то в XII веке картина существенно меняется. Монументальность художественной задачи требует, вызывает непосредственное увеличение самой скульп-

[1] H. Beenken. Romanische Skulptur in Deutschland (11. und 12. Jh.), Leipzig 1924, табл. 10 и 20; H. Jantzen, Ottonische Kunst, München 1947, Abb. 122, 123.

[2] Распятие в Миндене см. Beenken, l. c., табл. 21 и J. Baum, Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und England (Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Burger und Brinckmann), Abb. 267 (S. 268).; W. Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, ³1940, Abb. 51. На нем художник применил серебро и черн. в глазах и в плате (ср. Ишханский крест!).

[3] H. Jantzen, Ottonische Kunst, München 1947, Abb. 156; E. Modding-Alp, Rheinische Goldschmiedekunst in ottonischer Zeit. Koblenz am Rhein 1952, Abb. 34.

[4] J. Braun, Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, I, München 1922 ,Taf. 14 (ср. Ausstellung kirchlicher Kunstschätze aus Bayern, Katalog. München 1930, sub 8); „Pantheon", VI, 1930, Abb. S. 375; H. Jantzen, l. c., Abb. 180.

[5] Fritz Witte, Der Goldne Schrein. Ein Buch über Köln. Köln 1928, стр. 60 и рис. на стр. 15; J. Eschweiler, Das Erzbischöfliche Diözesan-Museum zu Köln. Koln 1924, рис. 5 на табл. 3.

туры: все передовые, прогрессивные произведения, ищущие пластичности в оформляемом сюжете, и в том числе, конечно, распятия, все больше и больше приближаются к размерам человеческой фигуры. Так, напр., фрагментированная фигура распятия, сделанная из дерева и происходящая из кельнской церкви св. Якова или Георгия (ныне в собрании Schnütgen-Museum), первой четверти XII века (1,90 м высоты), сохраняющая определенные, связующие с XI веком черты, как цилиндричность верхней части тела и др., вместе с тем выявляет умение мастера монументально обобщить формы и плоскости, создать переходы и наметить сопряжение частей, введя искривление на место строгой вертикали тела, как она сохраняется в Верденском, Минденском и др.[1] В последней четверти того же XII века картина достигает полной четкости и свободы пластической трактовки реального тела, ярким примером чего может служить так называемый крест архиепископа Геро, находящийся в одной из капелл Кельнского собора. Мы видим членение закругленного тела, связь его поворотов и искажения мускулатуры с особенностью всего положения и в частности с сильно раздвинутыми — вверх и назад — руками. Разработка поникшей на грудь головы всецело подчинена общей направленности движения, растяжению мускулов и всей напряженности в целом и в частностях. С этим согласованы распределение и формы плата[2].

Непосредственным переходом к грандиозным скульптурным распятиям первой половины XIII века в Halberstadt-е и Wechselburg-е[3] является в отношении пластики

[1] H. Beenken, табл. 29 a, b; H. Beenken, Die Kölner Plastik des XII. Jh., in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, hrsg. von E. Gall, Bd. I, 1923, S. 141—142 и Abb. 14 и 15; Witte, Der goldene Schrein, S. 92 und Abb. S. 101. Путеводитель музея Schnütgen в Кельне (Köln 1923), табл. VI. (Фр. Витте датирует его 2-ой четвертью XII века). — Ср. к этому распятие середины XII в. из Urach-а (H. Beenken, Taf. 60- A) или из Bockhorst в музее Münster-а i. W. (Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I, 1923, Abb. 425; Führer durch das Landesmuseum der Provinz Westfalen zu Münster, 4. Aufl., Münster 1926, Abb. 4); оба из дерева и высотой — 1,41 м и больше человеческого роста.

[2] Бэнкэн датирует его около 1180—1190 г. (Beenken, Abb. 107; Beenken, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, I, 1923, S. 141—142 und Abb. 16; Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I, Abb. 425-a; Witte, Der goldene Schrein, S. 92 и Abb. S. 99; Витте относит его к 1100 году); ср. еще другие распятия из дерева также полной высоты в Benninghausen bei Lippstadt (около 1170: Beenken, Abb. 106) или в Унтершондорф на Аммерзее (переломa XII и XIII вв: Beenken, Abb. 78), или неизвестного происхождения из Северной Франции, небольшую (1,16 м высоты), фрагментированную фигуру деревянного распятия конца века (Eine Wiener Sammlung, 2-ая часть каталога аукциона Hermann Baul-Paul Graupe, Берлин 12. V. 1930 г., № 32, табл. XIV). Характерно, что у всех четырех встречается характерный острый треугольник в складках плата.

Работы Рихарда Хаманна (R. Hamann, Grundlage zu einer Geschichte der mittelalterlichen Plastik Deutschlands: Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte, I, 1924 и Studien zur ottonischen Plastik: Städel-Jahrbuch 1930), в которых, судя по ссылкам H. Jantzen-а, Ottonische Kunst, München 1947, SS. 132/3 (Abb. 120, 121), обосновывается передатировка примерно на 970 год так наз. креста архиепископа Геро (ум. в 976 г.), мне, к сожалению, не доступны. То, что приводит в подтверждение этой передатировки Янтцен, а также Хаманн в своей Истории искусства, т. II, 1955, стр. 231 (рис. 238, 239), именно взбудораживающий реализм с выступающим шарообразно животом и с оформлением отдельных частей тела и мускулов, совершенно не вяжется с остальными произведениями пластики X и XI веков, привлекаемыми к рассмотрению обоими же авторами. Сопоставление же с гравированным распятием на спинкеАахенского креста Лотаря или с миниатюрами едва ли можно признать правильным для решения пластической задачи этого времени. А по психологической установке последние тоже расходятся с вкладом кельнского архиепископа. Считаю нужным отметить, что передатировку его на X век со всей решительностью отверг Вильгельм Пиндер, привлекавший его только среди скульптур XII века (Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig [3]1940, S. 240), равно как и Юлиус Баум (Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien: Handbuch der Kunstwissenschaft, 1930, S. 233). С другой же стороны Рудольф Везенберг твердо стоит на признании ранней датировки деревянного распятия в кельнском вкладе архиепископа Геро и отталкивается при сравнении и определении оттоновским временем ряда малых металлических и больших деревянных скульптур, а равно и именных фрагментов, в известной части от этого произведения (Bernwardinische Plastik. Zur ottonischen Plastik unter Bischof Bernward von Hildesheim, Berlin 1955 и статья Die Fragmente monumentaler Skulpturen von St. Pantaleon in Köln, Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Band IX, Heft 1—2, Berlin 1955, S. 1—28, где дается последним ранняя датировка в отличие и противопоставление к датировке их на XII век у Бэнкэна и Пиндера).

[3] Первое около 1220, а второе около 1230 г.: Dehio, I, Abb. 426 и 427; Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters (Blaue Bücher), Abb. 29.

и свободы владения ее выразительными средствами, и в частности при использовании драпировок, распятие из Erp in der Eifel (ныне в Кельнском Музее). Красоте течения линий складок и всего объема фигуры, красивому общему облику, вполне отвечает и голова, а все страдальческое предыдущих решений переводится в выражение задумчивости[1]. Этими произведениями западно-европейское зрелое средневековое, романское искусство скульптуры оставляет — совершенно отчетливо — далеко позади себя выходившую на ту же открытую дорогу пластического творчества грузинское искусство. Как сказано, дорога эта была найдена золотых дел мастерами, но пройти ее могли только монументалисты — резчики по дереву или камню в натуральных размерах. Таких в Грузии не было, монументальная пластика находилась под запретом. — Что судьбы развития скульптуры самым решительным образом связаны были с размерами и с техникой, показывает один взгляд на произведения золотых дел мастеров Западной Европы в том же XII или XIII веке, когда они отливают из бронзы или чеканят из драгоценных металлов фигуры для распятия, которые не идут, не могут идти в сравнение с вышеназванными монументальными фигурами, обладающими специфическими качествами скульптурной формы. Таковы — изготовленные каждый по специальному заказу распятия из позолоченной бронзы в кёльнской церкви Maria Lyskirchen[2], или выносной крест с черневыми украшениями во Франкфуртском Музее, по-видимому, сработанный во Фритцляре около 1130 г.[3], или также позолоченное бронзовое распятие из Северной Франции в коллекции Л. Зелигмана (Кельн)[4], или изображение Христа на кресте на так называемых «корсунских» воротах Новгородской св. Софии, сделанных около 1150—1155 гг. в Магдебурге[5] — для первой половины века; или для второй половины века — серебряный чеканный крест св. Трудперта в Бадене[6] и распятие на серебряном блюде (23,5 см диаметром) баварской работы в Инсбруке (Stift Wilten)[7]; или для начала XIII века лиможское эмалевое распятие в Pitt-Rivers-Museum-е[8], романский эмалевый с позолотой крест из Freising-а[9] и такие же пластины с бронзовыми рельефными фигурами распятия из б. собрания Боткина[10]. Мастера только передают самый сюжет — в той или иной форме, не задаваясь вопросами разработки скульптурно-пластической формы, отображающей реальность. И все-таки названы работы, сделанные по специальному заказу и простоявшие на своем месте почти до перехода в музеи. О рядовой, так сказать массовой продукции и говорить нечего, настолько она далека от пластической оформленности[11]. И положение это тянется веками.

[1] Размер — человеческого роста (в новой раскраске): Beenken, Abb. 109 и 110.

[2] Witte, Abb. S. 49.

[3] R. Schmidt, Das romanische Kunstgewerbe in Deutschland (Seemann's Bibliothek der Kunstgeschichte), Leipzig 1922, Abb. 2.

[4] Pantheon, Bd. V, 1930, Abb. S. 139 (ср. связь в трактовке груди с крестом Гизелы).

[5] Beenken, Abb. 27; Ad. Goldschmidt, Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen, Marburg 1932, S. XLI, Tafel 55.

[6] M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst, Abt.: Niello, II, 1925, S. 21 ff. Abb. 17, 18; J. Braun, II, Abb. 54.

[7] Pantheon, Bd. VI, 1930, Abb. S. 330 (около 1180—1190), ср. Kirchliche Kunstschätze aus Bayern (Ausstellungskatalog), 1930, № 19.

[8] The Burlington Magazine, 1931, April, p. 175, pl. I — E. F.

[9] Kirchliche Kunstschätze aus Bayern, Ausstellungs-Katalog, München 1930, № 50, Abb. 16.

[10] Собрание М. П. Боткина, СПБ. 1911, табл. 95.

[11] Напомню литые медные фигурки распятия, которые, считается, были закреплены на деревянных крестах и которые в большом числе хранятся в разных музеях (различного происхождения — из Саксонии, и прирейнских земель, из Барселоны, из Венеции, из Франции и т. д. — ряд воспроизведений для XII и XIII веков в ст. T. Borenius, The Pitt-Rivers-Museum: Medioval Metalwork, The Burlington Magazine, № 337, t. 58, avril 1931;

Параллель этого процесса таким образом показательна и поучительна для рассмотрения явлений развития грузинской пластики средневековья и для пояснения произошедшего затора и растерянности.

6

Рассмотренные выше два креста из Ишхани и из Мартвили ярко выявляют вехи развития грузинского чеканного искусства и как один из его элементов также вехи развития скульптурного восприятия и передачи пластики. Для уточнения и дальнейшего прецизирования пройденного в развитии грузинской чеканки пути, мы перейдем к рассмотрению еще двух выносных крестов того же типа. Они не являются художественно столь яркими и цельными произведениями искусства, как Ишханский и Мартвильский кресты. Один — просто рядовое произведение. Другой неравноценен благодаря соучастию двух разных мастеров. Но, именно, такие их качества художественной посредственности, resp. сочетания разных рук, дают исследователю в значительно более оголенном виде материал по некоторым ведущим сторонам занимающего нас здесь процесса эволюции. Это два креста того же типа — Ланскальдский и Бретский.

Бретский выносной крест (Д. № 1068) — это еще один пример креста общих форм, утвержденного на специальной цилиндрической ручке с шаром вверху. Сам крест тех же приблизительно размеров, как Ишханский и Мартвильский, именно 52,5 × 44,5 см, а ручка высотой 32,5 см[1]. Техника выполнения работы такая же, какая нам знакома по рассмотренным выше произведениям: лицевая сторона и спинка сработаны из отдельных пластин и затем спаяны вместе; распятие и отдельные изображения, чеканенные также из отдельных пластин, накреплены на лицевой стороне (см. табл. 7 и фото 101—105). В этом пункте Бретский крест продолжает прием Ишханского, где распятие наклепано на соединенные пластины креста насквозь. Также и на Бретском кресте все отдельные изображения — массивны и наклепаны штифтами, проходящими насквозь до внешней поверхности спинки и замаскированными на ней так же, как и на лицевой стороне. Только повреждения времени делают их заметными в разных местах. На Мартвильском же кресте все дополнительные изображения чеканены из очень тонких листов, заполнены были массой штука и напаяны на лицевую сторону креста. После монтировки всех частей креста и соединения его с ручкой Бретский крест был позолочен сплошь по обеим сторонам как и Мартвильский; цвет позолоты одинаковый бледный[2]. Шар ручки Бретского креста также состоит из двух полушарий, как и шар Ишханского креста; линия соединения их по горизонтали видна сейчас в отрезке между изображениями Луки и Иоанна.

Бретский крест сильно пострадал при переломе нижнего тябла креста примерно в таком же месте, в каком переломились Ишханский и Мартвильский кресты. Он переломлен примерно по линии икр распятого и ниже; сами ноги в общем уцелели, выломанные из примыкавшей части креста; отломана впрочем ступня правой ноги[3].

J. Braun, II, Taf. 6, 7; Das Schnütgenmuseum der Stadt Köln, Führer, 1923, Abb. 3, 4; Diözesan-Museum zu Köln, 1924, Tafel I, 3; а для XI века назову так наз. Erphokreuz в Mauritzkirche в вестфальском Мюнстере (Pantheon, Band VI, 1930, Abb. S. 562).

[1] В литературе имеются только краткие сведения из поездки Д. К. Метвинет-Хуцесишвили в Voy. arch. акад. Броссе, VI, стр. 109 и гр. П. С. Уваровой, МАК, IV, стр. 187. Надписи издал еще Т. Жордания. Хроники и др. (по-груз.), т. I, стр. 151—152.

[2] В трещине верхней части креста распятия видна основа без позолоты и самый надрыв золоченой поверхности.

[3] Эти отломы остались несглаженными и четко видны кроме того в верхней части контура правой ноги и по верхнему контуру левой ступни, где части креста висят бахромой.

При переломе погибла совершенно часть лицевой пластины самого креста (ориентировочно в 6 см высоты); на спинке же часть в 3 см по высоте нижнего куска креста находит на верхний кусок. Вместе с частями лицевой стороны самого креста погибли также части креста распятия, включая и подножие (suppedaneum) для пригвожденных ступней Христа. Небольшой фрагмент подножия (одно из горизонтальных контуров его), несвязанный ни с нижним, ни с верхним кусками креста, накреплен между другими частями, под икрами Христа. Его недостаточно, чтобы составить себе ясное представление о форме подножия, его размерах и расположении под ступнями. Конец креста распятия, накрываемый нижними частями ног и одной уцелевшей ступней сохранился на своем первоначальном месте: два первоначальных штифта заклепок еще видны в нем[1]. По сокращении нижнего тябла креста из-за перелома уцелевшие части были соединены штифтами, пробитыми в разных местах насквозь с раскованными шапочками (они проступают нарушающими рисунок и гармонию целого, как видно даже по фото, особенно спинки)[2]; в составе пострадавшей лицевой пластины креста, по-видимому, погибли также верхние части обоих столбцов исторической надписи, восстановленной, но не полностью (см. ниже), на отдельных серебряных с позолотой тонких листах. О времени этого перелома и его починки приблизительное указание можно дать по начертанию букв переписанной части надписи; мне кажется, что это произошло в относительно близкое к изготовлению креста время. Однако крест вторично угрожал переломом и был дополнительно закреплен (судя по разделке стальных узорных скреп с лицевой стороны) в начале XIX века. Тогда же сделаны видимо, несколько новых штифтов с крупными выпуклыми шапочками — один в ногах Христа, внизу.

Общая композиция лицевой стороны Бретского креста представляет опять иной вариант по сравнению с композицией Ишханского и Мартвильского крестов. Распятие здесь непосредственно привлекает к себе все внимание, а остальные две фигуры и две полуфигуры на концах рукавов имеют только дополнительное значение. Наконец, остальные поверхности креста заполнены надписями и подписями, и лишь незначительные отрезки по сторонам бедер Христа награвированы орнаментальным узором.

Характерным является применение объяснительных к изображениям подписей и даже довольно длинных текстов. Это — как увидим ниже — одна из черт большого числа произведений чеканки того же времени. Само распятие снабжено не только подписью на дощечке над головой, но и длинным текстом на поперечных рукавах, начало которого помещено на верхнем рукаве креста. А на поперечной дощечке помещена надпись, указываемая евангелиями: ⴝ·ⴘ ⵊ·ⵏ ⵅⵏⵔⵁⵏⵉ ⵏⵁⵅⵔⵉ·ⵏ. т. е. იესუ ქრისტე მეფეი ჴოროცთაი, а кроме того, как сказано, на верхней же балке собственно креста распятия написано — ⵅⵔ·Ⴁ ⵐⵏⵆⵔ ⵆⵔⵙ ⵔⵏⵆⵔ ჯუარო ვინა არს შენდა, продолжение чего размещено на поперечных рукавах; это, включая начало, следующий текст:

ⵅⵔ·Ⴁ · ⵐⵏⵆⵔ | ⵆⵔⵙ | ⵔⵏⵆⵔ · ⵃⵏⵗⵔ|ⵚⵋ ⵏⵏⵀ ⵃⵏⵃⵏⵏⵃ ⵔ·ⵏ ⵍⵆⵏⵀ|ⵘⵑⵔⵆⵔ ⵖⵏⵏⵚⵀ ⵃⵏⵏⵀ

ⵏⵏⵃ ⵏ·ⵆ| ⵅⵔ·Ⴁ ⵐⵀⵋⵁ ⵏⵆⵏⵆⵀ ⵔ·ⵆⵏⵘ·ⵚⵁ| ⵏⵀ ⵏⵍⵀ ⵃⵏⵃ ⵏ·ⵆ ⵆⵃⵁⵏⵆⵔ

ჯუარო, ვინაჲ არს შენდა მლიერებაჲ ესე მისძიერ, რომელმან განიბერნა ჴელნი მისნი ჩემზედა.

ჯუარო, ვინაჲ იდიდე. რაჲთჳ დიდებული იგი ჩემ ზედა ამაღლდა

т. е. *О крест, так как есть у тебя сила эта от того, который распростер руки свои надо мной*[3]. *О крест, откуда прославился ты, ибо величественный этот вознесся надо мной.* Кроме этих

[1] Именно, в левом углу и посредине правого борта.

[2] Такие штифты сделаны и для укрепления верхнего тябла распятия (треснувшего по горизонтали); они видны со спинки.

[3] Ср. Исайя 1,15: ოდეს განიბერნეთ ჴელნი თქუენნი ჩემდამო.

текстов на изображении самого распятия, имеются еще подписи к трем медальонам всего креста, а именно — по сторонам верхнего медальона с изображением полуфигуры ангела en face, с покровенными руками написаны слова ⴑⴔⵢⵗⵔⵣⵗ, ниже которого было сперва выгравировано, а затем заретушировано пунсоном слово მოვიდა по одной букве под другой, столбиком; а справа — ⵁⵠⵆⵔⵚⵗ ⵞⵗⵆⵚ ⵜⵁⵚⵞⵗⵆⵚ (последние два слова также столбиком по одной букве в строку), т. е. ანგელოზი იჯვალხა ზედა მოვიდა; далее около изображений на концах поперечных рукавов — слева: ⵒⵔⵁ ⵐⵜⵒ ⵐⵗⵆⵚⵗ ⵖⵗ წმიდაჲ მარიამ ღედაი ქრისტჱსი, т. е. *святая Мария, мать Христа*, а справа ⵒⵁ ⵁⵁⵚⵗⵏ ⵐⵚⵔⵚ წმიდაჲ იოვნე მახარებელი, т. е. *святой Иоанн Евангелист*.

Наконец, на нижнем тябле креста помещена историческая запись, две части которой видны только в переписанном виде на пластинках, закрепляющих переломанную часть креста. Так как начертание букв и обработка поля по мере возможности подогнаны к нижней древней части надписи, можно полагать, что самый перелом произошел (в первый раз) в очень давнее время, когда техника золотых дел мастерства стояла еще на высоте. Видимо, начальные слова надписи оставались при этом первом ремонте открытыми и не были поэтому переписаны на закрепительные пластины; при последующем же (XIV века?) ремонте, когда — можно думать — произошли дальнейшие переломы этого тябла и самого распятия и когда один кусок тябла совершенно удален из креста (примерно в 6,2 см по высоте), они совершенно утеряны. Надпись идет в два столбика по обеим сторонам ног фигуры медальона и ниже ее; она читается так[1]:

...ⵑⵉⵚ| ⵚⵑⵑ|ⵏ||ⵑ ⵞⵚ|ⵂⵕⵒ|ⵚⴼⵒ|ⵚⵆ|ⵁⵚ| ⵜⵂⴼ|ⵏ (sic) ⵀⵂⵏ ⵜⵂⴼⵏ ⵁⵚⵜⵀ|ⵂⴼ|ⵏⵓⵚ

...ⵂ|||ⵏ|ⵓⵏ| ⵅⵏ| ⵐⵏ ⵜ|ⵚⵀ|ⵁⵚⵜ|ⵂⵁⴼⵚⵆⵏ ⵇ. დაამარე და ადიდე ბაგრატ, აფხაზთა მეფე მეფეთა მეფისა ⟨გიორგისი⟩. ქრისტე მეიწყალე ბართა დეოფალი.

т. е. [*Х. Укрепи*] *и возвеличь Баграта абхазского царя, сына царя царей Гургена. Христос помилуй Марту госпожу* («деопали»). Таким образом по сторонам нижнего медальона нет к нему подписи, в отличие от верхнего; однако, несмотря на то, что здесь все изображения снабжены пояснительными словами, рассмотрение поля вокруг нижнего медальона показывает, что подписи к изображению и не было: поле над ним сразу занято нижней частью креста, остаются крохотные отрезки, покрытые сплошной сетью пунсонных кружочков.

Еще две исторического содержания записи имеются на памятнике. Первая — на небольшом звене, части втулки для креста, над шаром ручки, где читаем: ⵅⵏ ⵛⵑ|ⵏ| ⵜⵂⵜⵚⵏ ⵜⵅⵄⵆ ⵅⵔⵉⵚⵜⵚ| მეიწყალე მამაი მიქაელ, т. е. *Христос помилуй настоятеля* («*отца*») *Михаила*. Вторая же — на выступающем ободке по низу цилиндра ручки: ⵐⵏⵅⵂⵚ ⵢⵏⵆ|ⵏⵓⵚ ⵍⵀⵔⵆ ⵝⵚⵒⵚⵔⵜⵏⵝⵓⵚ მეიქმნა ჴელითა გაბრიელ სატარელისაითა, т. е. *сделан руками Гавриила Сатарели*[2].

На шаре ручки вычеканены в орнаментованных рамах фасовые полуфигуры евангелистов с соответствующими подписями, разбитыми на два столбца. Вот эти подписи:

(1)		(2)		(3)		(4)	
ⵒⵑⵁ	ⵜⵚ	ⵒⵑⵁ	ⵜⵚ	ⵒⵑⵁ	ⵜⵚ	ⵒⵑⵁ	ⵜⵚ
ⵜⵚ	ⵐⵚⵔ	ⵜⵚⵔ	ⵐⵚ	ⵏⵁ	ⵐⵚⵔ	ⵁⵁ	ⵐⵚⵔ
ⵓⵏ	ⵏⵀⵏ	ⵏⵁ	ⵔⵏ	ⵝ	ⵀⵏⵏ	ⵏⵚ	ⵀⵏⵏ
	ⵆⵏ	ⵝ	ⵏⵀ	ⵚ	ⵆⵏ	ⵏ	ⵆⵏ
			ⵆⵏ			ⵀ	

[1] В начале каждого столбца не хватает не более 4 (или 5) строк, т. е. букв, исходя из размещения наличных и недостающего куска креста. Заключенные в скобки буквы — не видны вовсе или частично, так как закрыты скрепами второго ремонта. Начальная часть текста, включая слово апхазта, читается на ремонтной пластине; только последний слог та — основной. Текст второй строки, т. е. с начала второго столбца, опять читается по копии на ремонтной пластине, включая слово ШЭ, за исключением последнего Э.

[2] Полным прочтением последней, очень стертой, надписи я обязан П. И. Ингороква (от 14. XII. 1930).

Начертание букв во всех надписях однородное, но написание надписей можно считать выполненными двумя мастерами. Один исполнял самую пластину лицевой стороны креста и покрыл ее надписью неровными, крупными, часто совсем короткими буквами в гравированном линией контуре и на матированном мелкими пунсонными кружочками фоне; другой — выполнял самое распятие и все надписи его, а также надписи настоятеля Михаила, при евангелистах на шаре и по нижнему ободку ручки, т. е. это сам мастер — Гаврилл Сапарели. Его надписи, более ровные, выполнены одной гравированной линией написания.

Фрагментированная историческая надпись креста называет Баграта только абхазским царем, а отца его Гургена — царем царей. Это позволяет считать, что крест сделан не только при жизни Гургена, но когда Баграт был только абхазским царем и не был даже еще куропалатом карталинским, т. е. между 994 и 1001 годами. Кто такая деопали (не дедопали, т. е. не царица) Марта — остается неизвестным; по титулу она или член царской фамилии, или может быть эриставской[1]. Попутное упоминание живого Гургена (994—1008) при выдвижении на первый план его сына абхазского царя Баграта III (978—1014), по-видимому, говорит за то, что изготовленный в Сапаре — по желанию настоятеля — крест был заказом в пределах абхазского царства.

7

Переходя к художественному анализу Бретского креста прежде всего приходится остановиться на его контурном абрисе в целом: он ближайше примыкает к абрису Ишханского креста, несколько только облегчая построение в месте скрещения рукавов. По своему композиционному убору лицевая его сторона также состоит из раздельно стоящих, координированных по значению в восприятии убора элементов (— и это даже несмотря на значительно увеличенные размеры распятия и его креста), т. е. и в этом отношении Бретский крест стоит ближе к Ишханскому, чем к Мартвильскому. Зато с другой стороны сами элементы этого убора — скульптурные фигуры — связаны идеологически с самим распятием; на службу идеологии поставлены здесь также длинные, выгравированные, заменяющие декоративный убор, тексты. По краям всего креста напаяна цепочка перлов (подобная Мартвильской), а на углах рукавов пальметки иного рисунка, чем Ишханские и Мартвильские и, как увидим ниже, Лапскальдские и чем на кресте св. Квирике в Лагурка.

Впечатление, производимое Бретским крестом, страдает отсутствием цельности, отсутствием законченной, целостной формы, известным надломом, несгармонированностью составных частей композиции. Мне кажется, что это следует относить за счет неравноценности в отношении художественной культуры у установленных выше двух работников этого креста. Если Габриэль Сапарели является, судя по тонкой, уверенной, изящной, чеканке ручки и ее шара, опытным, умелым декоратором, то по трактовке фигуры распятия он документирует себя вместе с тем прогрессивным — по скульптурным интересам — золотых дел мастером. Этот интерес к пластичности проявляется у него и в исполненных им орнаментах ручки, как и в самом распятии он же дает небольшие декоративные дополнения. Соучастник же его по работе не умеет декорировать плоскости между отдельными пятью изображениями и сочетать в этом декоре орнамент и надписи; он не обладает нужным мастерством в исполнении

[1] Т. Жорданиа (Хроники и др., I, стр. 152) полагает, что эта «Марта деопали» должна быть доселе неизвестная жена Баграта III.

ни тех ни других. Небольшие орнаментованные полоски — убоги и по выбранному узору, и по исполнению отдельных его рапортов; точно также и буквы надписей не имеют строгого, четкого, правильного рисунка, в расположении строчек нет соблюдения ровных линий, наконец, даже постановка отдельных букв и их величина скачут.

Спинка Бретского креста в отличие от лицевой стороны представляет собой единую декоративную композицию, равномерно распределенную от центра по четырем рукавам. Это — чеканный, плоский узор с большими гладкими поверхностями и на равномерно матированном мелкими кружочками фоне. Весь узор представляет одну плоскость, а фон как бы другую; линии внутреннего рисунка как бы прорезаны в узоре. Таким образом, по художественному приему здесь так же, как в орнаментации Ишханского креста и в орнаментации лицевой стороны Мартвильского, доминирующее значение приобретают (хотя и при другой технике) большие гладкие плоскости в узоре. Само построение этого узора по спинке Бретского креста исходит из комбинирования листьев и их фантастического видоизменения в соответствии с подлежащей декорированию своеобразной формой поля — все части декора связаны между собой, а кое-где делают узлы.

Из сопоставления лицевой стороны креста и его спинки видна художественная дифференциация замысла. Характер убора спинки радикально отличается от лицевой стороны, с которой согласован характер убора ручки. Мы отмечали этот момент и в Ишханском кресте, где декоративный характер ручки создает единство решения с лицевой стороной и выделяет против этого спинку креста. То же самое противопоставление имеется и в Бретском кресте, где декоративный убор ручки своим пластически выполненным орнаментом и полуфигурами в орнаментованных медальонах непосредственно сочетается с рельефным убором креста во всех его частях. Интересно отметить, что в Мартвильском кресте создается единство убора ручки, как с лицевой стороной креста, так и с его спинкой, благодаря рельефной, объемной чеканке узора спинки, построенной однако по рисунку и его трактовке[1] так, что разница к лицевой стороне остается вполне выявленной. После сказанного естественным является предположение, что спинку Бретского креста сделал Габриэль Сапарели, чему вполне отвечает и уверенность руки в выполнении узора и его мелких вариациях.

Переходя теперь к рассмотрению отдельных моментов художественного построения Бретского креста, прежде всего необходимо остановиться на анализе скульптурных фигур. Нагая фигура распятия представляет собой очень интересный в эволюционном отношении экземпляр. Объемность тела привлекала внимание художника также, как и механизм отдельных членов и как напряжение мускулатуры. Объем фигуры он передает в ровных цилиндрических формах, несколько вытянутых (фигура Бретского креста 24 см длины, Мартвильского — 21,5, Ишханского — 16), как и ноги Христа длинные, вытянутые[2]. Как на структуре груди и ребер мастер выделяет основные закругления, так и полость живота и закрытую платом часть он прорабатывает с известной моделировкой переходов. Всему этому содействует и объединяет определенно приданное фигуре сложное движение: в пояснице она повернута вправо, в то время как в груди и плечах — влево. Таким образом, напряженность составляет центральный нерв построения фигуры и выявления ее пластики. Мускулатуру он выявляет в подмышках вытянутых рук и в длинной шее и дает намек на нее в коленях; сильно выявлено на-

[1] Они примыкают к подходу Бретского мастера!

[2] У этой фигуры длины собственно бедровые кости ног (7 см к 6 Мартвильского), тогда как длина голеней такая же, как у Христа Мартвильского распятия.

пряжение мускулов в сочленениях рук и по нижним их частям. Что он сознательно подошел к этой задаче, т. е. что в основе его передачи лежит непосредственное и внимательное изучение реальности с последующим обобщением в художественных формах, выявляется, думается мне, особенно явственно в том почти судорожном напряжении кистей рук, ступни и шеи, которые вместе с поникшей головой и большими округлостями закрытых глаз, с резко очерченным носом и окладом лица сохраняют значительную экспрессивность за всей фигурой и сближают ее опять с Ишханским распятием. Та же пластичность восприятия и передачи сказывается в волосах, представляющих самостоятельно моделированную, особенно в прядях на плече, часть.

Фигура Христа пострадала при переломе всего креста только в ступне одной ноги — она отломана. Это создает известное осложнение для восприятия произведения; однако восстановление не составляет трудностей: левая (сохранившаяся полностью) нога Христа, по композиционной мысли, несколько вынесена пяткой вперед и прикрывала часть пятки правой ноги, ступня которой повернута была наружу, т. е. в противоположную от ступни левой ноги сторону. Обе ступни, конечно, были изображены самостоятельно пригвожденными ко кресту и не могли быть пригвождены обе одним гвоздем, как это входит в обиход западно-европейских изображений распятий в скульптуре и в живописи со второго десятилетия XIII века в Германии, Англии и Франции и в исполненных со времен Никколо Пизано, Бонавентура Берлингиери или Джунта Пизано в Италии отдельными (по-именно известными) художниками[1]. Эта примененная в Бретском распятии поза ног идет в скульптурных произведениях, как в произведениях из металла, так и в резных слоновых костях из произведений книжной миниатюры; и она присуща как византийскому искусству, так и связанному с ним искусству Западной Европы с карловингов и до романской эпохи включительно. Уже в миниатюре евангелия 586 года Рабулы воспроизведена такая поза ног у разбойников на кресте[2]. То же на фресковых распятиях самого Христа в S. Maria Antiqua в Риме VIII века[3]; в нефе S. Clemente в Риме (847—855 гг.) или в S. Francesco al Volturno (826—843 гг.)[4]; далее в каппадокийских росписях, как Qaranleq-Kilisse второй половины XI века[5], Analipsis в Gereme, Karabasch-Kilisse в Soandere, Elmaly-Kilisse в Gereme[6]; равно в знаменитых росписях XI и XII веков Луки Фокидского и в Дафни[7],

[1] Ad. Goldschmidt, Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXXVI. Bd., 1915, S. 142 u. 145, S. 152, vgl. Abb. 1, 10 и 11). Oswald Sirén, Toskanische Maler im XIII. Jh., Berlin 1922. — Характерно, что в распятиях, где ноги пригвождены одним гвоздем, вперед выносится правая нога, а не левая, — как в построении таких, как Бретское, распятий. На это обратил внимание также Гольдшмидт (стр. 142).

[2] См. рис. 2 (по фото) в ст. W. Neuß, Altchristliche Überlieferung und deutsche Eigenart in den Kreuzigungsdarstellungen rheinischer Handschriften des frühen Mittelalters (Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln; 1927); L. H. Grondijs, L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix, Bruxelles-Utrecht, 2-me éd. (1947), pl. II.

[3] J. Reil, Die frühchristliche Darstellung der Kreuzigung Christi, 1904, Taf. III; Dalton, Byzantine Art and Archeology, fig. 187, 188; Wulff, Handbuch, S. 542, Abb. 475; Dalton, East christian art, pl. XLII (времени Захария, 741—752 г.г.); L. H. Grondijs, pl. III.

[4] Vitzthum und Volbach, Malerei und Plastik des Mittelalters (Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft), I, Abb. 21 und 31 (S. 37, 51). — То же в абсидальной мозаике 1099—1118 г.г. в S. Clemente в Риме (там же, Abb. 159, S. 196).

[5] Ch. Diehl, La peinture byzantine, Paris 1934, pl. XXI, 1.

[6] H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, 1908, Taf. ad p. 81, Abb. 42 und 78; G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce. Paris 1925, 1928, 1934, pl. 100_1, 199_1, 116_b и др.

[7] Луки: Dalton, BAA, fig. 252; P. Muratoff, La peinture byzantine, Paris 1928, pl. XCI; В. Лазарев, История византийской живописи, том I, Москва 1947, стр. 91—92 и прим. 41 и 42 на стр. 305—306. Дафни: G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris 1899, pl. XVI; Dalton, BAA, fig. 418; Muratoff, pl. XCVII; Diehl, pl. XXVII.

а также в S. Marco и в соборе Аквилеи[1]. Это — самая обычная поза и в массовой художественной продукции, как миниатюры, резные слоновые кости и произведения золотых дел мастеров оттоновского и романского времени[2], или как византийские миниатюры[3], резные слоновые кости, стеатиты[4], эмали и пр[5]. Характерно, что эта поза удерживается еще и в произведениях живописи индивидуально очерченных мастеров итальянского дученто даже[6]. Переход или, вернее, удержание, наличие этой позы ног на распятии Бретского креста только лишний раз с полной наглядностью показывает, как трудно давалось завоевание пластичности, объемности в изображении фигуры: наше распятие тоже не передает впечатления постановки одной ноги впереди другой — они изображены на одной линии, т. е. на одной ступни пятка, как объем тела, исключена. Так труден был переход от условного линейного рисунка к полноценной, изолированной объемной фигуре.

Еще одна деталь в изображении распятия Бретского креста привлекает внимание не только своей формой, но и привлекшей мастера трактовкой. Это — образованная платом петля, которая по смыслу должна передавать завязанный узел. Здесь сложенная ткань держится в приданной ей форме, подымаясь выше верхней линии охватывающего бедра плата. Аналогично произвольное (с точки зрения реальности) образование этой передней перевязи плата встречается и в ряде других произведений, так, напр., в изображении распятия на одной из пластин из Шемокмеди и на Лапскальдском кресте, т. е. произведениях первых годов или первой половины XI века и в некоторых произведениях западно-европейского искусства[7]. Такая трактовка этой части

[1] S. Marco: Diehl, pl. XXXII (конец XI в.); Аквилея: Muratoff, pl. CXL (около 1200 г.). (Ср. ниже, прим. 3).

[2] Ср. воспроизведения миниатюр у Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, I, Abb. 320, 329, 349, 350; Hanns Swarzenski, Vorgotische Miniaturen („Blaue Bücher"), Abb. 21, 73; в выше цитованной статье W. Neuß-a, Abb. 5, 7, 9, 10; Führer des Schnütgen-Museums, Köln, Abb. 6 u. 9; Ad. Goldschmidt (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXXVI, 1915), S. 143, Abb. 8 u. 9; J. Baum, Malerei und Plastik des Mittelalters (Handbuch der Kw.), II. Taf. XIV und Abb. 369, S. 334. — Слоновые кости: Dehio, I, Abb. 396; O. Pelka, Elfenbein, ²1923, Abb. 73; Volbach, Elfenbeinwerke [des Deutschen Museums], I, 1923, № 1772, 609 (Taf. 24, 29). — Три пластины выемчатых эмалей с рельефными фигурами распятого в б. собрании М. П. Боткина (табл. 95); или так наз. выносной крест св. Трудперта в Бадене (M. Rosenberg, Niello, II, Abb. 17, 18; J. Braun, Meisterwerke, II, Abb. 54).

[3] G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, Paris 1916, fig. 426, 427, 428 и фрески — fig. 429—433, и также большинство других византийских памятников со сценой распятия, воспроизведенные среди иллюстраций этого исследования Милле; Dalton, BAA, fig. 261 и fig. 411 (XII века, как и евангелие Iviron, № 5, фото Coll. Millet B. 66).

[4] Kaiser-Friedrich-Museum в Берлине J. 581 и J. 2393 (Volbach, Elfenbeinwerke, I, 1923, Taf. 10, 13), J. 2721 — стеатит там же и J. 6431 — мозаичная икона; стеатит из б. собр. G. Schlumberger в Cabinet des Médailles, Париж (Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, pl. XVIII, 3; O. Pelka, Abb. 52, S. 86; G. Schlumberger, Epopée byzantine, II, p. 13, 89; Graeven, I, 43, 64; пластина со сценами распятия и положения во гроб в Констанце (фото German Wolf № 5444).

[5] Из числа «византийских» эмалей б. собрания М. П. Боткина крест-мощехранительница 9 × 6 см, нагрудный крест, пластины со сценой распятия (Собрание М. П. Боткина, СПБ. 1911, табл. 86 и рис. стр. 30; табл. 90 и табл. 66, 86, 87, из которых большая часть, как произведения грузинского искусства, ныне в Музее искусств в Тбилиси); далее известная пластина в Reiche Kapelle Мюнхена; эмалевый крест царя Квирике на Хахульском складне в Гелати (по Кондакову-Бакрадзе, Опись, № 89, фото Ермакова № 5087). Из чеканных изображений распятия креста-реликвария с эмалями XII века в кафедрале Cosenza (Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, pl. LXX); на выносном кресте с эмалями из Нижорцминды; на дискосе в Хальберштадте XI века; на створке Анчис-хати в Тбилиси; на окладе евангелия св. Климента в Охриде (Bréhier, pl. LIX; Н. Кондаков, Македония, СПБ. 1909, табл. XIII).

[6] См. воспроизведения свыше 30 таких распятий тосканской живописи в книге O. Sirèn, Toskanische Maler im XIII. Jh., Berlin 1922.

[7] Herimans-Kreuz в Diözesanmuseum в Кёльне (Witte, Der Goldne Schrein, Abb. 8, 45) и Erpho-Kreuz в Mauritzkirche в Вестфалене — XI века (Pantheon, VI, 1930, Abb. 8. 562); S. Trudpert-Kreuz в Бадене (J. Braun, Meisterwerke, II, Abb. 54) и на слоновой резной кости так наз. Sibylla-группы в Дармштадтском Музее (Boenken, Jb. f. Kw. I, 1923—24, Tafel 49 по Goldschmidt, III, 23) — XII века.

плата, по-видимому, объясняется опять тем же интересом к пластичности, к передаче объема смятых, накрученных частей ткани (аналогично прядям волос).

Характерно, что и в изображении крестчатого нимба мастер переходит к подчеркнутой телесности его с особенно рельефным крестом. Вместе с тем он разделывает его мелочным декором из точек. И другие элементы декоративно-рисованного происхождения повторены мастером в украшающих плат точках узорными группами, как и в разделке всего креста для распятия выделенным бортиком со сплошной цепью набитых пунсоном двойных кружочков с точкой в центре. На этом кресте была выделена вверху дощечка с надписью («Иисус Христос, царь Иудейский»), отражающая старую форму tabula ansata, и внизу подножие, от которого уцелел небольшой фрагмент, недостаточный для того, чтобы составить ясное представление о его формах и особенно разделке[1].

Если с этой главной фигурой креста сопоставить остальные, то нельзя не отметить существенных черт различия среди них. Обе боковые фигуры распятия — Мария и Иоанн — по общему построению отличны от Христа, в них нет того продиктованного реальностью объема фигур, который дан в фигуре Христа. Правда, верхние части обоих фигур — плечи и головы — даны полным рельефом, а моделировка закругленных переходов спины, локтя правой руки под мантией у Марии и аналогично у Иоанна дана вполне четкая, продуманная и проработанная, но зато объемность нижних от пояса частей фигур уступила место декоративному течению линий, которые разработаны здесь в одеждах: узкие, с тяжело падающими вертикальными складками — в верхних частях, они расширяются раструбами с изломанными зигзагами внизу, где образуют частью симметричные построения с большой динамикой и экспрессией. Дополнительным украшением одежд является накол розеток из 7, 8, 5 точек, что связывает наш памятник с более древними, как икона преображения из Зарзмы. Волосы на курчавой голове Иоанна только рисованные, т. е. никакой дополнительной пластичности формы не имеют. Характерно, что в обеих фигурах пластикой объема обладают только те части фигур, которые активно участвуют в характеристике переживаемых фигурами эмоций — это уже названные головы, плечи и по одной руке у каждой из них, другая же рука непропорционально меньше размером и невыразительна по жесту (это — левая у обоих). На лице, особенно Иоанна, все старания передать экспрессию горя; но результат этих стараний приводит к искажению лица. В остальном, как сказано, преследуется и с большой свободой достигается декоративность построения их, симметричного, но с полной свободой равновесия. Этому же чувству декоративности обязано заключение фигур в арочки, части которых при монтировке пришлось в случайных местах срезать, а левую посадить даже не прямо. А между тем, проверяя задуманную форму, устанавливается изящный подъем, заострение арок в ее центре и спокойствие парных колонок в хороших пропорциях под аркой

Все перечисленные особенности, как в общем подходе, так и в деталях выполнения показывают отличие руки мастера от проявленной в фигуре Христа. Рассмотрение набитых на одежде пунсоном точках, и протянутых по складкам ее линий говорит об этом красноречиво.

[1] Ближайшую параллель представляет к формам нижнего конца с подножием Бретского креста крест в церкви архангелов сванского сел. Лашхор в Ленджере (см. ниже, гл. VI и фото 391), воспроизведенный гр Уваровой (МАК, X, рис. 21, стр. 89), распятие на переплете Бертского евангелия (Кондаков и Бакрадзе Опись, рис. 32), Никорцминдский и Шемокмедский выносные кресты (там же, рис. 33 и 57; см. ниже, гл. VI и фото 395) и др.

Менее явственно — различие в исполнении между распятием и круглыми медальонами с полуфигурами ангела и святителя, особенно последнего, хотя и в них наклон точек и линий в складках тоже не совпадают вполне с характерными для плата Христа и его креста. Однако в трактовке головы и прически, изображение святителя очень близко к голове Христа; и нимб имеет по борту довольно большого диска выделенный рант с кружочками и точкой в нем. Руки же и здесь уменьшенные по отношению к фигуре; плечи и голова en face даны, подобно Марии и Иоанну, таким же хорошим рельефом и известной моделировкой. Изображение ангела в общем примыкает к изображению святителя. Полуфигура его, однако, не срезана рамой медальона, как было бы естественно и как сделано в медальоне со святителем, а как бы кончается у пояса, ниже которого — гладкий фон (т. е. декоративно решено). Руки ангела прикровенны и концы покрывающей их ткани ниспадают впереди, ниже фигуры: связь, с тем, что по сторонам медальона, с определенной догматической мыслью, заключающейся в крупной надписи — ანგელოზი ჟოლს ზედა მოვიდა, т. е. *ангел сошел на господа*, — совершенно несомненно отражена в изображении. Нимб ангела простой и также сравнительно небольшой, как и у Марии и Иоанна. Как и арочки изображения последних, так и рамки медальонов сделаны из двойных жгутов.

Это рассмотрение четырех дополнительных фигурных частей всего креста подтвердило различие их от основной с распятием в отношении мастера, делавшего то и другое. Главному мастеру — Гаврилу Сапарели, — судя по форме креста самого распятия и некоторым особенностям фигуры Христа, не хватало выдержки при исполнении простых, не захватывавших его эмоционально и как творца-скульптора, частей его чеканных произведений (как самый крест, его надписи и отделка). Поэтому, мне кажется, он допустил для лицевой стороны креста такую монтировку и из таких составных частей, какая перед нами и какая мешает правильно воспринимать большие художественные качества и достижения в скульптурном смысле, которые — как я старался выше показать — заключаются в его скульптуре распятия.

Материалом для ясного разграничения рук двух работавших над созданием Бретского креста мастеров могли бы послужить полуфигуры евангелистов в медальонах шара ручки. Но они за тысячу лет употребления креста настолько, к сожалению, стерты, что о стиле их говорить нельзя. Некоторые мелочи однако выделяются при сравнении с медальонами самого креста. Полуфигуры Матвея и Марка даны обращенными друг к другу в три четверти так же, как и Лука и Иоанн, что содействует здесь — применением этого приема парного соединения евангелистов, напр., в настенных росписях — рассмотрению одного за другим медальонов. Вороты у них широко открыты, заходя на грудь. Контур плеч — иной; кисти рук — пропорциональны фигурам; волосы были видимо причесаны наподобие Христа и святителя. Рамочки вокруг них даны с пластически оформленным орнаментом.

Итак, факт исполнения Бретского креста двумя золотых дел мастерами, из которых один был, очевидно, только помощником мастера Гаврила Сапарели, совершенно твердо устанавливается при изучении его частей. Принадлежность их тому или другому также удается полностью установить. Законченное лицо художника имеет, конечно, только Гаврил Сапарели, помощник же его явно еще не установившийся мастер. Эпоха наложила и на Бретский крест свою печать волнения, искания, неуравновешенности, утерянной, но и еще не искомой гармонии. Рядом с различными как повторяющими старое, так и начинающими новое, техническими сторонами выполнения его; с применением простеньких комбинаций пунсонных украшений, известных нам из

произведений грузинской чеканки предшествующих ста лет — с одной стороны, и с применением новых орнаментальных мотивов и претворением растительных образцов — с другой; с продвижением исканий пластической формы, объединенной внутренним механизмом и сопряжением фигуры; с растущим интересом к утонченной декоративной отделке незанятых скульптурой, отделенных от нее поверхностей, и рядом с другими дополнительными чертами, также отмеченными выше, — Бретский крест в целом является показательным образцом искусства на самой грани X и XI веков. Он занимает, таким образом, вполне отвечающее установленным по тексту исторической надписи хронологическим данным о времени его изготовления место между Ишханским крестом 973 года и Мартвильским второй четверти XI века, именно около 1000 года.

8

Последний памятник настоящей группы сохранился в Сванетии в церкви селения Лапскальд Цхумарского общества. Этот крест по своим размерам меньше трех рассмотренных выше. Высота его (без нижнего клина, или ручки) 37,5 см[1]. Техника исполнения этого креста такая же, как и других трех — лицевая пластина и спинка спаяны вместе (см. фото 366, 367, 368, 369, 370). Но кроме того эти борта прикрыты узкими (до 1 см) полосами, образующими с лицевой стороны креста и на спинке витой жгут контурного обрамления. На всех углах рукавов креста напаяны кроме того розетки той же формы, как и на Ишханском и Мартвильском крестах[2]. Крест очень массивный и фигуры его — согласно обследованию, произведенному на месте 4. VIII. 1931 года через проломы, — были, по-видимому, такой же примерно массивности, как и фигура Ишханского распятия, т. е. раскованы и чеканены с сохранением значительной толщины и по существу без заливки массой[3]. Лапскальдский крест покрыт сплошь позолотой; в нижних частях она стерлась.

Если Лапскальдский крест не получил перелома по нижнему тяблу и в этом смысле сохранился цельным, то он подвергся иному искажению, придающему ему совершенно исключительный облик. Искажение это устанавливается лишь с трудом, как таковое. Еще Уварова писала, что «особенность креста та, что он, имея почти равнобедренные стороны, отлит весьма неправильно; . . . поперечные руки креста изогнуты вниз, что придает всему кресту звездоподобный вид». Вот эта-то изогнутость вниз поперечных рукавов (а левого и вперед еще) и есть внесенное позднее искривление его формы; надломы видны с лицевой стороны в перекрестьи даже на фото. Первоначально крест был, таким образом, обычной, установленной формы. И он, как сказано, чеканен из двух основных пластин, в которых созданы как декоративные побеги, так и сами фигурные изображения. Естественно при этом, что по своему построению и по высоте рельефов он значительно проще других, рассмотренных выше крестов того же типа.

[1] Крест этот издан в фототипических воспроизведениях гр. П. С. Уваровой (МАК, X, 1904, стр. 89—90 и табл. XXIII, 39 и 40). Описание датируемого ею XIII веком креста она заканчивает словами: «Крест хорошей оконченной техники и принадлежит к так называемому романскому стилю». Вторично описан он Е. С. Такайшвили (Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию в 1910 году (по-груз.), стр. 390—391, № 8), который возражает против датировки, приводимой Уваровой, считает, что «характер надписей и низковатое ремесло должны скорее указывать на XIV век». Размер по высоте у него указан с рукояткой — 49 × 30 см. Фото Ермакова № 17107 и 17108. По описи экспедиции 1931 г. № 69, фото эксп. № 42 и 43 (детали в натуральную величину); еще фото Нико Чубинашвили 1954 г.

[2] Такие же розетки и на кресте с изображением св. Квирике в Лагурка (см. табл. 8). Той же формы завершения углов на крестах сцены его вознесения в тимпане Никорцминдского храма и в рельефе Кацхского.

[3] Гр. Уварова, Такайшвили, а также и мне во время обследования казалось, что крест — литой так же, как и Ишханский. Такайшвили характеризует крест словами ზომა, ფრიად თავისებური ხახასა.

Благодаря насильственной погнутости, порче всего креста имеются отлом левой верхней розетки на поперечине, далее у шипа пластины, на перекрестьи проломы, где замечается наличие деревянной основы внутри всего креста между его пластинами. Крест такой же тяжелый, как и Ишханский, Бретский или Мартвильский.

Крест позолочен бледно желтой позолотой, сильно стертой на всех выступающих частях (носах, руках, складках и т.д.).

По композиционному построению собственно невозможно было бы определить, которая — лицевая сторона произведения и которая — спинка. Только от содержания композиций устанавливается лицевая сторона с распятием. Фигуры, изображенные на обеих сторонах креста, по своим размерам не выдержаны в одном размере, а приноровлены к имеющейся площади. Поэтому, напр., богоматерь с младенцем в центре спинки по размеру меньше поставленного в верхнем тябле Пантократора и даже полуфигуры св. Николая в нижнем. Все изображения фигур на обеих сторонах креста сопровождаются подписями, но какой-либо исторической надписи на кресте нет.

На лицевой стороне центр занимает довольно крупное изображение распятия; на дощечке над головой написано: ⴰⵏⵗ ⵛⵔⵒ ⵒ·ⵞⵔ ⵏⵔ·ⵙ ⵉⵛⵓ ⵔⵒⵏ ⵎⵉⵉⵙⵙ ⵅⵓⵔⵑⵔⵒⵔⵒ. Под крестом крупная голова en face с подписью ⵛⵓⵛⵒ ⵑⵙⵒ, т. е. *Адам*, соединенная по полю с самим крестом при помощи побега (с полулистьями по сторонам полукруга). По сторонам распятия, на концах поперечных рукавов полуфигуры в медальонах из растительного побега с листиками в трех направлениях и вне этого — луна и солнце; слева — богоматерь с подписью ⵖⵓ ⵒ·ⵒ ⵖⵎⵑⵔⵒ ⵎⵔⵔⵒⵎ[1], а справа — Иоанн: ⵖⵓ ⵁⵓⵔⵏ ⵖⵎⵑⵔⵒ ⵑⵓⵉⵏⵓ. На верхнем тябле изображен ангел en face с моленно раскрытыми вверх ладонями; по подписи — ⵖⵓ ⵒⵜ·ⵜ[2], т. е. архангел Михаил.

На спинке центральное место занимает богоматерь с младенцем на руках; подписи: ⵖ·ⵓ ⵒ·ⵒ — ⵁ·ⵏ| ⵜⵏ ⵖⵎⵑⵔⵒ ⵎⵔⵔⵒⵎ — ⵑⵙⵓⵚ ⵇⵔⵒⵙⵜⵒ, т. е. *святая Мария и Иисус Христос*. К этой группе слетают с державами в правой руке ангелы, размещенные в поперечных рукавах, — слева по подписи архангел Михаил (ⵖⵓ ⵒⵜ·ⵜ), а справа Гавриил (ⵖⵓ ⵍ·ⵜ)[3].

В верхнем тябле изображен более крупно, чем богоматерь, благословляющий Пантократор; подпись в два столбца по сторонам головы (ⵒⵛ|ⵔⵒⵓ||ⵏ·ⵜ|ⵓⵛ ⵎⵑⵙⵒⵔⵓⵔⵒ ⵑ·ⵍⵜⵒ)[4]. Под изображением богоматери, в нижнем тябле креста помещена полуфигура святителя; подпись — ⵖⵓ ⵏⵓ|ⵜ|ⵜ ⵖⵎⵑⵔⵒ ⵏⵑⵙⵍⵙⵜ, т. е. *св. Николай*. Все четыре изображения в рукавах креста охвачены в концах их полукругом растительного стебля, на котором выделены полулистики на концах его и в треугольниках углов креста.

9

Лапскальдский крест по своему контуру еще ближе подходит к Ишханскому, чем даже Бретский, повторяя в трех верхних рукавах направление кривых и соотношение контурных линий между собой Ишханского креста и только в нижнем тябле совпадая с Бретским. В композиции убора креста по построению это скорее нагромож-

[1] Часть второго ⵒ имени Марии закрыто на фото фигурой; это — вероятно результат надлома ее ; к сожалению, в записках, сделанных во время экспедиций, места переломов не все указаны.

[2] В записках, сделанных во время экспедиции 1931 года, стоит ⵒⵜ·ⵛ, но и фото заставляет думать, что это недосмотр.

[3] Последнее ⵍ в слове Гавриил по начертанию не выписано правильно.

[4] Начертание ⵏ несколько отлично от ⵙ в надписи распятия — крючок расположен ниже.

дение отдельных фигурных изображений, чем связанная система; хотя явно, что по мысли мастера убор должен был быть связанным целым и — скорее — из субординированных, чем координированных элементов. Однако, это у него не получилось — одним из главных препятствий охватить каждую сторону, как единое целое, является разнобой в размерах фигур, resp. голов; затем повороты полуфигур Марии и Иоанна по сторонам распятия нарушают равновесие довольно четкого в остальном построения; также и включение луны и солнца скорее разрывают отдельные звенья композиции, чем связывают их. Взгляд перебегает с одного изображения на другое, ибо они перебивают друг друга и пестрят в глазах. Лишь отвлекаясь от фактического впечатления, отдаешь себе отчет в том, что мастер хотел дать отражение не только идеологическому построению (здесь, как и на Мартвильском кресте имеется фигура Пантократора, два ангела с державами в руках), но и выразить его формальной системой: каждая из угловых фигур охвачена у него специальным обрамлением как бы из двойного побега с узенькими полулистиками, заполняющими пустующие отрезки в углах и другие. Что по мысли мастера, или заказчика, в сцене распятия фигуры по углам должны были быть подчинены центральной фигуре распятия, явствует из того, что с ним связана голова Адама, помещенная под крестом согласно христианской легенде о том, что кровь Христа непосредственно пала на его голову, так как первый человек был погребен на Голгофе, и искупила его грех[1]; и что Мария и Иоанн даны не полными фигурами, а полуфигурами в медальонах. Еще один неумелый шаг необходимо подчеркнуть в построении композиций Ланскальдского креста — это равноценность лицевой стороны и спинки. Композиция последней также состоит из пяти фигур, и также идеологический центр ее — богоматерь с младенцем на руках — не редкий pendant к изображению Христа, помещенный и формально в центре, не является доминантой всей композиции, а наоборот подавляется каждой из остальных фигур и в особенности поставленным над нею Пантократором. Таким образом, Ланскальдский крест отражает в своем композиционном построении интерес эпохи к идеологически продуманной системе с подчиненными основной идее элементами и одновременно показывает, что формально осилить это задание мастер оказался не в силах.

Этот невысокий художественный уровень сказывается в полной мере и в той, так сказать передовой, ведущей золотых дел мастерство рассматриваемой эпохи проблеме, к которой мы возвращаемся при рассмотрении каждого нового произведения, именно в скульптурности, пластической объемности тел. Фигура Христа с полной наглядностью показывает свою полную несамостоятельность, в ней нет никаких пластически воспринятых мастером элементов; она не отделима от того фона, на котором изображена, в ней нет устойчивости, чтобы она могла держаться без кулисы; в ней нет движения, нет собственной жизни. Вся фигура — это только условный знак, повторявшийся постоянно и от этого постоянного повторения все сильнее потертый и упрощенный, а кое в чем ставший бессмысленным. Тело до пояса, руки, ноги — все эти части сравнительно с головой, кистями рук или ступнями ног изображены, резко нарушая элементарную, приблизительную пропорциональность размеров; прикрытая — если говорить по содержанию изображенного — часть тела под пышными складками просто опущена, отсутствует. У кистей и ступней на руках и ногах сделаны какие-то полоски — отграничения первых от вторых, т. е. конкретизации в зрительно видимом выявлении отвлеченного понятия, не обладающего никакими зримыми возможностями.

[1] Dalton, BAA, p. 660, n. 8.

Т. е. — бессмысленно нанесенные линии. Точно также и трактовка груди — с условными концентрическими кружками[1].

То же повторяется и при изображении мастером фигур в одеждах. Богоматерь с младенцем также даны с полным игнорированием пропорциональности фигур, т. е. правильнее говоря без какой-либо мысли или какого-либо ощущения пропорциональности в изображаемой человеческой фигуре: сопоставление плеч и рук богоматери показывает, что объемность последних у него просто копировка с какого-то образца, но сделанная без малейшего понимания внутренних творческих стимулов, определивших эту трактовку в его подлиннике. Вполне вероятно, что мастер Лапскальдского креста увлекся в этом воспроизведении ног складками одежды, которые даны в симметричном повторении. Последнее он несомненно любит, как вообще до-сюжетную узорчатость (ср. трактовку плата на Христе, плат на руке Марии, Иоанна, Николая, и др.)[2].

Проверка по остальным фигурам и полуфигурам подтверждает выводы, получаемые из рассмотрения главных фигур. Мастеру не знакомы еще эти, впервые в его время выдвинутые задачи художественной скульптуры — пластической объемности тел, их обобщения и объединенности механизма. Все его фигуры еще, по старинке, только условные (более или менее, — у него скорее более, чем менее) знаки, задача которых сказать зрителю о сюжете, о содержании изображенного. Это делается, как сказано, истертыми от долгого употребления (повторения) формами, скомбинированными в поздне-эллинистических художественных мастерских римской культуры, т. е. формами по существу живописными, которые затем и рисовались, или вырезывались, чеканились, но «механически», а не в сознательном перерабатывании для каждого данного иного художественного способа. Вот этот же еще «автоматический», неосознанный способ применения смысловых знаков, обращавшихся к уму смотрящего, а не к непосредственному эмоциональному восприятию им образа, всецело управляет творчеством сделавшего Лапскальдский крест мастера.

Таким образом, здесь же естественно сделать один предварительный вывод — мастер Лапскальдского креста не является выдающимся творцом, а он рядовой ремесленник. Вот почему ни в одной фигуре креста или в лицах этих фигур не отражено эмоций их переживаний — они, можно сказать, даны безразличными, не захваченными никакими ни физическими ощущениями, ни чувствами. А между тем еще на распятии Ишханского и Бретского крестов мы видели высоко экспрессивные головы и фигуры. Правда, условно приходится считать это явление — концом определенной эволюционной цепи, определенных художественных интересов, которые сменились иными, именно, собственно скульптурными, пластическими. Мастер Лапскальдского креста стоит как раз на переломе: передача эмоционально сильных переживаний в столь же ярко прононсированных формах для него уже более не привлекательна, его время — или поколение — не выносит этого длительного напряжения нервов, а вместе с этим новых задач своей эпохи он не понимает, не чувствует, не знает, он не дорос еще до них. Вот в этом чисто внешнем соответствии вкусам эпохи, которое таким образом устанавливается в Лапскальдском кресте, и заключается основание того, что мы только-что определили его мастера словом ремесленник, но не художник.

[1] Интересную параллель к этому представляет трактовка груди в виде фестонной занавески, как мы ее видим на романских распятиях в Вердене, на кресте Гизелы, на деревянном распятии в Хайдштейне (Haidstein) и на кресте из Фрейзинга (ср. Beenken, I, Taf. 19 и 63; Kirchliche Kunstschätze aus Bayern. Katalog. №50, Abb. 16).

[2] Интересно, что в плате Христа Лапскальдский мастер повторяет своеобразное построение Бретского узла; но понята эта фигура им только, как венчающий орнаментальный узор, как рисунок.

Лицо Христа не содержит в себе никакого намека на мучения; один только сильный наклон головы выделяет его от обыденности. Т. е. опять мы имеем дело с готовым, установленным образцом, который повторен без творческого осмысления. Интересно, что распределение соединенных между собой усов и бороды, построенное декоративно, симметрично и оставляя реальность в стороне, повторяется у каждой бородатой фигуры — Адама, Пантократора, Николая. Лицо богоматери со спинки креста отражает в некоторой мере скульптурно-обобщающие тенденции эпохи, но все это в столь неумелой, «случайной» форме, как видно при сопоставлении с самой фигурой, что о творческом напряжении, искании говорить нельзя. Своей обрубковатостью эта голова и лицо просится на сопоставление с лицом Иоанна на Бретском распятии. Как в лице Христа не отражено физическое мучение, так и в лицах полуфигур Марии и Иоанна, по сторонам его, скорбь и печаль их не передана, хотя установившийся тип жестикуляции обоих об этом должен был бы нам рассказать. Напротив того, приложенная к щеке правая ладонь Иоанна смешит своей детской беспомощностью и отсутствием пропорциональности. Ко всему еще полуфигура Иоанна дана en face, а лицо даже еще несколько отвернулось в сторону от Христа — что еще более выявляет безразличие в настроении передаваемого лица. Поднятая левая рука Марии, под густыми складками плата, не только не дана выразительной по жесту, но рядом с едва выработанным, «безучастным» лицом получает самый ординарный, житейский смысл; таким образом весь мотив становится вполне в общий ряд голов креста, не отмеченных никакой выразительностью, экспрессией, переживанием. Разнобой же построения этих двух полуфигур заставляет думать, не было ли у мастера случайно двух разных образцов. Эти странные от естественного по месту на кресте отклонения повторяются и в фигуре Пантократора, у которого голова несколько повернута влево, а фигура вправо; равно и голова Николая также слегка повернута влево. Если сопоставить с этим аналогичные фигуры Мартвильского креста, то свобода и уверенность мастера последнего в трактовке этих фигур явится чрезвычайно наглядным противопоставлением к неладумывающемуся над такими «мелочами» Лапскальдскому ремесленнику. Теперь и разнобой в размерах фигур на кресте становится одной из черточек, характеризующих этого мастера, как рядового ремесленника, и возможно объясняющийся просто разницей его образцов.

Орнаментальный декор и отдельные элементы разделки фигур на кресте так же являются показательными. На обоих сторонах креста при помощи одного и того же мотива мастер создает дополнительное обрамление для каждой отдельной фигуры, расположенной на концах рукавов. Он свободно обращается с этим мотивом, создавая то круглые медальоны, то полукруглое выделение, то своеобразное окружение только одной (верхней или нижней) части фигуры. Этот мотив — претворение реального растительного стебля со стройными полулистиками, где нужно парно расположенными, в определенных, продиктованных декоративным заполнением плоскости, местах. Но мало этого. Каждое такое обрамление мастер связывает свободными узлами со жгутом контурного абриса каждого отдельного рукава креста. Этот последний прием есть, так сказать, новшество по сравнению с тем, что мы уже повстречали на рассмотренных памятниках. Сам же двойной стебель — повторение того, что мы видели на цилиндрической ручке Бретского и Мартвильского крестов, а форма полулистиков подготовлена — в плоскостном исполнении — на бортиках лицевой стороны Ишханского и в дополнительных отпрысках орнамента спины Бретского креста; но прямую параллель имеет, также и по характеру исполнения в группе рипид этой же эпохи, особенно одной сохранившейся в селении Местиа (в Верхней Сванетии — Оп. 253 — см.

фото 116, 118). Здесь именно мы встречаем и это соединение узлом, не затянутым полностью, которое только-что отметили, как новшество в отделке Лапскальдского креста.

Итак, анализ Лапскальдского креста приводит нас к следующему заключению относительно времени его изготовления. Если скульптурный примитивизм (не архаика) Лапскальдского креста казалось бы заставляет относить его к более раннему времени, чем Ишханский крест, то уже вся композиция говорит об одновременном господстве построения ее по принципу субординированных одному ведущему по идее и по форме элементу всех остальных, как оно блестяще представлено в Мартвильском кресте. Точно также и дополнительные так сказать, собственно декоративные мотивы креста документируются, как прогрессивные сравнительно с Ишханским крестом, и однохарактерные с Бретским и Мартвильским (жгут по контуру креста, отвечающий жемчужной цепи; растительный орнамент в четком рельефе). Как сказано, этот разрыв, разлад в форме отдельных частей приходится относить за счет простой ремесленности работы; более повышенных, художественных, скульптурных требований этому мастеру предъявлять нельзя — отсюда понятно, что в его работе переживают рядом с общими, «устаревшими» установками даже и отдельные устаревшие же элементы (ср. разделку хитона на архангеле лицевой стороны с узором, покрывающим ручку Ишханского креста)[1]. Таким образом хронологически время изготовления Лапскальдского креста можно ориентировочно определить в период между Бретским и Мартвильским крестами, т. е. в первой половине (а может быть и уже, — в первой четверти) XI века.

10

Мы рассмотрели выше четыре крупных выносных креста, причем распятие на каждом кресте трактовано в сюжетном смысле различным образом. Так как композиция эта была постоянным сюжетом в работах наших старых золотых дел мастеров, а в обзорных работах по так называемому христианскому искусству средневековья царит по большей части несколько схематический, упрощенный взгляд на ее эволюцию, то представляется желательным в целях избежания недоразумений, сомнений и недоговоренностей несколько задержаться здесь на освещении эволюции композиции распятия вообще[2].

Распространенный взгляд относительно композиции распятия, который обыкновенно высказывается и в общих, обзорного характера работах, рисует эволюцию ее вплоть до готической эпохи по обычному шаблону нанизанных друг за другом, сменяющих одна другую вариаций одной — более или менее богатой дополнительными фигурами или элементами — композиции.

Между тем детальное разыскание этого вопроса в период раннего христианства, т. е. примерно до VIII—IX веков, которое произвел J. Reil[3], а также внимательный,

[1] Выше, при кратком обзоре западно-европейской эволюции также был повод подчеркнуть аналогичное явление.

[2] Мною использованы, как общие справочники (Martigny, Cabrol, F. X. Kraus), так обзорные работы (Покровский, Bréhier, Millet) и главы в руководствах Ш. Диля, О. М. Дальтона, О. Вульфа. Возможно, что за последние годы появились кроме L. H. Grondijs, L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix, Bruxelles-Utrecht (1947), 2me éd. еще какие-либо специальные исследования, оставшиеся мне неизвестными даже по названию так же, как мне недоступна работа J. Reil, Christus am Kreuz in der Bildkunst der Karolingerzeit, Leipzig 1930. Известное же и доступное мне я постарался полностью учесть.

[3] J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi (Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von J. Ficker, 2. Heft) Leipzig 1904.

обильный примерами анализ форм нашей композиции в целях классификации произведений XIV—XV веков, который дан Габриэлем Милле[1], показывает обычное многообразие истоков и этой композиции, постепенную, совершающуюся с большими неровностями, и с возвратом к более ранним особенностям, выработку определяющих основное для того или иного времени содержание составных частей композиции, и т. д. Раннее христианство характеризуется существенным различием в оценке самого факта позорной смерти бога через распятие на кресте в разные века, у разных авторов и в разных по силе проникновения культуры античным мировоззрением частях тогдашнего христианского мира[2]. Если это делает естественным различия в трактовке сюжета художниками и в его компоновке, то особенно знаменательным является установление факта наличия и появления таких деталей в композициях, которые никакими письменными сообщениями или комментариями не документированы[3].

К VIII—IX веку определился ряд тех типов, схем сцены распятия, которые продолжают жить и меняться и в последующие века[4]. Это с одной стороны развернутая, картинная трактовка сюжета в настенных росписях, в миниатюрах рукописей, на эмалиниях и резных пластинах слоновой кости, и т. п.: композиция строится симметрично — в обе стороны от центральной фигуры распятия распределяются Мария и Иоанн, Лонгин и Стефатон, Луна и Солнце, два грешника на крестах, два скорбных ангела в небесах, и т. п.[5] С другой стороны — это непосредственно связанный с самим сюжетом по своей форме предмет, именно крест с распятием на нем, выполненный иногда еще в рисунке на плоскости, а также и вычеканенный и т. п. (то, что в Западной Европе носит наименование собственного crucifixe, Kruzifix). Здесь также имеется достаточное разнообразие композиционного построения, ибо на самой форме креста, как мы видели и на наших примерах, возможно размещение и дополнительных изображений — в полной фигуре Марии и Иоанна, полуфигур в обособленных медальонах на концах креста, полуфигур на слитых с концами креста полукружиях, наконец, с размещением и на оборотной стороне креста фигур, именно богоматери с младенцем в центре, ангелами, и т. д.[6]

Неизмеримо более важное значение, чем это многообразие возможного состава композиций и чем разнообразие внешних форм самих крестов, на которых встречается композиция распятия, имеет большое разнообразие в подходе к пониманию сюжета современниками, в его идейном толковании. Оно порождает различие поз, движений, различие в выражении переживаний главных персонажей драмы, которыми обусловлена передача их художником в композиции. Однако, как упомянуто, в ряде сводных изложений о фигуре Христа, распятого на кресте, говорилось (и это же, как ни странно, повторяется иногда и в новейших работах[7]), что до XI, и даже XII века Христос никогда не изображается мертвым, а только живым, прямо стоящим, открыто смотрящим,

[1] G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile. Paris 1916.

[2] Это обстоятельно раскрыто в названном исследовании Рейля (особ. глава 1), где выяснены и различные мировоззренческие корни для данного сюжетного задания в греко-римском позднеантичном мире на азиатском Востоке и германском Западе (Ср. G. Millet, Recherches . . . . p. 423—426: высказывания Златоуста).

[3] Как, напр. одеяние в золотом украшенном колобии, являющемся одеждой высокопоставленных лиц и первосвященников (Reil, стр. 86—87) или применение подложия (стр. 60, прим. 7), изображение главы Адама, ангелов (или архангелов) и т. д.; ср. особенно J. Reil, стр. 61—63, а также стр. 51—54, 55, 74, где доказывается появление таких деталей в древней литературе на изображений.

[4] Ср. Reil, 88. 64, 56—57, 63 и 121—122.

[5] Ср. особенно Reil, 88. 64—99.

[6] Ср. Reil, 99—105.

[7] Напр. Ш. Амиранашвили, Бэка Опизари. Тб. 1937, стр. 28 (по-груз.). То же повторено и в русском издании (Ш. Амиранашвили, Бэка Опизари, Т. 1939, стр. 29—30), а равно в переизданной в 1956 году книге.

как триумфирующий благодаря своей добровольной жертве бог; и только с этого времени догматизм толкования будто бы уступает место «человеческой драме» — страданию и смерти. Так утверждал в 70-х годах автор известной энциклопедии по христианским древностям Мартиньи[1], затем в 80-х годах для ранне-христианского впрочем только времени, т. е. примерно до VII века включительно, такой общепризнанный авторитет, как Франц Ксавер Краусс[2] и, наконец, в последнее время Л. Брейэ[3]. Впрочем у Брейэ имеются ограничения к этому утверждению в теоретических рассуждениях по поводу постановлений собора 692 года, требовавшего замены изображения Христа в образе античного агнца изображением его в человеческом образе: «нужно, чтобы художник вел к воспоминанию о Иисусе живом во плоти, страдающем и умирающем во спасение наше и достигающем так спасения мира»[4].

Напротив того все новейшие работы, построенные на углубленном изучении материала, воздерживаются естественно от столь категорических утверждений; это, конечно, вполне обоснованно, особенно памятуя, какие существенные перемены претерпели за $^3/_4$ века высказывания специалистов о датировке отдельных изображений распятия на основании тех или иных частностей, как, напр., колобий. Так О. М. Дальтон[5] оттенял это многообразие решений и сосуществование обеих основных трактовок распятия — живым и мертвым — еще и в начале XIII века, как примерно (это у него не сказано отчетливо) уже и в VIII—IX веках. Шарль Диль тоже оттеняет, что в изображении распятия «не дерзали вплоть до начала IX века показывать Христа голым и мертвым»[6]. Оскар Вульф останавливается по поводу распятия в церкви Луки Фокидского на вопросе о том, не искусство ли X века предприняло изменение типа триумфирующего Христа на страдающего[7]; так же как и Габриэль Милле отмечал, что «известно, что Христа триумфирующего, живого, прямо стоящего, одетого в колобий, XI век заменил Христом голым и мертвым, с согнутым телом. Около 950 года, в момент, когда подготовляется эта трансформация, мы читаем на знаменитой Лимбуржской ставротеке: «не было в нем никакой красоты (Ис. 53,2) у того, которого повесили на древе, ибо будучи богом, он страдал в естестве человеческом»[8]. Милле оттеняет, что Запад сперва отклонил это новшество и еще в 1054 году легаты папы Льва IX делали упреки греческой церкви по этому поводу[9]. Точно также и Освальд Сирэн и Адольф

[1] Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes, 2ème éd., Paris 1877, p. 231.

[2] F. X. Krauss, Realencyclopädie der christlichen Altertümer, Bd. II, 1886, S. 244.

[3] Louis Bréhier, Les Origines du Crucifixe dans l'art religieux, Paris 1908, 4ème éd., p. (42—)43; его-же, L'art chrétien, P. 1928, p. 258—261.

[4] L. Bréhier, Les origines du crucifixe, 41908, p. 50 и 55—56 (со ссылкой на Mansi, Concilia, XI, pp. 977 до 979).

[5] O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911, p. 660—661. — Также точно Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПБ. 1892, стр. 357—359, подчеркивал, что «искусство древних византийцев в изображении распятого Иисуса Христа сообразовалось с рассказом евангелия и соответственно разным моментам распятия представляло Иисуса Христа то живым, то уже умершим». Он оттенял также, что голова Христа склонена на сторону согласно словам евангелия: «когда же Иисус вкусил уксуса, сказал: свершилось, и преклонив главу предал дух (Ио. XIX, 30)».

[6] Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910, p. 465; 2ème éd., 1926, p. 498—499.

[7] O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst (Burger's Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin 1914, Bd. II, S. 556.

[8] G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, 1916, p. 399. На стр. 439 он оттеняет, что в каппадокийских пещерных росписях эпохи Никифора Фоки (т. е. 964—965) в Чауш-Ин Христос изображается мертвым на кресте.

[9] Там же, стр. 400; ср. еще стр. 413—414 и сн. 7 и 1. Также точно и Леклерк отмечает, что самое раннее изображение распятого с закрытыми глазами падает на X век, это — ms. lat. Plut. XVII, 3 во Флоренции (Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, III, 2. Paris 1914, col. 3077, note 6 со ссылкой на

Гольдшмидт, не обинуясь, исходят из того положения, что в византийском искусстве «умирающего на кресте Христа мы встречаем полностью ярко-выраженным к 1000 году ... — жертву мучений мартирия и унизительной смерти»[1].

Чтобы подкрепить это общее положение фактами и устранить всякую возможность сомнений, приведем (в дополнение к перечисленным выше в примечаниях) ряд примеров индивидуально-ярких предметов и массовых групп. Одна из двух миниатюр распятия в так наз. Хлудовской псалтыри IX века изображает Христа мертвым[2]; отдельные кресты с распятием — серебряный и бронзовый в Ватикане[3], и др.; росписи пещерных церквей Каппадокии X и XI веков[4]; многочисленные западно-европейские памятники — крест Матильды в Эссене с изображением ее (973—1011 гг.) и ее брата Оттона (ум. 982 г.), крест Гизелы (первой половины XI века), оборот так наз. креста

W. de Grüneisen, Ste Marie Antique, p. 366, fig. 276). — Вот на этом обвинении кардинала Гумберта, высказанном грекам, что «они изображают Христа умирающим на кресте и таким образом на распятия делают подобие антихриста», явно основывается высказанное выше расхождение мнений у прежних исследователей — перейти от него на рассмотрение и признание фактов по дошедшим памятникам было трудно. Покровский (там же) правильно останавливается на этом с нужной обстоятельностью и приведением цитат и оттеняет, что это двоякое трактование сюжета известно было и на Западе и что оно именно на Западе доведено «до последней крайности». Новейшие западно-европейские исследования даже выдвинули обратное утверждение, по которому условный тип композиции получил реальное содержание изображения страдания только в западном искусстве (G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1 I, 1923, S. 189).

[1] Oswald Sirèn, Toskanische Maler im XIII. Jh., Berlin 1922, S. 47, 156—158; Ad. Goldschmidt, Byzantinische Elfenbeinskulpturen, Band II, Berlin 1934, который включает в этот корпус византийских резных слоновых костей большое число распятий с фигурой мертвого на кресте, датированных им X и XI веками. (Ср. его же вышеназванную статью в Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXXVI, 1915, S. 141—142 и 152).

В отличие от этого взгляда, отводящего разным типам свое место и признание, в книге богослова, профессора Утрехтского университета L. H. Grondijs, Iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix (2me édition — Bibliotheca byzantina bruxellensis, t. I), Bruxelles-Utrecht, s. a. [1947], в которой 3/4 текста посвящено рассмотрению богословских толкований и менее одной шестой византийским памятникам искусства (остальное Италии и Испании), делается возврат к отвергнутой установке, согласно которой изображение живого Христа заменяется изображением мертвого. Grondijs пытается установить, что только в XI веке, как следствие нового богословского учения «величайшего мистика Византии» Симеона (949—1022), формулированного его учеником и биографом Никитой из того же Студийского монастыря, происходит названное изменение в изображениях распятия «столь же внезапное, сколь радикальное» (1). А между тем у него самого в книге достаточно приведено — попутно — материала чтобы предположить, что это было только подведение богословского обоснования под изображения мертвого Христа, а не наоборот. Его же исходное положение гласит: «епископы и монахи руководили и направляли художников. Стиль и композиция церковных изображений всегда внушались в Византии богословскими доктринами и литургическими и мистическими точками зрения» (1). Grondijs посвящает восьмую главу беглому просмотру нескольких датированных памятников с изображением сцены распятия, а девятую — показу необоснованности отнесения в литературе ряда таковых к X или IX веку, впрочем только голословному, без стилистической документации. Среди приводимых им восьми датированных XI веком (или датируемых) изображений в стенописях, миниатюрах и портативных предметах рассматривается также эмалевый медальон архиерейского креста из монастыря в Шемокмеди с исторической грузинской надписью, неправильно однако раскрытой и комментированной по исследованию Н. П. Кондакова об эмалях, как царя Георгия II (1072—89), тогда как на кресте назван абхазский царь Георгий X века (Grondijs, pl. XI-a, p. 140 — без груз. подписи). — На стр. 143—145 касается изображения из латинской псалтыри Лауренциана (Cod. Plutous 17, 3) и вопроса ее датировки на 1060 год, причем в конце отмечает, что Grüneisen — см. выше примечание 9 стр. 86-87 — ошибочно отнес ее в X век, повторяя автора XVIII века). — В рецензии книги L. H. Grondijs-а, которая напечатана во 2 томе Bulletin of the byzantine Institute (Coptic studies in honor of W. E. Crum), Boston 1950, стр. 567—569 и подписана W. P. Riabuchinsky, дается также отвод и основному богословскому аргументу.

[2] Именно, к пс. 45, ст. 3 — прорись у Н. Кондакова, Миниатюры греческой псалтири IX века из собрания А. И. Хлудова в Москве, Древности Моск. Арх. Общ., т. VII, вып. 3, М. 1878, табл. VIII, 2 и стр. 177 где прямо стоит «в момент уже наступившей смерти Христа». (Ср. из той же группы псалтырь Pantocrator. 61 у Габр. Милле, Recherches ... fig. 462 и pp. 401—402.)

[3] Опубликованный (по J. Reil-ю, S. 101) Франц Ксавер Краусом в его известной Geschichte der christlichen Kunst (Bd. II, 1, 1908, S. 313, Abb. 226 и 227) и датированный им VII—VIII веком бронзовый, по J. Reil-ю — IX века; и затем серебряный (F. X. Kraus, Realencyclopädie, I, (S. 241—)242 по Garucci, 432,2).

[4] Они известны были частично по публикации H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, 1908, SS. 214—215, 137, 221 und Abbildungen 42, 78 и Tafel ad p. 81. Теперь они подробно изданы и исследованы G. Jerphanion, Les églises rupestres en Cappadoce, Paris, pl. 100, 116.

Лотаря в Аахене[1], серебряный крест Бернварда с распятием в Хильдесхейме[2], распятие XI века в Musée diocesain г. Льежа и распятие XI века в Tongres[3], миниатюры сакраментария из ц. св. Гереона в Кельне[4], из Кельна в университетской библиотеке Фрейбурга им-Брейсгау и в библиотеке Штуттгардта X и начала XI века[5] и др.[6]; наконец, произведения мелкие, отдельных ремесленных отраслей византийского искусства, о дате которых, правда, мнения различных специалистов, как раньше, так и теперь, сильно расходятся — эмалевые кресты «византийской» перегородчатой техники[7], резные слоновые кости «византийских» мастерских[8]. Кроме того имеется, однако, довольно значительное число памятников, где недостаточно ясно видны глаза и где в таком случае часто от того или иного принципиального убеждения описывающего проистекает то или иное заключение о характере композиции, в частности о фигуре Христа: состояние памятников, иногда само их техническое исполнение, мешает непосредственному, прямому восприятию и требует разыскания (особенно это осложняется при наличии только воспроизведений)[9]. В этом смысле типичным и показательным примером может послужить мозаика распятия в ц. Луки в Фокиде, ц. Нея Мони на о. Хиосе и в мон. Дафни под Афинами. Произведения XI века — начала, середины и конца — они представляют Христа с закрытыми глазами; однако, относительно распятий Хиосского и в Дафни в литературе есть и противоположные утверждения высокоавторитетных исследователей[10]. Чего же требовать от оценки и описания мелких,

[1] H. Jantzen, Ottonische Kunst, München s. a. (1947), Abb. 162.

[2] H. Jantzen, там же, Abb. 161; R. Wesenberg, Bernwardinische Plastik, Berlin 1955, Abb. 139, 146, 148; равно на бронзовых дверях Бернварда в Хильдесхейме: Wesenberg, Abb. 233, 234, 235, 242.

[3] J. de Borchgrave d'Altena, Art Mosan, Bruxelles-Paris 1951, pl. 29, 57.

[4] См. G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I, Abb. 329.

[5] См. W. Neuß, Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln, 1927, Abb. 7, 9 und S. 11. — По-видимому, ряд резных слоновых костей каролингской эпохи из так наз. школ Liuthard-a и из Меца.

[6] Распятие из английского псалтыря X века в British Museum, Harley Ms. 2904 — см. Mediaeval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, II. vol., 1939, p. 669, fig. 1, ср. также fig. 4 на p. 685. — Распятие в Hitda-евангелии кёльнской школы около 1020 г. в Дармштадте — см. H. Jantzen, Ottonische Kunst, München (1947), Abb. 106; Otto Fischer, Geschichte der deutschen Zeichnung und Graphik, München 1951, Abb. 23 (S. 38).

[7] Помимо поздних XII века, как пластины с распятием в Мюнхенской Reiche Kapelle, в б. собрании Боткина (табл. 66), в ковчежце мон. Кирика и Иулиты в Сванетии (МАК, X, табл. XXVI) и др., назову относящиеся к X и XI векам: крестик-реликварий из б. собрания Боткина (табл. 86 и рис. 30), распятие по заказу абхазского царя Георгия из б. собрания Боткина (табл. 86), оба ныне в Музее искусств в Тбилиси. — Кроме того не ясно по фотографиям — на кресте Кирика же, помещенном на Хахульской иконе в Гелати (по Описи Кондакова № 89 и 77, фото Ермакова № 5087): на распятии нагрудного креста из Мартвили (Опись Кондакова № 1, где стоит, что глаза открыты); сработано не четко на распятии VIII—IX в. Хахульской иконы (Опись, № 78) и на энколпии из Шемокмеди в б. собр. Боткина (табл. 86).

[8] Из большого числа слоновых резных византийских костей со сценой распятия, где встречается как изображение живым, так и умершим распятого, я приведу только триптих K.-Friedrich-Museum в Берлине (J. 1578), который считаю памятником середины XI века. Для ряда других — второй половины X и до третьей четверти XI века — к сожалению, фото материал не позволяет полной точности утверждения, это — Ганноверская пластина диптиха, Ливерпульская (H. Graeven, I. 9), б. собрания Bonaffé (Epopée byzant., II, p. 13), триптих Cabinet des Médailles (Epopée byz., I, p. 17), пластина с изображением ктитора в Kaiser-Friedrich-Museum (J. 2393). Из почти 50 пластин распятия, помещенных Ad. Goldschmidt, Byzantinische Elfenbeinskulpturen, Bd. II, 1934, эти занумерованы у него №№ 72, 40, 172, 6, 39, 102. Остальные я считаю более поздними; Гольдшмидт же все распределяет в X и XI вв.

[9] Из числа наших памятников: пластина из Шорапани (Кутаисский Музей, № 1698), крест Багарата IV из Мцхеты (там же, № 35), крест из Гелати (по Описи Кондакова рис. 76), крест работы Асата для Давида Таосского владыки третьей четверти X в. (см. фото 112, 394 и 85) и ряд других.

[10] Для Луки см. O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, fig. 252 (p. 429); L. H. Grondijs, L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix, 1947, pl. VI et p. 132—137 и крупная таблица у P. Muratoff, Pointure byzantine, Paris 1928, pl. XCI и указание у O. Wulff (Handbuch, S. 556: „der schon verschiedene Christus") и В. Н. Лазарева, История византийской живописи, I, 1947, стр. 91—92 и прим. 41 и 42 на стр. 305—306; II, 1948, табл. 107. Новейшие исследования не поддержали попытку Ф. И. Шмита датировать мозаики Луки концом XI века (O. Wulff, Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 1936). — Мозаика Nea Moni: O. Wulff, II, Abb. 487, S. 562, где оттеняется, что глаза открыты: это последнее обстоятельство Gabr. Millet (Recherches . . .,

портативных предметов, когда монументальные сцены настенных росписей возбуждают такие диаметрально противоположные утверждения!

Итак, действительно, как было уже отмечено, в трактовке этого сюжетного задания параллельно живут идеологически самые разнообразные установки и интересы. Уже в живой фигуре явно проступает различное толкование, стоит сравнить хотя бы Лапскальдское распятие с Мартвильским. Ведь только о последнем можно сказать, что на кресте представлена картина победы, а не обреченная смерти фигура. Несравненно обильнее, конечно, различные нюансы в передаче страданий, умирания, и смерти распятого на кресте, т. е. здесь диапазон возможностей для художника неимоверно вырос. Однако и в этом изводе происходит заметный отсев, намечаются излюбленные для определенного времени построения. Наконец, нельзя упускать из виду те редкие случаи, когда художник берет позу мертвой, изнуренной мучениями, отяжелевшей, выгнутой или даже изломанной фигуры, висящей на оттянутых вниз руках, и с поникшей головой, но оставляет смотрящие вперед глаза, т. е. изображает еще живого Христа; или обратно — для уже мертвого с закрытыми глазами — применяет схему прямо стоящего на подножии (как, напр., на Бретском кресте).

Таким образом, ясно, что не та или иная деталь сюжетно-иконографического порядка определяет время создания того или иного произведения, а только совокупность его стилистических особенностей. Именно благодаря этому росту и смене стилистических установок происходит тот отсев некоторых композиционных построений, который определит отсутствие их после определенного времени. Так, например, такая трактовка фигуры, какую мы видели на распятии Мартвильского эпкольпия «государыни» Хосровануш, является уже неприемлемой для XI века — именно по своему стилю понимания и передачи тела и его движения, будет ли это ради экспрессии страдания при распятии или ради подчеркивания торжества «вечной» жизни, и т. д.[1] Точно также фигура Христа на Лапскальдском кресте является уже несколько запоздалой, отсталой по трактовке для своего времени, как было показано выше[2]. Напротив того трактовка

709 ad p. 309, n. 11) берет под сомнение („nous en doutons, car . . ."). — Мозаики в Дафни: G. Millet, Le Monastère de Daphni, Paris 1899, pl. XVI; O. Wulff, II, Abb. 491; P. Muratoff, pl. XCVII; Grondijs, pl. X et p. 139—140; Diehl, Peinture byzantine, Paris 1933, pl. XXVII, где в пояснение стоит: „le Christ mort y est attaché, les bras tendus par le poids du corps"; по иллюстрациям вполне возможно и здесь сомнение — не открыты ли глаза, или даже прямая уверенность в этом, ибо, действительно, Oswald Sirèn, Toskanische Malerei im XIII. Jh., Berlin 1922, S. 47, так и противопоставил Дафни мозаике Луки Фокидского. (Ф. И. Шмит, Мозаики монастыря преподобного Луки, в: Сборник историко-филологического общества при Харьковском университете, т. XXI, 1914, стр. 331, противопоставляет открытые глаза Хиосского распятия закрытым в Дафни и Фокиде).

[1] Так точно небольшое византийское распятие в мон. Рейхенау (по преданию дар Сванехильды 923 года), определенное по основании разбора надписи на конец IX или начало X века последним его издателем Анг. Хейзенбергом, по иконографическому типу также падает на это время. «Пропорции неправильны, голова и кисти рук оказались слишком крупными, голова . . . склонена сильно налево, . . . Правый бок сильно выпут, тело от пояса и до колен покрыто передником. Ноги стоят на простой доске. Древнее конца иконоборчества не может быть голый Христос . . . Вся же поза, несоответствие размера частей тела, прежде всего тип четырехугольной головы с грубыми и реалистическими чертами указывают на начало средневизантийского искусства, когда изображение господа еще не находилось под воздействием идеалистического воззрения, которое в X веке постепенно переделало изображение спасителя по античным образцам . . .». Основные особенности этого распятия, как отмечает Хейзенберг, для памятников в XI и XII веках уже не подходят и потому исчезают (A. Heisenberg, Das Kreuzreliquiar der Reichenau (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philol. u. hist. Klasse, Jg. 1926, 1. Abh., München 1926, особ. стр. 21—22; 11, 19—21).

[2] В поздние эпохи упадка чеканного искусства, как и иных отраслей понимания скульптурности, встречаются случаи как бы возврата к примитивности и повторения давно пройденных этапов развития, повторения изжитых форм (ср. напр. фото 584: распятие бокоуль-ухуцеса Тайгураа Чхеидзе 1686 года из Шорапани в Кутаисском Музее, № 1698, спинка), но, конечно, в соединении с типичными чертами своего века, поданные в призме его.

тела, фигуры Мартвильского креста абсолютно не мыслима в X веке так же, как и фигура Бретского, а между тем в двух этих распятиях XI века отразились противоположные по идеологическому пониманию подходы. Еще более разительные примеры можно подыскать среди памятников XI, XII веков[1].

Аналогично большому разнообразию трактовки поз фигуры распятого Христа и в позах Марии и Иоанна, изображаемых в сцене распятия, также намечаются разные решения. Габриэль Милле, выделяя три главных типа жестикуляции Марии и Иоанна, хочет каждый из них связать с различием происхождения — он называет первый тип сирийским, второй — каппадокийским и третий — византийским[2]. В первом типе Мария протягивает обе руки, покрытые покрывалом, вперед, а Иоанн держит евангелие и жестикулирует рукой, «свидетельствуя»; во втором — оба скорбят, симметрично прикладывая руку ко рту, под подбородок или к щеке; в третьем — Мария в знак почтения и подчинения прикладывает руку к груди, а Иоанн «свидетельствует». Конечно, этими словами намечены только некоторые элементы жестикуляции этих фигур, да и не все реально применявшиеся художниками позы охвачены ими[3]. Само же приурочение происхождения хотя бы и этих трех типов к тому или иному культурному кругу является искусственным, ненужным построением, так как ничего не поясняет: примеры, приводимые самим Милле, разбросаны по всем христианским странам (в том числе многочисленны и в Западной Европе), так что даже впечатления превалирования каждого типа в стране, его создавшей, не возможно получить. Не даром и на рассмотренных выше грузинских распятиях оказываются представлены и сирийский тип (на Мартвильском энкольпии), и каппадокийский (на Мартвильском кресте), и византийский (на Бретском)[4]. Т. е. тут ясно сказывается, что все эти три, да еще и другие, решения известны в стране в одно и то же время.

Выразительность всей композиции распятия, ее впечатляемость на зрителя определяется этими тремя фигурами. Поэтому о других, дополнительных элементах и фигурах композиции можно особо не говорить, имея ввиду специфические интересы, задачи нашего изложения.

[1] Таким образом категорическое утверждение, которое высказал относительно распятия Ишханского креста Ш. Амирханашвили, будто иконографический тип не позволяет отнести его к X веку (Бэка Опизари, Тб. 1939, стр. 29 сл.), является полемическим увлечением. Попытка Ш. Амирханашвили обосновать свое утверждение технической стороной исполнения креста, как показано выше, несостоятельна: монтировка есть вообще почти постоянный момент в золотых дел мастерстве, о цельности же выносного Ишханского креста техническая сторона говорит красноречиво, как оттенено и в описании (проходящие элементы украшения, общность начертания букв в надписи на табличке распятия с остальными надписями, позолота смонтированного памятника). Наконец, П. И. Ингороква (VII, 1941) заострил мое внимание и на самом тексте надписи на кресте распятия, оттенил, что форма ჱეეფ, т. е. с конечным «восьмым» ჱ грузинского алфавита, дальше X — начала XI века не встречается, не мыслима. Действительно, мы видели, что уже на энкольпии Хосровануш появляется ჱეეჳ, на Бретском кресте стоит ჱეეჳი, только на Лапскальдском (рядом с другими архаизмами) — ჱეეფ.

[2] G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, 1916, pp. 400—407.

[3] Милле прямо называет их главными, а попутно кое-где называет и некоторые дальнейшие вариации (напр., p. 403, n. 2; 405, n. 1; 406, n. 16; 407).

[4] Мария и Иоанн на Лапскальдском не подходит ни под один из них. — Милле тоже приводит примеры грузинских памятников под разными типами, а некоторые вовсе не цитирует (как не подходящие).

III

ГРУППА РАЗРОЗНЕННЫХ ЗВЕНЬЕВ КАКИХ-ТО ЧЕКАННЫХ ПАМЯТНИКОВ ОБЩЕГО ТИПА НА ГРАНИ X И XI ВЕКОВ

Эпоха перелома X и XI веков является в области золотых дел мастерства, в области грузинской чеканки эпохой решительного сдвига, исключительных, напряженных художественных исканий, как это было показано выше. Результатом этого является очень богатая не только количественно, но и, самое главное, богатая разнообразием художественных течений масса памятников. Эффект, которого достигла, таким образом, эта эпоха и в области чеканного искусства, отмечается большой актуальностью. Рядом с рассмотренной группой памятников — четырьмя выносными крестами из Ишхани, Брети, Ланскальда и Мартвили — сохранились и другие примеры творчества этой интересной эпохи, часть которых легко объединяется в несколько групп, другие же являются, по-видимому, единственными уцелевшими представителями различных групп, школ, мастерских.

Прежде всего необходимо обратиться к рассмотрению одной группы памятников, которые являются отдельными звеньями каких-то больших сложных чеканных произведений; при этом каждое такое звено большого произведения обладает полной законченностью. Это — пластины из Саголашени, Шемокмеди, и некоторые другие. Судьба этой группы памятников чеканного искусства и другой, ближайше с ней связанной, группы рипид, в отношении определения их довольно своеобразна[1].

Впервые на некоторые из них натолкнулся Н. П. Кондаков и репродуцировал в своей известной «Описи памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии», присоединив к описанию перевод надписей Дм. Бакрадзе. Главные из этих интересных объектов — именно, три пластины одного набора из Шемокмеди — были определены им словами: «приблизительно XV век», а о пластине из Моцамета он пишет, что она «может быть XIII—XIV» веков. Рипиды же Шемокмедского монастыря он датирует XVII веком[2]. И. С. Уварова, тоже заслуженная исследовательница древностей Грузии и Кавказа, повстречав памятники той же группы в Местиа, в Сванетии, датирует их XVI веком[3]. Затем одну из пластин Шемокмедского монастыря, которую

[1] Это посвященное пластинам исследование напечатано на грузинском языке в Ars Georgica, 2, Тбилиси 1948. Оно впервые было доложено на научной сессии Отделения общественных наук АН ГССР в 1941 году.

[2] Опись памятников, 1891, стр. 119 (№ 9), стр. 58 (№ 5) и стр. 131 (№ 20, 21, 22).

[3] МАК, X, стр. 134 (по сравнению с рипидами Гелатского монастыря, описанными Кондаковым, Опись, стр. 38).

Н. П. Кондаков считал за памятник XV века, проф. Е. С. Такайшвили, прочтя надпись, считает точно датированной не XV веком, а XVI, именно 1540 годом[1]. Рядом с этим рипиду из Обуджи, другой памятник этой же группы, Такайшвили относит к XIV веку, ввиду наличия на нем надписи, упоминающей царя Георгия, которого считает или Георгием Блистательным начала XIV века, или, может быть, имеретинским Георгием I конца XIV века[2]; а рипиды Шемокмедского монастыря относит к XI[3].

Чтобы понять эти поздние датировки и известный разнобой в них, необходимо оттенить, что это было вызвано состоянием науки, когда исследователи склонялись к поздней датировке в силу оценки и определения пластической стороны этих произведений, т. е. фигурной пластики в изображении этих чеканных предметов. Только теперь, когда вопрос созрел, когда рассмотренные выше, точно датированные памятники помогли совершенно точно понять самый процесс развития, который имел место в художественной жизни того времени, в конце X века и до половины XI, тогда и определение той группы памятников, которую мы сейчас должны рассмотреть, и связанных с нею других, стало возможным. Но при этом вспомогательным моментом для полной несомненности указываемой датировки являются, как и в других случаях, орнаментальные детали — их узоры и характер исполнения.

I

Сохранившиеся отдельные чеканные пластины из Саголашени, Шемокмеди и Моцамета представляют собой приблизительно одного размера (около 30 × 35 см), небольшие серебряные пластины с изображением сцен из «священной истории» христианской легенды (напр., благовещение, встреча Марии и Елизаветы, рождество, сретение, крещение, вход в Иерусалим, преображение, распятие, вознесение), заключенные в орнаментальные рамы, сработанные из той же пластины и в одну общую плоскость с рельефной композицией.

Из Саголашени дошли пять пластин со сценами благовещения, встречи, сретения, крещения и вознесения (см. табл. 13–17)[4]. Пластины массивные, тяжелые. Сохранность — в общем хорошая; есть только мелкие повреждения, да порчи бортов. В конце XIX века на одной из пластин с оборота сделана заплайка перелома. Все сцены или фигуры имеют обстоятельные подписи. Кроме них были нацарапаны поздние мхедрульные приписки, в общей части стертые и заглаженные. Только первая пластина со сценой благовещения (30,2 × 34,3 см) никакой подписи не имеет. — Другая пластина со встречей Марии и Елизаветы (30,2 × 34,5 см) подписана по гладкому полю:

+ ⴰⵆⵒⵏⵔ ⵒⵏⵔⵏ ⵒⵔⵏⵔ ⵙⵙⵒ ⵜⵔ ⵒⵔⵏⵔ ⵜⵒⵏⵔⵕⵏⵔⵏ (sic)

ქ. მოკითხვა წმიდასა ძრიამსა და წმიდასა ელისაბედისა.

[1] Археологические экскурсии . . ., III, Тб. 1907, стр. 32 (№ 3).

[2] Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, Тб. 1914, стр. 239–240.

[3] Археологические экскурсии . . ., I, 1905, стр. 35. — Отмечу еще, что, привлекая наши памятники в своем замечательном и монументальном исследовании Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, Paris 1916, проф. Г. Милле относит на основании иконографических разысканий одну отдельную пластину со снятием со креста в Шемокмеди к XI веку, а что касается других — к XIII (стр. 469 и 403, 4). — Лет 30 тому назад в Музее древнегрузинского искусства нашего Университета я отнес все эти памятники, так различно датируемые, как вопрос, поставленный для исследования, — к XV веку, ясно выделяя те элементы, которые представлялись уже тогда противоречившими такой поздней датировке.

[4] В литературе упоминается только пластина со сценой крещения размером «около 8 вершков. Икона эта весьма грубого дела, может быть, и не очень древняя, но интересна потому, что сохранила в самой первобытной чистоте наивное изображение первых времен христианства . . .» (гр. Н. С. Уварова, МАК, IV, 1894, стр. 185 и рис. 161).

Третья пластина со сценой сретения (30 × 34,7 см) имеет в центре подпись ⴂⵏⵜⵂⵔ ⵅⵔⵊⵅⵏ другой рукой, несколько небрежно и позднее вырезанную, чем основные чеканные подписи; у каждой фигуры частью столбцом, частью в строчку выписаны чеканом и общей рукой с подписями на остальных пластинах имена представленных персонажей, а именно слева направо:

ⴒⵔⵁ ⵖⵁⵆⵏⵖ —ⴒⵔⵁ ⵂ·ⵔⵂ —ⵁ·ⵏⵏⵖ ⵜ·ⵖ —ⴒⵔⵁ ⵆⵁⵏⵏ ⵂⵏⵖⵁⵆ —ⴒⵔⵁ ⵜⵆⵜⵆⵜ.

У этой пластины обломан крайний жгутик верхнего борта и небольшой кусок левого. — Четвертая пластина со сценой крещения (28,2 × 34,7 см) имеет подписи слева, за спиной Крестителя столбцом: ⴒⵔⵁ ⵁ·ⵄⵏⵏⵖ ⵜⵀⵁⵄⵏⵁⵆⵁⵀⵏⵖⵁⵂⵏⵄⵂⵏⵄⵂⵏⵄ

имеет подымающиеся от одного горизонтально тянущегося стебля расставленные на значительном друг от друга расстоянии своеобразной формы пальметки; такие же мы повстречали уже на ручках Бретского и Мартвильского крестов[1]. Обе эти пластины имеют затем еще вполне разработанные другие элементы декора — полосу как бы пуговок (по внешнему краю бортиков), расположенную между прямо протянутыми жгутами, и волнообразно тянущуюся проволочку (по внутреннему краю пластины со сценой крещения). Эти последние мотивы повторяются вместе или порознь и на остальных трех пластинах, две из которых кроме того украшены еще другими орнаментальными мотивами.

Рассматривая Саголашенские пластины с пластической стороны, мы видим, что фигуры даны на них в совершенно ясном контурном очертании. Художник стремится создать определенный сплошной блок, один массив. Фигуры, таким образом, в их движении строятся замкнутыми одним объемом, из него не расходятся, не выступают тут или там отдельные части, не создается причудливой игры контура.

Первая пластина со сценой благовещения является в этом смысле вполне характерной и показательной. И фигура богоматери и фигура ангела замкнуты простым, ровным контуром — ангел в пределах внешних линий крыльев и одежды. Руки обеих фигур художник не выдвигает за пределы данного массива, а заключает их в общем абрисе. Это — для него самое важное, он ведь еще только ищет форму для выражения пластичности, объемности; у него проявляется едва самая начальная ступень ее. Характерным является усиленная округлость в головах фигур — овал головы дан одним массивом, одной общей закругленностью. Т. е. хронологически первая задача, которая встает перед мастером, когда искусство той или иной страны доходит до момента самостоятельного интереса к скульптуре, как форме художественного выражения, — как установлена эта задача при историческом изучении, будь это греческая скульптура, или раннян романская, или какая иная, — поставлена, таким образом, совершенно ясно и в грузинском искусстве на переломе X и XI веков, так как каждый новый памятник эпохи подтверждает это, выдвинутое выше при рассмотрении скульптур Ишханского и Мартвильского крестов положение. В фигурах сцены благовещения при сохранении определенных жестов, в поворотах фигур и голов не хватает нужной экспрессии, они, напротив, какие-то деревянные, неповоротливые. Т. е. приобретя новые элементы, именно основной момент пластики — связную объемность фигурной болванки, — изображения утеряли, принесли этому в жертву, можно сказать, экспрессивность, непосредственность эмоциональной впечатлительности. На Саголашенских пластинах явление этого общего процесса выступает с разительной силой и ясностью.

Тот же интерес к пластической четкости, которым определяются рассматриваемые пластины, в полной мере проявлен и в аксессуарах данной сцены благовещения. Как колонки, фланкирующие сцену события, так свешивающийся в центре занавес даны определенно объемными телами. Еще сильнее выступает рельефность размещенных в верхней композиции балдахина и зданий — фотография не передает, нужно оттенить, действительной силы рельефности этих последних элементов композиции: они на много больше выдвинуты вперед, чем обе фигуры.

Тот же факт завоевания нового в художественной форме, именно передачи кубичности объемного блока в отдельной фигуре или, иначе говоря, достижение в скульптуре

[1] См. на табл. 7 нижнее звено ручки Бретского и на фото 223 верхнее Мартвильского крестов.

стадии архаики бросается в глаза и при рассмотрении остальных Саголашенских пластин. В сцене встречи Марии и Елизаветы художник еще резче, пожалуй, отразил свою заинтересованность в пластике: на совершенно гладком, нейтральном по отсутствию какого бы то ни было изображения или узора, фоне даны справа и слева обособленные предметы. Т. е. взор смотрящего по неволе приковывается к одному или к другому блоку. Две фигуры — Елизаветы и Марии — даны одним блоком в левой половине композиции, в пределах одного общего контура. Вместе с этим внутри этого блока мастер выделяет дополнительные закругленности ног, рук, спины. Справа в композиции дано сокращенное изображение дома со служанкой, стоящей в позе изумленного восхищения — причем все это блокировано сверху вниз.

Еще новый момент можно отметить в сцене сретения на третьей пластине. Здесь также фигуры даны каждая за себя, обособленным контуром, сплошь завернутые в ткани. Но вместе с этим исканием сплошного массива художник не обращает внимания на пропорциональность фигуры. Этот момент не дошел еще до его художественного сознания, как и в архаической скульптуре Греции, например: он вытягивает фигуры, даже кисти рук; головы даны непропорционально маленькими, особенно у женщин; ступни ног тоже. Известное выделение дополнительных объемов в пределах общего блока и здесь на лицо — руки, колено и икры ног Симеона, голуби на руках Иосифа. Здесь опять, как и в сцене благовещения, сильно рельефный балдахин значительно выдается вперед.

Четвертая пластина со сценой крещения привлекает, как и предыдущая, своей большой декоративностью и спокойствием симметричной разбивки. Вместе с этим характерно в обеих композициях, что средняя ось их, заключающая в себе идейный центр, по размерам фигуры значительно меньше остальных, размещенных по сторонам. Фигурная болванка проступает здесь с полной откровенностью — тело Христа совершенно ровный цилиндр и так же даны, как ровные набитые колбасы, руки его. Совершенно отвечает этому ангел справа; в нем художник добился также сплошного блока, но за обильным рисунком линий-складок одеяний собственно пластическая объемность пропала, осталась не выявленной. А фигура второго ангела вообще провалилась, не была и не могла быть даже намечена (хотя бы рисунком). Только головы ангелов, конечно, переданы с общей всем головам этой серии нерасчлененной внутри, равномерной, шарообразной закругленностью. Так же точно пластически выделяются голая левая нога Крестителя и рыбы в реке.

Последняя из уцелевших Саголашенских пластин со сценой вознесения также в общей компоновке особенно сильно подчинена декоративности целого. А это, рядом с ведущим интересом художника воспринимать и стараться передать общую болванку фигуры, приводит к полному игнорированию пропорциональности отдельной фигуры и соответствия в пропорциях нескольких, рядом поставленных фигур. Таким образом в общем приятно распределенном построении отдельные фигуры апостолов неприятно отталкивают — одни комично короткими фигурами, а замыкающие обе группы — вытянутыми и узкими. Среди них приобретшая благодаря контуру, образуемому плащем, больше широты фигура богоматери, выделенная в самостоятельный блок, воспринимается в общем приемлемо спропорционированной. Что обе группы апостолов по сторонам богоматери художник воспринимал, как слитные блоки, лучше всего подтверждает то обстоятельство, что для стоящих во втором ряду он даже не намечает вовсе корпуса фигур, ограничиваясь несколькими условными линиями, вдавленными с лица пластины, которые как бы создают иллюзию одежды ниже пластичных голов.

Во всей этой нижней полосе композиции ритм овальных закруглений голов, обведенных рельефными дисками нимбов, составляет ведущую доминанту построения. Дополнительное выделение округлостей рук играет сравнительно мало роли, хотя оттеняет, что художника в каждом сюжетном задании неизменно влекла и останавливала на себе задача выявить объемность тела и его частей, передать закругленности его. Те же самые приемы применены мастером и в верхней полосе рельефа. Пластика фигуры сидящего Христа тоже выявлена вполне ярко, но неумение передать перспективу в сидящей фигуре создает комически короткий вид ее. В отдельных звеньях верхней полосы композиции пластика проявляется и в целом и в его частях — руках, ногах, мутаке, дверях рая, в мандорле и т. д.

Таким образом в пяти Саголашенских пластинах с полной ясностью выявляется та ведущая, манившая внимание мастера художественная задача, которая нами была выяснена при рассмотрении четырех крестов с распятиями, падающих на полустолетие с конца X и до начала XI века, и которая определяется интересом собственно скульптурного, пластически обособляющего изображения тел. Но она находит свое применение, свое осуществление на композициях, которые были уже отработаны и допускали варирование лишь в частностях, в аксессуарах. Такие композиции вполне показательны для определения художественной силы мастера, которая в нашем случае выявляется также и как большое дарование к декоративно монументальным формам. Общая компоновка отдельных сцен носит характер монументальной торжественности и лаконичности и одновременно она полна значительной декоративности благодаря правильному распределению групп. В первой сцене благовещения декоративности впечатления служат также и традиционные показатели места и обстановки, где происходит сцена; но они же создают по сравнению с другими, и в особенности со второй пластиной, впечатление некоторой перегруженности. В этой второй сцене — встрече Марии и Елизаветы — мастер настолько отдался выявлению скульптурной фигуры, что поражает скупостью в передаче нарративных деталей, из которых он намечает здание со служанкой в открытой двери скорее настроением, чем понятной формой, охватывая двойной аркой две составные части всей композиции. Мне кажется, что применение им разного радиуса для этих арок есть тоже подсознательное отражение разной значительности групп.

Декоративный подход мастера проявляется кроме того особенно сильно в разделке частностей одежды персонажей и предметов, и затем в орнаментальных обрамлениях отдельных сцен. Совершенно определенно продиктован его декоративным восприятием рисунок течения складок в одеждах. Это характерно для всех пяти пластин, но, пожалуй, особенно наглядно в композициях сретения и крещения, где выступающие вперед плащи с диагонально направленными линиями встречаются с отрезками вертикально нанесенных линий. Таким образом ясно, что мастера интересует орнаментальность течения линий, узор их. Это сидит у него в крови, в пальцах — и каждый почти штрих складки он усиливает или в определенном ритмическом понимании выделяет некоторые из них сопутствующим рядом точек. Кроме того на сравнительно просторных гладких между складками частях он помещает отдельные украшения из наколотых точками кружков, розеток и т. п. Однако эта последняя группа украшений применяется им только для главных персонажей той или иной композиции, как напр., для Марии и Симеона в сретении, для Крестителя в крещении. Также и отдельные предметы в композициях, как, напр., трон в благовещении, здание во встрече, балдахин в сретении, врата в вознесении, специально орнаментально декорированы мастером. И так же, как в украшении одежд, он применяет этот метод для выделения в идейном смысле

главных персонажей композиции. Это проводится настолько сознательно и постоянно, что и в отделке бортиков нимбов он соблюдает это подчеркивание, выделение. Так же нужно понимать изображение ковриков под ногами Марии в сценах сретения и вознесения.

Что касается орнаментальных обрамлений отдельных композиций, то, как было уже отмечено, они занимают видную часть творчества нашего мастера. Обрамления даны им на той же массивной серебряной пластины, что и сюжетная композиция, и даны в одной с нею плоскости. В выборе узоров орнаментальных полос проявляется скульптурный интерес мастера и скульптурный подход к выполнению. Это сильнее сказывается, конечно, на некоторых узорах. Так, прежде всего на расставленных на больших интервалах бутонах или листиках, на рядах отдельных пуговок, на причудливом узоре рамы (и балдахина) сретения, но и на волнообразном побеге выступает вперед скульптурность; наконец, и своеобразное развитие узора рамы крещения как бы посаженными на концах кружочками тоже вызвано, очевидно, его желанием усилить пластическую впечатлимость этого мотива.

В наборе орнаментальных мотивов рядом с разработанными и пользующимися в ту эпоху значительным распространением имеются редкие и даже одинокие по применению. К числу последних относятся два мотива рамы сцены встречи. Действительно, они и не отличаются яркостью, эффектностью и не отражают — это пожалуй, решающее обстоятельство — основного, пластического, интереса, устремления эпохи. Вот почему, очевидно, остались они одинокими, известными на нашем только памятнике.

Таким образом Саголашенские пластины являются в эволюционном смысле очень ярким и показательным памятником. Ведущим моментом в творчестве их мастера, как устанавливает рассмотрение, выступало искание им цельной, объемной, пластической, скульптурной формы. Это прежде всего и сильнее всего отражено в человеческих фигурах, но также налицо и в отдельных предметах, которые встречаются в сценах очень скупо в количественном отношении и которые изображены в каждом случае изолированно на гладком фоне пластины, также, как и человеческие фигуры. Даже и в характере орнаментики, в построении некоторых узоров и в горельефности их элементов сказалось в даровании нашего мастера эта характерная черта эпохи. Выявление только-что найденной (обретенной), новой художественной ценности в изображениях — объема тела, объема фигуры — приводит нередко и нашего мастера, как обычно и мастеров периода скульптурной архаики других народов и других эпох, к созданию неправильно вытянутых или неправильно укороченных фигур: задача пропорционального построения тела для него еще не существует, ибо он еще не справился вполне и с задачей восприятия и передачи единства блока фигуры, высвобожденного для зрительного восприятия и для осязания из всего его окружения. Таким образом пластины эти повторяют в указанном пункте то, что мы раньше отметили в фигуре Христа Бретского распятия и что характеризует также фигуры золотой чаши из Бедиа (см. фото 86 и след.), датируемой так же, как и Бретский крест, временем около 1000 года[1].

Если далее обратиться к исполнению лиц, голов Саголашенских рельефов, то ближайшее сходство с ними имеют головы той же чаши Баграта из Бедиа по своей нерасчлененной закругленности, напоминающей вид надутого пузыря. И впечатление известной грубоватости самой работы, как бы недостаточности полировки поверхностей

[1] См. ниже (гл. V) переработанную статью в посвященном к 40-летию научной деятельности акад. И. А. Джавахишвили томе *Вестника Музея Грузии*, том X—B, Тб. 1940, о Бедийском золотом потире.

присуще обоим памятникам. Другим близким к ним в этом направлении памятником является уцелевшая рипида из Шемокмедского монастыря, т. е. перевезенная туда из древней Зарзмы, с надписями семьи Ларлака (см. фото 114, 115)[1].

Для всех фигур Саголашенских пластин характерно применение дополнительного декорирования одежд рядами точек по одной стороне каждой складки, а равно отдельными звездочками из точек на сравнительно больших, гладких плоскостях одежд. Саголашенские пластины имеют в иконе преображения из Зарзмы родоначальника этого мотива; а параллели его применения имеем в рельефах названной сейчас Шемокмедской рипиды из Зарзмы и частично в медальонах Бретского креста. Что же касается одежд на фигурах Бедийской чаши, то этот декоративный прием там не применяется так же, как и на фигурах Лапскальдского или Мартвильского крестов.

Наконец, орнаментальная часть декора состоит, как было уже отмечено, наравне с узорами, совершенно обработанными и даже получающими здесь именно дополнительное варьирование, несколько неуклюжих мотивов, выделяющихся своей беспомощностью и элементарностью в построении и отсутствием мастерства в исполнении, т. е. это — интересная параллель к работе второго участника в исполнении Бретского креста. Здесь стоит отметить, что украшение трона Саголашенской сцены благовещения напоминает разделку колонок у трона Христа на Бедийской чаше, как отчасти и система выявления крестчатости нимбов Христа на ней и в Саголашенской сцене вознесения[2].

Таким образом хронологическое положение Саголашенских пластин может быть, кажется, определено, учитывая прогрессирующую орнаментику и разнообразие мотивов ее, годами непосредственно после Бретского креста и Бедийской чаши, т. е. после 1000 года.

2

Вторая группа пластин такого же характера, как и группа Саголашенских, и также по количеству сцен фрагментированная, сохранялась — до уничтожения их волной антирелигиозного движения 1923—24 гг. — в Шемокмеди. Это тоже остатки привезенных веке в XVI из монастыря Зарзмы в Месхетии церковных ценностей[3].

Для описания пластин и установления внешних данных приходится комбинировать сведения из отдельных кратких описаний и разные имеющиеся фотографии[4]. Прежде всего нужно подчеркнуть, что все три сохранявшиеся в Шемокмеди пластины, изображающие сцены въезда в Иерусалим, распятия и преображения, являлись фрагментами одного памятника и, конечно, только случайно были поставлены в Шемокмеди порознь; а именно первые две хранились в основной, некупольной церкви монастыря и набиты были на одну общую доску, довольно-таки небрежно; а последняя в церкви в честь праздника «Зарзминской церкви» в Шемокмеди — и была «обновлена и вновь окована»,

[1] См. ниже, гл. IV.

[2] Изображение воды в Иордане сцены крещения чередованием линейных фигур есть также отражение декоративного вкуса при стремлении обособить пластику тела рыб.

[3] Дм. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре, СПБ. 1878, стр. 136 и Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. I, Т. 1905, стр. 70 (и 78).

[4] Впервые эти пластины зарегистрированы Дм. З. Бакрадзе, стр. 128 (№ 14) и стр. 136 (№ 5); затем Н. Кондаковым и Дм. Бакрадзе, Опись памятников, стр. 118—119 (№ 9 — распятие) и стр. 120—121 (№ 12 — преображение) и рис. 58 и 59; Е. С. Такайшвили, вып. I, стр. 70 (№ 6); вып. III, 1907, стр. 31—32 (№ 3). Фото Роинашвили, Ермакова, в коллекциях Груз. общества истории и этнографии (любительские 1911 года и исполненные фотографом общества — видимо, в 1919 году — Т. Г. Кюне). На фото Ермакова № 412 (б. Роинашвили) пластина Преображения, дана без искажения, четко, хоть и мелко.

т. е. со спинки, в XVII—XVIII веке братом шемокмедского настоятеля Якова Думбадзе, Иессеем, о чем и гласила надпись на спинке этой иконы[1]. Все три пластины были, судя по фотографии, одной и общем величины[2]. В описаниях размер указан только для одной пластины преображения и тот с явными ошибками[3]. Однако, исправляя их, мы получаем следующие размеры в сантиметрах: 26,5 × 33,5, примерно[4].

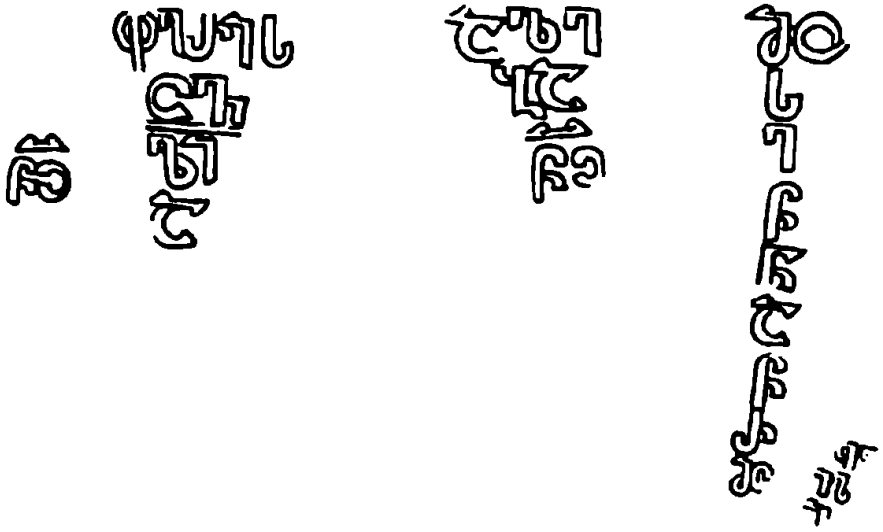
Композиция каждой Шемокмедской пластины заключена в широкую орнаментальную раму такого же характера, как и рамы Саголашенских пластин (см. табл. 10, 11, 12 и фото 107). Они выкованы из той же общей серебряной пластины, что и сюжетная композиция, и были — по расчету примерно 5 см ширины в среднем (есть отдельные поуже и пошире — 3,5 и 6 см). Как на Саголашенских, так и на Шемокмедских пластинах композиции сопровождаются довольно подробными подписями. Сцена въезда в Иерусалим сопровождается подписями — у группы апостолов ⴰⴰⵛⵏⵁⵔⵎ (столбцом по 2 и 1 букве в строке), над Христом ⵏ ⵜⵔ, а справа перед храмом, над толпой горожан выписаны возгласы (по Мт. 21,₉ и Мк. 11,₉ и ₁₀):

ⵁⵏⵛⵣ ⵔⵣ|ⵏⵛⵖⵙⵣ ⵚ|ⵣ ⵄⵁⵔⵙⵙⵏ|ⵁⵖ ⵛⵔⵙ ⵔ|ⵁⵔ|ⵛⵣⵛ|ⵖ|ⵏⵄⵏⵖ|ⵙⵏⵣ| ⵁⵏⵏ|ⵙⵣ

ოჲანა მაღალთა მინა; კურთხეულ არს მომავალი ხახელითა უფლისაჲთა

О надписи исторического содержания на верхнем борту — ниже, в своем месте.

Эта сцена дана в виде развитой композиции «восточного» (по Миллэ)[5] типа, т. е. где на правом плане разработана тема активного участия детей, приветствующих въезд Христа, расстилающих одежды перед ним, срывающих ветви с деревьев; в нашем случае совершенно отсутствуют бородатые фигуры иудеев и т. д. Число сопровождающих апостолов с двух доведено здесь до двенадцати; правда, для трех намечены



[1] Бакрадзе, стр. 136; Такайшвили, вып. I, стр. 70; Опись, стр. 120—121. Кондаков подчеркивает принадлежность пластин одному памятнику.

[2] Ср. фото в альбоме № 1172 коллекций Грузинского общества истории и этнографии, где все три спины вместе и с другими еще предметами, что дает дополнительный материал и для установления абсолютных размеров пластин.

[3] У Бакрадзе и в Описи — длина 1¹/₂ вершка и ширина — 6; у Такайшвили (I, стр. 70) — длина 11¹/₂ вершков и ширина — 6. Очевидно, Такайшвили просто «исправил» явную опечатку, а не дал проверенные по памятнику размеры, так как взгляд на фото (напр., Опись, рис. 59 воспроизведен в размере 14,5 × 11,5 см) говорит о совсем других пропорциях. Приходится предлагать другое исправление: 7¹/₂ × 6 верш.

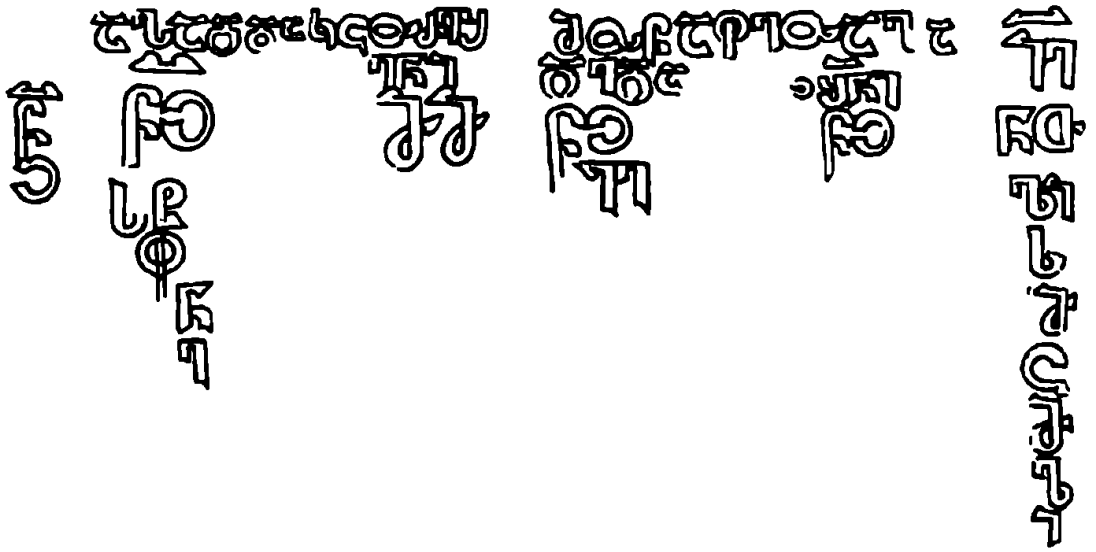
[4] Эти размеры подтверждаются при сравнении с другими предметами, размеры которых более или менее точно нам известны (ср. рис. 53 в Описи). В альбоме на табл. 10, 11, 12 пластины даны в высчитанную так величину оригиналов.

[5] Византийский же тип, согласно разысканиям Г. Миллэ (Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, Paris 1916, p. 260—261) выдвигает на первый план бородатых иудеев и отодвигает детей, сильно уменьшая число их, а подчас и совсем сводя на нет.

только нимбы, да еще для пяти — одни головы. Прогрессивной чертой в трактовке темы является изображение ослицы, обнюхивающей дорогу нагнутой головой, что — как известно — найдено было художниками не сразу. Иерусалим характеризован изображением одного только купольного храма.

Сцена преображения имеет прежде всего крупную подпись вверху «Перисцвалеба», т. е. «преображение»; затем обозначения пророков, слева Илья, а справа Моисея столбцом. Апостолы же подписей не имеют. Само расположение их — Петра слева, обращенного ко Христу, Иоанна, моленно преклоняющегося и как бы ушедшего в свое внутреннее созерцание, по середине, и Иакова справа, в неловком движении вставания и отстранения от себя, — не заключает каких-либо характерных черт одного направления в отношении иконографического построения композиции.

Наконец, сцена распятия воспроизводит старый тип Христа, стоящего совершенно фронтально перед крестом с разведенными в стороны руками[1]; по сторонам его, под крестом, стоят симметрично Мария и Иоанн, подпирающие оба одной рукой подбородок, и по краям — слева en face св. диакон Стефан, а справа, слегка направленный в сторону, проповедующий Иоанн Креститель. Над краями креста две полуфигуры ангелов, таких же серьезных, но безучастных, как и все остальные фигуры. Помимо двустрочной записи заказчика исторического содержания по нижнему борту пластины, в орнаментальную отделку композиции включены подписи отдельных персонажей и целые тексты. На дощечке над головой распятого Христа вычеканена надпись отдельными линиями: ⵁⵃ ⵖⵏ ⵒⴼⵏ.:.| ⵖⵒⵔⵎⵆ в две строки, у четырех же стоящих под распятием фигур подписи столбцами: св. Стефан, св. Мария, св. Иоанн [евангелист], св. Иоанн Креститель. На развернутом свитке, который держит в левой руке Креститель, читается гравированными, как и на дощечке креста, в одну линию буквами (из Мт. 3_3; Мк. 1_3; Лк. 3_4; Ио. 1_{23} по Исайи 40_3): ⵢⵁ| ⵍⵍ|ⵙⵏ|ⵟⵏ|ⵖⵁ ⵇⵃ|ⵙⵇ|ⵟⵏ|ⵇⵏ (т. е. ჴმაჲ ღაღადებისაჲ ოჳდაბნოს ზედა). А под поперечными рукавами креста выписаны в строчку слова Христа (Ио. 19_{26}—$_{27}$) — слева: *жено, се сын твой*, а справа: *ученик, се матерь твоя*, сливающиеся частично с подписями у четырех стоящих персонажей. Начертание этих надписей такое:



Как отражена основная проблема эпохи в рельефах этих Шемокмедских пластин, именно проблема пластической передачи фигур?

[1] Плат построен как и на распятии Мартвильского креста (см. фото 390), но передний узел его не завязан, не замкнут, а только сложен петлей, как на распятии Бретского и Лапскальдского крестов (см. фото 103 и 368).

Сравнивая с пластинами из Саголашени, прежде всего надо подчеркнуть большую выявленность объемности тел. Это прослеживается на фотографиях в каждой фигуре, — где слабее, где сильнее. Даже во фронтальных фигурах руки действующих лиц, расположенные перед грудью, не вдавливаются в объем фигуры[1]. Так, напр., фигуры апостолов слева и детей справа, равно и вся фигура Христа на рельефе со въездом в Иерусалим, или фигуры при распятии, даны с расположением рук перед фигурой, причем они образуют дополнительно моделированный к фигуре объем, не вдавливая его в общий объем тела, как мы это наблюдаем на Саголашенских пластинах или на Бедийской чаше. Но особенно ярко выступает эта черта Шемокмедских пластин на таких фигурах, при изображении которых над художником не тяготела традиционность изображать плоскостно грудную клетку фронтально поставленных фигур, как напр., Иоанна в «преображении», или мальчика, который лезет на дерево, во въезде, показанные сбоку.

Такая же пластическая объемность дана мастером и в изображении ослицы; интересно, что у него получилась не только моделировка закругленностей шеи, переходов в частях туловища, но выделены на ногах даже бабки над копытами. Аналогично этому изображающая Иерусалим церковь тоже обладает определенной объемностью, получающейся особенно благодаря круглому барабану купола. Также точно — и дерево с ломающими ветви детьми, или крест распятия, у которого подножие образует даже наклонную поверхность, т. е. реально понято мастером в своем функциональном назначении, или, наконец, нимбы, обладающие значительной корпусностью, противопоставляющей их коренным образом нимбам Бедийской чаши или Саголашенских пластин.

Что Шемокмедские пластины являются по сравнению с Саголашенскими произведениями не столько хронологически продвинувшейся эпохи, сколько иной, заметно отличающейся мастерской, показывает сопоставление драпировок. На Саголашенских пластинах это — частые, длинные линии, наложенные в диагональном или в вертикальном направлениях, и параллельно декорированные пунсонными ударами по линии каждой складки. На Шемокмедских же складки облегают выпуклости и потому они короткие закругленные, прерывистые и относительно редко размещенные. Здесь не получается больших сплошных поверхностей, расчерченных и декорированных, как на Саголашенских, а напротив того — отдельные, небольшие, моделирующие округленности элементы целого. Поэтому почти на каждой фигуре выделяются обособленные рукава, пояса, скрученные части одежды; даже ноги у апостолов сцены преображения, напр., представлены самостоятельными, членеными объемами. По сравнению с последними ноги Марии и Иоанна в сцене распятия трактованы однако иначе, именно, напоминающим близко образом трактовку группы из встречи Марии и Елизаветы на одной из пластин из Саголашени и по окутывающим их одеяниям.

Головы фигур на Шемокмедских пластинах даны почти округлой скульптурой. Мастера привлекает задача моделировать глаза, нос, уши, бороду, волосы самостоятельно; поэтому бросаются в глаза несколько бритых, т. е. совершенно гладких, круглых голов у детей (въезд). Конечно, при таком интересе мастера к выявлению пластичности и силе его в этом отношении никакого намека на экспрессивность лиц и ожидать нельзя. И действительно, они все деревянные, лупоглазые, как и сами

[1] Особенно выигрышны для того, чтобы установить и проследить этот момент фото из б. коллекции Д. Ермакова № 18015 и 18014, в остальном с неправильным освещением рельефов. См. фото 107, воспроизводящее № 18015, и табл. 10 в альбоме.

фигуры — только с условными жестами. Бритые головы детей выглядят у него не детскими лицами, а лысыми и бритыми старческими. Это отсутствие экспрессивности полностью относится и до сцены распятия, где присущего ей трагического характера нет и где, пожалуй, самый тип Христа, извлеченный из старого арсенала, набран мастером ввиду его большой «блочности».

Зато мастер Шемокмедских пластин выделяется чувством монументальной декоративности. Этот талант его такой же большой и яркий, как и его пластическое дарование. Каждая из его композиций обладает законченным декоративно-монументальным построением целого. В сценах преображения и распятия это достигается соблюдением строгой симметрии построения, в сцене же въезда в Иерусалим — равновесием боковых массивов из объединенных фигурных блоков композиции при выделенной центральной группе. Монументальность повышается в каждой композиции благодаря пластической четкости постановки фигур: каждая из них расставлена за себя, она полностью выделяется из фона. Это обособление фигуры из окружающего ее пространства, вызванное ростом у художника пластического интереса и составляющее типичное явление для таких периодов скульптурной архаики, отражается в нашем случае на впечатлении монументальности целого композиции. Это явление налицо не только в сцене преображения или распятия, но и в сцене входа в Иерусалим, где, напр., каждая нога ослицы четко выделена и полностью показана.

Чувство декоративности у художника Шемокмедских пластин не ограничивается одной сферой монументального построения композиций, а распространяется и на область декоративной трактовки частностей. В этом отношении он идет в ногу с большинством золотых дел мастеров эпохи. Так в качестве отдельного декоративного элемента он применяет такие же пунсоны точкой в нимбах и украшении книг, как на ряде рассмотренных выше памятников, особенно на Саголашенских пластинах, равно на Бедийской чаше также в изображении книг, затем мутаки и др.; или пунсон кружком с точкой внутри, которым он отделывает и подножие, и крест, и обшлага рукавов богоматери, и др. и который мы знаем, начиная с иконы преображения из Зарамы, на Ишханском, Бретском, а также Мартвильском крестах, и который увидим и ниже на большом числе памятников изучаемого периода. Орарь у Стефана он выделяет тремя крестиками, набитыми пунсонами, которые имеются и на Саголашенских пластинах (сретение, вознесение). Однако, основной характер декоративности в его произведениях лежит не в этом применении мелких, отдельных элементов, а в основных общих установках. Вот почему мы почти не находим у него в композициях такого оживляющего мотива, как дополнительные кончики одеяний, будто бы развевающиеся по ветру (как на Саголашенских пластинах книзу у ноги ангела благовещения, у Марии сретения, у ангела крещения и ангелов вознесения), или подвижные, зигзагом сходящиеся концы тканей, какие имеются в разных драпировках на тех же Саголашенских пластинах. У шемокмедского мастера с этим можно сопоставить только прикрывающие одну руку каждого апостола преображения концы укутывающего в остальном его фигуру — с дополнением пластической объемности — плаща; уже у Марии, Иоанна или Стефана (распятие) самостоятельно выделенные концы плаща не создают ни движения, ни декоративности, а только дополняют впечатление строгости и монументальности.

Декоративный подход мастера Шемокмедских пластин проявляется рядом с общим построением пластических фигур композиции в заполнении фона между ними орнаментами, рисованными тонкими линиями (с лица пластины), и объяснительными

подписями и текстами, которые имеют такое же назначение и применение, как и орнаменты, и одинаково с ними выполнены. Этот декор плоскостей между фигурами композиции, выполненными пластически, заполняет все свободные части фона и приспособляется к причудливой конфигурации поля, остающегося между отдельными фигурами. Мастером и здесь руководит его декоративное дарование — он стремится организованно давать орнаментацию, симметрично строя ее отдельные звенья: в сцене преображения он строит по боковым вертикалям столбики растительного витка — по одному на всю высоту и по второму в верхней половине, и затем соединяет их по нижней горизонтали таким же растительным витком с листиками, но уже преобразованным в сцепленные кружки. Остальные свободные отрезки между фигурами он заполняет приспособленным к их форме декором и подписями. Тоже в сцене распятия, где верхние крупные плоскости между фигурами декорированы симметрично, да отчасти мелкие нижние также, где однако доминирующее значение отдано подписям. Наконец, и поле под ослицей въезда тоже декорировано, исходя от центрального большого поля. Это разделение художником больших, равномерно очерченных благодаря его монументально-декоративным композициям полей от небольших и по конфигурации случайных объясняет, почему в некоторых случаях пластическая фигура наседает на орнаментальный мотив (напр., ноги апостолов преображения, крылья ангелов распятия, и др.), пересекая и прикрывая часть его звена; это имеет место там, где орнаментальный мотив тоже декоративно построен, исходя из целого всей пластины. Мы понимаем теперь, что концентрически показанные полукруги, по сторонам пророков преображения, данные рельефом, не декоративное заполнение, а часть сюжетной композиции, именно, облака. Интересно, как сильно декоративным дано построение прерывающейся здесь рамы всей сцены, из-под которой они выплывают почти так, как в театральной декорации. Понятно, что аналогично этому в сцене въезда в Иерусалим художник делает дерево с мальчиками рельефным — оно составная часть сюжета сцены. Второе же дерево, за спиной Христа, дано только в линиях, так как к сюжету оно не относится, а сделано им, очевидно, из потребности в декоративном соответствии первому. На этом втором дереве буквы подписи почти подвешены, как и причудливые узоры листьев или ветвей; тогда как на первом дереве создается впечатление (стилизованных) ветвей. Впрочем, художник не смог, конечно, совсем отрешиться от декоративности восприятия и этого пластического дерева: он надел на ствол его, хотя бы в одном месте, браслетик, украшенный пунсонными ударами кружков с точкой в них. Мне кажется, что именно этот деловой подход к сюжету и его элементам и совершенно от этого отделенный декоративный интерес заставили мастера, как было показано, строго ограничиться в применении развевающихся кончиков одежд.

Декоративная разработка пластин осуществляется художником самостоятельно, она не связывается, не переплетается с пластическими элементами его произведений, а выступает как бы самостоятельным голосом. Поэтому и в самом исполнении таких заполняющих декоративных разводов он работает, можно сказать, только линией. Разводы его стилизованных растительных узоров очерчены только контурными линиями; пространство между ними остается гладким, даже линии внутреннего рисунка применяет он в очень ограниченном объеме, так что доминирует во впечатлении гладкая, ровная поверхность фигур орнамента. Таким же точно образом исполнены и буквы подписей к изображениям или восклицаний изображенных персонажей. Своим масштабом они отвечают масштабу узоров и потому являются и воспринимаются как один из его ингредиентов. Такой же по существу прием передачи орнаментального узора,

в очень скромной форме применения, впервые повстречали мы в декоре Ишханского креста 973 года, именно его спинки. На этом-то, именно, кресте можно, кажется, установить и исходный толчок для такой трактовки орнамента на лицевой стороне креста, где листики бортов даны на черневом фоне такими однотонными, без внутренней прорисовки поверхностями. Ближайшие же параллели этот метод исполнения имеет на иконе Спаса из Цагери (см. фото 99, 100), исполненной при Баграте III, и именно в поле фона самого изображения полуфигуры; затем на Бретском и Мартвильском крестах — на спинке первого (см. фото 102) и по бокам лицевой стороны второго (см. фото 388, 390). Только на этих крестах внесена дальнейшая, еще усиливающаяся с каждым памятником, разработка двойной линией контуров, а также добавлением браслетиков, пунсонных кружков и др.

Как метод исполнения, так и сами узоры этой орнаментации в фонах сюжетных композиций Шемокмедских пластин ближайше сходны с перечисленными только что памятниками, и в особенности с последними из них. Кроме же того они имеют параллели и в рельефных узорах украшении вертикальных частей ручек Бретского и Мартвильского крестов и рамы Цагерского Спаса[1].

Если орнаментальный декор заполнения плоскостей фона фигурных композиций художник выполняет чисто графической манерой, исключая полностью пластическую трактовку, то в исполнении рамы для каждой композиции — также орнаментальной — он справедливо считает нужным выделить планы в самой раме, сделать ее рельефной, выдвинутой против фона композиции. Раму он понимает, как декоративный момент, имеющий назначение выделить композицию для глаза из окружения и, выделяя ее, украсить и оттенить, как произведение. Поэтому рамы всех трех его пластин разнятся в частностях, все состоят из нескольких — двух, трех или четырех — параллельных полос с разными узорами. Каждая композиция прежде всего обрамлена витой проволочкой, очень четко прокладывающей границу сцены. Затем идут рельефные, строгого построения из одного и того же звена, соединяющегося плотно друг с другом, орнаментальные полосы. Нужно подчеркнуть, что на распятии художник дает дополнительные к сплошной раме полоски по вертикальным сторонам, и это привносит к общей торжественной украшенности еще черточку. Иначе применил он этот мотив и построил его, как было выше упомянуто, в сцене преображения.

Основными узорами для полос обрамления являются: 1) геометрический мотив из архитектурного орнамента эпохи, известный нам уже в добавленном нимбе Христа на иконе преображения из Зарзмы, на Саголашенских пластинах (благовещение, крещение), на Бретском и Мартвильском крестах; его мы еще не один раз повстречаем на памятниках изучаемой эпохи; и 2) ряд поставленных друг от друга с небольшим разрывом «пуговок», какие мы видели и на Саголашенских пластинах. Наконец, две Шемокмедские пластины имеют еще одну, внешнюю полосу с орнаментом из соединяющихся кружков, в которых находятся листики причудливой иногда композиции того порядка, что и на фоне сцены преображения, и такого же, только рисованного, исполнения, т. е. плоские и гладкие среди линий контура; фон же вокруг матирован пунсоном. Как упоминалось, эта полоса по узорам имеет точные параллели на верхнем тябле Мартвильского креста (лицо), а близкие — на ряде других памятников.

[1] Считаю нужным отметить, что в существующей специальной литературе, посвященной грузинской чеканке, Л. А. Мацулевич, касаясь попутно пластины преображения из Шемокмеди (Monuments disparus de Dzumati, *Byzantion*, t. II, Bruxelles 1925, p. 104), предлагает на основании расположения в поле орнаментов считать ее произведением XV века.

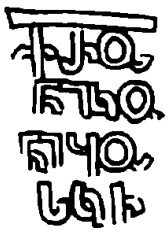
Сравнивая Шемокмедские пластины с Саголашенскими нужно отметить, что художник первых выделяется четкостью противопоставления сюжета и его обрамления, тогда как Саголашенский мастер ни на одной пластине не проводит прямых линий замыкания выреза картинной плоскости, а создает границу в лучшем случае зигзагом из проволоки, а то выходит даже и за пределы этого, сливая декоративность композиции с трактованной в подчеркнуто декоративном смысле рамой (сцена благовещения). Вообще у него каждая пластина в смысле обрамления трактована различно; каждый раз в ответ самому сюжетному построению и с ним сливаясь (ср. еще балдахин сретения). Характерно в этом отношении полное отсутствие широкой рамы в сцене вознесения. Для мастера же Шемокмедских пластин задача обрамления художественного произведения чеканки является отчетливо поставленной, как мы это видим и на отдельных иконах этой же эпохи, и она им решается, как таковая, вполне отчетливо.

Таким образом Шемокмедские пластины являются ярким звеном в цепи памятников перелома X и XI веков. По пластическим данным они могут быть определены, как очень яркое, передовое произведение со значительными завоеваниями в собственно скульптурном направлении. Рядом с этим талант этого — кажется, сопоставляя его произведение с Бретским крестом и с Саголашенскими пластинами, мы вправе предположить молодого — художника ярко выражается и в декоративно-монументальном и просто декоративном направлениях. Отдельные стороны, как было выше показано, связывают его произведения теснее всего — помимо однородных памятников (пластин из Саголашени и др.) — с Бретским и Мартвильским крестами. И если в разработке декоративных деталей Бретский крест выступает более прогрессивным, то в основной, пластической стороне произведения, в Шемокмедских пластинах несомненно проявляется углубление этой ведущей тенденции искусства всей эпохи. Рядом с этим, однако, декоративное дарование мастера увлекает его в сторону, когда гладкие фоны фигурных композиций заполняются орнаментальным рисунком: нельзя не сказать, что при всем противопоставлении трактовки самое наличие рисунка все-таки не может не отвлекать зрителя от пластического произведения.

Суммируя, таким образом, все стилистические показатели для датировки Шемокмедских пластин, нельзя не признать разную степень прогрессивности разных сторон аналогично и Бретскому кресту, и Саголашенским пластинам. Но вместе с этим Шемокмедские пластины так же, как и Саголашенские, не знают уже вовсе черт передачи эмоциональности, почему и должны быть отнесены к тесной группе с последними. И действительно, такой вывод о хронологии их подтверждается записью на одной из пластин.

Как было упомянуто, на бортах двух пластин есть исторического содержания надписи, включенные в орнамент наружных полос обрамления, как часть декора их. Так, в средней части верхней полосы рамы сцены входа в Иерусалим имеется крупная надпись в две строки, выполненная общим методом с другими, пожалуй, только немного более крупными буквами, и рядом с ней маленькая приписка, очевидно, заказчика, в четыре строки буквами, чеканенными одной лишь линией, с лица, на общем гладком фоне так, как выполнен текст на свитке Крестителя в распятии. Надпись гласит:

Слова друг от друга не отделены ни точками, ни просветом, только в конце имеется знак. Раскрывая получаем ქრისტე, ადიდე ბახტიშორ ჩუსრო მეფე, т. е. *Христос возвеличь царя Бахтишор Хуасро*[1]. Приписка же справа читается в раскрытом виде: ქრისტე, შეიწყალე ხახლისა მეჭურჭლე, т. е. *Христос помилуй казначея дома*[2]. На пластине же со сценой



распятия, помимо длинной, теперь фрагментированной надписи по нижнему борту, имеется еще отдельно выполненная внизу правого бортика запись года исполнения заказа: ქრონიკონ ოდ ჩპ, т. е. *Хроникон был 228*, или 228 + 780 = 1008 год. Эта запись была впервые опубликована Е. С. Такайшвили; но он, следуя указанию Н. П. Кондакова, что образ приблизительно XV века, отсчитал год коронникона от следующего обращения и потому указывает, что «228 коронникон соответствует 1540 году»[3].

Как показал художественный анализ, указываемый 1008 год исполнения, как нельзя лучше, отвечает эпохе изготовления этих Шемокмедских пластин. Естественно встает вопрос, кто же упоминаемые в надписи и ее приписке — царь и казначей, ибо царя с именем Бахтишор Хосро мы не знаем в Грузии ни в 1008 году, ни в какую-либо иную эпоху. Это подтвердил мне и покойный И. А. Джавахишвили, когда (в период работ по созданию выставки эпохи Шота Руставели в мае 1937 года) я с ним поделился своими недоумениями по поводу этих надписей. Он сказал тогда, задумавшись и покачав головой, «да, как много мы еще не знаем из нашей истории». Потом, через несколько дней (3. V. 1937 г.) он мне сказал, что это имя Бахтишор есть несомненно грузинская перифраза персидского имени, которое состоит из двух слов: «бахт» и «шор» (или «шур»). Одно из них — «бахт» означает судьба, а «шор» или «шур» — несчастная[4]. При этом И. А. Джавахишвили оттенил, что по-персидски обязательно было бы обратное сочетание, т. е. само словообразование имени создано по грузинским языковым нормам. Что же касается конкретного, исторического лица, то по мнению И. А. Джавахишвили или мы имеем в этой надписи дело с каким-либо царем восточной Грузии, именно, неизвестным царем Карталинии или скорее Эретии; или же под этим персидским обличием имени скрывается какой-либо, известный обычно под христианским именем, царь. (По судьбам своим такое имя подходимо бы, напр., к абхазскому царю Феодосию[5].) Итак, пока разъяснение этой надписи на найдено. Приписка же к ней просто называет казначея, «сахлиса мечурчле». Можно, кажется, не столько

[1] Надпись эту впервые привел Дм. Бакрадзе (Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре, СПБ. 1878, стр. 128), но без начального ქ. Однако, он о ней пишет, что: «в этой надписи читаются лишь: «Слава . . . Хосро царь».

[2] И эта приписка, правда, с ошибкой в третьей строке აქას, опубликована была Дм. Бакрадзе, там же с таким переводом: «Христе, помилуй образ оковавшего».

[3] Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, III, Тб. 1907, стр. 32, где в наборе грузинского текста опечатка (ლ вместо ნ даты). Дм. Бакрадзе не приводил этой записи.

[4] Быть может, не лишено значения следующее замечание А. Я. Борисова (Эпиграфические заметки: Труды Отдела Востока Эрмитажа, I, 1939, стр. 237): «персидские несториане имели некоторое количество христианских иранских имен, в роде Иходад, Бохтишо и т. п.».

[5] Такое параллельное употребление двух имен в прошлом Грузии многократно подтверждено. Приведу особо красочный пример — арабское имя параллельно с христианским у учителя Торникия эристава, именно Иоанн Абдул Херит, о чем упоминает P. Peeters (Un colophon géorgien de Thornik le Moine, Analecta Bollandiana, tome L, Bruxelles 1932, p. 360, 364). Пеетерс считает этого Иоанна Абулгерита — знаменитым основателем Иверского монастыря на Афоне. Арабское имя его abû 'l-Hârith (отец Харита). Он приводит для подтверждения ссылку на приписку в рук. № 134 по Т. Жорданиа, Описание рукописей Церковного Музея, т. 1, стр. 141 (მაშა ქეთევე ძე წ[ა]ხს მაშის იოვანე აბულჰარიზი,...).

подумать, что это был ხაჯგო ხახლისა ჰგჳრჳლე[1], т. е. не казначей государственной казны, сколько, что это казначей монастыря — именно древней Зарамы, для которой эти пластины были заказаны[2].

3

Помимо рассмотренных двух, хотя и сильно фрагментированных, серий пластин с фигурными композициями уцелели еще и разрозненные отдельные пластины, которые являются последними сохранившимися представителями из таких же серий, как можно заключить на первый уже, самый общий взгляд. Такие отдельные пластины из разных серийных произведений известны из монастыря Моцамета, под Кутаиси, из Шорапани и из Шемокмеди. Из них первые две хранятся теперь в коллекциях Кутаисского исторического музея, а последняя в Тбилиси.

Пластина из Моцаметы такая же массивная, как и описанные выше Саголашенские пластины; она имеет такого же типа и построения орнаментальное обрамление и даже такого же подбора и последовательности орнаментальные мотивы в нем, как и Саголашенские пластины (см. фото 108, 109, 110, 111). Даже подробности исполнения пластических элементов композиции ближайшие совпадают с Саголашенскими. Однако формат пластины — иной, он развит по вертикали и размер ее соответственно тоже иной: 34,7 × 33 см. Она серебряная, но по лицевой стороне сплошь позолочена, что ее также отличает от Саголашенских. Для накрепления вокруг орнаментальной рамы оставлен в одной плоскости узкий гладкий кантик совершенно также, как и на Саголашенских пластинах[3].

На пластине из Моцаметы дана композиция рождества Христова. Она представлена, как отмечает Н. П. Кондаков, «на перевод: «Слава в вышних богу», с 4 ангелами по сторонам звезды». Тут же подпись ⴑⴅⵍⵔⴁⵗⵏ. Эта верхняя часть композиции отделена от основной как бы «тройной аркой пещеры вертепа». Прямо под средней частью арки — подпись ⵜⵁⴑⴅⵍ. Здесь объединено несколько отдельных эпизодов. Под средним подъемом очертания пещеры расположены по горизонтали ясли с младенцем; ясли имеют форму люльки, из которой свисает полог в складках; через верхний же ее край глядят осел и корова. В поле яслей — подписи: ⴅⴀ|ⴅⴀ|ⴑ — ⵜⵍ. Правее яслей расположена, лежа на матраце, но в позе сидящей, богоматерь (ⵒⴑⴀⵣⴀ), а под ней справа в углу сидящий на стуле и подпирая правой рукой подбородок Иосиф (ⴑⴁⴘ|ⵔⴅ), перед которым ангелочек на коленях (ⴑⴅⵍ|ⵔⴁ|ⵔⵏ)[4]. В средней части изображена подготовка купания младенца: наливающая из кувшина воду служанка и Саломея с младенцем на коленях, опустившая правую руку в купель. Подпись между женщинами — в столбец: ⵜⵍⵖ| ⵒⴀⴀ|ⵒⴁⴀⵣ|ⵏⵗ| ⵙⵗ|ⵙⴀⵒⵏ. Левая часть композиции занята в два ряда, друг над другом

[1] Ср. И. А. Джавахишвили, История грузинского права, т. II, 1. Тб. 1928, стр. 171 (по-груз.)

[2] Т. е. понятие — ხახლი» как административная и имущественная единица (ср. там же, I, стр. 142) и как: параллельная к выражению მცხეთის ხახლი, равному მცხეთის საკათალიკოსო ტახტი (II, 1, стр. 10), в качестве источника определенной власти.

[3] В литературе кратко описана только в Описи памятников Н. П. Кондакова и Дм. Бакрадзе, стр. 56, № 5. Размеры указаны примерно такие же, как выше («0,34 выш. и 0,31 шир.»). Кондаков заканчивает описание словами: «работа только помнит византийские образцы, но крайне груба. И потому может быть XIII—XIV» века. — В Кутаисском Музее она числилась под № 39, а теперь по новому инвентарю № 3099; она находится в экспозиции.

[4] Первое А с лица стерто и не видно, но с оборота пластины совершенно явственно. В последнем слоге вместо ъ сделано ъ (по черточка, отличающая уникальное Л от Э, как бы затерта мастером, заметившим ошибку).

группами на трех фигур. В верхнем ряду — фигуры волхвов с подарками, в подпоясанных одеждах по колено, в облегающих высоких сапогах, без каблуков и в остроконечных шапках, т. е. в традиционных в общем одеждах персов-волхвов христианской легенды. Каждый из трех держит дары на покрытых руках. Подписи — слева ⴰⵀⵁⵛⵏ, а справа — ⵒⵒⵁⵓⵏⵒⵒⵏⵏ. Перед волхвами и у самых ясель изображена звезда с сильно выступающими восемью лучами и подписью (в народном произношении) ⴰⵚⵏⵏⵚⵛⵏ[1]. Под волхвами изображены три пастуха (ⴰⵔⵛⵏⵒⵏ), а перед ними и между Иосифом и ими овцы и топор[2].

Таким образом вся композиция дана с большим числом частностей, каждая из которых поставлена за себя, обособленно. Т. е. весь сюжет в целом построен как бы обстоятельно нарративным. Это, пожалуй, лучше всего выступает в двух местах. Во-первых, помещение ангела около Иосифа подымает традиционную позу и положение последнего на новую высоту, как эпизод совершенно самостоятельной ценности в целом событии. Во-вторых, развернутый показ топора, как характеристики плотника Иосифа, и овец перед пастухами на свободной площади, внизу пластины, также подтверждает обстоятельность картинной передачи и характеристики рассказа. От опущения этих деталей никакого ущерба для понимания содержания сцены не произошло бы. Но наш художник дает обставленную такими подробностями трактовку потому, что это дает ему возможность отдаться воспроизведению лишнего предмета или тела, поставленного отдельно на гладком фоне. Мы имеем перед собой пример нарочитого у художника интереса к передаче возможно большего числа отдельных пластических тел, т. е. наличие у него обостренного чувства к пластичности окружающего мира. Рядом с этим, ведомый однако тем же чувством, он у трех волхвов показывает только пять ног, ибо помещение шестой вынудило бы его сдвинуть две хотя бы ноги в один общий массив и этим лишило бы изображение четкой обособленности каждого элемента.

И действительно, это обостренное чувство к пластичности мира проявляется у него с такой силой не только в численном увеличении составных элементов композиции, но не менее явственно также и в разработке каждого отдельного ее предмета, как характерного объемного тела с пластической моделировкой. Все головы изображенных персонажей, хотя слиты, конечно, с фоном, но выступают против него на полный объем. При изучении подлинника невольно поражает, с какой законченностью создает художник впечатление скульптурного объема, напр. для главной фигуры композиции — богоматери. Она у него значительно больше всех остальных, непропорционально вытянутая, хотя и показана на своем ложе в позе как бы сидящей, особенно выделяется объемность ее ног — отдельно моделированной правой и отдельно поставленной перед нею левой ноги; или лежащей на коленях руки. (Колени подняты над фоном примерно на 15 мм.) Точно такое же выделение отдельных, пластически особенно выделенных им частей в фигурах, хотя они могли бы и не стать объектом его пластического восприятия, мы видим и в других частях композиции. Так, умелой, сильной моделировкой выделяются ноги в платье, ниже колен, служанки, наливающей из кувшина воду в купель; также — ее бюст. Или, напр., ноги Иосифа, переданные рельефом почти полного их объема, видны несмотря на длинное одеяние. Действительно, одно сравнение этой разработки с тем, как изображает ноги Марии в платье (сцена встречи) Саголашенский художник показывает, что, подойдя совсем было к той же задаче, которую решал

[1] Также и в Адишском евангелии — Мк. 13_{28}: ⵚⵚⵏⵏⵚⵛⵏⵏ.

[2] В написании буки, свойственном эпохе начального XI века, особенно интересно начертание для ⵒ, ⵓ, ⵔ, ⵕ.

Моцаметский художник, мастер Саголашенских пластин остановился в нерешительности, не дав такого ощущения пластичности.

Что художник Моцаметской пластины, так сказать, по степени своего пластического дарования знаменует иную стадию, чем создавшие Саголашенские и Шемокмедские пластины мастера, отражается не только в том, что каждая фигура композиции и каждый предмет в ней выполнены очень высоким, подчеркнуто высоким рельефом с выявлением основной моделировки закругленностей (напр., головы и головные уборы волхвов и женщин, шевелюры ангелов, моделировка круглых по объему глаз, и т. п.), но также и решительным выдвиганием одного объема в фигуре поверх другого, как-то руки против корпуса, платы против рук, или головы против нимбов, и т. д. Тело представляет для художника один блок, на который наложен другой и третий, т. е. созданы дополнительные ступени объемности. Этим Моцаметская пластина опять существенно отличается от Саголашенских, и, в известной мере, также и от Шемокмедских. Естественно таким образом, что и голая рука, плечо и грудь Саломеи, или голая правая рука Иосифа, поднятая от локти вверх, т. е. с усиленным расширением нижней части, даны художником в отношении передачи закругленности с сознательной моделировкой. Небезынтересно отметить, что при всем этом толщина серебряной пластины на Моцаметы всюду одна и та же.

Конечно, такой художник изображает и животных, и предметы так же отчетливо пластичными как и людей. Действительно, каждая представленная овца заинтересовала художника и передана им по основной закругленности тела с выделением жирного хвоста, а не хвостика, и во всяком случае длинных ушей и деления копыт. Из предметов купель особенно разработана в ее пластической телесности; равно кувшин в руках служанки. Звезда, приведшая волхвов, дары в их руках, посохи пастухов, топор, люлька-ясли; звезда в виде полудиска, состоящая из ряда объемов друг на друге, и с ангелами по ее сторонам в верхней части композиции; или арка, изображающая мягкую закругленность холмика, как обозначения места события — все это служит для нашего художника стимулом проявить свое пластическое восприятие мира.

Если в скульптурно-пластическом смысле Моцаметская пластина является ярким произведением, то декоративно она не заключает в себе достаточной четкости в общем монументальном отношении. То же касается и разделки частностей, так как украшенными являются только такие элементы композиции, которые ее реально имеют или могут иметь. Так, на матраце богоматери набиты пуансоном кружки среди параллельных линий; на яслях показана резьба деревянных частей узором, который близок разделке колонок по сторонам Христа на Бедийской золотой чаше; на нимбах, на шапках волхвов и на мафории богоматери сделаны наколы из кружков с точкой внутри или из одних точек; разделка обеих звезд вызвана скорее пластической выразительностью, чем декоративной установкой[1]; что же касается выпуклой арки, которую иконографически приходится понимать, как обозначение холмика, то нужно признать, что такое толкование для Моцаметской пластины может быть только условным. Едва ли возможно сомнение в том, что художник так ее не понимал, а трактовал как условное, именно декоративное, разделение небесной части от происходящего на земле вокруг самого рождества[2]. Поэтому арка украшена узором, столь же пластичным, как и узоры обрамления всей композиции; он близок к одному из мотивов обрамления сцены сретения

[1] На сравнение с полудиском просится изображение облаков на пластине преображения из Шемокмеди.

[2] Я полагаю это, не говоря уже о ней же сделанной подписи, ἄντρον, т. е. пещера.

на Саголашенской пластине и к разделке балдахина на ней же. Что же касается некоторой разделки линиями, напр., обуви, или шкуры животных, крыльев у ангелов, и т. д., то она является не декоративной разделкой, а оживляющей предмет обработкой его формы. Это лучше всего подтверждают складки на одеждах — нигде они дополнительно не пройдены узорными пунсонами, как, напр., на Саголашенских пластинах. Хотя сами по себе они во многих местах даны с декоративным подходом, как особенно, напр., на плаще богоматери или на волхвах. Интересно отметить, что при всем этом у художника удержался в нескольких случаях декоративно очень выразительный мотив динамически завертывающихся вне фигуры кончиков плаща (у богоматери и ангелов вверху), который мы видели на Саголашенских пластинах.

Таким образом анализ подтверждает, что Моцаметская пластина представляет собою еще один памятник того же типа и той же исторической эпохи, что и Саголашенские и Шемокмедские пластины. И при всей хронологической близости их опять нельзя не оттенить, что подходы скульптора здесь еще углублены по сравнению, как с Саголашенскими, так и с Шемокмедскими. Что это — так, особенно ясно проступает благодаря гладкому фону, на котором отдельные фигуры расположены совершенно обособленно от окружения, на разной высоте и даже, как сцена купания, не на параллельной с другими горизонтальной линии; художник делает это, побуждаемый потребностью скульптора к обособлению и выделению каждой отдельной фигуры из ее пространственного окружения ради полноты пластического выявления каждой отдельной формы. Что же касается декоративности подхода, то она явно совсем отступает — в дарований художника — на задний план. И это не только разительно после большого декоративного таланта Шемокмедского художника, проявляющегося даже и в монументально-декоративном смысле, но и при сопоставлении с Саголашенскими пластинами, в которых декоративный талант мастера сказался только в узком примитивном смысле мелкой разделки складок и т. п.

Итак, для хронологического определения Моцаметской пластины, как тесно связанного с рассмотренными двумя фрагментированными сериями пластин памятника, мы имеем сверх мотивов обрамления ее, повторяющих общие им мотивы, также небольшое число деталей в разделке частностей самой композиции. Зато в развитии пластики, как сказано, нельзя не подчеркнуть общего впечатления, что перед нами пример дальнейшего продвижения ее задач. Хотя отсутствие у фигур функциональной эластичности в сочетании членов, нерасчлененность блока голов (с их прямоугольными подбородками), даже отсутствие пластической трактовки бород (в примыкании на щеках) и совмещение диспропорциональных фигур с пропорциональными не позволяет оторвать ее от Саголашенских и Шемокмедских. Т. е. хронологически Моцаметская пластина должна непосредственно следовать за Саголашенскими и Шемокмедскими, иначе говоря должна ориентировочно падать на второе десятилетие века[1].

4

Другая отдельная пластина такого же характера, как рассмотренные выше, т. е. не представлявшая собой отдельной чеканной иконы, как таковой, сохранилась благодаря пиэтету к ее древности, заставившему обратить ее в XVII веке в составную часть

[1] Это композиция рождества Моцаметской пластины с отдельными частностями, как костюмы волхвов и пр., послужила образцом для копирования, осуществленного мастером небольшой иконы второго двадцатилетия XVII века, пожертвованной Давидом Абашидзе и женой его Нестан-Дареджан Кашхскому монастырю (см. табл. 196). Размер всей иконы 26,5 × 17 см.

одной фамильной иконы Шорапанского феодального рода Чхеидзе. Она поступила в Кутаисский краеведческий музей из исполкома Зестафонского района в 1920-ых годах[1].

Как сказано, наша Шорапанская пластина использована в позднее время как иконная композиция и накреплена на доску с подымающимися полями, которые окованы чеканными орнаментованными пластинами, равномерно и по определенному построению осыпанными самоцветными камнями так же[2], как и в разных гладких отрезках фона древней пластины тогда же (судя по оправам и самим камням) накреплены пятнадцать отдельных камней, одна розетка, усыпанная каменьями и один реликварий с крышечкой, также усыпанной каменьями (см. табл. 18 и фото 112, 113)[3]. На этом украшение не было закончено, а еще была окована и спинка, содержащая среднюю пластину с распятием, окруженную подробной большой надписью мхедрули на четырех отдельных листах серебра, сообщающей об обстоятельствах и характере произведенного «украшения» (см. фото 584)[4].

Вот текст надписи, четыре первых и пять последних строк которой идут на всю ширину доски в 30—31 см; как правило, каждое слово отделяется тремя точками:

† ბრძანებითა ღმთისათა, ძალითა და მეწყენითა ხატისა ამ|ალლებისათა მე ჩხეიძემ ბოქულო უხუცესმა ბატონმა თამარაზ ქამთ გამოცულილობითი ძველთაგან ჩუენ|ის სახლის დანაკარგი მორაბნის ციხე და ქალაქი | მეფის ბაგრატის ბ|რძანებითა|მალად წ|ემის კრ|მლითი დაჭი|ჭირე. რ|ადგან ჩემ ა მიწუ|ქლემ ამ|დენი კელ|ი მოშიმ|ართა, კიგ|ელე და კაგულს||მოდგინე|თ ჩუენ| ფრიად ცო|დვილმა| და კოვე|ლთა კაც|თა უკოდ|ვილებმა| მე თაიმურაზ და თა|ნა მეცხედრემა ჩემ|ა ჩხეიძის| ასულმა| ბატონმა| თამარ. ძველთაგან|| თათართა|მიერ დალეწილი ხატი| ესე ამალლებისა შევამკევით მურანთ თვალი|თა და მარგალიტითა ჩავუენად (sic) საღდგრძელოთ,| მეთა ჩვენთა (sic) ხოხად ღვეს მას სძინელს განკითხვისას ჩმსახ.| ამინ.

Дата этого украшения ქ´ეს: (ტოდ, т. е. 1686 год, проставлена на этой же стороне, но уже в поле изображения распятия, внизу справа.

Древняя пластина совмещает две сцены — в нижней половине распятие, а над ним вознесение. Таким образом здесь определенно отразилась догматическая мысль с подчеркиванием идеи бессмертия божества, несмотря на крестную его смерть. Края пластины плотно закрыты чеканными бортами XVII века, прикрывшими кое-где подписи под изображениями и даже части изображения (ноги ангелов), почему эти части бортов вырезали. По средним линиям эта пластина имеет размер примерно 31 × 24 см (с начетом прикрытого). Впрочем ширина вверху и внизу получается только 22 см, т. е. вполне возможно, что пластина первоначально имела орнаментованные, как другие пластины, борта из основного серебряного листа, обломанные (неровно). Помимо поздних бортов мешает правильному впечатлению масса набитых украшений и особенно обоих реликвариев. По-видимому, вся лицевая сторона теперешней иконы, т. е. древняя пластина и новые части были вместе сплошь позолочены. Тон позолоты один. Между

[1] Номер коллекции предметов из Имеретии о. № 77, а общий инвентарный номер 1698. Одно время икона эта была в экспозиции, сейчас хранится в фондах.

[2] По бортам, чередуясь, овальной формы крупные сердолики и мелкие бирюзы, ныне позеленевшие, а в центре верхнего борта сложная розетка с плотно посаженными друг к другу одним изумрудом и 14 рубинами или лалами.

[3] Кроме того нити жемчуга и сейчас еще обрамляют нимб и мандорлу (часть) на изображении пластины, а также скос ковчежца всей иконы; они и здесь сохранились в верхней половине, но ушки для укрепления проходят насквозь.

[4] Общий размер теперешней иконы по средним линиям около 30 × 31,5 см. Форма ее не выдержана правильной.

тем поверхность древней пластины, прикрытая продольным ребикварием, не позолочена. К сожалению, конец плаща ангела, там же находящийся, весь покрыт грязью, так что полной уверенности в том, что плащ позолочен, нет. Нужна чистка. Вполне составляя часть разбираемой здесь художественной группы, пластина из Шорапани имеет ряд деталей, частностей, в числе их также в отношении начертания букв подписей, которые обеспечивают за ее выполнением наличие еще одной личности мастера.

Сцена распятия дана здесь в многосоставном, развитом, расширенном наводе с нечастым расположением персонажей. Помимо распятого на кресте Христа, изображены также и оба распятых разбойника. Все три фигуры сопровождаются поясняющими подписями, а именно: на кресте с Христом, над его головой ⴗⵏⵟ| ⵒⵗⵁⵔⵕ| :ⵁⵒ|ⵗⵆ. Около разбойника одесную Христа (т. е. в левой части сцены) ⵜⵚⵖⵏ[ⵖ|ⵏ: ⵒ|[ⵁ]ⵒ|ⵔⵒ|ⵏⵎⵕ а у разбойника ошую (т. е. справа в сцене) ⵜⵖ|ⵑⵖ|ⵏⵏ| ⵁ[ⵒ]|ⵔⵒ[ⵁ]|ⵏ[ⵁ][1]. Слева от Христа стоят богоматерь и Иоанн (ⵔⵜ ⵒ|ⵒ|ⵜ (sic) — ⵔ·ⵜ|ⵏⵟ). А справа иудей с подаваемой Христу губкой и ведерком в левой руке и воин с поднятым параллельно кресту копьем и свидетельствующей (!) правой рукой. У этих двух фигур длинная, плохо дешифруемая надпись; она, как нередко на всей группе этих памятников, в разбивку без системы, т. е. случайными частями слов, вписана на свободные участки фона. По-видимому, это подписи под отдельные элементы композиции, а именно: ⵒⵔ|ⵖⵟⵒ|: ⵏⵏⵁ—ⵖⵖ|:· ⵅⵄⵒ|ⵟ:·ⵒⵒ—ⵖⵖⵜ|ⵜ+—ⵁⵖ| ⵙⵁ|ⵒⵁ|ⵏ. +|ⵖⵖ|ⵏ| ⵖ|ⵒⵒⵏ| ⵒ|ⵏⵏ|ⵁ| ;ⵏ[2], т. е., видимо в первом слове რწ надписаны сверху и следует читать ლერწამი ნალუელი одна подпись к губке: вторая ლასტარი, რომელსა ჰქუ к копью, прободающему бок; видимо კორთი ქრისტესი отдельная к плату; последняя — ჰურიანი მენალველნი.. Наконец, внизу в композиции выделена «Голгофа» с черепом Адама в ней и обстоятельной подписью ⵖⵁ|ⵖⵅ|ⵁⵁ| ⵜⵙ|ⵖⵒ|ⵏ| ⵁⵅⵏ|ⵒⵖⵏ|:· ⵒⵒⵒⵖ|ⵙ:· ⵅⵜ|ⵜⵏⵒⵒⵁⵏⵜ|ⵜ|ⵆ| [.....]·. Последняя строка закрыта обивкой чеканной полосы борта, кроме верхней части первой буквы ⵆ; намеченное место восьми букв — условное предположение, основанное на местоположении первой буквы. Текст здесь означает: *Голгофа; лобное место, на котором был поставлен крест Христов* გოლგოთა. ადგილი თავისა. რომელსა ზედა ალმართა ჯუარი [ქრისტესი]. А вверху этой части композиции, по сторонам головы Христа изображены солнце и луна, одинаково ввиде голов, en face в круглых бляшках с подписями ⵒⵅⵏ (слева) и ⵒⵁⵁ (справа).

Вознесение верхней части композиции подходит только мандорлой с крупной фигурой Христа к верху креста с распятой фигурой; над остальными же шестью фигурами нижней части композиции оставалось гладкое поле фона. Сама же верхняя часть композиции размещается в форме продольного прямоугольника. Христос изображен в позе сидящего, но никакого изображения трона не дано. Поза воспроизводит готовый живописный образец, как красноречиво говорит отведенная в сторону правая нога Христа и положение ступней и самого подножия для них. В левой руке у него евангелие, а отведенная в сторону правая благословляет. Над возносимой двумя ангелами мандорлой изображены еще две маленьких фигурки ангелов, держащих каждый по створке разверзтых врат рая, как мы их повстречали на Саголашенской пластине со сценой вознесения. При этой части композиции только две подписи — в мандорле «Спаситель» (ⵒⵚ|ⵔⵒⵏ), а над ней «вознесение» (ⵜⵒ—ⵖⵏⵟ|ⵟ—ⵜ).

Шорапанская пластина в позе распятого Христа воспроизводит построение, известное из византийской монументальной настенной живописи, как, напр., в рос-

[1] В скобки заключены те буквы или части их, которые скрыты под набитыми на пластину частями бортов.

[2] Горизонтальной черточкой означено разделение подписи изображением.

писях церкви св. Луки в Фокиде или Неа Мони на Хиосе — начала и середины XI века[1]. Из грузинских чеканных памятников того же XI века мы встречаем эту же позу фигуры Христа в сцене распятия на большом предалтарном кресте из Кацхи (см. табл. 69) и на распятии выносного креста из Моцаметы (ныне в Кутаисском музее — см. фото 392, 394)[2]. В позе характерно, что бедра сдвинуты в сторону, ноги от колен вниз показаны прямо стоящими одна рядом с другой, руки с прогибом, голова сильно склонена на бок и при всем этом телу дан некоторый общий поворот влево. Конечно, фигура изображена мертвой. Шорапанская пластина в этом отношении очень показательный памятник: только внимательно приглядевшись, сравнивая в подлиннике одну голову композиции с другой, можно, наконец, установить, что только голова Христа, затем луна и солнце над ним, изображены с закрытыми глазами в то время как у всех остальных фигур, как равно и у разбойников, глаза раскрыты. Расположение линии век дано либо в сжатом виде, либо в расходящемся, но выделения зрачка мастер не дает. Поэтому-то сперва создается впечатление — будто у всех глаза одинаково сделаны, т. е. будто у всех раскрытые; чего, как сказано, нет в действительности.

Общая трактовка рельефа на Шорапанской пластине в отношении пластичности отдельных фигур уступает тому, что дает Моцаметская пластина, как видно при непосредственном сравнении их, легко доступном теперь в музее. Закругленность, напр., рук, изображенных перед фигурой, достигается не выдвиганием дополнительного к корпусу объема самой руки, а заглублением тела. Это особенно ясно видно у Лонгина или по руке с евангелием Христа. Т. е. мы имеем здесь такую же трактовку, как на Саголашенских пластинах, на чаше из Бедиа и — менее сильно — на Шемокмедских. И в каждой фигуре, поставленной к зрителю en face, художник как бы выделяет большую плоскую поверхность в общем объеме, который он дает сравнительно высоким. Хоть и в этом пункте сравнение с Моцаметской пластиной показывает, что высота рельефа не достигает высоты рельефа Моцаметского. Особо необходимо отметить, что в трактовке голых тел художник напротив того стремится возможно ближе к действительности передать округленность и внутреннюю моделировку всего объема: переходы от живота к груди, разработка груди и живота, разные для разбойников и для Христа, моделировка ног в коленях и икрах являются отражением этого подхода. Что же касается голов, то Шорапанская пластина ничем не отличается от остальных всей группы — это сильно округленный объем без какого-либо существенно моделированного выделения на нем частей лица.

В разработке одежд избранных персонажей художник Шорапанской пластины близок к Моцаметской и к Саголашенским: он дает сильное, определенное течение линий в складках одежд и организует их каждый раз в определенные ритмические группы. Всему задают тон две пары ангелов вознесения, где эти ритмические каскады линий выходят за пределы самих фигур в подчеркнутом рельефе крыльев и в свободных руладах развивающихся концов одежд (по два — у крупной пары). Движение и повороты самих фигур, их рук, голов, все это еще дополнит указанное. В сцене распятия объединяются повязки чресел у двух разбойников с их симметричным построением ритма течения линий, противопоставленным течению линий повязки у средней фигуры Христа. Далее богоматерь и Иоанн, объединенные и по настроению, отмечены объединением ритма расположения складок хитона и окутывающих фигуру плащей с выделе-

[1] Воспроизведения см., напр., у O. Wulff, Handbuch, II, Abb. 487 и O. M. Dalton, BAA, fig. 252.

[2] См. ниже в гл. VIII и гл. VI.

нием снопа тяжело падающих вертикальных линий и подымающихся наискось, редких, — по внешнему контуру всей группы этих двух фигур. Расположенная по другую сторону креста пара в коротких до колен одеяниях также организована в одну ритмическую группу по своему течению линий в складках одеяния.

Таким образом необходимо подчеркнуть, что по сравнению с Саголашенскими и Моцаметской пластинами художника Шорапанской сильнее захватывает ритм линий, он любуется и увлекается им. И действительно, это захватывает также и зрителя, и увлекает и его на рассмотрение этой стороны произведения, ослабляя, таким образом, и отвлекая от восприятия и оценки скульптурной задачи и достижений автора.

Но этим большим декоративным, как понятно, дарованием художника не руководит высокое понимание задач и подходов монументальной декоративности, о которых, напр., красноречиво говорят пластины из Шемокмеди. На его приемах компоновки еще сказывается печать интереса к нравоучительной стороне изображаемого, что помимо расположения фигур распятия доказывают также изобильные пояснительные подписи. Впрочем, сравнение Шорапанской пластины с Моцаметской, а также Саголашенскими, выпадает в пользу Шорапанской; — и кажется возможным допустить, что художнику Шорапанской пластины только не хватает нужной зрелости, чтобы дойти до такого же понимания монументально-декоративных задач, как и у мастера Шемокмедских пластин.

Сопоставление с Саголашенским вознесением, представляющем в своей верхней половине воспроизведение той же отработанной, очевидно, для того времени композиции, показывает большую силу и восхищение Шорапанского мастера декоративностью, именно, восторги его при выведении свободного течения линий. Саголашенский мастер срезает половину фигур верхних ангелов, он перерезает фигуры нижних свисающими сверху платами, прикрывающими существенные части их фигур; он делает широкой и короткой фигуру Христа (этому еще помогает мутака и несобранные подножием ступни ног). Шорапанский же художник, который, пожалуй, еще сильнее и целеустремленнее ищет выявления отдельного блока фигуры чем Саголашенский художник, проявляет и в декоративной разработке рисунка каждой отдельной фигуры больше понимания: отсюда подчеркнутость поз фигур, параллельное расположение ног у ангелов от колен до ступней и, наконец, отмеченное уже усиленное развитие развивающихся концов плащей. Форма завершения их та же, что и на Саголашенских пластинах или на Моцаметской, но они усилены в своей выразительности.

В обработке этих складок Шорапанская пластина так же показывает другую руку мастера, чем все уже рассмотренные. Параллельно ребру каждой складки он не применяет ряда точек или кружочков, а проходит по всей длине сильной, глубокой линией, которая выявляет полностью свое значение, как рисованной линии, что отличает ее от Моцаметской и Шемокмедских, где она сведена до второстепенного значения, как исполняющей техническую функцию выявления четкости чеканной формы.

Таким образом в нашей пластине при всей яркости у художника пластического восприятия фигуры переживает еще с непосредственной силой декоративный восторг перед ритмом течения линий, что и позволяет предположить в нем еще неустановившегося мастера, где новая, передовая проблема еще не захватила всего его сознания полностью, а где еще соперничает с ним тенденция всего окружения, которую он впитал с молоком матери и которая еще «до-скульптурна».

В Шемокмедском монастыре сохранилась помимо рассмотренных уже трех пластин еще одна от другого комплекта, меньшего размера и иной руки мастера. Пластина эта была накреплена вместе с различными другими отдельными чеканными пластинами и фрагментами на большого размера доске с вкладной в вырезанном в центре ее углублении иконой. Вся эта «икона» воспроизведена в Описи памятников древности Н. Кондакова и Дм. Бакрадзе[1]. Наша пластина была накреплена в левом верхнем углу всей иконы. Размер ее — 25 × 23,3 см. Фигурные изображения пластины имеют узкое орнаментальное обрамление. Верхний борт и часть правого заменены прикрепанной такой же ширины, как орнамент, гладкой полоской со следующей надписью:

ⵜ. ⵏ·ⵔ. ⵜ·ⵏ: ⵅ·ⵏ: ⵅⵅ·ⵓ. ⵏⵇⵁ. ⵒ·ⵖⵁ·ⵓ: ⵏⵘⵓⵖ: ⵠⵚⵒⵕⵅⵅⵏⵚⵏⵜ: ⵍⵁⵅⵏⵏⵅⵏ ⵃⵚⵃ[ⵚ]|ⵚⵚ ⵚⵒ·ⵅⵏ: ⵁⵏⵏⵚⵁⵏⵓ

Иисус Христос, распявшийся за нас, избавь от погибели Гуриели Мамию и царицу Тинатин[2].

На этой пластине изображены три связанные между собой события евангельской легенды: снятие со креста, положение во гроб и приход жен мироносец (см. табл. 137). Характерно для общего впечатления, что ни одна фигура или предмет композиции не показаны пространственно увязанными — нигде нет никакого показания земли. Отдельные составные части композиции сопровождаются пояснительными подписями. На самом кресте снятия ⵏ·ⵏ (*sic*) ⵜ·ⵏ, а над всей сценой снятия со креста ⵍⵚⵅⵚⵚ|ⵃⵁⵘⵓ|ⵃⵚⵚ. Характерно наличие только Иосифа и Никодима, отсутствие Марии. Никодим вынимает гвоздь из руки, а не — как обычно позднее — из ноги; правая рука Христа падает на плечо Иосифа. Все это архаичные черты, разрозненные параллели к которым находятся только еще в XII столетии[3]. — Над сценой положения во гроб подписано ⵓⵚⵒⵜⵚⵅⵓ ⵚⵚⵚ|ⵍⵚⵚ. Ученики в коротких одеждах; один из них поддерживает рукой голову тела, а в другой держит сосуд; другой же ученик занят пеленанием. Тело лежит на каменной плите[4]. В сцене прихода жен мироносец (ⵚⵏ|ⵚⵚ|ⵏ) отдельно выделены сидящий на камне (ⵜ|ⵁ|ⵚⵏ) ангел (ⵚⵏⵏⵏⵜⵁⵁⵜ| ⵜⵁⵚⵓⵚ ⵜⵚ| ⵃⵅⵚⵁ|ⵃⵚⵘⵏ), который указывает на стоящий под зданьицем открытый саркофаг (ⵓⵚⵒⵜⵚⵅⵏ) с пеленами в нем, и три лежащих в разных позах глубокого, тяжелого сна воинов стражи (ⵃⵚⵅⵏⵜⵜⵏ).

Эту небольшую Шемокмедскую пластину со снятием со креста при сравнении с другими, рассмотренными пластинами, отличают черты аналогично прогрессивного понимания скульптурных задач, как мы их отмечали при анализе скульптур Мартвильского креста.

Прежде всего это бросается в глаза в головах всех фигур. Каждая голова — не просто сплошная закругленность объема, как на пластинах из Саголашени, Моцаметы, Шорапани и др., а старание проследить и передать моделировку лица с ее подъемами

[1] См. рис. 55 на стр. 114. Однако описания этой иконы нет ни в Описи, ни в Археологическом путешествии по Гурии и Аджаре Дм. Бакрадзе. Имеются только частичные заметки. При этом в обоих случаях указывается, что вставная икона — Спас (Археологическое путешествие, стр. 128—129; Опись, стр. 110, № 10, где перепечатан текст из Бакрадзе, ссылка же на стр. 113, № 2 на рис. 55 не отвечает), а на рис. 55 вставная икона-богоматерь с младенцем. Вся большая доска, но без вставной иконы поступила в музей (шифр ∂· 76), где были сняты все отдельные ее части, и фрагменты.

[2] По-видимому, это Мамия II Гуриели, правивший с 1598 по 1625 г. (ср. Дм. Бакрадзе, Археол. пут., стр. 366 — на основании надписей на иконах Шемокмедских, стр. 120 и 128—129, и Джуматской, стр. 264—265).

[3] При разборе иконографической стороны сцены и хронологических этапов ее усложнения и изменения Габр. Милле (Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, livre III, ch. 9) останавливается на нашей Шемокмедской пластине, относя ее к памятникам XI века (р. 469) и подчеркивая архаичные черты композиции.

[4] Таково пояснение Габр. Милле, стр. 499. Он оттеняет, что позы (leur attitude) учеников вызывают в памяти сцены западно-европейского искусства XIII века.

и спусками. Это видно, как на бородатых лицах фигур, так и у жен-мироносец еще явственнее, пожалуй. Этому впечатлению большей скульптурной проработки частностей содействует также и большая тонкость технического исполнения пластины и в частности голов.

Этот же переход к проработке частностей скульптурного порядка, который отличает эту пластину, как и Мартвильский крест от остальных рассмотренных памятников эпохи, проявляется мастером и в трактовке голого тела: он выявляет провалы мертвого тела у ключиц, в торсе и в животе, отмечает членение и расположение мускулатуры на вытянутой руке Христа, и т. д.

Что касается драпировок, то они тоже существенно отличаются от всей группы пластин и приближаются к трактовке их на фигурах Мартвильского креста: количество складок сильно редуцировано; отпала сама заинтересованность художника течением линий, рисунком их. Правда, в основном складки и здесь показаны еще «рисованной» линией, и лишь в некоторых местах, как отвернувшаяся пола одежды Иосифа, или обвязка по поясу Никодима, или закинутые через плечо части одежды у учеников и у жен-мироносец сцены положения во гроб, сами драпировки передаются, как пластическое тело, как объемная величина, что особенно выделяется в фигурах Мартвильского креста и делает его прогрессивным, передовым памятником.

В связи с этим необходимо подчеркнуть, что и пластику тела художник нашей пластины выявляет вполне определенно и четко из-под облекающих его тканей. Так, соотношение ног тела, как отдельных объемов, мы видим у мужских фигур учеников, равно и у жен и у ангела. В отличие от других пластин и совпадая с трактовкой Мартвильского креста колени являются местом гладко выступающей закругленности, отбрасывающей складки одежд с известного расстояния в разные стороны. На других же пластинах они наоборот притягивали к себе руку мастера, наносившего линии рисунка обильно именно в этом месте (ср. особенно показательный образец в сцене встречи Марии и Елизаветы из Саголашени).

При малом числе показанных складок, т. е. при трактовке одежд достаточно плотно облегающих фигуру, художник ограничивается простой линией углубления без какого-либо дополнительного украшения или оттенения ее. Кое-где по обрамляющим одежду полосам набитые в ряд точки и в малом числе также набитые по две на самой ткани являются узорами на ней.

Аналогично этому и предметы в композиции, как крест, камень, на котором лежит тело Христа, и другой, на котором сидит ангел, борта саркофага, щиты стражи, нимбы и др., по краям обведены украшением из набитых пунсоном кружочков с точкой в них. В этом сказывается такой же подход, как мы его видели на Бретском и Мартвильском крестах. Стоит отметить, что дно саркофага и дощечка с надписью на кресте имеют такой же матированный фон, как на Мартвильском кресте или на трех Шемокмедских пластинах. Но фон всей композиции оставлен просто гладким и благодаря ее частностям особенно резко проступает и бросается в глаза несвязанность фигур с фоном, даже оторванность их от предполагаемой земли, на которой фигуры стоят и движутся. Это, как отмечалось, является показательным вообще для пробудившегося четко скульптурного стремления выделить из пространства фигуру, отграничить ее от него. На нашей пластине крест и фигуры вокруг него производят впечатление будто бы они висят в воздухе.

Рассмотрение скульптурной стороны нашей пластины позволяет заключение, что она является прогрессивным в указываемых тенденциях искусства эпохи произведением,

составляющим хронологически как бы звено между тремя Шемокмедскими пластинами и Мартвильским крестом. Выразительность голов пластины заставляет скорее думать о большей близости ее и по времени к ранним памятникам, чем к Мартвильскому кресту. То же нужно сказать и о трактовке (и даже узоре) орнаментированного борта, скорее напоминающего орнамент бортика на спинке энкольпия с эмалевым деисусом и черневыми сценами из Мартвили VIII—IX века (см. табл. 4-а), чем орнаменты Мартвильского креста, обладающие большим мастерством формы и изобретательностью свободного построения и варьирования в основной композиции. Мотив этого бортика и его исполнение близки орнаменту трона богоматери Цагерской иконы (фото 133).

6

Рассмотренные пластины являются, как было уже вступительно отмечено, membra disjecta от каких-то сложных художественных памятников золотых дел мастерства, т. е. как части каких-то разобранных, разоренных произведений, resp. набитые в позднее время как чеканный фрагмент с разными другими на какую-либо икону. Таким образом естественно встает вопрос, что должны были собой представлять эти пластины, т. е. для какой надобности в обиходе церкви были они сделаны? Считать их за моленные иконы или части таковой не приходится по тому простому соображению, что каждая такая пластина имеет самостоятельное обрамление и настолько отчетливо выраженное и построенное в направлении оттенения заключенного в ней сюжета, что составление их в ряд для создания створок складня большой иконы или для окружения средней вкладной иконы (Спаса или богоматери) такими композициями 12 праздников неприятно поражало бы зрителя отсутствием скомпонованности целого, более того — как бы сознательным отрицанием надобности таковой, чего для тех отдаленных веков, мы, конечно, допустить не можем.

Композиция серии таких пластин, каких пять одного набора и три другого дошли до нас в Саголашени и Шемокмеди, подразумевает построение из рассмотренных больших пластин, чередующихся и объединяемых какими-нибудь узкими полосами, подчеркивающими тектонический каркас целого и установленными в другой плоскости.

Действительно, среди большого числа чеканных фрагментов, хранившихся в Саголашени и доставленных в музей, имеются такие узкие, горизонтальные и вертикальные полосы, которые по их орнаментации естественно считать частями когда-то единого тектонического целого, в которое могли входить и пять рассмотренных пластин. Среди шести этих фрагментов один (см. фото 106) — часть горизонтальной (или вертикальной) гладкой полосы среди двух выделенных бортиков из жгутов с рядом пуговок между ними; бортики эти повторяют тот же узор, что и по внешней стороне в обрамлении Саголашенских пластин, Шемокмедской пластины входа в Иерусалим, Моцаметской, а также одной ризницы из Шемокмеди (см. фото 123, 124) и одной в Кутаисском музее (см. фото 26, 27). На гладкой полосе вырезаны круги, на которые были накреплены головы в обрамлении, заполняющие целиком медальон. Головы даны сильным рельефом[1]. — Другие пять пластин вертикального положения; они почти одной ширины с горизонтальной (см. фото 14, 15, 18, 19, 20). На каждой изображено по одной фигуре en face — четыре стоящих под аркой апостола и пятый, сидящий на троне, тоже под

[1] Диаметр медальона с головой 6,5 см; головы позолочены, а полоса — нет; она 7,8 см высоты при 21 длины; оба медальона, на которых голова одного раздавлена, отделены от пластины. Инвентарный номер — общий для 32 разных фрагментов чеканки, именно: шифр Ĵ· № 1066.

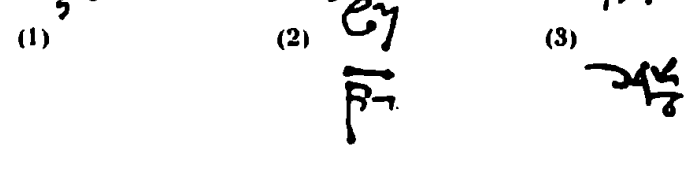
арочным верхом, Христос[1]. Под стоящими фигурами как бы намечена почва прямо протянутым под ними рельефным жгутом. Ниже него ряд крупного размера трех отдельных цветков, соединенных горизонтальным проходящим стеблем — мотив, известный нам по обрамлению Саголашенской пластины с благовещением и — в легких вариантах — на Монаметской пластине, на ручках Бретского и Мартвильского крестов и на всех четырех рипидах Шемокмедского монастыря (см. фото 115, 120, 122, 124). Эта полоска как бы составляет постамент для фигуры. Пластинка же с Христом этого постамента не имеет (она и не такая высокая, как другие), зато ноги фигуры изображены на заменяющем зрителю впечатление постамента коврике или подножке трона. Каждое из пяти изображений имеет по всем четырем сторонам орнаментальную рамочку, составленную из мотива того же варианта, что применен на рипиде из Обуджи (см. фото 22, 23, 24), или — в иной разновидности — на Саголашенских и Шемокмедских пластинах (благовещение, крещение, въезд, преображение и распятие), на шаре ручки Бретского и на ручке Мартвильского крестов и на других памятниках эпохи. Если на последней группе рисунок мотива геометрично прямой и четкий, то на первой он со смягчающим форму контура закруглением и мятостью в целом.

Исполнение голов первой, горизонтальной, полосы существенно отличается от исполнения голов и фигур остальных пяти. Головы первой полосы даны сильно выступающим рельефом с хорошей моделировкой закругленностей, с переходами от одной к другой, с проработанными деталями в построении глаз, носа, губ и в выделении пластических объемов прически[2]. Совсем иначе чеканены пять фигур. Мастер, делавший их, абсолютно лишен какого бы то ни было пластического интереса, как впрочем вообще дарование его было более, чем скромное. Последнее особенно отчетливо доказывают кривые формы колонок и арок. Каждая пластина отличается у него неумелым рисунком, даже непониманием образца (ср. слияние линий трона, одежды и подножки в изображении Христа). Этому положению отвечает и полное неумение применять позолоту и черь для усиления впечатления[3]. В изображении прически на головах апостолов мастер повторяет тот же образец, который имел и мастер больших голов на горизонтальной полоске; но именно сравнение с ними показывает полностью, как

[1] К капителям под арками над апостолами являются параллелью капители аркатуры на Бедийской золотой чаше (см. фото 86—95). — Размер пластины с Христом 14 × 8 см, а пластин с апостолами 17 до 17,5 × 8,3 до 8,5; одна из них с изображением Петра имеет обломанный низ с орнаментом, почему высота ее сейчас только 14 см, но при восстановлении должна совпадать с остальными. (В размеры не включены оставленные для закрепления пластин гладкие бортики).

[2] Некоторую параллель к этим головам представляют «солнце» и «луна» при распятии Шоранской пластины (см. фото 112, 113).

[3] Христос: позолочено лицо, одеяние и фон; а арка над фигурой, ее лоб и волосы, нимб, трон, евангелие и выступающие линии контура одежды — без позолоты и с проложенными линиями серповатой черни. На евангелии чернью же надпись ⴳⴳ ⵔⵔⵓⵔⵓⵔⵓ ⵓⵓⵔⵓⵔⵓⵓⵔⵓ с очень характерным усечением слов. — Петр (фото 15): позолочен фон и большие плоскости одежды с волнообразными линиями и разводами; слева у головы подпись к изображению ⵓⵔⵓⵔⵓ ⵓⵓⵔⵓⵔⵓ; палеографически она интересна, как и следующая (фото 17 воспроизводит эту пластину с оборота). — Второй подписной (?) апостол, по-видимому ⵓⵓⵔⵓⵔⵓ ⵓⵔⵓⵔⵓ (фото 20), и третий с таким же, как второй жестом правой руки (фото 18), имеют позолоту только на фоне. — Четвертый апостол (фото 10): позолочены фон и гладкие отрезки одеяния — на груди, удлиненная лопочка справа и три «боба» слева (тоже и у Марка, по-видимому, три «боба» были позолочены). Воспроизвожу начертание букв в подписям: 1) слова на евангелии, 2) у изображения Петра и 3) у изображения Марка.



малую даровитость мастера, так и отсутствие у него какого-либо понимания или интереса к пластике. Он знает только разве подвижность и декоративность линий и орнаментов. Поэтому одежды на фигурах беспокойно и резко нарезаны зигзагами складок, покрыты завитками и волнами линий, рядами и фигурами из кружочков с точками в них, и т. п. (ср. особенно одежды Христа, Петра и Марка). Так же, от сюжета немотивированно, передано украшение арок, капителей, колонок.

Итак, в этих шести кусках, которые первоначально казалось, что принадлежат к одному памятнику, явно видны по их работе два разных мастера. Таким образом еще менее может удивить, что работа обоих их отличается и от работы художника главных пластин. Впрочем объединение, совмещение разных мастеров при исполнении одного какого-либо крупного, трудоемкого произведения золотых дел мастерства обычное явление, с которым мы тоже уже столкнулись при анализе Зарамской иконы преображения или Бретского креста.

Рассмотренные только-что узкие полоски восполняют предположенные части общего большого тектонического тела, объединявшего отдельные большие Саголашенские пластины с сюжетами «праздников» между собою. Намеченное выше общее построение такого произведения реально возможно, напр., для композиции царских врат. Действительно, один пример таких окованных чеканкой двух створок по-видимому от поздних царских врат сохранился в церкви Гергетской Самебы под горой Казбеком[1]. Сохранившиеся же примеры алтарных преград XI—XII—XIII веков из наших храмов не говорят о том, чтобы в пролете царских врат (впрочем для преград того времени это просто единственный проход в них) были навесные двери-створки: никаких пазов для закрепления дверной колоды не заметно, а в ряде примеров такое дополнение не допускают покрытые орнаментальной резьбой поверхности. Это наблюдение скорее заставляет отказаться от предположения, что наши пластины составляли обивку таких дверных створок. Впрочем тут же следует оговориться, что для алтаря католикосского собора Свети-Цховели во Мцхете, как следует из текста сигеллиона строителя его католикоса Мельхиседека от 1029—1033 гг., были сделаны алтарная преграда и двери алтаря из золота и серебра[2]. Но, может быть, это вызвано как раз исключительностью самого сооружения и его размеров.

Другим аналогичным решением возможного построения из перечисленных элементов является окованный престол церкви. В таком случае наши фрагменты, напр., из Саголашени являлись бы частями того, что мы знаем в цельном виде и сейчас еще в ряде памятников искусства Западной Европы, именно частями чеканного убора передней стороны престола, т. е. того что называют antependium[3], или же полного

[1] Ср. иллюстрации на стр. 223 и 224 в книге С. Макалатия, Хеви, Тб. 1934, по-груз. По-видимому, о том же гласит и название церкви в Алеви ოქროსკარიანი — «о золотых вратах», и одна упоминаемая в ней Пл. Иосселиани деталь (ср. в перепечатке у Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, V, стр. 75, № 4).

[2] და მოჰკიდე კანკელნი და კარნი ხატოსანნი ოქროჲსა და ვერცხლითა (Н. А. Бердзенишвили, Мцхетский сигеллион XI века, Вестник музея Грузии, том VI, Тб. 1930, стр. 288).

[3] См. воспроизведения в книге J. Braun, Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, München 1922, Bd. I, Taf. 11, 44, 75; Bd. II, Taf. 6, 7, 10, 11, 12; W. Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik, Leipzig 1940, Abb. 29; ср. R. de Lasteyrie, L'architecture romane en France, 2ème éd., Paris 1929, pp. 685—688, 691 et 825—826; M. Aubert, Les autels en métal doré du Danemark à l'époque romane (Bulletin monumental, 1927, pp. 137—144).

окованного со всех четырех сторон престола по типу знаменитых Pala d'oro венецианского собора св. Марка[1] или Paliotto в S. Ambrogio в Милане[2]. Соображения, которые могут быть выдвинуты против такого предположения, а именно, что престол в грузинских церквах находится внутри алтаря позади предалтарной преграды (в отличие от открытого престола католических церквей Западной Европы) и что он скрыт под шитым покровом и потому вообще не был никому виден, не являются основательными. Шитые покровы, по-видимому, вошли в обиход сравнительно поздно, ибо до нас дошли покрытые резьбой каменные престолы (века VIII из Гвельдеси и начала XI века во Мцхетском кафедрале Свети-Цховели); они не имели органически связанного с сущностью богослужебного обряда значения. Через открытые арки предалтарной преграды и через пролет прохода в середине ее, конечно, такой престол был достаточно хорошо виден. Впрочем факт существования покрытых чеканным убором престолов именно в начале XI века устанавливается по тексту уже цитированного сигеллиона Мцхетскому кафедралу, где католикос Мельхиседек сообщает: «оковал я святой престол золотом и серебром, каменьями и жемчугом»[3].

Но помимо этого нет надобности думать только о престоле внутри алтаря. Грузинская церковь знала в древности, в X—XI веках и позже, обычай, согласно которому устанавливался в середине церкви постамент, украшенный громадным, иногда в полтора раза больше человеческого роста, чеканным крестом. Такой обычай имел место не только в горных районах, но и в долинных. Примеры уцелели до недавнего времени в ряде памятников, расположенных у истоков Квирилы, в Горис-джвари и некоторых других. А в Сванетии остатки этого обычая можно обследовать еще и сегодня. Если провести параллель с Западной Европой и учесть наличие таких крестов в Грузии, окованных еще в XV веке[4], то можно смело считать, что этот обычай был живой практикой церкви и в такое позднее время. При этом, как устанавливается практикой церкви в Западной Европе с таким крестом был связан специальный престол, тут же в помещении для верующих, а не в алтаре[5]. Другими словами, возможно, что мог быть окован нашими пластинами и объединяющими их полосами именно постамент такого большого креста посреди церкви.

Итак, обнаруженные фрагменты узких полос, мне кажется, подтверждают создавшееся отчетливое указание на разбивку подобных горизонталей и вертикалей, соединяющих отдельные сюжетные пластины в одну общую обивку (в особенности горизонтальный фрагмент) — будут ли это створки «царских врат» в алтарь или престола по одной или по всем его сторонам. Фрагменты же Саголашенские с отдельными фигурами на узких вертикальных полосах — если они вообще часть от памятника с сюжетными пластинами — пожалуй, легче восстанавливаются, как врата, где вертикальные полосы образовали бы центральную «планку» закрытых дверей. Что же касается сюжетных

[1] Ch. Diehl, Manuel . . ., 1910, p. 657—659 et fig. 333(—335). Dalton, East Christian Art, 1926, p. 330—340.

[2] A. Haupt, Die älteste Kunst der Germanen, Berlin 1923, Taf. X; Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Berlin [1907], Taf. ad p. 222; Victor H. Elbern, Der karolingische Goldaltar von Mailand. Bonn 1952.

[3] და მეცხრე წილად ხატსურთხეველი ოქროთა და ვეცხლითა, თვალითა და მარგალიტითა (этот текст там же, VI, стр. 288, строки 1—2 рукописи). Другой пример: надпись Зосима Кумурдоели середины XI века: მევმოხე ხატსურთხეველი, ბარძიმ-ფეშხუმი, ჯვარი და მეკამკვი ხატი ლრმათებისა კელთა დვითსხლთა. (Материалы по археологии Кавказа, XII, Москва 1909, стр. 40). Н. П. Кондаков, Русская икона, III, Прага 1931, стр. 96, отмечает, что престольные «доски» в металле (retablo, frontales) с рельефами имели свой источник в Византии.

[4] Напр., Садгерский крест по заказу Шотасдзе, сохранившийся с XVII века в Чхари (см. фото 496).

[5] Подробнее об этом обычае в моем исследовании Памятники типа Джвари, Тб. 1948, стр. 78—86.

пластин, то текст фрагментированной подписи на нижнем бортике Шемокмедской пластины распятия (см. табл. 12), как я полагаю, прямо говорит, что эти пластины украшали престол. Надпись эта фрагментирована и читается так:

ⴔ ⵝⵔⴢⵣⵓⵔⵍⵓⵔⵜⵜⵗⵗⵗⵜⵣⵗⵗⵣⵗⵣⵗⵔⵔⵝ.....
ⵣⵔⵝⵣⵝⵔⵜⵗⵜⵔⵝⵔⵔⵝⵔⵝⵓⵣⵔⵝⵜⵗⵔⵝⵔⵔⵝⵔⵔ,.....[1]

В надписи отломана правая часть обеих строк и так было еще при посещении и обследовании Шемокмедских древностей Дм. Бакрадзе в 1873 году. Место отломанной части могло заключать по расчету наличной надписи 21 букву в каждой строке. При восстановлении надписи приходится учитывать, что когда у соседних слов сталкиваются две одинаковые буквы, то мастер вычеканивает одну букву[2]; деления на слова в надписи не проводится.

ⴔ ⵝⵔⴢⵣⵓⵔⵍ ⵓⵓⵔ ⵗⵓ ⵗⵗⵗ ⵗⵔⵣⵗⵗⵣⵗⵣⵗ ⵣⵗⵓ ⴔⵓ ⵝⵔ[ⵗⵗⵓⵔⵣⵗⵣⵗ (ⵝⵔⵛⵛⵔⵗⵓ) ⵣⵔⵗⵣⵗⵗⵔⵔ
ⵝⵔⵣⵔⵔⵛ]ⵣⵔⵣ ⵝⵣⵓⵔⵔ ⵗⵗⵔⵔ ⵝⵔⵜⵜⵛⵣⵔⵣ ⵜⵔ ⵗⵓⵔⵔⵜⵛⵔ,

ქ. ხახელითა ღმრთისაჲთა ძე. ძაძაძან ძიქაელ, მეგძიხე ენე წჱიდაჲ ხაკურთხეველი (საეკდარი) ზარზმისაი სალხინებელად სულისა ჩემისაი, სადიდებელად და მისადგ[.....]

Таким образом лакуна первой строки может быть заполнена как ხაჯდარი (ხაკურთხეველი) ზარზმისაჲ (?) სალხინებელად სულისა ჩემისა, использовывая текст сигеллиона Мельхиседека в отношении ხაკურთხეველი—სალხინებელად (или обычные მოხაჴსენებელად—სალოცველად). Слово же ხაჯდარი—ხაკურთხეველი — оба в значении престола. Как сказано, мне кажется, что эта надпись подтверждает тот взгляд, который родился независимо от нее и который после уже, при помощи этого текста получает свое подтверждение[3].

Предлагаемое здесь полное восстановление текста в средней части со включением наименования и церкви самого престола («Зарамиской») оправдывается особенностью всех рассмотренных пластин: на всей группе проявляется очень большое внимание к задаче пояснения изображенного посредством подписей к предметам и лицам. Т. е. заказчик требует, чтобы догматически-религиозная мысль была понятна и доходчива, чтобы она была подчеркнута и подана упрощенным методом[4]. Естественно, что он и для посвятительной надписи дал образец с точным обозначением какому храму принадлежит престол. Именно то обстоятельство, что пластинами этими были окованы престолы — непереносные в Грузии объекты, легче всего объясняет их поголовное исчезновение: спрятать их во времена нашествий и охранить от разграбления было невозможно, и они погибли также, как золотом окованный трон царицы Тамары в Вардзии, из-за ценности материала. Обе же серии из пяти и трех пластин, т. е. сильно фрагментированные, сохранились, как вывезенные из подвергшихся сплошному омусульманиванию пограничных с Карталинией районов Месхетии — в первую очередь из Зарзмы и

[1] К сожалению, последние две буквы по имеющимся фото не разбираются с несомненностью: от последней уцелела только головка, какая имеется у «М» (с невидимым брюшком низа), и от предпоследней только видна головка, как у «е», «в» или «г».

[2] То же в приписке с датой на правом борту внизу: ქრონიკონი იეო ხჯ0 (ср. выше, стр. 106).

[3] В. С. Такайшвили, Арх. экск., III, стр. 31—32 соединяет первую строку со второй без всякого учета реального места, оставляя конец без восстановления

...ესეშხე ხ᾽ოჭა სალხინებლად ხ᾽ლისა ჩ᾽შა სადიდებლად ამისად и в переводе: одел святой сей [образ] в возвеличение души моей... Дм. Бакрадзе, Арх. пут., стр. 128, точно воспроизведя весь текст (с одной ошибкой в конце второй строки: ამისაგ), дает и переводе две разрозненные части: «*Во имя Божие и рыб Микел, одел сей святой . . . в возвеличение души моей . . .*» (То же повторено и в Описи, стр. 119).

[4] На пластинах имеют место наивная простота и обстоятельность текста подписей, кое-где даже простонародная форма языка, а равно те же общие приемы написания (напр., замена сталкивающихся двух одинаковых букв одной, и др.).

Сапары, — т. е. в результате ликвидации места, для которого они были сделаны, ликвидации заблаговременной или даже в последнюю минуту.

Если вышеизложенное предположение о возможной принадлежности полосы в 7,8 см ширины с особо наложенными на круглые прорезы в ней медальонами с головами высокого рельефа и хорошей моделировки вполне может быть принято и спустя два десятка лет после такого высказывания, то относительно остальных пяти вертикально расположенных пластин с фигурами апостолов и Христа сегодня я никак не могу придерживаться прежнего взгляда, который и раньше был выдвинут очень робко и условно.

Дополнительное обследование почитавшейся святыни «Киачи» в Обудзи, которое мне удалось провести только теперь (в феврале 1958 года)[1], прежде всего заставило пересмотреть самый вопрос датировки как этой Обуджской ризницы и рельефов ее «теки», так и непосредственно схожих с ними рассматриваемых здесь пяти Саголашенских рельефов с фигурами. Они должны быть отнесены к более раннему времени середины X века, чем большие Саголашенские пластины перелома X и XI веков, чему помогает и историческая надпись Обуджской ризницы. Сама форма этих на полвека более древних чеканных памятников, конечно, плохо вязалась бы с предположенным ранее каркасом сложной монтировки. Чему же могли служить эти пластины? Вполне вероятный ответ на этот вопрос дан был хранителем сейфа Музея искусств, заслуженным деятелем науки И. Ф. Сонгулашвили.

В своем докладе, прочитанном 25 марта 1952 г. в Институте истории грузинского искусства, И. Ф. Сонгулашвили выдвинул положение, согласно которому эти небольшие пять пластин с изображениями отдельных фигур под арками являются фрагментами самостоятельного художественного произведения, именно убором митры. Убор этот состоял первоначально из семи отдельных пластин, нашитых на матерчатую основу, что давало бы нужную окружность митры. Средняя пластина, т. е. передняя, с изображением сидящего на троне Христа, по сторонам первоапостолы Петр и Павел и четыре евангелиста — так намечал И. Ф. Сонгулашвили полный состав изображений. К поступившим из Саголашени (ჯ. 1066) пяти пластинам он добавил еще поступивший из соседнего селения Брети обломок с частью фигуры от одной такой же пластины (ჯ. 966), несомненно относящийся к этому разобранному памятнику не только стилистически, но вероятно и по провениенции, учитывая, что Саголашенские вещи происходили не из определенной церкви селения, а были свезены из разных церквей района. Таким образом совершенно утеряна от предполагаемого убора митры только одна пластина с изображением апостола Павла[2].

7

Довольно обстоятельные подписи под изображениями на рассмотренных выше выносных крестах и разрозненных пластинах около 1000 года, в большей части хорошо видные на фото, а частично воспроизведенные в прорисях, выше в тексте, заключают в себе характерные по начертанию буквы письма мтаврули со значительным многообразием форм в деталях. Таким образом небезынтересным представляется сопостав-

[1] См. ниже, гл. IV, 3.

[2] Опубликование этого исследования является чрезвычайно желательным, как и ряда других исследованных им детально частных вопросов.

ление букв подписей на отдельных предметах, подчеркивающее тесную связь их между собой и со стороны палеографической, тем более, что такого же начертания подписи встречаются и на других чеканных произведениях той же поры.

Относительно распределения букв в сплошных текстах нужно отметить, что некоторые буквы в строке выходит за пределы основной полосы вверх или вниз, что является характерной чертой данного времени. Помимо обычно более высоких, чем норма, букв, как 24-е К или тридцатьпервое Ц, иногда выступают за пределы полосы и такие буквы, которые как правило умещаются в границах полосы (см., напр., Г лицевой надписи Ишханского креста, Г, Да, Ж, двадцатьшестое К с его спинки, двадцатьдевятое Ц Шорапанской пластины и т. д.).

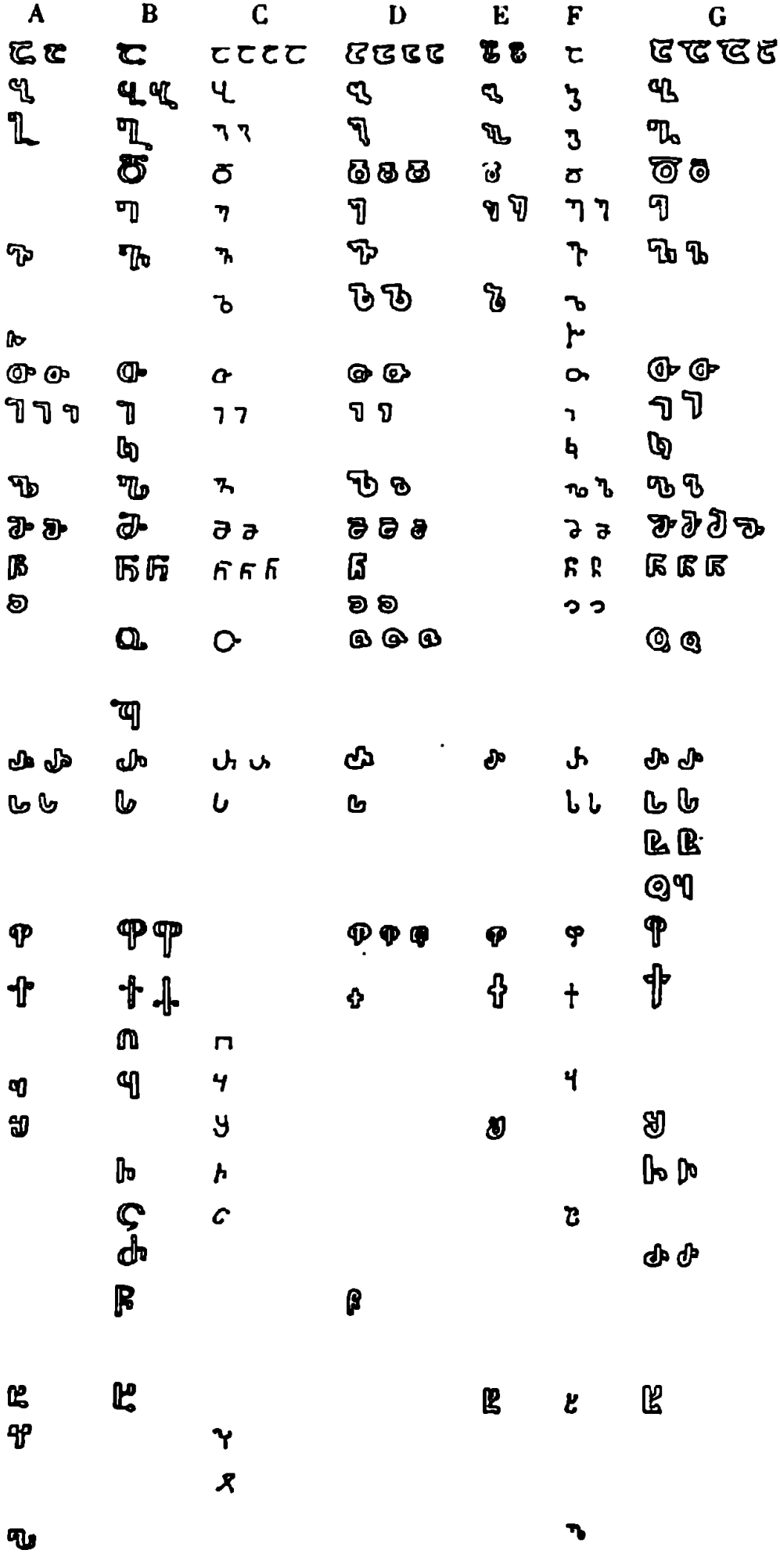
В исполнении подписей нельзя не подчеркнуть уверенную руку исполнителя, свободное начертание отдельных букв то так, то несколько иначе, а то и вовсе различными по форме. Другими словами нельзя не отметить хорошую грамотность мастеров чеканного дела. Так, в одних и тех же подписях встречается начертание угловатое и закругленное (для двадцатьдевятого Ц, для двадцатьпятого Г), раскрытые и замкнутые кружочки букв (Д и О), или с протянутым до нижней линии или наоборот примкнутым вверху крючком (В), с длинными или короткими хвостами или головами, прямыми или ступенчатыми (Б, Г, Х, Н, М) и т. п. деталями в начертании (ср. еще А, М, Р, Ч, тридцатьпервое Ц).

Так же типичны начертания для титла в этих подписях к изображениям. В надписях, состоящих из двойного контурного абриса букв, и титло исполняется двойным контуром (ср. прориси на стр. 55, 99, 100, 105, 106). Они в основном отражают те или иные начертания верхних частей букв (А, Д, а также частично и других, как М, Н, обоих Т, Х). Титло же надписей, исполненных одной линией большей частью представляют также повторение тех же верхних горизонтальных линий букв А и Д, иногда также с двумя короткими вертикальными вверх черточками (ср. стр. 118).

Начертание букв обоих подписей на Ишханском кресте, т. е. на его лицевой стороне и на спинке, даны порознь (см. палеографическую таблицу колонки А и В), хотя принципального различия между ними не устанавливается. Буквы этих надписей — типичного рисунка. Буквы надписи на дощечке над распятием включены в остальной алфавит лицевой стороны, как полностью идентичный с ним. Целиком весь этот текст дан на стр. 55 прорисью.

Подписи на Бретском кресте, именно сделанная на кресте самого распятия (С) и на основном выносном кресте (D и Е) разнятся по некоторым частностям написания, что позволяет видеть в них разных исполнителей, как это было установлено и в отношении пластической и декоративной работы. Подпись на кресте самого распятия (С) включает типично рукописные детали X века, как «петельное» А рядом с обычным, и т. п. Исключительный интерес представляют подписи и историческая надпись на самом выносном кресте, так как часть гравирована на починочной пластине в другое, более позднее время, но со стремлением воспроизвести начертание букв древней, повторяемой надписи. Характерно, что при всей близости есть мелкие отличия, позволяющие оспаривать принадлежность их X—XI векам, а начертание буквы А и совсем выпадает из раннего характера.

В начертании букв Ланскальдского креста (F) интересны завороты хвоста у Б и Г влево, вместо нормального вправо, что неразрывно связано с X и XI веком и зафиксировано в ранних латидарных надписях X и XI веков. Выделяются также начертания


A
B
C
D
E
F
G

H
J
K
L
M

для Д и Ц, или сильно вытянутое М. В целом же — типичный характер надписей XI века.

Четко отделяется от этих начертаний почерк Мартвильского креста (G) — уверенный, декоративный, с различными поворотами украшающих деталей и размером тех же букв в зависимости от места, где они находятся. Законченно отработанный шрифт, совпадающий с датировкой всего креста — серединой XI века.

Рассматривая начертания букв на пластинах, прежде всего естественно остановиться на Сагоджашенских четырех пластинах (H), почти не дающих различного на разных пластинах для одних и тех же букв начертания. Только одна незамкнутая буква О несколько варьирует, но частью на одних и тех же пластинах. Типично для раннего времени начертание букв Б, Г, Х с длинным прямым, вынесенным далеко вперед хвостом, завершенным точкой; незамкнутое Д; прямоугольное с отростком влево вверху двадцать пятое Г, или далеко вынесенная вперед верхняя горизонталь М; прямоугольное Ц.

В подписях к отдельным изображениям Моцаметской (I) и Шорапанской (K) пластин — опять Б (и частично Г) с прямым хвостом. Прямоугольное двадцать пятое Г с выступающим влево отростком. Точечные завершения прямых линий, как в лапидарных надписях конца X — начала XI веков. Д — без горлышка, а Н с округлой, частично, головкой.

Подписи и надписи трех Шемокмедских пластин одного набора (L) имеют в начертании некоторых букв различия, отчасти и на отдельных пластинах, но в целом представляют единую картину написания красивого, с декоративными добавлениями, подчас, иногда с разным поворотом их на одних и тех же буквах. В целом же полностью включаются в алфавиты XI века. Разнообразие начертания одних и тех же букв показывает свободу, с которой обращается, исходя от данного места, мастер. Отдельные части подписей воспроизведены целиком в прорисях выше в тексте (см. стр. 100, 105 и 106).

Подписи под сценами на отдельной Шемокмедской пластине (M) имеют только деловой характер пояснения и никакими декоративными задачами не определялись. Мелкие различия в начертании букв Д или незамкнутого О только подкрепляют заключение о хорошей грамотности и этого мастера.

Приводимые, как в тексте прориси, так выбранные по подписям и надписям алфавиты сделаны Р. О. Шмерлинг по фото. Некоторые из ее специальных наблюдений палеографического порядка использованы также в приведенных выше замечаниях.

IV

РИПИДЫ ПЕРЕЛОМА X и XI ВЕКОВ

Выше проведенный разбор отдельных групп пластин, уцелевших от чеканных уборов престола в памятниках перелома от X к XI веку, показал тесную связь их между собой. Эта связь проявляется со всей ясностью, не взирая на существенные индивидуальные различия и явные различия мастерских, где они были изготовлены. Вся эта группа памятников отмечена, при всех различных также и в степенях понимания задач объемности фигур, исканиями собственно скульптурного порядка, что, как мы знаем, является характерной чертой именно эпохи перелома на грани X и XI веков, когда грузинское искусство развивалось ускоренным темпом, когда пульс художественной жизни страны бился учащеннее.

Однако, связь сохранившихся образцов этой группы не ограничивается только общей чертой пластических исканий, но выражается в перекликании использованными мотивами орнаментальных обрамлений пластин и их исполнения, а также и в технической обработке и выполнении лиц, голов и т. д. на этих пластинах. И вот и в этом последнем отношении с рассмотренной группой памятников является непосредственно связанной группа памятников, имеющих также свое общее целевое назначение — именно, так называемые рипиды. Они по своим основным свойствам диктовали художнику аналогичную установку, как и рассмотренные выше пластины убора чеканных престолов: в них естественна большая декоративность, при требовании дать в композиции сюжетное содержание с определенной символикой. Рипиды всегда применялись по-парно, что заставляло художника, как и в уборе престолов, создавать несколько (на каждой паре рипид — четыре), одинаково построенных — опять плоских — художественных звена всего ансамбля. Как покажет дальнейшее рассмотрение сохранившихся рипид интересующего нас периода времени, и в них нельзя говорить об исполнении в одной мастерской, а приходится говорить о наличии различных течений или школ, которые сказываются и в орнаментике их. И как пластины престолов, так и рипиды увязываются также и с другими памятниками грузинской чеканки своей эпохи.

1

Из числа сохранившихся до последнего времени рипид четыре штуки, частью разрозненные, хранились в Шемокмедском монастыре в Гурии. Они были, по-видимому, все перевезены из Зарзмы[1]. Три из этих рипид погибли в 1923—24 гг.; в нашем рас-

[1] Дм. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре. СПБ. 1878, стр. 134—135 № 4 и стр. 137 № 1. Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, I, Т. 1905, стр. 34—35, 70. И. П.

поряжении имеются сделанные с них в 1919 г., во время поездки проф. Е. С. Такайшвили, художником Т. Кюне фотографии, и суммарные описательные данные в литературе. Единственная уцелевшая рипида поступила в 1924 году в собрание Музея древнегрузинского искусства при Гос. Тбилисском Университете.

Эта рипида [გ. 48] — крупных размеров (по горизонтальной и вертикальной, без ручки, оси — около 56,5 см, клин ручки кроме того еще около 15 см длины) является массивным предметом, склепанным из двух серебряных, чеканных пластин и приклепанного снизу серебряного же клина для закрепления в стволах-ручках, имевших обычно до 1 м длины (см. табл. 21, 22 и фото 114, 115). Заклепки были сделаны во время изготовления рипиды совершенно невидными, но от времени и порчи краев рипиды они выявились по очертанию, а в некоторых местах даже несколько выступили из общей поверхности.

Также точно и охватывающий обе склепанные пластины по их внешнему контуру ободок оттянут книзу одного из боковых кругов рипиды и помят в других частях. Четыре ушка для подвесок в нижних частях рипиды пусты (в двух еще уцелело по колечку). По внешнему ободку рипиды, начиная от ручки и кончая около нее с другой стороны, идет в одну строку надпись четким асомтаврули с очень характерным начертанием букв, знакомым нам по рассмотренным выше памятникам (угловатое Ц, незамкнутый овал О, и т. д.). Она читается так:

ⴝ ⴑⴔ-ⴆⴑⴇⴊⴎ ⴓ-ⴎⴑⴊⴎ ⴓⴄ ⴗ-ⴑⴃⴆ ⴆⴏⴅ-ⴆⴅ-ⴆⴎ ⴃⴑⴗⴎ
ⴅⴀ-ⴃⴎⴔⴀⴓ-ⴆⴑⴇⴎ ⴀ-ⴘⴑⴎ ⴑⴇⴑⴎ ⴆⴑⴅⴆⴑⴇⴑⴇⴑⴇⴑⴑⴆ ⴓⴄ-ⴝⴅ-ⴎ ⴑⴇⴑ ⴑⴃ-ⴔⴓⴎ ⴑⴆⴑⴎ ⴎⴓ ⴎⴄ-ⴆⴎ ⴑⴎ
ⴓⴄ-ⴆⴎ ⴑⴆⴎ-ⴎⴓⴎ ⴑⴎ ⴓⴆ-ⴄⴎⴑⴎ ⴎⴓ ⴓⴆ-ⴄⴎⴑⴎ ⴓⴆ-ⴄⴎⴑⴎ ⴓⴆ-ⴄⴎⴑⴎ ⴓⴆ-ⴄⴎⴑⴎ
ⴎⴓ ⴓⴄ-ⴆⴎ ⴑⴆⴎ-ⴎⴓⴎ ⴑⴄⴎⴓⴎ ⴎⴓ ⴓⴄ-ⴆⴎ ⴑⴆⴎ-ⴎⴓⴎ ⴑⴄⴎⴓⴎ
ⴀⴑⴀⴆ ⴎⴓ ⴓ-ⴆⴎⴑⴓⴎ ⴔⴓ ⴑⴑⴓⴓⴎⴑⴎⴓ ⴑⴀ-ⴑⴆ ⴓⴀⴓⴀⴆⴎⴑⴎ ⴀⴓⴆⴎ ⴔⴓ ⴑⴔⴎⴓ ⴓⴓⴓⴎⴑⴎ-ⴆⴎⴓⴎⴑⴎ
ⴎⴓ ⴔⴓⴎ ⴓⴀⴓⴎⴆⴎ ⴎⴓ ⴓⴎ-ⴆⴑⴎ ⴀ-ⴓⴎ ⴀⴓⴎⴑⴎ ⴓⴀⴓⴎⴆⴎ ⴎⴓ ⴓⴎ-ⴆⴑⴎ
ⴀⴓⴎⴆⴎ ⴓⴀⴓⴎⴆⴎ ⴎⴓ ⴓⴎ-ⴆⴑⴎ ⴀ-ⴓⴎ ⴑⴎⴓⴎ ⴑⴀ-ⴓⴎ

А в переводе: *«Во имя бога я, Парсман эристав, сын покойного (блаженной памяти) господина Ивана Лахлака, сделал эти рипиды в моление за меня и детей моих, за всех членов нашего дома, и в поминовение покойных родителей и братьев моих, и всех скончавшихся дома нашего, и положил в святой церкви Зарма, вотчине моей, перед иконой преображения. Ныне, святые иереи и диаконы, которые будете служить службу телу и крови господа нашего Иисуса Христа, помяните нас в святой молитве вашей.»*

Рипида чеканена из серебра и на ней позолота применена только для рельефных частей — фигур и орнамента. Т. е. это тот же прием, который мы видели на Сагалашенских пластинах, на Ишханском кресте и т. д. Кована была рипида из двух брусков в плотные, массивные пластины, как и пластины от убора престолов и т. д., или как Бедийская золотая чаша-потир. Фигуры и узорные обрамления каждого из пяти кружков чеканены сильным рельефом из гладкой поверхности фона. Наложенная же на рельеф склепанных пластин рипиды часть ручки, в пределах видимого когда-то, т. е. именно на плоскости закрывшей чеканку нижнего круга рипиды части, украшена гравированным контурным узором по матированному пунсонными ударами фону и с гладкими поверхностями в пределах контурных линий узора. На гладком клине ручки видна награвированная буква асомтаврули с числовым значением ⴰ (или быть может ⴱ).

Общее композиционное построение обеих сторон нашей рипиды совершенно одинаковое. Впрочем та же основа лежит и в композиционном построении остальных рипид. Средний кружок сюжетно доминирует, объединяет остальные четыре. Хотя, конечно, каждый из них композиционно совершенно закончен в себе. На одной стороне (лицевой?) в центре изображены два стоящих ангела, которые держат высоко в воздухе равноконечный крест в круге. В боковых кружках также по две ангельских фигуры, которые с некоторым наклоном почтительности в корпусе, движутся с «хвалой» по направлению этого поднятого на показ креста: у передних на покровенных руках чаши (с причастием), а у следующих за ними по рипиде. В верхнем и нижнем кружке по паре, слегка склонившихся друг к другу, как бы в разговоре, и жестикулирующих ангелов (у одного в руке свиток).

На оборотной стороне рипиды центр занят изображением символов четырех евангелистов или, как полагает Edm. Weigand, четырех апокалиптических Zoa, составленных в единую группу[1]. Две пары крыльев — вверх и вниз, и по одному, вытянутому горизонтально крылу — влево и вправо, выходят за пределы орнаментального обрамления кружка, достигая внутреннего края обрамлений соседних кружков.

[1] Edm. Weigand подчеркивает в своей рецензии на книгу Жерфаниона о росписях каппадокийских церквей, что в изображении четырех апокалиптических животных на всем «Греческом Востоке» имеем дело не с символами евангелистов, а только с «ангельскими созданиями» (Byzantinische Zeitschrift, Bd. 35, 1935, S. 132 со ссылкой на свои предшествующие высказывания). Он подчеркивает, что апокалипсис Иоанна долгое время не был канонически признанной на греко-православном Востоке книгой (со ссылкой на исследование W. Nouss, Die Vision der Ezechiels in Theologie und Kunst, Münster 1912, S. 165 ff. в рец. Byz. Zeitschr., Bd. 31, 1931, S. 194 до 195), а потому «долго оставалось не усвоенным западно-европейское толкование τετραρα ζῶα, как символов евангелистов». Далее он отмечает, что эти символы понимаются на православном Востоке как различные формы проявления Христа и тесно и неразрывно связываются с Христом во славе и видении Иезекиля, в то время как Запад крепко связывает каждый отдельный символ с представлением об одном определенном евангелисте и потому делает их независимыми от изображения Maiestas Domini (рец. в Byzantinische Zeitschrift, Bd. 32, 1932, S. 383—4, ср. еще Bd. 33, 1933, S. 212). Символы четырех евангелистов появились в византийском искусстве от соприкосновения с западным, как доказал Н. П. Кондаков, История византийской живописи, стр. 252, 255—6, также Д. В. Айналов, Византийская живопись XIV века, стр. 148. Однако В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, Москва 1947, стр. 318 прим. 50, цитируя Кондакова и Вульфа, пишет: «Неправильно, как это думает ряд исследователей, связывать символы евангелистов с западным влиянием. Они часто встречаются в византийских рукописях XI—XIII веков, восходя к старой восточной традиции». — Описание этого видения у пророка Иезекиля, 1. 4—22(—28) и 10. 14; а также в Апокалипсисе, 4. 7—8.

Нижняя пара крыльев создает фигуру ангела, у которого ноги в длинных одеяниях видны между концами крыльев, по бокам верхней их части выпущены руки в ниспадающих складках одежды и как бы с книгами в кистях (ср. ниже на другой Шемокмедской ризнице). Голова этого ангела подымается выше и как бы обрамлена по сторонам нимба подымающейся вверх парой крыльев, на фоне которых изображен орел, сидящий на нимбе. По сторонам, в углах скрещения боковых крыльев и верхней пары их, в равновесии с выступающими внизу руками ангела, показаны полуфигуры льва и тельца, также с книгами в лапах. Во всех же остальных кружках изображены такого же типа пары ангелов, как верхняя или нижняя на первой стороне. Конечно, и здесь каждая группа живет по своему, все движения фигур различны, ни одна фигура не является копией, шаблонным повторением другой. Верхняя пара ангелов поддерживает стоящий между ними, высокий, тонкий, четырехконечный крест.

Как общее композиционное построение обеих сторон ризницы одинаково, а также и построение сюжетных изображений, так и орнаментальные обрамления на обеих сторонах придерживаются общей схемы и общего построения. Они состоят из двух частей — собственно обрамлении сюжетных фигурных рельефов, и затем из наружной широкой полосы со свободно расставленными листиками, составляющими pendant пластическим фигурам в центре каждого кружка. Таким образом эти последние широкие полосы сами имеют разработанные чеканом обрамления, конечно упрощенного построения, но в свою очередь соединенные с обрамлениями для фигур посредством тесного ряда пуговок. Как все это мастерски связано нашим мастером, особенно ясно видно на лицевой стороне, где полоски пуговок, переходя из кружка в кружок, делают узел, в центре которого заключена человеческая голова.

Переходя теперь к рассмотрению отдельных пластических элементов, нельзя не оттенить как полное единство в построении всех 20 фигур, так и свободу и легкость, с которой каждая из них различно дана. Первое, что привлекает к себе внимание, это — прочувствованная гармония, с которой мастер строит отдельную группу в каждом отдельном кружке и сочетает ее с общим гармоническим решением целого. Каждая фигура отчетливо выделена, как пластическое тело в облекающих его одеждах, оттеняющих закругленности плеч, рук, ног, тазовой части; завершением этой пластичности является голова, всегда определенно посаженная на шее и трактованная, как один большой объем с дополнительными объемами глаз, носа, частично ушей и ниспадающих на плечи прядей волос. Каждая пара фигур подчинена, как сказано, связному, замкнутому в себе ритму движения, вызванного передаваемой мастером экспрессией. В этом смысле художественным средством служит ему как раз одежда, выявляющая не только декоративное течение линий и их комбинаций, но придающая фигурам динамику и выразительность. Мастер выявляет пластически закругленные части верхней половины корпуса, и стройность, изящество тонких от талии вниз фигур узкими, в тяжелых вертикальных складках одеждами. Контур каждой фигуры дополнен по сторонам развевающимися частями плаща и крыльями, как головы оттеняет плоский кружок нимба. На центральной (с крестом) группе лицевой стороны с полной отчетливостью видно, как вызванное передачей пластики и моделировки тела течение тяжелых тканей и их ниспадающих складок находит ответ, с одной стороны, в построении и складках выдвинутых поверхностей плаща, а с другой — крыльев. Конечно, распределение складок не является реалистической передачей натуры, но оно благодаря декоративному чутью, с которым дано, не только не задевает чувства реальности, но наоборот благодаря достигнутой выразительности и прочувствованности полностью удовлетворяет

его. То же самое прослеживается на двигающихся к центральной паре с боков фигурах, как и на остальных, снова симметрично построенных парах.

Отмеченная, пронизывающая каждую группу спокойная, медитирующая, выразительная гармония движений при отчетливом, но своеобразном, выявлении пластичности фигуры и особенно при выявлении целостности массива в лицах, а равно также трактовка складок в одеяниях, ближайше совпадает с композиционно связанными (между собой) фигурами Марии и Иоанна на крыльях Бретского креста, определенного на время около 1000 года (см. табл. 7 и фото 101). Сходство в настроении, в ощущении восприятия фигур и их движений на обоих памятниках столь велико и разительно, что нельзя не признать в них одного мастера. Это совпадение проходит, конечно, и через более внешние частности обоих произведений; так совпадают самое исполнение лиц, трактовка волос, обработка нимбов, проработка складок линиями, украшение гладких плоскостей одежды звездочками из точек, обильное применение в обрамлениях и рамочках для фигур и т. д. частью парного жгута. Конечно, и техника спайки двух пластин, их замаскированная клепка, совпадает с применением при изготовлении Бретского, впрочем также еще и Ишханского крестов, способом. При ближайшем сравнении с исполненными им для своего руководителя, Гавриила Сапарели, частями Бретского креста, сразу выделяется в трактовке ряд показательных сторон, которые определяют, насколько сильно вырос наш мастер, которого мы вправе признать теперь высоко одаренным художником, свободно владеющим техникой своего искусства.

В его обоих произведениях выраженной пластичностью объема обладают те части фигур, которые способствуют передаче выразительности; на рипиде это, помимо голов, руки и ноги. Сравнивая ноги ангелов с ногами Марии или Иоанна, нужно отметить, что ступни у всех ангелов приобрели теперь нужный размер и объем. Точно также и руки, держащие круг с крестом, или другие держащие свиток, чашу и т. д., а не только свободно жестикулирующие, обладают нужным размером и подвижностью, и только в редких случаях кисть руки не достигла того и другого, именно в двух случаях, где ангелы держат рипиды. На трактовке одеяний сказалась замена позы стояния фигур, чем лимитировано изображение Марии и Иоанна, передачей движения некоей процессии, как она выражена в отдельных кружках рипиды по частям. Сохранив общий силуэт самой фигуры, плотно обтянутой одеждами, создающими на земле расширение, мастер не повторил усиляющих впечатление стояния раструбов этих частей одежды, как у фигур Бретского креста, а заменил самый массив большим числом расходящихся тяжелых складок одеяния. В целом в одеждах ангельских фигур у него, сравнительно с более ранними, значительно увеличено значение и число складок: то беспокойство, которое он передает в нескольких резких зигзагах складок одежды Марии, приведено к торжественному спокойствию течения длинных параллельных складок в одеждах ангелов. Наличные и в них зигзаги поставлены в таком сочетании или обрамлении, что служат тому же впечатлению церемониального шествия. Несомненно, этим же основным настроением порождена декоративность отделки одежд длинными рядами точек по складкам, и звездочек из кружочков с точками вокруг и в центре — на гладких поверхностях. Таким образом знакомство с этой рипидой позволяет не только установить два произведения одного мастера и его рост, как художника, от одного к другому, но и окончательно закрепить за ним оба медальона (с ангелом и святителем) на Бретском кресте: прием декорирования одежд их и нимба святители выступают благодаря сравнению с последующим произведением, уже в раннем произведении, как сознательный подход художника.

Как каждая фигура представляет собой в понимании нашего мастера единый блок, так и отдельные предметы, как чаши, рипиды, свитки и т. п., он трактует со всей четкостью пластического объема. Но более того. Крылья ангелов, завернувшиеся края плащей он также выявляет как самостоятельные тела рядом с фигурами. Естественно, что и в орнаментальных обрамлениях и полосах он с любовью выделяет отдельные листки или цветочки, и оттеняет их еще дополнительно. В этом пункте мы должны подчеркнуть колоссальный прогресс и мастерство, какое выработал в себе наш мастер: на место скромных, неумелых, убогих по рисунку и по исполнению, двух коротких орнаментальных полосок по сторонам распятого, и так же сделанных без правильного, четкого и строгого рисунка надписей креста, теперь выступил широко задуманный и скомпонованный, и мастерски исполненный, четкий и выразительный, декоративный убор, занимающий примерно равное по художественному значению с фигурными частями место и площадь.

Орнаментальные узоры, примененные на лицевой стороне, знакомы по рассмотренным памятникам той же эпохи. Таков мотив листков широкой полосы, примененный не только на ручке Бретского креста (нижнее звено), но и на Саголашенской пластине со сценой благовещения и на пластине из Моцаметы, а также на шаре ручки Мартвильского креста; он же украшал и все три других рипиды, сохранившихся в Шемокмедском монастыре. Конечно, этот узор дан опять в варианте, стоящим к одним ближе, к другим дальше; существенной особенностью его являются самостоятельные четыре шишечки (пуговки) по углам листиков. Зато мотив широкой полосы на оборотной стороне рипиды до сих пор еще не повстречался на предметах изучаемого периода, если не считать за его предтечу полосу по краю лицевой стороны Ишханского креста. Мы его находим, однако, еще на двух рипидах — четвертой Шемокмедской и на рипиде в Местиа (Сванетия, см. фото 123 и 116). — Все дополнительные орнаментальные полоски составляют, как и первый мотив, твердый набор в чеканной орнаментике периода. Так внутренняя рама каждого кружка рипиды с его фигурами составляет типичный и показательный мотив всего грузинского искусства на грани X и XI веков: он неизменно повторяется на всех рассмотренных уже памятниках эпохи, и он же был применен на шаре ручки Бретского креста Гавриилом Сапарели, предполагаемым учителем нашего мастера. Точно также и ряд плотно стоящих пуговок, или тонкие крученой проволоки жгуты имеют широкое применение на пластинах из Саголашени, Шемокмеди, Моцаметы, как и на рипидах. — Даже маленькие гравированные орнаменты ручки позволяют сопоставление — такие же браслетики встречаются на аналогично выполненных украшениях трех Шемокмедских пластин и на Мартвильском кресте; напоминающего же их предтечу можно назвать также и на спинке Бретского креста, выполненной Гавриилом Сапарели. Все эти знакомые элементы комбинированы и составлены на рипиде в таком объеме, который значительно превышает роль обрамлений не только Саголашенских, но и Шемокмедских пластин.

Как было уже отмечено, все построение убора рипиды, как торжественно украшающего богослужение предмета, в первую очередь ориентировано на декоративность целого, которая пронизывает и самые фигурные, сюжетные части его, отводя им как бы половину целого. Отсюда выше характеризованное своеобразие всего построения этой части убора. Именно здесь приходится вспомнить центральное изображение оборотной стороны рипиды — с объединенным в одно, символическим изображением четырех евангелистов или апокалиптических животных. Мы выше оттенили декоративность всего этого построения; здесь же необходимо обратить внимание

на то, как мастер связывает иным приемом фигуры всех пяти кружков между собой — вместо узлов с человеческими головами, перевязывающих все кружки с центральным на лицевой стороне, и вместо проходящей по ее контуру широкой полосы с листиками на стебле, мастер объединил наружные кружки оборотной стороны заходящими в них из центрального концами крыльев этой символической фигуры. В самом жестко симметричном построении ее он создал посадкой орла в профиль и с поворотом головы назад определенное смягчение и созвучное ангелам движение.

Итак, рассмотренная рипида из Зарзмского монастыря, хранившаяся последние века три в Шемокмедском монастыре Гурии, а затем перенесенная в музей, является не только чрезвычайно показательным памятником в ряду других на переломе X и XI вв., но выдающимся по своим художественным качествам произведением грузинского золотых дел мастерства. Это образец пышной, роскошной декоративности, показатель большого декоративного мастерства исполнившего его безыменного художника, но одновременно — что характеризует эпоху, как мы знаем, — и показатель пластического восприятия и передачи им человеческой фигуры. Так как счастливый случай сохранил нам еще одну работу того же мастера, при этом, как показало независимое рассмотрение ее, раннюю работу его, датированную предметом, на котором она помещена как часть целого работы другого, зрелого, мастера, датируемой с достаточной точностью на 1000 год, то для датировки рипиды мы получаем твердый отправной пункт. Как показало сравнение, мастер рипиды представляется нам зрелым, овладевшим вершинами мастерства в своей трудной области художественного производства. При этом он проявляет повышенную декоративность в своем подходе к произведению, отметает последние (быть может, правда, непроизвольно получившиеся у него в раннем произведении) отражения нервной, болезненной экспрессивности и дает ласкающую гармонией музыку линий, движений, форм и узоров. Эти черты его стиля вполне поддерживают отодвигание времени исполнения рипиды в XI век, к известным нам трем Шемокмедским пластинам, кажется допустимо сказать: непосредственно после них. Вместе с этим небезынтересно отметить, что мы имеем перед собой редкий случай, когда об этих произведениях возможно говорить в более строгом смысле, как об одной школе, одной мастерской, локализуемой также благодаря месту хранения вещей в Сапаре и Зарзме и благодаря подписи старшего из мастеров — на Сапару.

2

Из трех погибших в Шемокмеди рипид — две (вторая и третья) составляли одну пару. Насколько позволяют судить имеющиеся фото, техническая сторона их изготовления, в основном, должна совпадать с таковой предыдущей рипиды. Только заклепок нигде разглядеть не удается. Имеющиеся же кое-где на бортиках клепки скорее сдерживают, насколько видно, поломавшиеся части накладного ободка, чем относятся к изначальному закреплению такового, ибо видны только в ограниченном числе, и, хотя расположены близко к стыкам полукружков, но без выдержанной систематичности расположения. Ушки для подвесок сохранились на верхнем кружке обеих рипид с боков и на средних — снизу; на нижнем же их разглядеть не удается. Клин для укрепления рипид в ручке-стволе ее, видимо, уцелел на одной только второй; при помощи его рипида держалась в деревянной болванке. Парная же к ней, третья, рипида, хотя тоже закреплена в деревянной болванке, но не своим первоначальным клином, а

грубо наклепанным на нижний кружок ризиды железным стержнем. Вообще последняя ризида довольно сильно пострадала, она помята в части среднего рельефного изображения, а в орнаментальном обрамлении одной из пластин даже переломлена.

Эта пара ризид не выделяется вовсе художественными качествами исполнения, а равно и по композиции очень скромна и неумела (см. табл. 23 и фото 119, 120, 121, 122). Одна и та же композиция повторяется все четыре раза с несущественными лишь мелочами, выполненными различно. Эти различия вовсе не смягчают общего впечатления стандартности. Композиция состоит — по типу первой Шемокмедской ризиды из Зарамы — из объединенных в одну группу изображений четырех апокалиптических животных. Ангелы этой группы нимбов не имеют, а орел дан всюду en face, и изображен без связи с другими фигурами между концов верхней пары крыльев ангела. В лапах обоих животных и в руках ангела изображено на одной стороне обеих ризид по книге; на другой же стороне — книги почти всюду отсутствуют, большей частью также и лапы тельца и льва. Это апокалиптическое изображение заполняет не только всю центральную часть, неимеющую особого орнаментального обрамления, но и центр каждого из четырех кругов, крестообразно примыкающих к квадрату. Таким образом, каждый конец апокалиптической группы получает только орнаментальное обрамление в каждом кружке. Это объясняется отчасти небольшими размерами этих ризид, имевших по данным описи Н. Кондакова всего 29 см в поперечнике[1]. Узоры орнаментов в кружках повторяются на обеих сторонах каждой ризиды, т. е. в итоге 4 × 4 раза; незначительная вариация сказывается только в построении листочка одной из полос и в большей или меньшей густоте насаживания их на стебель. Переход этой полосы из кружка в кружок сделан на обеих сторонах первой ризиды этой пары и на одной стороне второй совсем неумело, на другой же стороне мысль, объединения, по-видимому, откинута мастером, и на имевшейся ровной поверхности сделаны иной формы и более крупных размеров, чем отдельный листок, обособленные, но опять растительного мотива, звенья.

Только оба боковых кружка, менее других заполненные крыльями апокалиптической группы, имеют еще дополнительные надписи или украшения. Одна из нашей пары ризид содержит даже довольно длинную надпись, а именно[2]:

ⴗⴗ·ⴡⴱⴑ ⴱ·ⴗⴱⴑⴱⴑ	ⴵ	ⴑⴲⴵⴗⴸⴲ
ⴱⴡⴲ·ⴣⴱⴱⴑ ⴲⴵⴵⴱⴲⴑ	ⴱⴵ	ⴱⴲⴵⴱⴱ ⴲⴵⴱⴱⴑ
ⴲⴵ	ⴱⴑ	ⴵⴵⴲⴑⴲⴡⴱⴑ ⴗⴲ
ⴲⴱⴵ	ⴲⴣⴵ	ⴲⴗⴲⴲⴣⴲⴱⴱⴑ
ⴱⴑⴑⴲⴲ	ⴲⴲⴲ	ⴵⴱⴑ ⴑⴣ
ⴲⴡⴲⴲⴱ	ⴲⴲⴲ	
ⴲⴲⴲⴲⴱⴱ	ⴵ	
ⴲⴑ ⴲⴵⴵⴲⴲⴱ	ⴵⴵ	

Так как надпись эта, хотя и с небольшими пропусками, была издана еще Дм. Бакрадзе и не получила никакого добавления или комментария в изданиях Е. С. Такайшвили,

[1] Опись, стр. 131 (процитирована выше). На одном случайном снимке 1911 года в собрании Груз. общества истории и этнография (альбом № 1173, фото № 14), где эти две погибшие, и еще одна, ризиды изображены вместе с другими шемокмедскими предметами, при подсчете по последним устанавливаются размеры около 27 и 30 см для разных из них.

[2] Надпись эту опубликовал еще Дм. Бакрадзе, Археол. пут., стр. 137, № I, воздержавшись в основном от перевода.

[3] Так же читал и Бакрадзе; но небольшое сомнение остается в чтении последних ⴵ по фото.

[4] Бакрадзе читал ⴲⴲⴲⴲⴲⴲ.

то можно считать, что по внешней поверхности ободка здесь в отличие от первой, рассмотренной выше рипиды из Зарзмы, надписи не было. Иначе говоря, относить приведенную форму текста, его неправильности или неполноту, за счет отсутствия части текста нет основания. Таким образом, кажется приходится раскрывать титла надписи следующим образом:

ბაგრატსა, სარგისსა, სტეფანოზსა ჴელითა თეთრიჰათა ოქრომჭედლისაჲთა შეიქმნეს ესე სამწუ-
რობელნი. არგუნ, უფალო,[1] სულსა მისისა ლიპარიტისა გიორგობაძისასა ერისთავისა, ამინ.

Впрочем нужно еще оговорить право возможной перестановки последовательности слов, памятуя насколько невыдержанно написаны иногда на чеканных произведениях подписи под изображениями и т. п. в смысле строгого соблюдения привычной последовательности строк. Однако, никакого в этом смысле предложения я сделать не могу. А потому перевод передаем, исходя из приведенного текста, в начале и в конце смысл, а не грамматическую конструкцию. А именно: *Для Баграта, Саргиса и Степаноза сделаны рукою золотых дел мастера Тетай эти рипиды. Помилуй Господи, душу его, Липарита и эристава Гиоргобиани, аминь.*

И на парной к ней рипиде, в левом кружке одной стороны, имеется короткая надпись чеканными с изнанки, а не гравированными с лица, как вышеприведенная надпись, буквами: ⴜⴜⴑ ⴖ ⴚⴑⴜⴗ. Действительно, пожалуй ее нужно прочесть с перестановкой, как предложил проф. С. Г. Каухчишвили, — წმიდა მამა ზოსიმე (*св. отец Зосим*). Но даже и в этом случае, загадочность такой надписи не поддается объяснению.

Как отмечено, художественной стороной эта погибшая пара рипид, сколько видно по фото, не выделялась. Если композиционно она вяла, несобранна, а в проработке частностей неумела, и благодаря названным качествам малой изобретательности мастера ограничивается только повторением одной и той же композиции, то и относительно технического исполнения рипиды нельзя сказать, чтобы все эти черты смягчались или скрашивались им. Если орнаментальные обрамления, или добавленные им в некоторых боковых кружках отдельные узорные фигуры, выполнены хотя бы по ремесленному добросовестно и старательно, с достаточно выраженным противопоставлением к гладкому фону, то в фигуре апокалиптической группы пластическая сторона составных ее элементов совершенно не выявлена, не понята, все ограничивается в разработке только линиями, осмысляющим содержание фигуры рисунком. Это одинаково относится как к изображению ангела-человека, одетого крыльями, так и к изображениям льва, тельца и орла. Один раз фотография как будто говорит, что голова ангела получилась в верхней части пластически более ярко выявленной, но и только (это на обороте второй рипиды).

Четвертая из хранившихся в Шемокмеди рипид, как и первая, является разрозненным от своей пары экземпляром. Она по художественным качествам, хотя и выше только-что рассмотренной пары рипид, но далеко отстает от первой рипиды, происходящей из Зарзмы, и ныне находящейся в музее.

Эта рипида технически сработана также, как и остальные (см. табл. 21 и фото 123, 124). Одна из сохранившихся фотографий показывает часть орнаментированного борта на левом кружке внизу отломанной, благодаря чему видна изнанка чеканной пластины другой стороны рипиды. В целом же по отношению чеканной работы можно сказать, что эта рипида сохранилась хорошо: даже наиболее выступающие рельефом части ее только немного помяты в двух местах. Кроме того обломаны и утеряны в значительной

[1] Так посоветовал раскрыть эту часть проф. С. Г. Каухчишвили.

мере ободки, связывавшие пластины обеих сторон рипиды, равно клин для закрепления в ручке. По-видимому, можно проследить по фото клепки обеих пластин — у концов горизонтально расположенных крыльев тетраморфа и по бортам. Ободки кружков были, видимо, плотно заклепаны только у стыка кружков — все восемь штифтиков с их шляпками ясно видны на фото. В остальном, если судить по сохранившимся частям ободков верхних трех кружков, они были гладкие и клепок не имели. Только на нижнем кружке, где сохранился полностью ободок, штифтиками же укреплены имеющиеся на этом кружке два ушка для подвесок и, очевидно, так же был закреплен по сторонам и массивный, хоть и выломанный, клин ручки.

В отношении решения художественной задачи эта четвертая Шемокмедская рипида, размеры которой определяются приблизительно по одной любительской фотографии на см 30—32, т. е. совершенно несущественно крупнее предыдущей пары, извлекает практические уроки из рассмотрения большой, блестящей первой рипиды из Зарамы. Конечно, ей еще тоже очень далеко до зрелой, свободной компоновки настоящего мастера последней, но зато с другой стороны делавший ее золотых дел мастер сознательно избегает простого повторения ремесленного шаблона в самой композиции, он варьирует как фигурные изображения, так и основные мотивы орнаментальных украшений, стремится дать их сообразно небольшим размерам рипиды достаточно просторно, чтобы весь убор ее производил нужное впечатление и один элемент не забивал бы в нем другой.

Обе стороны построены по одной схеме. Вся поверхность имеет пять, ярко выраженных кружков в обрамлении из тесного ряда пуговок между рельефными валиками жгутом. Средний кружок содержит в себе изображение четырех апокалиптических животных, заходящих, как и на первой рипиде, сравнительно мало в пределы внешних четырех кружков. В каждом из внешних кружков помещены изображения ангелов полуфигурой или стоящей в рост фигурой. На одной стороне все четыре ангела даны en face полуфигурой, а на другой только нижний дан полуфигурой из-за учета места, занятого ногами тетраморфа вверху этого кружка. На этой стороне интересно, что боковые ангелы, изображенные в рост повернуты к центральной группе как фигурой, наклоном головы, так и жестикуляцией рук с державами. В самом изображении апокалиптической группы интересно отметить наличие пары колес под ногами ее, чего не находим ни на первой рипиде, ни на парной (второй и третьей) из Зарамы[1]; затем вокруг головы ангела выделен, как и на первой рипиде, нимб, а в руках ангел держит, как частично и на других рипидах, книги; наконец, от льва и тельца видны только головы, при этом показанные сверху, en face, что опять отличает эту рипиду от только-что рассмотренных трех других.

Около изображений стоящих по бокам двух ангелов и здесь имеется надпись асомтаврули: ⴑⴓⴑ ⴀⴑ ⴗⴑ ⴀⴒⴗⴄⴔⴈⴑ, которую предположительно можно раскрыть согласно предложению С. Г. Каухчишвили, как ადიდენ ღმერთმან ეპისკოპოსნი მწყემსთ-მთავარნი, т. е. *Возвеличь боже всех архипастырей (епископов)*. Конечно, рядом с текстами предыдущей пары этот, пожалуй, менее удивляет, но и ничем не выделяется и не представляет интереса.

Как отмечено, в художественном отношении эта четвертая рипида по своему композиционному подходу значительно свободнее, изобретательнее предыдущей пары — в выборе фигур, как и основных орнаментальных мотивов мастер разнообразит изобра-

[1] В видении Исезекиила эти колеса занимают существенное место.

жения каждой стороны. Однако, в смысле пластического восприятия видимости и этот мастер, как и сделавший предыдущую пару, не обладал ярко выраженным, для рассматриваемой эпохи — как было показано — прогрессивным, дарованием: полуфигуры ангелов на рассматриваемой рипиде исполнены в правильных пропорциях головы к корпусу и рукам, если последние даны полным разворотом кисти, но уже кисти рук, с зажатым в кулаке жезлом, оказываются несоразмерно маленькими. Точно также и лица не прочувствованы пластически, если присмотреться к частностям (губы, нос, глаза). Таким образом, общее впечатление известной пластической выразительности, в которой нельзя отказать этой стороне рипиды, нельзя отнести за счет личных достижений сделавшего ее мастера, а только за счет образцов или мастера, у которого исполнитель рипиды прошел школу. Вот почему уже вступительно я высказался в том смысле, что он усвоил известные — скажем яснее: более доходчивые — стороны композиции и художественных установок, выявленных в первой Шемокмедской рипиде из Зарзмы. Но в целом он не проявляет творческого горения, искания скульптурной выразительности. Так, им воспринята разбивка на пять обособленных кружков со своими фигурами в каждом и с объединением всех центральной группой; аналогично усвоен принцип создания орнаментальных полос, чередования их, далее сами мотивы для обеих сторон, построение переходных звеньев при стыке наружных кружков между собой и в особенности при стыке каждого из них со средним. Конечно, при почти вдвое меньшем размере мастер сократил количество элементов, а не только уменьшил их размеры. В этом несомненно проявилось здоровое художественное чутье его. Однако, насколько он был или еще не развит, не опытен, или же, может быть, от природы не достаточно одарен к пластическому восприятию, это особенно явственно показывают фигурки в рост на другой стороне рипиды: при общем размере голов с головами полуфигур стоящие фигурки непропорционально малы и узки, а руки их длинны и раскрытые кисти велики.

Таким образом, рассмотрение по фото этих трех, погибших ныне, рипид из Зарзмы в Шемокмедском монастыре позволяет сделать условное заключение и по вопросу уточнения предположительной даты их исполнения. Если уцелевшая первая рипида была сделана после трех шемокмедских пластин, оставшихся от убора престола и точно датированных 1008 годом, то только-что рассмотренные три рипиды, отразившие в том или ином отношении свое знакомство с первой, мы вправе, кажется, условно отнести ко второму десятилетию XI века.

3

Помимо хранившихся в Шемокмеди рипид, история уберегла нам еще три разрозненные рипиды рассматриваемой эпохи. Из их числа мы прежде всего остановимся на рипиде из церкви сел. Обуджи близь Цаленджихи в Мингрелии, документированной исторического содержания надписью (см. фото 22, 23, 24)[1].

Как сообщает Е. С. Такайшвили, рипида эта пользовалась еще лет 45 тому назад «большой славой и почетом в Мингрелии. Ее считали за святыню («хати») большой

[1] Рипида эта описана Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, Тб. 1913, стр. 238—240. Надпись же без точного обозначения была сообщена еще Броссе, Voy., IX, 9, как отмечает и Е. С. Такайшвили же. Броссе приводит ее в переводе. В 1923 году рипида была перенесена в Зугдидский историко-этнографический музей, инв. № 525 (старый 220).

силы и при разборе выдающихся дел заставляли свидетелей приносить на ней присягу». Он же приводит надпись, размещенную при каждом из изображений на четырех крыльях одной стороны в два столбца[1].

ⴑ-ⴟⴆⴇ	ⴅ ⴖⴑⴖ	ⴗⴘⴆⴖ	ⴄⴗⴓⴖ	ⴖⴑ-ⴣⴘⴒ	ⴆⴁⴝⴒ	ⴚⴑⴗ	ⴣⴗ ⴈⴑ
ⴕ ⴐⴇⴗ	ⴑⴝⴓⴣⴗ	ⴘⴁⴁⴗⴗ +	ⴕⴇⴅ-ⴚⴖ	ⴕⴇⴝ	ⴝⴇⴕ	ⴅⴇ ⴖ-ⴅ	ⴑⴝ ⴖ-ⴅ
ⴑⴝ-ⴑⴇⴇ	ⴘⴁⴁⴚⴗⴆ	ⴕⴇⴅⴄ ⴑ	ⴕⴇⴅⴄ ⴑ	ⴖⴐⴐⴗ	ⴖⴁⴖ	ⴣⴇ-ⴁ ⴐ-ⴇⴑ	ⴑⴝⴕ ⴆ
ⴕ ⴖⴗ ⴂⴗ	ⴅⴗ ⴣ-ⴆⴑ	ⴕⴝⴁⴁ	ⴆⴝⴁ	ⴆⴒⴝⴕ	ⴁ	ⴖⴖ-ⴂⴝⴁ	ⴕ ⴐ-ⴇⴗ
ⴖⴓ-ⴖⴅ	ⴕ ⴕⴖⴕ	ⴗⴅ-ⴂⴗⴆ	ⴖ-ⴈⴑ	ⴆⴒ ⴑⴗ		ⴖⴁⴂⴣ	ⴑⴝ ⴅⴓ
ⴆⴆ	ⴑ	ⴂⴝⴁⴗ		ⴕ ⴣ-ⴗⴑⴝ		ⴖⴗⴂⴒ	ⴗ ⴂⴗⴖ
ⴑⴒⴗ		ⴂⴑⴝ				ⴖⴗⴂⴂ	ⴗ ⴂⴗⴖ
						ⴖ ⴂ	ⴗ ⴂⴗⴖ
							ⴓⴗⴝ

С раскрытием титла надпись читается:

ხახელითა ღმრთისაჲთა მე გიორგი შეფემან დავხვენ ესე (*sic*) ხატწერობელნი წმიდასა ამას ეკლესიასა ქიანს ხალიკველად ხოცლიხა ზეციხათჳს.

ძღვეღსნო, რაჟამს შეხწირვიდეთ ჴორცსა და სისხლსა ქრისტჱსა, ლოცვასა მოიხსენეთ ამინ. წმიდაო ღმრთის მშობელო, შეიხ შეევე წინაშე ძისა შენისა და ღმრთისა ჩუენისა მე გიორგი შეევეხა.

Или в переводе: *Именем бога я, царь Георгий, положил эти рипиды в этой святой церкви Киачи в моление за мою душу. Священники, когда вы будете совершать жертву телом и кровью Христовой, помяните меня в молитве, аминь. Святая богородица, будь заступницей перед сыном твоим и богом нашим мне, царю Георгию.*

Как покажет дальнейшее изложение, рипида эта далеко отстоит от рассмотренных трех Шемокмедских рипид. Благодаря упоминаемому в надписи царю Георгию я полагаю, что ее правильно отнести к абхазскому царю Георгию II, царствовавшему по 957 год.

Лицевая сторона рипиды, т. е. центральный квадрат со всеми четырьмя примыкающими к нему кругами, содержит только одно сюжетное изображение: апокалиптическую группу, состоящую из ангела, льва, тельца и орла. К ней добавлением являются над концами крыльев в боковых кружках головы en face, в сиянии; по подписям: მზე (солнце) — слева и მთოვ|რე (луна) — справа. Внешний контур помимо парного жгута обрамляет узор, который известен по памятникам X и XI веков и который из геометрического своего построения превращается с течением времени в растительную как бы стилизацию. Этот узор применен был и на пластинах с отдельными фигурами доставленных из Саголашени фрагментов (см. фото 14, 15, 18, 19, 20) и одного фрагмента из Бреги (ჯ. 966). Кроме же этого сплошного для всей рипиды обрамления, в каждом кружке, к нему примыкает ряд пуговок между двойным жгутом. А все поле внутри каждого кружка, как и внутри центрального квадрата с примыканием его к кружкам покрыто чешуйчатым узором, наколотым точечками и с одним кружочком с точкой в каждой чешуйке. Этот мотив чешуек применен и для передачи верхних частей крыльев с короткими перышками[2].

Исполнение апокалиптических символов на Обуджской рипиде в пластическом отношении еще не является отражением определенных исканий; хотя головы шестокрыльца, льва и тельца, а равно солнце и луна сделаны объемными, определенно вы-

[1] По упомянутому в ней царю Георгию Е. С. Такайшвили отнес рипиду к XIV веку — к царю Георгию Блистательному первой половины, или имеретинскому — конца XIV века (стр. 240). — Я привожу надпись с исправлением мелких неточностей и с показом разбивки.

[2] На рипиде из Шемокмеди (ტ. 48): მთოვსენეთ.

[3] Е. С. Такайшвили начинает свое описание с другой стороны, на которой имеется посвятительная надпись, считая ее лицевой.

деляющимися из плоскостных крыльев. Зато как все построение изображений на рипиде, так и детали их исполнения, разработаны при известных объемно выступающих акцентах всего построения как декоративное целое. Декоративный широкий размах крыльев, объединяющих все части рипиды, прорисованное ритмически расположенными линиями оперение, выдержанное в равновесии оформление голов тельца и льва, а также озаренных солнца и луны, гофрировка одеяния ангела и наконец, обработка фона. Туловища же всех апокалиптических существ совершенно условно даны, собственно едва намечены.

В целом композиционное построение своим заполнением всей поверхности рипиды, т. е. не только центра, но и свободных фонов во внешних кружках, одной группой апокалиптических символов естественно сопоставить с рассмотренной парной рипидой из Шемокмеди (второй и третьей); в обеих использовано одинаковое же место и для расположения орла. Однако, орел изображен на Обуджской рипиде в профиль, тогда как головы льва и тельца показаны en face, что заставляет сопоставлять с Обуджской рипидой первую Шемокмедскую и частично четвертую. Отсутствие книг у всех символов имеет аналогию в трех последних Шемокмедских рипидах только частично, и каждый раз только на изображении одной стороны. Зато применение нимба у ангела связывает с рипидой из Обуджи, как я думаю, скорее четвертую Шемокмедскую, чем первую, что, мне кажется, поддерживает и сама система украшения нимба. Но есть черты в этой рипиде из Обуджи, которые являются добавлением к этой часто повторяемой, на рипидах, т. е. канонической для того времени композиции, но которые хорошо не увязываются с нею по содержанию, будучи продиктованы декоративными подходами мастера к своей задаче.

Так как мастер Обуджской рипиды повторяет в изображениях рипиды, отработанную церковью сюжетную канву, причем согласно с предполагаемым исполнением в середине X века перед ним еще не стояла не только задача скульптурности, но он даже не намечает в своей продукции экспрессивности, то мы не замечаем у него и заботы особо подчеркнуть содержание изображаемого; во всяком случае на этой лицевой стороне он оставил основное изображение апокалиптического тетраморфа без подписи. А вместе с тем мастер добавил к апокалиптическим символам видения Иезекиила еще изображения солнца и луны, которые текстами писаний не только не продиктованы, но скорее, можно сказать, ими отведены, но зато встречаются в ряде аналогично понимаемых в символическом смысле сцен, как, напр., распятие Христа. Изображения на рипиде — при апокалиптических символах — солнца и луны не продиктованы текстами; но они декоративно заполняют известную пустоту полей, которой избежал мастер, посадив головы. Он создал этим увязку декоративного порядка между тремя верхними кружками, подчеркивая симметричное построение всей рипиды. С другой стороны и самую фигуру ангела он не просто обрисовал крыльями, скрыв ими верхнюю часть корпуса, а сделал еще поверх как бы накидку с подымающимся на шее массивом, правда в той же трактовке перьями, что и крылья: опять, как мне кажется, он добавил свое, неуклюжее и скользящее только по поверхности разъяснение в зримой форме отдельных выражений, т. е. без углубления в целый текст.

Как отмечено, в декоративном смысле разбивка плоскости, увязка и равновесие частей композиции, выделение сюжетной, догматической фигуры по отношению к орнаментальным полосам, обрамлениям и ковровому заполнению фонов, сделаны вполне свободно, достаточно уверенно и убедительно. Точно также и исполнение отдельных орнаментальных мотивов отличается большой тонкостью и вообще хорошим качеством:

а весь фон тоже декоративно обработан. Но помимо этого умелый декоративный подход сказался в двуцветности произведения, основные части которого хорошо позолочены. Чистое белое серебро выделяет и пластически выделенные головы — шестокрыльца, льва, тельца, солнца и луны. К тому же в фигурной части нижние длинные перья крыльев как будто нарочито едва тронуты позолотой, т. е. создается как бы еще третья ступень цвета. Наконец, и орнаментальное обрамление всей рипиды тоже дано в два цвета: без позолоты, т. е. белого цвета, оставлены полосы с пуговками и примыкающий к ней с каждой стороны один жгутик, а также валик наружного борта и оба его жгутика; остальное и в том числе гладкая полоса по краю между валиком и парой жгутиков, где она выделена, позолочено.

На оборотной стороне рипиды так же ясно выражен декоративный подход мастера. В частности повторена и двуцветность. Она сейчас еще несколько усилена тем, что с рельефно выступающих частей фигур этой стороны во многих местах постерлась позолота. Без позолоты оставлена опять и полоса орнамента в пуговках и еще обходящий по контуру всю рипиду тот же, что и на лицевой стороне орнамент. Пять звеньев этой стороны рипиды заполнены каждое самостоятельно. В среднем квадратном звене повторено в круге из полосы с пуговками, на гладком фоне, то же изображение, которое занимает всю лицевую сторону данной рипиды. Его, как и другие изображения на этой стороне, мастер снабдил подписью, а именно — ჴ▪ ქრბნ, святой херувим. Голова его и полуфигуры зверей, равно нижние части крыльев — белые, без позолоты. В трех других таких же кругах, соединенных со средним узлом, — подписные изображения стоящих en face архангелов: в верхнем ჴ▪ რ▪ფლ. в левом ჴ▪ მ▪ქლ. в правом ჴ▪ გ|ბრლ. т. е. св. Рафаил, св. Михаил и св. Гавриил. А в нижнем круге фигура в сплошном одеянии, стоящая en face с молитвенно развернутыми перед грудью ладонями рук и с подписью ჴ▪ მ ე — святая Мария. По сторонам каждой из этих четырех фигур расположена вверху поясняющая изображение подпись, под которой проведена на всю длину каждого слова линия. Под линией также в два столбца размещена в этих четырех кругах по сторонам фигур приведенная выше посвятительная надпись. Лица всех четырех без позолоты, равно и ладони Марии. Впрочем с этой стороны нарочитость такого выделения позолоченного одеяния и фона против белого лица менее явственна, так как, как было уже упомянуто, во многих выступающих вперед частях фигур позолота стерта при употреблении.

Включение наравне с архангелами, поименно обозначенными, «св. Марии», т. е. богоматери, конечно, представляется неуместным и необоснованным. Но так как текст исторической надписи заканчивается как раз обращением к богородице, то включение ее изображения получает до некоторой степени свое пояснение. В самом ее изображении можно выделить мафорий вокруг головы, украшенный зигзагами и кружочками и ниспадающий по бокам фигуры, примерно до колен, зигзагами, и вырез на шее. Нимб же ничем не отличается от нимба архангелов, т. е. украшен набитыми пуансоном кружочками.

Изображения архангелов на рипидах этого времени, можно сказать обычное явление. На четвертой Шемокмедской они даны то полуфигурой, то полной; попарно же представлены на первой Шемокмедской рипиде, составляя самую основу всей композиции; то же самое повторяется и на Местийской рипиде, а на хранящейся сейчас в Кутаисском музее рипиде эти парные изображения сопровождаются подписью имен, как и на Обудской рипиде.

Рельефное исполнение фигур на оборотной стороне вполне отвечает приему исполнения лицевой. Лица выступают довольно сильно вперед и даны, можно сказать,

нечлененным блоком без всякой моделировки. Фигуры даны условно, хотя оденции их сделаны тщательно и в декоративном отношении продуманно и уравновешенно в композиции целого.

В технике исполнения этой ризницы никаких особых отличий от рассмотренной первой Шемокмедской не замечается. Обе пластины — лицевая и оборотная — соединены между собой по контуру узеньким (мм 2) ободком, накрывающим с каждой стороны ризницу, подымаясь над плоскостью пластин тоже около 2 мм шириной. Ободок серебряный, не золоченый. Таким образом толщина обеих пластин вместе у края около 1 мм. Кроме того обе пластины соединены штифтами склепок, с лица замаскированных орнаментацией, а с оборота выступающих в гладком фоне точкой с двумя или тремя концентрическими кружками вокруг, а в орнаментированных частях так же замаскированных, как и с лицевой стороны.

Размер ризницы по горизонтали равен 35,3 см, а по вертикали без ручки — 35,6; серебряная ручка же в 7 см длины не первоначальная, а приклепана к нижнему краю древней ризницы, обхватывая его. Чинены переломы и в других местах ризницы: на левом (с лица ее) полукружии наложены тоже серебряные обхватывающие края внизу и вверху пластины, а двумя полосками серебряными в том же полукружии закреплены с обеих сторон по внутреннему кольцу с пуговками.

Настоящая ризница по исполнению украшающих ее изображений ближе других родственна Саголашенским вертикальным фрагментам с фигурами, как было уже упомянуто, и помогает отводу их от больших пяти Саголашенских пластин, с которыми я полагал возможным их связывать при первоначальном обследовании (лет 20 тому назад).

4

Еще одна ризница интересующей нас поры сохранилась в Сванетии, в сел. Местиа. Я осматривал ее во время экспедиции 14. VIII. 1931 года; она хранилась тогда, как и во время экспедиции Е. С. Такайшвили в 1910 году, в доме семьи Конадзе, вместе с прославленным копьем знамени объединенных ущелий Сванетии[1].

Ризница размером 46 × 43,5 см (без ручки). Она вся сплошь позолочена. Техника исполнения, как и орнаментальные узоры обрамлений такие же, как Шемокмедской первой ризницы (см. фото 116, 117, 118). Совпадает также и общее композиционное построение и лежащая в основе его догматическая мысль. Однако, в Местийской ризнице имеется одно кардинальное отличие от всех до сих пор рассмотренных пяти ризниц. А именно на Местийской ризнице изображение четырех апокалиптических животных строго ограничено полем центрального кружка и его обрамлением. Другими словами понимание, подход на обособление отдельного предмета, высвобаживание его из втягивания в окружающее «пространство», т. е. самоценное восприятие его, как пласти-

[1] Впервые описана гр. П. С. Уваровой, МАК, X, стр. 134 и табл. XL, 70; затем Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию в 1910 году, Париж 1937 (по-груз.), стр. 272, № 11, когда фот. Д. И. Ермаковым сделаны фото № 16918 и 16919. Такайшвили присоединяется к мнению гр. Уваровой, датирующей Местийскую ризницу по сравнению с Гелатской (Кондаков-Бакрадзе, Опись, рис. 23—24) на XVI век, оговариваясь, что на Гелатской нет изображений св. Николая и Исайи (ср. фото 561, 562). По описи нашей экспедиции ризница описана за № 253, с ризницы сделана фот. В. И. Тулашвили фотография в натуральную величину детали правого крыла (по фото Ермакова № 16919): фото экс. № 168 (13 × 18). Кроме того еще имеется в колл. Д. И. Ермакова старая стереоскопическая фотография за № 2804 одной стороны ризницы. Сравнение этих фото между собою очень поучительно, как пример того, насколько обманчивы мелкие, уменьшенные против натуры, фото предметов чеканки и случайное освещение их (см. фото 116 и 117).

ческого тела, доведены в переработке одного и того же по существу типа художественной композиции рипид, который мы рассматривали, до своего логического в установках художественных исканий эпохи конца: каждое отдельное в композиции тело, фигура, дается совершенно обособленным, не пересекающимся с другими, не утесняемое другими. По своим художественным качествам Местийская рипида подходит в целом к таковым первой Шемокмедской рипиды.

Общая декоративная разбивка построена на умелом сочетании медальонов между собой и столь же умелом заполнении их. Средний медальон ярко выступает, как основной; он является действительно центром всей композиции, хотя и кажется, что он меньше остальных по своему диаметру, чего нет в действительности и что проистекает только от двойной ширины обрамления последних. Доминирующее значение фигур среднего медальона достигается с одной стороны благодаря контрасту центрически построенной фигурной композиции, плотно заполняющей кружок медальона, и подчеркнутых в остальных медальонах вертикалей парных фигур, которые определенно направлены в своем движении; и с другой стороны, благодаря особенностям обрамления фигур, построенным опять на контрасте тяжелых, привлекающих к себе внимание дополнительной шириной, круглых обрамлений внешних медальонов и центрального квадрата, охватывающего средний медальон и служащего для соединения в одну систему отдельных частей рипиды.

В изображении четырех животных этой рипиды отличительным является, во-первых, изображение под ногами пары колес с языками пламени (?), колес, которые упоминаются в самом видении Иезекиила, но которые были только один раз изображены на четвертой Шемокмедской рипиде, а во-вторых, заполнение свободных плоскостей фона орнаментами. Сама группа на обеих сторонах построена немного различно в отношении расположения одной пары крыльев. В остальном же и лев и телец изображены в повороте голов en face и с книгами в лапах, как на первой Шемокмедской и на Обуджской рипидах, а орел посажен между концами верхней пары крыльев, приближаясь к приему второй и третьей Шемокмедских рипид.

Что же касается фигур в остальных кружках, то это пары ангелов, расположенных в три четверти в движении, которые на боковых кружках имеют ясное устремление к изображению среднего кружка, т. е. тетраморфу, причем ангелы каждой стороны держат по чаше и по рипиде в руках; а ангелы верхней и нижней пары обращены друг к другу, занятые общим делом. При всей близости этих парных изображений, все-таки нет шаблонного повторения даже и одинаковых по атрибутам пар на обеих сторонах рипиды. Самые группы, как и весь характер, ближайше повторяют уже рассмотренные на первой Шемокмедской рипиде. Однако, если на Шемокмедской рипиде замечательно сгармонированы движения отдельных фигур между собой и все построение групп воспринимается, как единое, то на Местийской рипиде, где движения фигур не обладают такой эластичностью вчувствованной линии, а наоборот деревянны и обрубковаты, обостренным и развитым оказываются именно пластические восприятия и передача тел: каждая рука, каждая нога, хотя и закутанные в ткани одеяний, но прослеживаются в закругленности своей формы на значительных отрезках; точно также голова и отдельные части лица (нос, глаза, подбородок, уши, локоны волос). Естественно, что тот же подчеркнутый показ объемности перенесен и на предметы — чаши, рипиды, массы висящей ткани, перышки крыльев, нимбы, свитки в руках и т. д.[1].

[1] К отделке одежд ср. опять ту же первую Шемокмедскую рипиду.

Этот же характер, конечно, определяет и орнаментальный убор всей ризницы. Он выделяется четко, рельефно на гладком фоне; отдельные элементы орнаментальных мотивов заключены в рамочке из парных жгутов, расположенных на определенном, содействующем этому, расстоянии; жгуты объединены между собой поперечниками. Все пять кружков соединены узлами из таких сходящихся парных жгутов. Убор Местийской ризницы совпадает на обеих сторонах даже по мотиву внешнего широкого поля, составленного как бы из половинных листков на сплошной волне стебля, с разработкой одной из сторон первой и четвертой Шемокмедских ризниц. Внутренний же мотив обрамлений кружков — общий большинству ризниц рассматриваемой эпохи, не только обеим сторонам первой Шемокмедской ризницы. Не следует оставлять без внимания и других небольших частностей убора, которые также ближайше сходны с таковыми первой Шемокмедской ризницы. Таковы — уголки квадратного обрамления центрального кружка, которые близки еще и четвертой Шемокмедской ризнице; затем устройство ручки, ее форма, закрепление, узор и способ его выполнения; наконец, расположение подвесок.

Таким образом, Местийская ризница по своим художественным качествам является показательным примером скульптуры своей эпохи в произведениях золотых дел мастерства. Выше было показано, насколько она близка прежде всего первой Шемокмедской ризнице как в общем построении всей композиции, так — в частности — фигурных групп; наконец, в разбивке декоративной стороны и различных художественных и собственно технических частностей. Как и первая Шемокмедская ризница, так и эта Местийская, со всей силой отразили в своем художественном подходе интересы и искания эпохи как в скульптурном, так и в орнаментальном направлениях. Все это позволяет не только предполагать, что обе ризницы вышли из одной мастерской, хотя и хранились в столь далеких друг от друга районах Грузии, но что и хронологически они произведения одного времени.

5

Последняя, седьмая по счету, мне известная ризница, которую я отношу к интересующей нас поре, хранится ныне в Кутаисском краеведческом музее. Она совсем маленькая всего 24 × 24 *см*, в первоначальном виде (без клина); о ней я не успел (8. VI. 1941 г.) получить инвентарных сведений и номера (см. фото 26 и 27).

В своей сюжетной композиции она ближайше примыкает к только-что рассмотренной Местийской и затем, как эта последняя, к первой Шемокмедской, так как заполнением среднего медальона служит изображение апокалиптического тетраморфа, а четырех крайних — пары архангелов. Впрочем существенным различием является постановка архангелов en face, без желания со стороны мастера передать заметное движение их: явно, что это иная композиционная традиция. Каждый из архангелов имеет подпись имени. Развитием той же догматической мысли является помещение еще по фигуре архангелов в четырех углах квадрата, охватывающего средний медальон. И это есть, видимо, отражение также иной композиционной традиции, чем выявленная в Местийской ризнице или в первой Шемокмедской, где углы заполнены орнаментально. Обе стороны ризницы повторяют одну и ту же сюжетную композицию. Только в узоре обрамления основной полосы они различаются одна от другой.

Как и на Местийской ризнице, общая декоративная разбивка построена на умелом сочетании между собой медальонов и их заполнений. Хотя средний медальон здесь даже меньше остальных, но все-таки он остается, как и на Местийской ризнице, очевидно

благодаря особенностям всего построения его и сочетания частей, центром всей композиции. Но в чем принципиально разнится эта риница от Местийской, это — в отсутствии сознательного интереса к пластичности формы, в отсутствии понимания этой проблемы и, следовательно, в пребывании на до-пластическом уровне искусства.

Риница Кутаисского музея дошла до нас в поломанном виде и тоже без парного экземпляра. Она имеет отломанным клин ручки и соответствующую часть нижнего борта риницы. Кроме того переломан один боковой медальон и отломанный кусок наклепан на риницу тремя штифтами. Именно поэтому общие размеры в 24 × 24 см можно дать только при восстановлении: наружные круги имеют в диаметре по 9 см, а средний — 6; отметим еще, что сторона квадрата среднего медальона равна 8,5 см. Как на Местийской и на первой Шемокмедской риницах, так и здесь были снизу подвески в колечках, вставленных в просверленные дырочки. Всех подвесок было 4 — две в нижнем кружке и по одной снизу боковых. Еще висят два колечка, две же дырочки — пустые. Подписи у архангелов верхнего кружка ⴰⵔⵅⴰⵏⴳⵍⵓⵙ — ⵎⵉⵅⴰⵉⵍ (ⵎⵉⵅⴰ), т. е. Михаил и Гавриил, нижнего — ⵔⴰⴼⴰⵉⵍ—ⵔⴰⵙⵜⴰⵉⵍ, т. е. Рафаэл и Растаэл; в боковых же кружках повторяются подписи на том же самом крыле, т. е. на одной стороне они приходятся справа, а на другой — слева: ⵓⵔⵉⵉⵍ—ⵙⵓⵔⵉⵉⵍ (Уриэл и Суриэл), а на поломанном крыле: ⴰⵣⵉⵣⵉⵍ—ⵣⴰⵣⴰⵉⵍ (Мизаэл и Заазаэл)[1]. О технике соединения двух пластин также не успел сделать заметок: по-видимому, по контуру они были старательно спаяны, но специально наложенного ободка к этой совсем маленькой по размерам риницы для соединения обеих пластин применено не было. Белая, серебряная поверхность риницы была очень своеобразно позолочена. Во-первых, позолочены *только* гладкие фоны между фигурами и орнаментальными узорами; а во-вторых, только по одной узкой, причудливо изломанной складке костюмов у архангелов[2].

В отношении рельефа все фигуры этой риницы очень плоскостны, в особенности головы; ноздри показаны как бы снизу. Руки, изображенные перед фигурой, равно те или иные предметы (риницы, свитки), не составляют дополнительных к корпусу объемов, также как и сама фигура не дана объемно. Они просто прорисованы на ней грубыми линиями. Таким образом, об этом памятнике невозможно говорить как о пластическом решении задачи воспроизведения фигур: эта установка до сознания мастера явно не дошла. В этом отношении ближайшую параллель к ней представляют

[1] Как установлено, за исключением архангелов Михаила и Гавриила имена остальных архангелов известны только из апокрифических книг (ср. Perdrizet, L'archange Ouriel, in: Seminarium Kondakovianum, t. II, Prague 1928, p. 241—275; к сожалению цитованной им статьи Eric Peterson, Engel- und Dämonennamen, in: Rheinisches Museum, 1926, мне не удалось получить). Но имена не только Рафаэля и Уриэля, кроме Михаила и Гавриила, конечно, но и ряда других встречаются в художественных памятниках уже X и XI веков, так, напр., в каппадокийских росписях XI века (как в Карапле-клиссе и Эрмале-клиссе: Sychael, Phlogothéel; и в Чередже-клиссе: Misrael); в Спас-Нередицы 1199 года: Salathiel (цит. соч., стр. 254, 255, 253). Точно также и в составе 7 архангелов при первых четырех «великих архангелах» из книги Енохи набор имен трех остальных сильно меняется (p. 242; 243 n. 5; 245; 256; 256 note 5; 258; 258 n. 1; 263). То же видимо и в отношении других по числу наборов их. (Ср. еще сводку в книге Jeanne Villette, L'ange dans l'art d'Occident du XII-ème au XVI-ème siècle, Paris 1940, pp. 34—37). Что касается названных на Кутаисской риницы архангелов, то помимо «четырех великих» только один Суриэль встречается и в других памятниках; в одном случае Perdrizet (p. 256 note 5) приравнивает его в скобках к Уриэлю; другой раз он отмечает (p. 243 n. 5), что среди четырех великих архангелов Суриэль бывает на месте Рафаэля в различных иудейских, иудео-христианских или иудео-гностических книгах (p. 244—245). — Интересно положение Perdrizet, что только Михаил и Гавриил не являются для православных апокрифическими (p. 254), хотя подписные изображения других известны и в Спас-Нередицы, и в Каппадокии (его ссылка на то, что каппадокийские-де, полагают, исповедны изгнанными из Армении монахами, конечно неудачная попытка спасти «ортодоксию»), а теперь и в Грузии, где имеются еще и на деревянной резной двери из Чукули (Нико Чубинашвили, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, Тбилиси 1958, стр. 28 и табл. 43—47).

[2] Ср. проложенные чернью линии в фигуре Христа на пластине из Сагоджашени (см. фото 14 и прорись на стр. 119).

разобранные выше остатки соединительных звеньев между большими фигурными композициями алтарного убора, сохранившимися в Саголашени (см. фото 14, 15, 18, 19, 20). Но известные частности пластической передачи разрозненно, сами по себе, все-таки сказываются; так в вывернутых ноздрях, «мясистости» носов, в похожих на валики частях тела по сторонам провала груди, и т. п., мне кажется, возможным видеть такое отражение, воздействие передового искусства эпохи. Одежды ангелов причудливо изрезаны или изборождены складками. Каждая пара дает новые и новые выражения этим причудливым течениям линий, то идущим волнами, то закручивающимся в кружки, овалы или трубочки, то дающим резкие зигзаги и изломы, но в каждой паре скомпонованные в единый ансамбль, хорошо уравновешенный спокойными вертикалями в полосах крыльев по сторонам. Кроме того одежды их украшены мелкими отдельными узорами на гладких плоскостях ткани — отдельными кружками с точкой внутри, покрупнее, или мелкими по три в одну группу. Несмотря на миниатюрные размеры фигур на этой маленькой рипиде, мастер придавал большое значение показу украшенности одеяний, передаче, так сказать, пестрого рисунка тканей. Это подчеркивает уже высказанное наблюдение о наличии у него интереса к линейной узорчатости не к пластичности фигур. И это идет так далеко у него, что и в фонах он бросает по паре маленьких звездочек вверху и внизу, составленных из отдельных пересеченных штришков, или из пяти точек.

Такая же рельефная выпуклость сказывается в исполнении орнаментальных мотивов обрамлений. И хорошо известные нам беспрерывные ряды пуговок, или крученые жгутики проволоки даны сильно выделенными против общей плоскости фона; основные же узоры обрамлений, как раз достигают подчеркнуто парадных произведений искусства. Что касается самих узоров, то они на Кутаисской рипиде выявляют самостоятельность мастера, выполнившего их с большой уверенностью и даже мастерством. Их только отдаленно можно сопоставить для одной стороны с мотивом отдельного бутончика на Саголашенском благовещении, на всех четырех Шемокмедских рипидах, на Моцаметской пластине и др., и для другой стороны — с узором Саголашенской пластины со сретением и с очертанием пещеры на Моцаметской пластине.

Таким образом, эта миниатюрная рипида в Кутаисском музее не представляет собой произведения, отразившего искания своей эпохи в достижении пластичности. Но зато они оказали свое влияние на трактовке мастером (для него подсознательно) узорчатых украшений рипид и линейных фантазий в рисунке фигур и их одеяний. Сама идеология композиции ближе всего подсказывает сопоставление этой рипиды именно с сохраняемой в Местиа и с первой Шемокмедской, где изображены в каждом кружке по паре ангелов вокруг центральных *τεσσαρα ζῶα*. Мне кажется, что в этом памятнике, не выявляющем знание его мастера о проблеме пластичности, хотя отдаленно и отражающем в орнаментации эти тенденции времени, мы имеем, как было отмечено, ближайшую параллель к некоторым произведениям грузинской чеканки еще X века, как Саголашенские пластинки с отдельными фигурами (см. фото 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20), как рипида из Обуджи (см. фото 22, 23, 24) и др.

6

В дополнение к рассмотренной группе памятников естественно здесь же коснуться одного разрушенного памятника золотых дел мастерства, пущенного на отделку той грубой «теки», в которой хранилась рипида Обуджской церкви (см. фото

25, 21)[1]. На крышке этой теки набиты отдельные, нарезанные кое-как, с утратой многих частей чеканки, пластины. Это узкие небольшие полоски, украшенные аркатурой и под каждой аркой изображена стоящая фигура. Всех таких полосок пять с двумя фигурами каждая и еще четыре полоски с одной фигурой каждая. Семь полосок набиты на обеих створках дверец теки, а две с отдельными фигурами под аркой набиты на ее борту сверху. Всего таким образом сохранилось 14 фигур. Среди них изображен Христос, благословляющий и со свитком в левой руке; у него крестчатый нимб; из букв подписи уцелело справа ⰼⰱ (sic!), а слева — срезано; рядом с ним держащий чашу архангел Михаил (ⰼⰰ ⰹⰻ), а в другой паре сохранился подходивший ко Христу с другой (левой) стороны и тоже что-то державший в руке архангел Гавриил (ⰼⰰ ⰳⰰⰱ)[2], а за его спиной рядом, стоит en face и со свитком в руке апостол, как и остальные фигуры изображают также апостолов; апостол Петр (ⰼⰰ ⰹⰻⰾⰴ) изображен с ключами и книгой, а второй рядом с ним с кадилом и книгой, от подписи осталось только ⰼⰰ. Наконец, на верхнем борту теки накреплена одна из двух фигур в позе оранты с молитвенно раскрытыми на груди руками, которая естественно определяется как изображение богоматери. Следовательно в числе имеющихся 14 фигур устанавливаются Спаситель со стоявшими по сторонам его в три четверти архангелами Михаилом и Гавриилом, затем богоматерь и 10 апостолов, стоявших en face. Позволительно допускать возможность недохвата еще двух апостольских фигур.

Этот набор повторяется на золотом потире, заказанном Багратом III и его матерью Гурандухтой около 1000 года для храма в Бедиа (см. фото 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95). Несвязанные сплошной проходящей аркатурой, как на этих фрагментах и как на Бедийской чаше, отдельные фигуры сидящего Спаса на троне и стоящих фронтально пяти апостолов и евангелистов (из вероятных шести) имеем еще во фрагментах из Саголашени, где каждая фигура под аркой сработана из отдельной, за себя накреплявшейся, серебряной пластины. Таким образом разрезанный и фрагментированный в связи с этим памятник нельзя сопоставлять с Саголашенскими пластинами ради восстановления его первоначальной формы. Между тем сравнение с чашей из Бедиа напрашивается само собой.

Во всех направлениях замечается аналогия Обуджских фрагментов с Бедийской чашей. Некоторые из фрагментов удержали еще заметное закругление в нижней части, т. е. уцелела сама форма чаши, несмотря на то, что она была разрезана на части. Как и на Бедийской чаше, так и на Обуджских фрагментах над аркатурой, в которой расставлены фигуры, поверх орнаментального фриза шла полоса надписи: из числа имеющихся фрагментов она сохранилась над пятью фигурами, в том числе над фигурой богоматери[3]. Общая декоративная разбивка состоит из сплошного ряда арок на парных витых колонках с капителями сходных форм. Треугольные отрезки поверх стыка арок заполнены также близким к примененному в этом же месте на Бедийской чаше растительному мотиву. Орнаментальный мотив фриза, протянутого над аркатурой, тоже близок к арочному мотиву Бедийской чаши. Для времени же изготовления по-

[1] Сведения об этой теке дает Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, Тб. 1914, стр. 238—240, вместе с ритидой. Впрочем, размеры теки он указывает ошибочно 36,5 × 35 см, которые настолько малы, что ритида уместиться в ней не может, вместо действительных ее размеров — 41 (без шипа и 47 с шипом) на 39 см поперек.

[2] Аналогично и на кресте Баграта III из Цаиши (см. илл. 5) у Михаила чаша, а у Гавриила такой же предмет, как и здесь, с тремя кружочками, поверх плата.

[3] Разбираю над Христом и Михаилом: ⰰⰱ ⰱⰵ ⰹⰻ ⰼⰰ ⰹⰻ[ⰳⰻ] — четкое этаврули; над парой других фигур — почти срезано; подписи же у фигур сделаны бегло, как на Саголашенских фигурах.

казательно полное совпадение его с мотивом на Обуджской риниде (см. фото 22, 23, 24) и на фрагментах из Саголашени (см. фото 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20). Горизонтальное внизу отграничение пояса из стоящих фигур и здесь сделано жгутом. Единственно, что отличает Обуджские фрагменты от Бедийской чаши, это наличие еще орнаментальной полосы под фигурами. Однако, вероятно аналогичная орнаментальная полоса была чеканена в том куске потира, из которого была сделана его ножка. Ведь на малом потире, хранившимся в 80-х годах прошлого века в Илори (см. фото 98) и являющимся произведением одного времени с Бедийской чашей, видно наличие орнаментальной полосы внизу *сирра* под фигурным фризом и до примыкающей ножки[1].

Если по наличным фрагментам реконструировать аналогичный Бедийскому потир, то он будет иметь следующие несколько превышающие Бедийский размеры: высота наибольшей из сохранившихся пластин (именно богоматери — см. фото 21) равна 17 см, а несколько подрезанные снизу равны 16,3 и 15,5 см. Ширина же единственно сохранившего полуколонки с обоих сторон фигуры архангела Гавриила поля равна 4,2 см, т. е. взяв 14 (resp. 16) раз, получим общую окружность около 50 или 60 см, а диаметр, следовательно, около 20 см.

Что касается самой чеканной работы этих обуджских фрагментов, которые мне представляются частями потира, то все фигуры имеют значительный рельеф, особенно объемны головы (до 7—8 мм выступают они над фоном), а руки тоже подымаются над корпусом фигур. Бороды, волосы на голове, брови нанесены линиями штихелем; глаза намечены кружочком с точкой; разделка одеяний тоже сделана нанесением черточек, точек и декоративной разделкой тканей в дополнение к пластически намечающимся складкам. Шесть апостолов представлены с книгой (в том числе Петр), а три со свитком в руке[2]. Все фигуры были в позолоченных одеяниях, а лица и кисти рук оставлены белыми, без позолоты. Точно также были позолочены и нимбы и вся аркатура, затем весь край с надписью от верха и включая два жгутика, орнаментальное заполнение антрвольтов и самые «бутоны» нижней орнаментальной полосы. В отличие от этого две верхние полосы орнамента, как и все фоны, видимо, по замыслу мастера не должны были иметь позолоты, а между тем около полуколонок с арками и около самих фигур на фон как бы сползает немного позолоты, т. е. нет четкой границы ее по деталям композиции, — или фоны лишились ее.

Если обратиться к художественной оценке этих фрагментов, происходящих предположительно из разрезанного на полосы потира, то приходится прежде всего решительно противопоставить им Бедийскую чашу, как ярко передовое произведение продвинувшейся эпохи. Пластичность фигур не являлась еще задачей, которая бы руководила желаниями мастера: этой проблемы он не знал. Для него фигуры — не выражение созданного им художественного образа, а только знаки, имеющие передать, удовлетворить требование заказчика. Вот почему все одеяния у него не только украшены рядами точек, узорными группами их, и т. п., но и нарезаны причудливыми каскадами ломающихся линий («складки»), что мы отмечали также на некоторых произведениях этого типа данной поры: они являются поводом для проявления его страсти к линейной декоративности. С другой стороны он подчеркивает кое-где жестикуляцию рук увеличением их размера.

Мотивом нижней орнаментальной полосы служит известный нам, равномерный ряд «бутонов», объединенных между собой протянутым почти горизонтально стеблем.

[1] МАК, т. III, М. 1893, табл. VII и стр. 17.

[2] У фигуры с надписью в другой руке какой-то предмет.

Этот мотив бутона встречается, конечно, переработанным, также на рипиде из Кутаисского музея (см. фото 26, 27), на Шемокмедских рипидах, на пластине с рождеством из Моцамета (см. фото 108) и на Саголашенской пластине с благовещением.

Фрагменты набитые на теке для Обуджской рипиды, как по всему своему исполнению, по деталям изображений, по разделению позолоченных и оставленных без нее частей композиции, по всей проработке вполне идентичны с самой Обуджской рипидой, а потому мы вправе отнести этот — предположительно разрезанный на части — потир к тому общему вкладу царя Георгия, о котором гласит надпись на рипиде и которого я полагаю нужным идентифицировать с абхазским царем Георгием II, вступившим на престол около 916 г. и умершим в 957 году. Данный памятник нуждается — в порядке музейной обработки и хранения — в осторожном откреплении всех пластин, частично закрытых гладкими серебряными полосками, придерживающими эти изображения, чтобы возможно полнее выявить оставшееся и по возможности соединить части вместе.

К тому же общему вкладу царя абхазского Георгия, из которого уцелела одна рипида и куски разрезанного потира, набитые на грубую теку для рипиды, в той же церкви в Обуджи уцелела древняя, массивная серебряная и сплошь позолоченная кадильница своеобразной формы, украшенная только орнаментально и снабженная на донышке надписью с молением опять царя Георгия[1].

Кадильница в 8 см высоты и диаметром по верхнему краю от наиболее отдаленных частей 11,3, а от наиболее сближенных заливов 8,4 см (см. фото 29, 30, 31). Вся кадильница чеканена из одного куска; внизу выделен ободок (ныне сильно измятый), как ножка. Наружная сторона этой массивной серебряной кадильницы позолочена сплошь по всем четырем сильно выпуклым ее частям и по соединяющим их заливам. Выступающая чеканная орнаментация этого «квадрифолия» сильно потерта и потому лишилась позолоты, которая сохранилась в заглублениях, в фонах. Позолота эта бледного тона, бледнее позолоты рипиды и фрагментов на ее теке. Четыре раза повторен один и тот же узор, состоящий из своеобразного листика или цветка в обрамлении арочным орнаментальным мотивом, примененным как на рипиде, так и на фрагментах потира; другой узор повторяется во всех четырех западинках между выступающими полукружиями, а еще один на ножке всей кадильницы, на наружной ее стороне, под каждым из полукружий: два последних узорных мотива даны едва подымающимися гладкими поверхностями условного орнаментального образования над испещренным мелкими ударами пунсона фоном.

Донышко кадильницы, представляющее правильный круг, окаймленный ее ножкой, украшено тонко гравированным центрального построения узором. По внешнему его краю, параллельно ножке кадильницы выгравирована надпись унциальным письмом: † ჶ̇ო ⴉⴑⴒⴁⴂⴂⴁⴑ ⴁⴒⴁⴑ ⴁⴒⴁⴑⴁ ⴁⴒ ⴆ̇ⴑ ⴁⴒⴒⴁⴆⴁⴑ ჶ̇ⴒ ⴂⴁⴑⴁ, т. е. † *святая церковь, будь мне, царю Георгию, помощницей перед господом.*

У кадильницы уцелели только два ушка, в которых были закреплены цепочки, сохранившиеся в полном составе (вместо отпавших массивных ушек сделаны были дырочки и к ним привязаны концы цепочек). Цепочки серебряные, конечно, без позолоты, до полуметра длиной каждая. По середине каждой из четырех цепочек укреплен, как звено, гладкий небольшой, чуть удлиненный серебряный же крестик. Вверху все

[1] В 1923 году была передана вместе с рипидой в Зугдидский музей (инв. № 518, а старый, поступления, 228).

четыре цепочки прикреплены к «ручке» в форме небольшой крышечки с ушком вверху в середине, в котором, однако, не сохранилось древнего кольца, чтобы надевать на палец. У самой кадильницы не было крышки, соединенной с цепочками, какие имеются на поздних кадильницах. Такая же открытая кадильница без крышки с цепочками сохранилась в сел. Лаштхвери из числа завозных, так называемых сиро-палестинских бронзовых кадильниц с различными сценами, относимых к ранне-христианскому времени[1].

Кадильница из Обуджи представляет исключительный интерес как по своей своеобразной форме, так и по украшению ее, которое применено даже на донышке, хотя оно не было рассчитано на видимость. Возможно, что мастер украсил донышко в связи с решением поместить здесь посвятительную надпись, которую невозможно было вкомпоновать по верхнему борту кадильницы. В целом кадильница выдающееся декоративное произведение раннего чеканного искусства Грузии, входившее в состав вклада абхазского царя Георгия (около 916—957) вместе с ripidой и потиром.

В параллель к рассмотренной кадильнице середины X века из Обуджи, парадного, царского вклада в составе целого набора предметов, как видно по уцелевшим трем, приведу краткие данные о кадильнице, хранившейся еще в 30-х годах среди других чеканных предметов в Сюпи Цхумарского сельсовета, но, к сожалению, больше уже не обнаруженная в 1948 и 1954 годах в Ланскальде, куда были перенесены все вещи из Сюпи[2].

Кадильница серебряная, без позолоты, не очень массивная; высота ее 7,8 см, диаметр вверху около 11 см; поделена на шесть полей аркатурой на ординарных витых полуколонках (см. фото 32, 33). На гладком фоне стоящие фронтально фигуры. В антрвольтах небольшие, тоже рельефные заполнения, а верхний борт кадильницы ровный, гладкий, в нем кое-где врезаны буквы. По низу аркатуры протянут горизонтально жгут, ниже которого выделена ножка кадильницы.

В арках изображены, обозначенные подписями первоапостолы и евангелисты — Петр, Павел, [Матвей], Марк, Лука, Иоанн (ⴏⴀ ⴑⴒ—ⴏⴀ ⴑⵍⴒ— верх с подписью выломан, но судя по всему набору, должен быть Матвей — [ⴏ]ⴀ ⴓⴒⴁ—ⴏⴀ ⵍⴒⴑ—ⴏⴀ ⴀⴒ). Над изображением апостола Павла на гладком борту две грузинские заглавные буквы ⴀⴑ под титлом; а над Иоанном греческие *ВГД*, тоже под титлом.

Фигурки этой кадильницы даны без всякого понимания как пропорций, так и форм тела; головы относительно лучше переданы и моделированы (лоб, глаза, нос, волосы), но они сильно увеличены; одеяние же дано только в самых общих линиях, как также совершенно условно изображены капители и колонки. Таким образом и эта кадильница, едва ли переступит за пределы X века.

[1] Имеются фото из экспедиции Е. С. Такайшвили, исполненные Д. И. Ермаковым за №№ 16937, 16938, 16939 и 7 деталей, снятых в экспедицию 1931 года.

[2] Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1910 года в Лечхуми и Сванетию, Париж 1937 (по-груз.), стр. 388, № 11; фото Ермакова № 17088 в экспедиции Музея Грузии 1931 года № 37 (Оп. 63).

V

БЕДИЙСКАЯ ЗОЛОТАЯ ЧАША БАГРАТА III и ГУРАНДУХТЫ

Среди памятников грузинской чеканки на самой грани X и XI веков исключительно видное место занимает золотая чаша [потир] — вклад царя абхазского и картлийского Баграта III и матери его, царицы Гурандухты во вновь построенный храм в Бедиа. Она хранилась в последнее время, до поступления в Абхазский краеведческий музей в Сухуме, в Илорской церкви св. Георгия. Чаша эта исполнена в отличие от всех других рассмотренных памятников из червонного золота, что, конечно, облегчило и выявление руководивших мастером художественных интересов. Она является только случайно уцелевшим звеном дорогого и художественно выдающегося убора, которым блистал построенный и богато оборудованный Багратом III храм в Бедиа, не даром историк его отмечает, что Баграт «украсил храм всеми украшениями» (მეამო ყოვლითა სამკაულითა), и завершает описание его жизни восклицанием: «кто же пожелает испытать и уразуметь высоту величия его царствования, прежде всего должен узнать украшение Бедийской церкви»[1].

ესეცა ვიხმე ენების განცდად და გულისჯის ტოფად ხიმალლისათჳს დიდებისა მეფობისა მისისა, პირველად განიცადოს სამკაული ბედიის ეკლესიისა.

Именно утварь храма — драгоценная по материалу и по художественной работе — привлекала исключительное внимание.

Чаша эта известна в литературе с 70-х годов; однако, даже Н. П. Кондаков не мог еще правильно установить занимаемое чашей место в историческом развитии грузинского искусства и в частности чеканки. Только в наше время на фоне установленных тенденций развития грузинского искусства, документируемая надписью эпоха изготовления этой чаши, именно перелом X и XI веков, полностью доказана и закреплена за нею[2].

[1] Митяней Картлисай (по списку царицы Марии), *471, стр. 245.

[2] Академику Броссе чаша эта в 1848 году показана не была (Voy. VIII). Дм. Бакрадзе был первым, кто ее видел и описал в ризнице Илорской церкви в 1865 г. (Кавказ в древних памятниках, Т. 1875, стр. 23; Вахушти, История Грузии, с примечаниями Д. Бакрадзе, т. I (по-груз.), Тб. 1885, стр. 145 прим.). Затем ее воспроизводит фототипией по крупному снимку А. М. Павлинов (МАК, III, М. 1893, табл. VII — слева и стр. 17), хотя принимает за другую, отзываясь на стр. 18 неизвестным упоминаемой Дм. Бакрадзе чаши. Наконец, Н. П. Кондаков воспроизвел ее в 1915 г. по тому же снимку Павлинова и пользуясь его же данными; Кондаков считал, что это копия византийского оригинала XI—XII вв., удовлетворительно переданная в позднейшую эпоху XIV—XV вв., (Иконография богоматери, II, 1915, рис. 148 и стр. 271). Благодаря любезности дирекции Сухумского музея я получил возможность подробно обследовать и фотографировать эту разысканную и спасенную стараниями мест-

1

Настоящий памятник не дошел до нас в полной сохранности. Сейчас имеется только верхняя часть чаши, ножка же ее отсутствует (см. табл. 5-а и фото 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97). Так было уже при посещении Илори в конце 80-х годов фотографировавшим ее арх. А. М. Павлиновым. Но в 1865 году археолог Дм. З. Бакрадзе видел чашу еще с ножкой, однако не первоначальной, а дополненной позднее; он же сообщает, что в посещение Илори в 1883 году ножка была отломлена и надпись ее утеряна.

Единственно сохранившаяся, верхняя, часть потира (то, что по-латыни называется *cuppa*) представляет собой массивную, выкованную из одного куска червонного золота, шаровидную чашу без дна, весом 752 грамма, высотой в 12,5 см при диаметре верхнего отверстия в 13,5—14 см, а нижнего в 9,5—10 см. Чаша немного погнута. Несмотря на значительную массивность всей этой сохранившейся, выкованной из цельного слитка части потира, весь основной рельеф полностью прослеживается, конечно и с оборотной стороны, но так сказать в несколько смятой форме и естественно без полированности (см. фото 96, 97), т. е. и основные массы композиции, вычеканенные с оборота, и вся детальная ее проработка с лицевой стороны чеканами разных форм и отдельными пунсонами, сохранены и с оборотной. Только надпись по верхнему борту, как и подписи при изображениях с оборота отражены неровностями поверхности, ясного же и полного рисунка не дают.

Вся поверхность сохранившейся шаровидной части потира разбита на 12 полей аркатурой на колонках, над которой имеется узкий, выделенный, орнаментальный фриз, подпирающий полосу с надписью вкладчиков. Эта полоса с надписью является верхним краем потира. По низу же проходит горизонтальный валик жгутом, замыкающий основную композицию всей этой части потира[1]. Под каждой аркой помещено по одной смотрящей en face фигуре. Однако, в этом равномерном, статуарном расположении фигур очень умело и ненавязчиво созданы два акцента, композиционно объединяющих эти как бы самостоятельные «статуи» в две группы. В выделенных двух полях мастер поместил сидящие фигуры, расположенные, однако, на одной высоте с остальными стоящими. Колонки под арочками даны по сторонам сидящих фигур, т. е. на двух противоположных пунктах всего круга, иной разделки, чем колонки аркатуры над стоящими фигурами, трактованные к тому же парными, тоненькими. Наконец, впечатление объединенности в группу художник создает незначительными, сперва остающимися незаметными, так как они не мешают рассмотрению каждой фигуры совершенно обособленно, за себя, легкими нюансами в положении этих стоящих фигур. С одной стороны мы имеем сидящую фигуру Христа, а с противоположной стороны сидящую богоматерь с младенцем на руках. Между ними круг завершает аркатура с пятью, стоящими с каждой стороны, фигурами апостолов и евангелистов en face. Каждая фигура, за исключением богоматери, имеет подпись, а именно (идя слева направо): 1) у Христа по-гречески, частью без титла, ΙΣ ΧΣ;

ных работников чашу в сейфе 7-го апреля 1936 года. Ныне она находится в экспозиции сейфа Музея искусств в Тбилиси. Разбор ее был мною дан в поднесенном к 40-летию научной деятельности акад. И. А. Джавахишвили томе «Вестника Музея Грузии» X, 1940, стр. 1—16 (по-грузински с русским резюме и с 4 фототипическими иллюстрациями и 1 прорисью в тексте). Здесь он дается соответственно переработанным.

[1] Ниже этого имеется узкая полоска, к которой была прикреплена нижняя часть чаши с ножкой. В глубине арочек верхнего карниза чаши, в трех местах, имеются сквозные дырочки. Может быть, они были сделаны позднее, чтобы подвешивать эту уцелевшую от целого часть потира.

у остальных по-грузински, с титлом только у каждого первого слова «святой»: 2) ⴔ ⴑ ⴏⴀⵏⴍⵗ (св. Иоанн); 3) ⴔⴑ ⵚⵆⵐⵓⵚ (св. Андрей); 4) ⴔⴑ ⵒⴀⴗⵄⵚ (св. Лука)[1]; 5) ⴔ ⵜⵓⵒⵒ (св. Марк); 6) ⴔⴑ ⵡⵒⵒⵗ (sic) (св. Павел); 7) без подписи (богоматерь); 8) ⴔⴑ ⵡⵏⴔⵓⵗ (св. Петр); 9) ⴔⴑ ⵒⵏⵗⴀⵒ (sic) (св. Леввей)[2]; 10) ⴔⴑ ⵐⵐⵗⴀⵒ (св. Фаддей); 11) ⴔⴑ ⵖⵓⵒⵒⵓⵜⵗ (св. Варфоломей); 12) ⴔⴑ ⵏⵚⵖ (св. Иаков). Подписи выполнены таким же почерком, как и надпись заказчиков по борту потира, но, размещая их на гладком поле, художник старается сохранить равновесие, почему, вероятно, вводит только над левым (первым) словом титло, а также сильно вытягивает первую букву Ц. Как в надписи жертвователей, описки есть и в подписях под изображением, оставленные также без исправления.

Треугольные антрвольты заполнены, каждый, отдельной растительного образования фигурой. Поверх же аркатуры расположена историческая надпись заказчика, как бы поддерживаемая специальным орнаментальным фризом. Она выбита чеканом по самому, утолщенному, краю потира на гладкой полоске (около 4 мм высотой), почти на полную ее ширину, заглавными грузинскими буквами. Надпись читается, начиная немного правее изображения Христа, следующим образом:

ⵜ ⴔⵆ ⴰⴓⵗⵄ ⵜⵐⵆⵖⵒⵆⵆⵆ. ⵜⵗⵆⵒ ⵖⵗⵄ ⴔⵗ ⵀⵗⵄⵚ ⵐⵏⵄⵚ
ⵖⵖⵀⵒ ⵚⵘⵒⵓⵚ ⵜⵗⵘⵓⵚ ⵜⵓ ⵚⵗⵐⵚⵄⵚ ⵜⵚⵓⵀ (*sic*) ⵖⵀⵀ-
ⵐⵒⵒ ⵚⵗⵐⵘⵏⵄⵚ ⵚⵜⵗⵄ ⵖⵀⵀⵜⵗⵄⵚ ⵐⵜⵐⵀⵀⵏⵓⵚ (*sic*)
ⵚⵜⵗⵄ ⵏⵆⵀⵓⵒⵒⵏⵄⵚ ⵐⵖⵜⵜⵆⵖⵓⵚ ⵚⵓ ⵚⵜⵗⵄ ⴔⵗⵄⵚ
ⵏⵆⵚⵀⵗⵄⵚ ⵚⵓⵜⵐⵀⵖⵓⵚ ⵚⵏ

В переводе: *святая богородица, будь заступницей перед сыном твоим Багратом, абхазскому царю, и матери его, царице Гурандухте, жертвователям этого потира, украшателям этого престола и строителям этой святой церкви. Аминь*[3]. В надписи этой, как и в подписях у изображений встречаются незначительные описки, оставленные мастером без исправления, чтобы не подвергать предмет вновь накаливанию или, может быть, так-таки проглядев описки. Начертания букв очень ясные, выработанные, уверенные, без какой-либо специальной разделки или украшательства, — деловые.

Настоящая надпись вполне определенно датирует потир эпохой царствования «Баграта, абхазского царя, и матери его, царицы Гурандухты»; но возможно, по-видимому, еще несколько сузить и уточнить дату изготовления в пределах его почти сорокалетнего царствования. Баграт становится «царем абхазским» в 977—978 году через три года после возведения его в «цари картлийские» Давидом Великим, владетелем Тао[4]. Но государственными делами Баграт начал заниматься лишь в 980 году, а к постройке храма в Бедиа, кажется, естественно думать, что он приступил едва ли раньше 988—989 гг., т. е. того времени, когда он решительно вступил в борьбу с крупными феодалами и когда он, после неудачной попытки поддержать планы захвата престола отцом его Гургеном, умелым дипломатическим маневром еще больше укрепил свою власть[5]. И действительно, Тедо Жорданиа навлек из числа летописных записей

[1] Здесь ⵒ начертано собственно также, как ⵖ, что встречается нередко, впрочем по понятным причинам начертания.

[2] По евангелию Мт. 10,3 — Леввей «прозванный Фаддеем», т. е. повторение того же в следующем звене.

[3] Дм. Бакрадзе полностью читал эту надпись, как следует из приводимого им текста и перевода надписи (Вахушти, История, т. 1, 1885, стр. 145 прим.: Кавказ в древних памятниках, Т. 1875, стр. 23; ср. Т. Жорданиа, Хроники и др., I, 1892, стр. 137, по-груз.).

Обычная в начале надписей буква К, приведенная и нами здесь, в данной надписи, собственно говоря, замыкает ее, вплотную примыкая в форме креста к последнему Н слова Аминь, а до начального ЦО имеется разрыв. Т. е. она как бы заменяет точку.

[4] И. Джавахишвили, История грузинского народа, II, Тб. 1914, стр. 412 (по-груз.).

[5] Там же, стр. 413—415.

в одной рукописи XIX века, которую он по преимущественному количеству записей о Дадианах называет *Хроникой Дадианов* (დადიანთა ქრონიკა), одно сообщение о построении Бедиа: წელსა ჩჟ: ბაგრატ, ძენ ცირეს მეფისაჲნ, კურაპალატმან, ბედია აღაშენა, т. е. *В год 999 Баграт, сын царя Гургена, куропалат, выстроил Бедиа*[1]. Т. е. построение Бедиа, на которое могло пойти лет 10, закончено в 999 году; конечно, к окончанию ее, именно к моменту освящения было готово и оборудование, т. е. сделан и интересующий нас потир. И действительно, в приведенной надписи Баграт поименован только „ადხსნის ძენ" : ни титула, полученного им в 1001 году[2], «куропалат», ни «царь грузинский» ქართველთა მეფე, которые он носил при жизни отца в надписях Кутаисского храма 1003 года, ему не усвоены в надписи потира. Т. е. время изготовления ее ранее 1001 очень вероятно, и, следовательно, дата 999 года может быть принята и с этой стороны, пока нет других возможностей уточнения.

Как было уже отмечено, потир пострадал еще в древности и был чинен. Именно, виденная Дм. Бакрадзе в 1865 году ножка потира содержала надпись поновителя. Она по копии Дм. Бакрадзе читалась так:

ჟოვად წმიდაო დედოფალო კლდჱთაჲ ღუთის-მშობელო, შეიწყალე მე ბედით მიტროპოლიტი ქრისტჱ ჩუჱნ ჩუჱძე, რომელი ღირს ვქმნე კეთილ შესმად ფეხი წმიდისა ამის ბარძიმისა.

Или в его же русском переводе, опубликованным еще им же самим: *Пресвятая Влахернская Божия Матерь, будь помощью мне бедней-митрополиту Герману Чхетидзе, удостоившемуся украсить ножку святой сей чаши, да будешь ходатайницею пред сыном твоим в день судный. Аминь*[3]. Позднее, в 1883 году Бакрадзе нашел в Илори, что ножка потира была отломана и надпись утеряна[4].

Как отметил Дм. Бакрадзе, коронкона при этой надписи на ножке чаши не было. Из текста видно, что она сделана была в добавление к чаше, а упоминание бедийского архиепископа по фамилии Чхетидзе позволяет предположение о позднем времени ее изготовлении — допустимо, кажется, предположение, что и этот Герман Чхетидзе жил, как многие другие Чхетидзе — настоятели кутаисские, хонские, никорцминдские и даже абхазский католикос — в XVI веке; среди них Чхетидзе Германоз, кутаисский епископ, умер в 1529 году[5].

2

Переходя к разбору Бедийской чаши, как художественного произведения, прежде всего нужно коснуться композиционного построения ее убора. Конечно, из-за отсутствия всей ножки полной картины мы не можем более получить, но так как по

[1] Хроники и др., I, 1893, стр. 137; а о самой рукописи на стр. 84.

[2] Н. Джавахишвили, II, стр. 418.

[3] Грузинский текст приведен Бакрадзе в прим. к его изданию Грузинской Истории Вахушти, I, 1885, с. 145. Русский же перевод в Кавказе в древних памятниках, Т. 1875, с. 23. Т. Жордания (Хроники, I, стр. 137 до 138) приводит по материалам Бакрадзе — по-видимому, из его рукописных записных книжек — надпись по-грузински немного иначе:

ქ̃ე წ̃ე დედოფალო, კლდჱთაჲს ღუთისმშობელო, შეიწყალე მე, ბედითი მიტროპოლიტი ქრისტჱ ჩუჱნ ჩუჱძე, რომელი ღირს ვქმნე კეთილ ყოფად ფეხი წმიდისა ამის ბარძიმისა.

[4] История Вахушти, I, 1885, стр. 145 прим.

[5] Хроники, т. II под 1529, 1534, 1562, 1565, 1568, 1578 годами; его же Описание рукописей Церковного музея, I, Т. 1903, стр. 207—209 — приписка к «гулани» Бедийского монастыря XVI века (№ 187) с упоминанием Бедиели Германа Чхетидзе (ბედიელ ჩუჱნ ჩუჱძე).

низу сохранившейся *cippa* проложен горизонтальный жгут, имеющий назначением замкнуть ее композиционно, то все-таки известная цельность обеспечена.

Мастер нашего потира не ограничивается внешним композиционным единством убора самой *cippa*, которое дано сплошной аркатурой и венчающим ее фризом и надписью, а разрабатывает определенное соотношение расположенных в каждой арке фигур между собой. С каждой из двух сидящих фигур непосредственно объединены фланкирующие их фигуры. Достигается это незначительным поворотом голов к средней (сидящей) фигуре и направлением ступней ног, а также жестикуляцией рук, расположенных, однако, большею частью в пределах контура каждой фигуры; таковы обозначенные подписями, как Петр и Павел, фигуры по сторонам богоматери и фигуры Иоанна и Иакова по сторонам Христа. Расположенные же между этими фигурами с каждой стороны три фигуры в указанном смысле трактованы без определенной схемы расположения, по различному. Так все три фигуры между Петром и Павлом держат головы прямо (оба уха выработаны художником); руки, держащие свитки и благословляющие не направлены ни в одну, ни в другую сторону; ступни ног отражают просто стояние — у одной с контрапостом на левую, у другой на правую ногу, а третья равномерно опирается на обе ноги[1]. Несколько иначе поставлены три фигуры между Иоанном и Павлом: две определенно направлены в левую сторону, т. е. в ритм с Иоанном ко Христу — головы несколько повернуты; так что правого уха не видно вовсе, а полностью выработано зато левое; правая рука выставлена в сторону и вверх, ладонью вперед, выходя из пределов общего контура фигуры; ступни обеих ног также повернуты влево, так дана и общая направленность всей фигуры. Только третья фигура трактована в общей позе en face с прямо смотрящей головой и показом равномерно обоих ушей, с руками, держащими евангелие на груди; ступни же ног даны в движении, а не статуарно как у остальных, и направлены вправо.

Таким способом художник избегает монотонности в построении всего убора. А умелая трактовка в деталях помогает ему создать два, совершенно равноценных по значимости содержания, притягательных пункта в аркатурном круге. На первый взгляд может показаться, что таким преимущественным значением обладает изображение Христа, кажется, что и надпись вкладчиков начинается отсюда. Однако, обращение в надписи сделано только к богоматери, чем явно изображение последней поднимается по содержанию на ту же высоту, что и изображение Христа. Тут невольно приходится констатировать, что надпись начинается собственно со следующей за Христом арки, т. е. начинается от серии с Иоанном: богоматерь с младенцем единственная из фигур не имеет подписи, у Христа же она сделана наравне с другими; наконец, по сторонам богоматери поставлены Петр и Павел — первоапостолы. Другими словами художник сумел создать равноценность содержания этих двух изображений, в искусстве средних веков собственно не сопоставлявшихся, — ибо, где изображен был Христос на троне, там все остальное отходило на второй план. Т. е. художник подчинил содержание требованиям художественного построения орнаментального декора, допускавшего на такой форме либо следование равноценных звеньев, либо же какой-нибудь ритм их, группировку с минимальным числом — хотя бы двух — акцентов[2].

[1] Некоторое добавление и уточнение см. ниже.

[2] Надпись пономителя на ножке именует богоматерь Влахернской, т. е. полагалось бы думать в позе стоящей Оранты. А между тем она в редком вообще изводе («явления»), который не воспроизводит ни один из основных иконных типов богоматери, как отмечает Н. П. Кондаков (Иконография богоматери, т. II, Пгг. 1915, стр. 271; ср. о богоматери во Влахернском храме: т. II, стр. 59–61, 108–109, 117, 102 и 111). Храм в Бедня был, согласно поздним упоминаниям, посвящен Влахернитиссе.

Переходя к рассмотрению частностей сделанных художником фигур, прежде всего, конечно, нужно оттенить выдающиеся достижения его в отношении понимания проблемы скульптурности. Все фигуры выполнены с несомненным пониманием особенностей рельефа, как способа скульптурного оформления. Рельеф достаточно высокий в самой фигуре, а в исполнении голов и кое-где рук достигнут показ больше половины всей округлости. В моделировке голов сильно выделены отдельные части лица, данные как в округлой скульптуре. Правда, благодаря этому при употреблении сильно постерлись лица — особенно носы и верхняя, покрытая напуском волос часть лба. В трактовке голов отличаются головы Христа, богоматери и младенца от всех остальных тонкостью и мастерством. Все три передают ряд установившихся для них иконографических деталей, но вместе с тем в типаже следуют общему принятому мастером типу. Особенно много стараний видно на выполнении головы Христа, дававшей мастеру, правда, и больше в этом отношении заданий. Ему удалось достигнуть чисто художественного впечатления серьезности в выражении его лица, как он дает скорбное выражение лицу богоматери. Проработка же голов остальных фигур — однотипна, не выразительна, не индивидуализована. Они все изображены с одинаковым обрамлением голов волосами, усами и бородами; только Иоанн (рядом с Христом, направо) изображен безусым и безбородым, хотя оклад лица при этом не изменился. В прическах тоже несколько типичных схем применено, из которых выпадает иконографически установившаяся плешина со лба — у Павла, и пробор — у Андрея. Но и это не отражается на созданном общем пластическом объеме. Другие же иконографические особенности апостолов мастером не воспроизведены. Т. е. и для трактовки голов, как и фигур в Бедийской чаше характерна особенность эпохи — искание монументальности, которое выявляется в эту эпоху известной, схематичной кубичностью, обрубковатостью объемов в скульптурных произведениях.

Ближайшую аналогию в трактовке и даже фактуре лиц Бедийской чаши мы имели с одной стороны в распятии Ишханского креста 973 года (см. фото 58), а с другой стороны в лицах сработанных вторым мастером изображений на Сапарском кресте из Брети (около 1000 года — см. табл. 7), на Саголашенских пластинах (см. табл. 13—17), на первой Шемокмедской рипиде (см. фото 114, 115) и — несколько более отдаленную — в лицах фигур в медальонах бортов иконы Спаса из Цагери, заказа того же Багарата III (см. табл. 26, 27 и фото 99, 100), затем на Ланскальдском кресте (см. фото 366—370), на рипиде из Обуджи (см. фото 22—24), на использованных для ее теки пластинках (см. фото 21, 25), и др. Правда, и качеством работы и материалом (серебро) они отличаются от Бедийской чаши, а последние — как показано в своем месте выше — даже не подымаются на высоту художественности ее, но все-таки близость их совершенно несомненна.

Трактовка фигур у художника Бедийского потира, как у других, сводится собственно к трактовке одежд. И действительно, если у Христа и богоматери с младенцем трактовка одежд особенно сильно определялась трафаретом, постоянно и неизменно повторяющимся в этих иконографически так же твердо установленных схемах, то в стоящих фигурах он постарался использовать многоразличный набор возможностей, чтобы ни одна фигура не повторила драпировок другой и чтобы различным комбинированием их придать разнообразие жизненности фигур. В этом направлении течение

Отмечу, что если Обуджские пластинки теки (см. фото 21,25) нарезаны, действительно, из потира, то и в расположении всех апостольских фигур просто фронтальными, составив лишь из Христа с архангелами единую группу, не проявляется самостоятельного художественного дарования, какое выявляет Бедийский мастер.

и расположение одежд и складок создает у него законченное единство, следуя жестикуляции и расположению рук и ног, подчиняясь ей и сливаясь с нею. Так особенно выделяются жесты растопыренных удлиненных пальцев у Иоанна и Иакова, стоящих по сторонам Христа; а все, пронизывающее их фигуры в целом, движение передается ритмически отзвуком, в смягченной и варьированной форме, двум стоящим за Иоанном и за Иаковым фигурам. Совсем иначе трактованы Петр и Павел по сторонам богоматери: у них движение более сдержанное, менее выявленное внешне, но за то особенно слитное с движением складок и формой одежды (особенно у Павла). Правда, в обеих фигурах это достигается существенными погрешностями против анатомии, что впрочем для общего впечатления не играет роли. Следующие за ними фигуры не продолжают подобно противоположной группе движения исходящей волны, а расположенная позади Петра фигура (св. Леввей), как уже отмечено выше, представляется совершенно обособленной. Трактовка рук у нашего мастера, в ряде случаев голых от локтя, имеет ближайшую параллель опять в распятии Ишханского креста 973 года, на Саголашенских и других пластинах, на первой Шемокмедской рипиде и, особенно, у фигур на Бретском кресте. Как в трактовке рук у него имеются явные погрешности против натуры, так точно и в изображении ног — и притом в значительно большем, конечно, объеме — здесь повторяется то же самое. Проследив различное изображение им ног — в отношении формы совершенно беспомощное, — можно установить руководившие мастером задачи и степень достигнутого им. Всюду стремление не только выявить ступню, но и дополнительные частности ее объемной формы — в одних случаях ремни сандалий или башмаки, в других пальцы голых ног, даже в повернутых от зрителя, путем насильственного их вывертывания. Впрочем и в одеждах можно заметить кое-где явное непонимание, или невнимание, к действительным, возможным формам ее. Но, как это было установлено и на других памятниках данной эпохи, его не приковывала к себе передача реального положения, и его работу характеризует переходность художественных установок эпохи, переходность в направлении искания собственно скульптурного, монументального выражения. Но такое выражение во многом еще им не освоено, т. е. он еще не вполне отошел, не вполне освободился от приемов рисуночного характера в рельефе, от художественного течения линий, как и от подчеркнутой экспрессии[1].

Если посмотреть на построение отдельных фигур в целом, то здесь прежде всего нужно оговорить, что всякий фотоснимок искажает действительность, перенося на одну плоскость все изображение и исключая тот корректив, который глаз человека неминуемо вносит, ощупывая закругления поверхностей. Поэтому на общем снимке неприятно выделяется короткая нижняя половина сидящей фигуры Христа, также и богоматери, при нормальных пропорциях верхней половины. При сопоставлении с этим снимком другого, сделанного в параллельном расположении к матовому стеклу фотоаппарата нижней части нашего потира, есть возможность внести некоторое исправление в первое впечатление — сразу выступает правильность пропорций нижней части к верхней у сидящей фигуры Христа. Но зато одновременно выступает чрезмерная удлиненность нижней части корпуса стоящих фигур. При непосредственном, общем взгляде на потир, в нормальном его положении так сказать, эта удлиненность скрадывается, благодаря уходящей книзу половине поверхности. Можно бы думать, что мастер сознательно удлинил здесь их, учитывая это сокращение; но этого нельзя признать

[1] Течение складок в одеждах фигур Бедийской чаши разнится как от такового Саголашенских пластин, так равно Шемокмедских и Мошаметской. Нет здесь, конечно, и отделки их рядом пунсонных наколов, как на Саголашенских пластинах.

допустимым, вспомнив получающуюся диспропорцию в главных, сидящих, фигурах Бедийской чаши и учитывая другие произведения грузинской чеканки конца X и самого начала XI века (Бретский крест, Саголашенские пластины), наглядно показывающие, что построение фигуры, как осознанная задача, не стояло вовсе в поле зрения наших мастеров. Напротив того, и в изображениях фигур чаши, как уже было отмечено, нельзя не видеть того «оболванивания» фигуры, как геометрического тела, которое в развитии скульптуры, начинающей осознавать свои особенности как одной из ветвей искусства, является типичным начальным этапом освобождения ее[1].

Отдельные изображения двенадцати фигур, расположенных на окружности чаши, декоративно объединены художником, как уже отмечено, аркатурой. В большей части арочки опираются, именно по так сказать боковым частям чаши, на двойные витые колонки, а в обоих главных звеньях даны на утолщенных ординарных колонках, разделанных разными в каждом случае узорами. Впрочем одновременно колонки здесь служат частями и ножками трона, различно трактованного в обоих случаях, как различно же украшены и подножия, и подушки на сидении. Для примененных здесь мотивов, отличающихся примитивностью, параллелями являются памятники чеканки той же эпохи, в частности колонки на пластинах из Саголашени, на крышке теки из Обуджи, отчасти колонки на иконке Григория чудотворца из Знаквас Джвариса (см. табл. 5-b); отделка сидения в сцене Саголашенского благовещения (см. табл. 13) и некоторые другие узорные детали. Капители колонок этой аркатуры представляют, как бы разделенную на две самостоятельные половинки, форму чрезвычайно упрощенной пальметки, также как на разрезанных пластинках теки из Обуджи или на изображении Григория вклада Сахакдухты, сохраненного в Знаквас Джвариса (в Раче). Треугольные антрвольты заполнены самостоятельным украшением высокого рельефа, ближайшая параллель которому встречается опять на пластинах теки из Обуджи и на шаре ручки Бретского креста из Сапары. Для обрамления всей этой аркатуры с фигурами поверх нее пущен карниз из подковообразных арочек с разделкой стыков арочек; он рельефно как бы нависает над остальным убором и поддерживает гладкую полоску такой, как карниз, ширины с надписью жертвователей. По низу весь убор также отделен небольшим витым жгутом от когда-то приклепанной к верхней *cippa* ножке. Таким образом, специально орнаментальные части убора, как и общего членения его, даны на нашей чаше не гравированным или черневым рисунком, а также пластически, как и все фигуры. Т. е. и с этой стороны, почти на-чисто, наш золотых дел мастер переключился на новый лад декоративной установки.

Итак, золотая чаша Баграта III, заказанная для Бедии, очень хорошо определяется, как представитель золотых дел мастерства в Грузии указанной надписью эпохи. Если

[1] Насколько вообще фотографии, которые обыкновенно принято считать «документальным» материалом, требуют осторожного обращения, если самый снимок не проконтролирован, видно не только по фото Бедийской чаши, где фотографией просто невозможно получить неискаженного воспроизведения, но — как было уже отмечено — при сличении фото Т. Кюне для Грузинского общества истории и этнографии Шемоквмедских пластин со старыми снимками Романишвили в коллекции Д. И. Ермакова. Я подчеркиваю это обстоятельство, так как исследователь попадает в особенно тяжелые условия, когда кроме одного случайного фотоснимка у него нет возможности контроля — временно, или при гибели памятников вообще. Для Шемокмедских пластин возможность сопоставления двух разных наборов, как тоже было отмечено, дает интересный материал для суждения о пластическом и вообще художественном характере их. В ряде других случаев, напр., относительно группы рипид, где о части погибших даже самые размеры рипид удается установить только очень приблизительно, и суждениям о художественном характере поставлены границы. Еще раз напомню здесь совершенно фантастические очертания, которые получили на старом, мелком стереоснимке фигурки на Местийской рипиде (ср. фото 117 с фото 116).

сопоставить ее с двумя этапными в развитии грузинской пластики памятниками, отделенными друг от друга примерно полустолетием, — с Ишханским крестом 973 года и Мартвильским первой половины XI века, то нельзя не отметить, что трактовка пластических фигур почти полностью отошла от задач экспрессивности; почти полностью фигуры берутся в общей массе, а постановка их обособленными на свободном поле есть также прием монументализации. Однако, о теле в целом и сочетании с ним отдельных членов нельзя еще говорить, как о передаче внутреннего механизма; и в прическах видим еще превалирование рисованной передачи, тогда как пластическая передача захватывает только общие массы. Драпировка одежды и складки утеряли, правда, прямое значение подчеркивания экспрессии и жестов, но и не стали еще показателем пластической формы спрятанной под ними фигуры, а трактованы в некоторых случаях еще как рисунок определенного течения линий. Таким образом, чаша наша вполне законно занимает промежуточное место между двумя полюсами: экспрессивным искусством Ишханского креста, лишь начавшего переход от рельефного рисунка к монументальной пластике, и прочувствованной, как пластический организм, фигурой Мартвильского креста, полной репрезентативного величия в монументальной трактовке. Этим промежуточным положением объясняются не только особенности, но и прямые недостатки в трактовке фигур у нашего мастера.

Если же с другой стороны сопоставить Бедийскую чашу с другими рассмотренными памятниками этой же переломной поры, то выделяется особенная близость ее к Брестскому кресту и Саголашенским пластинам, как было показано и в деталях, а затем также в трактовке голов к Шемокмедским пластинам и в особенности к отдельной пластине снятия со креста. Эти сопоставления позволяют видеть в мастере Бедийской чаши исключительно яркого, участвовавшего в самом повороте к новым тенденциям эпохи, художника, который создал эту чашу на самом переломе двух столетий, т. е. уточняют, подсказываемую историческими соображениями и выкладками, ее дату.

3

В той же Илорской церкви св. Георгия, в которой хранилась рассмотренная золотая Бедийская чаша, еще в 80-х годах прошлого века был сфотографирован второй, поменьше размерами, потир, но такого же по схеме и даже деталям убора, как Бедийский (см. фото 98)[1].

Исходя от известных нам размеров Бедийской золотой чаши и воспроизведении ее рядом с малым потиром, высоту этого последнего можно определить примерно около 21 см, диаметр верхней части (*cupra*) вверху около 12, а высоту ее - около 10,5 см. Основная поверхность собственно *cupra* потира разбита также, как и Бедийской золотой чаши, аркатурой - на 8 частей; прямо над аркатурой, по верхнему борту, расположен фриз из надписи по гладкому полю, подпираемому двумя жгутиками и небольшим снизу арочным карнизиком. В надписи различается: ⁘ ⴔⴍⵇ ⵙⵓⵏⵜⵇ. Снизу аркатура опирается также на пару жгутиков, составляющих собственно границу самой *cupra*. Небольшая, почти горизонтально расположенная часть самой *cupra* потира, ниже этих жгутиков, относится по убору своему уже к ножке его. Недаром большая золотая Бедийская чаша одним куском была сработана именно до той же

[1] Повторяю в фото 98 воспроизведение этого потира на табл. VII, посредине, в МАК, т. III.

границы. Сама аркатура состоит из парных, витых полуколонок и капителей той же формы, что и на большой золотой Бедийской чаше; сами же арки состоят из массивного полувалика с тоненьким жгутиком по нижнему его контуру. Полувалик прографлен ромбоидальной сетью с набитыми в отрезках пунсонными кружками с точкой внутри — по одному или по четыре вместе. В антрвольтах, над аркатурой посажены трехлепестковые украшения. В каждой арке, как отмечает А. М. Павлинов, помещено по фигуре; на изображении в средней арке — Христос на троне с благословляюще поднятой вверх правой и евангелием в левой руке; в подписи видно ⵋ⵿ ⵜ⵿ (при чем ⵋ дано с закрытой в кружок головкой). Как видные части трона, так и подножие, прочерчены в сетку с пунсонным кружком в каждом отрезке ее. То же, видимо, и на одежде. В боковых арках изображены подходящие согбенно с покрытыми руками ко Христу архангелы Михаил с чашей (слева) и Гавриил с блюдом (справа); изображения имеют подписи ⵋ⵿ⵜⵞ – ⵖ⵿ⵃⵆⵞ. Ножка этого малого потира, как сказано, начиналась из центра верхней части чаши гладким вертикальным цилиндром, который вырастает из небольшого орнаментально отделанного, по-видимому, сходным с украшением антрвольтов, трехлепестковым мотивом ее пояска. Сама ножка имеет форму раструба, просто оформленного гладкими полосами ложкообразного узора и утолщением, так называемым по-латыни nodus или pomellum, имеющим направленные друг к другу канелюры же, разделенные по горизонтали довольно крупным жгутом. Подобный же жгут проложен и по нижнему контуру раструба ножки. Сочетание простой ножки с чашей очень выгодно выделяет убор последней.

Насколько воспроизведение позволяет известные заключения о художественной стороне этого малого потира, можно отметить, что объемная проработка голов, рук, тела, отдельных предметов, а равно глаз и носов вполне отчетлива и ярка. Зато в отношении пропорции туловища к голове Христа в целом, а также рук к корпусу и пр., то они нарушены самым решительным образом; у архангелов же, судя по значительно уменьшенным размерам голов — этой диспропорциональности художник избежал. В жестикуляции рук Христа и в движениях архангелов несомненно наличие сильного еще интереса к экспрессивности и в частности к движению линий.

Сопоставление этого малого потира с большим золотым при всей близости, как в общем композиционном замысле, так и в деталях, выявляет известную примитивность этого малого потира в ряде черт, — напр., в исполнении левой руки Христа, в поворотах его ног, а также в украшенности одеяний[1]. Вместе с тем пластическое восприятие голов, а также отдельных предметов очень яркое[2]. В целом эту чашу нельзя не поставить непосредственно рядом с большой золотой чашей из Бедиа, т. е. естественно напрашивается мысль, что и она происходит также из Бедии.

Эта близость обоих потиров позволяет привлечение малого для ориентировочного восстановления общего облика большого золотого Бедийского потира. Как на малом потире внизу отделен небольшой кружок, к центру которого примыкает собственно сама ножка, так и у большого потира *cuppa* соединялась с ножкой выделенным кружком ее низа, к которому была приделана сама сработанная, вероятно, самостоятельно ножка. Примыкая к обрамляющему весь убор нижнему жгуту, выпущен небольшой

[1] Отмечу мелкую, но характерную, деталь сходства в форме носа с заострением снизу, которая встречается и у ряда фигур Бедийской золотой чаши.

[2] Интересно сравнить сделанные мастером, по всем данным, с пониманием пластичности «глаза на выкате» с совершенно условным в последнем смысле показом их на Кутаисской ризнице или на Обуджских вещах.

гладкий с неровным обрезом ободок, в котором имеются на равных друг от друга отступах дырочки, по одной против каждой фигуры (только против Марка их две). По наружной поверхности этого бортика имеются какие-то насечки, вероятно, в связи с надетой и приклепанной через сохранившиеся отверстия древней, а затем и позднейшей, ножки. Судить о форме и исполнении обеих ножек мы можем, как сказано, только предположительно, ибо даже и Дм. Бакрадзе не оставил о виденной им в 60-х годах поновленной ножке описания.

VI

КРЕСТ ДАВИДА КУРОПАЛАТА, ТАОССКОГО ВЛАДЕТЕЛЯ, И КРЕСТ МАРИВАЛЬТ, ДОЧЕРИ ВАЧИНЫ ЦИРКУАЛЕЛИ

Рассмотренная во второй главе группа выносных крестов, удерживающих на протяжении трех четвертей века общую форму, построение и размеры, дает в руки исследователя — благодаря тому, что три из этих четырех крестов датированы и при этом на промежуток в 30—40 лет расстояния по времени один от другого — возможность установить определенные этапы развития в Грузии скульптурного творчества и видоизменения декоративных установок. Рассмотрение этих крестов наметило определенные вехи развития скульптурности, которые совпадают с вехами развития ее в средневековом западно-европейском искусстве, как впрочем в основном вообще с развитием пластики. Вместе с тем они приурочили эти вехи в развитии в Грузии к определенному и при этом довольно короткому промежутку времени.

Намеченные анализом этих крестов явления в развитии грузинского золотых дел мастерства получили полное подкрепление при рассмотрении отдельных пластин с евангельскими сценами, сохранившихся в Саголашени, Шемокмеди, Моцамета и др. разрозненно[1]. На них также ярко прослеживались некоторые этапы, как и на крестах, и при этом одна группа сохранила точную дату 1008 года.

Позже, лет через пять, именно в связи с организацией к 25-летию Советской Грузии экспозиции грузинского золотых дел мастерства, я ознакомился в числе привезенных проф. Е. С. Такайшвили в 1945 году из Парижа грузинских древностей, с двумя крестами, из которых один точно датируется концом X века. Эти кресты вместе с тем подтверждают отдельные положения, выдвинутые при обсуждении группы Ишханского и Мартвильского крестов, а также некоторых других чеканных памятников, как в отношении понимания задач пластического творчества, так декоративных подходов, а также, наконец, даже и частностей иконографического порядка. Поэтому рассмотрение этих двух памятников со всей доступной обстоятельностью совершенно естественно тем более, что один из крестов — явно заказ Таосского владетеля Давида Куропалата (ум. в 1001 году), а другой — несомненно видный феодальный заказ[2].

[1] См. выше, гл. III.

[2] Часть этой главы («Золотых дел мастера Асата работа для Таосского владетеля Давида») была опубликована в посвященном памяти акад. С. Н. Джанашия томе *Вестника Музея Грузии*, XV—B, Тбилиси 1948.

1

Крест, который, как гласит надпись на лицевой стороне внизу его, является заказом Давида Куропалата, в 1898 году был обнаружен «крестьянином Картвелишвили при сломке стены древнего марани» в сел. Брили в Карталинии и «передан в местную церковь, откуда по распоряжению князя Григория Николаевича Дмасамидзе доставлен в Церковный Музей Грузинского Духовенства на хранение»[1]. Занесенный в инвентарь музея под № 1 в IV отделе, он был вывезен в 1921 году за границу, а в 1945 году возвращен мероприятиями Советского Правительства и заботами проф. Е. С. Такайшвили из Парижа в Грузию.

Крест дошел в относительно хорошей сохранности; главное — он не переломан по нижнему тяблу, как Ишханский, Бретский и Мартвильский (а только надломан)[2]. Большой удачей следует также считать, что кроме самого выносного креста уцелела и сфера с полуфигурами внизу, служившая переходным звеном к ручке; последняя утеряна, отломанная с большей частью шипа, прикрепленного к самому кресту и проходившего сквозь шар (см. табл. 6 и фото 85). Утеряны также все торчавшие вне самого креста розетки на его восьми углах, так же наклепанные к ним, как и в группе Ишханского и Мартвильского крестов, но бывшие при этом декоративно более сложного построения. Затем утерян один из пяти медальончиков с полуфигурой ангела, напаянный на нижнем тябле, и отломаны довольно большие куски двух углов, из которых один кроме того сохранил части пластинок от починки и укрепления отломанного уголка с розеткой (вновь затем отломанного и утерянного).

Крест состоит из одной сплошной, массивной пластины, на которую по лицевой стороне напаяны распятый со своим крестом, другие отдельные фигуры, медальончики с полуфигурами, и упомянутые украшения по углам, к которым наклепаны были — судя по аналогиям — розетки. Незанятые напаянными частями композиции поверхности основной пластины креста покрыты гравированным орнаментом, в который входит, как часть, надпись заказчика на нижнем тябле креста. Как сейчас можно точно проследить в местах, оголенных от напаянных частей, вся гравировка убора креста выполнена после напайки рельефных частей композиции, т. е. считается с ней и подчинена ей полностью. Оборотная сторона креста не имеет никаких рельефных добавлений и даже розетки, видимо, с оборота были в одну с крестом плоскость и, очевидно, с гравированным декором[3]. Так изготовленный крест был целиком с обеих сторон равномерно и одинаково, довольно бледно, позолочен. Судя по цвету позолоты и общему характеру, возможно, что позолочен был крест вместе с накрепленным на его штырь шаром и пр. Размер самого креста по средней линии рукавов 27,2 × 16,2 см (а до выступающих углов рукавов 30 × 19); высота шара — 6 см, и звена, соединяющего его с крестом еще 2 см. А максимальная наличная высота с шаром равна 36,5 см, тогда как Ишханского — 51 (без шара), Бретского — 52,5 (без шара) и Мартвильского — 55 (без шара), даже Лапскальдского — 37,5[4].

[1] М. Г. Джанашвили. Каталог предметам Церковного музея грузинского духовенства, Т. 1914, стр. 41—42 под номером IV—1. П. Карбелашвили (Крест великого Давида Куропалата в газете «Иверия» за 1900 г., № 251) сообщает ряд типичных бытовых моментов (так же и в журн. «Могзаури», 1901, № 1).

[2] Возможно тем золотых дел мастером в Хашури, которому Пею Картвелишвили продал было (или хотел продать) крест, как пишет свящ. П. Карбелашвили.

[3] Около одной дырочки есть небольшой след полукругом протертости — может быть от наложенной и со спинки части такой пластинки.

[4] Шар креста Асата состоит, как у Ишханского и Бретского крестов, из двух спаянных полушарий. На каждом по 6 полуфигур апостолов, особенно сильно стертых от употребления. Подписи их определяют, начиная от

Общая форма этого креста непосредственно совпадает с формой Ишханского креста, но не с дальнейшим усилением изгибов, как это выявилось в процессе эволюции от Ишханского к Мартвильскому. Конечно, в соответственно уменьшенном размере. Сама же идея скульптурного убора уже близка Бретскому кресту: здесь тоже дана не одна фигура распятого, а как бы часть Голгофы — предстоящие богоматерь и Иоанн, как на Бретском кресте, и еще оба разбойника; а над распятым — полуфигура благословляющего бога, и над ней два ангела. Но на этом не заканчивается скульптура креста: это композиционно размеренное распределение отдельных скульптур, объединенных общей идеей, восполняется в нижней его части скульптурной группой, так же декоративно построенной и объединенной одной идеей, параллельной к первой или указующей на нее. На Бретском кресте здесь медальон с полуфигурой. На нижней половине нижнего тябла креста фигуры распределены сообразно конфигурации поля: по центральной оси стоящая фигура богоматери с младенцем на руках, окруженная — в головах и по сторонам ног — полуфигурами ангелов. Ко всему этому скульптурному убору богоматерь как бы стоит на медальоне, которым прикреплен ко кресту штырь для шара и ручки, и который украшен сильно стертой сейчас благословляющей фигурой[1]. Мне кажется, что размещение посвятительной надписи на всю высоту фигуры богоматери, по ее сторонам, крупным четким шрифтом асомтаврули, свободно и красиво выписанной и расположенной сообразно наличному месту, продиктовано как идейной стороной (обращением при посредничестве богоматери к младенцу на ее руках), так и чисто художественным распределением акцентов в декоративном смысле. Надпись гласит:

ⴕⵔⵉⵙⵜⴻ, ⴰⴷⵓⵔⴻⵍⴻⵏⴰⵢ ⴷⴰⵢⵉⵜ ⴽⵓⵔⴰⴱⴰⵍⴰⵜⵉ, ⴰⵎⵉⵏ.

ქრისტე, ადიდე დღეგრძელებით დავით კურაპალატი, ამინ.

т. е. *Христос, возвеличь в долгоденствии Давида Куропалата, аминь.* На Бретском кресте посвятительная надпись также расположена была на нижнем тябле креста в два столбца по сторонам фигурной скульптуры в медальоне. Впрочем на нем надписи (пояснительные) заполняют все поля вокруг скульптур креста сверху до низу и на поперечине.

Спинка креста также — по смыслу и характеру декора — совпадает с подходами мастера Бретского креста: это единый, построенный из центра орнаментально-композиционный убор, как мы видели аналогичный на Бретском кресте в отличие от спинки Мартвильского. В конце нижнего тябла в декоре спинки в контур одного звена композиции включена также подпись мастера золотых дел, изготовившего весь крест: ⵚⵆⵂ|ⵔ: ⵒ|ⵇⵞ|ⵒⵏⵐ, ⵕⵙⵚ ⵒⵙⵊⵒⵛⵔⵔ — *Асат мастер.* Она исполнена таким же мастерским, свободным письмом, как и основная надпись заказчика и так же декоративно заполняет щиток. — Весь этот гравированный декор спинки, как целое, не имеет параллели, но центральная розетка, находящаяся в перекрестьи, ближайше напоминает отдельные розетки короткого бочка ставротеки Сахакдухты из Знаквас Джвариса (Рача) в Кутаисском музее (см. табл. 5-b). О бортиках из беспрерывного ряда кружочков с точкой внутри особо говорить не приходится, настолько они обычный элемент в чеканных памятниках рассматриваемой эпохи. Важнее, общий характер понимания всего декора, как чисто орнаментального, графического заполнения поверхности — какие-то отдаленные напоминания растительных образований как будто и есть, но всякая попытка

центральной полуфигуры под лицевой стороной креста; подпись справа в верхнем ряду: ⴼⴰ ⵃⵃ. следующие вправо — ⴼⴰ ⵒⵊ: ⴼⴰ ⵒⵆ: ⴼⴰ ⵑⵔⵓⵙ: ⴼⴰ ⵓⵒⵆ: ⴼⴰ ⵟⵞ. также в нижнем ряду: ⴼⴰ ⵒⵜⵔ (ⵒⵜⵔⵙ?): ⴼⴰ ⵏⵛⵃ. ⴼⴰ ⵒⵙⵊ: ⴼⴰ ⵒⵛⵃ; ⴼⴰ ⵛⵒ: ⴼⴰ ⵆⵙⵊ. — Верх штыря, к которому шар прикреплен, охватывает пластину креста двумя медальонами с полуфигурами. Обе также стерты, как и апостолы.

[1] Видимо повторение (в медальоне) верхней полуфигуры.

их установить или выделить оканчивается ничем, настолько все пронизано просто любованием симметричного расположения и создании равновесия в заполнении поверхности при помощи отдельных, ничего натуралистического не заключающих в себе форм. Самое исполнение их полностью совпадает с таковым спинки Бретского креста и в известной мере Ишханского, а затем фонов Шемокмедских трех пластин и др. Это фигуры, намеченные только контурными линиями с совершенно ровной, гладкой поверхностью в пределах этой контурной линии. Наружные же поверхности фона все матированы мелкими ударами пунсонных кружочков с точкой в центре их или кое-где отдельными точечками. Кое-где и здесь, конечно, широкая, контуром обведенная форма имеет еще линию внутреннего рисунка или углубленную точку, что придает подвижность декору. Именно так и заполнен один контуром ограниченный щиток на нижнем тябле креста декоративной подписью мастера Асата.

Переходя к оценке скульптурного мастерства Асата, нельзя прежде всего не подчеркнуть большую пластическую силу форм в его фигурах и в частностях драпировок. Но рядом с этим представляется режущим диссонансом к этому умению диспропорция, главным образом, в отношении головы ко всей фигуре Христа, и размеры кистей рук. Мне представляется, однако, из сопоставления с другими памятниками грузинской чеканки, что это только закономерное отражение художественных установок эпохи — последней трети X века, времени деятельности Давида Куропалата: еще продолжает жить активно эмоциональное пронизывание, претворение сюжета, подобное распятию Ишханского креста 973 года с его несколько преувеличенными размерами кистей рук, ступней ног и подчеркнуто выраженными эмоциями в голове и всей позе. То же самое имеем и здесь в работе Асата. Голова Христа, повернутая в сторону и слегка склоненная, с закрытыми глазами, в складках лба и бровей отчетливо выявляет выражение скорби и утомления. Этому содействует построение щек, усов, бороды, как бы устало свисающих большими объемами, и даже всей пышной шевелюры. Кисти рук с растопыренными, длинными пальцами и ступни ног, также с растопыренными и увеличенными пальцами — по размерам отвечают размерам головы Христа, т. е крупнее всей фигуры, не пропорциональны ей. Что касается самого корпуса, то он дан совершенно прямым на прямых вытянутых ногах и с такими же вытянутыми в одну горизонталь руками. Этот иконографический тип повторяет старинный излюбленный вариант распятого, как мы его видели, напр., в черневом изображении на энкольпии Хосровануш из Мартвили (см. табл. 4-b) перелома IX и X веков, или как он повторяется даже еще на Шемокмедской пластине 1008 года (см. табл. 12). Но если на энкольпии Хосровануш это был только все еще, по старинке, как бы сюжетный иероглиф для христианина, то Асат не только прочувствовал этот сюжет с основания в его человеческих эмоциях веры, разочарования, мук, усталости и т. д., но и воспринял каждую часть тела в ее пластической форме и жизни. Тело совершенно прямое, но более широкая форма его вверху, определяемая вытянутыми в стороны руками, определенно моделирована во всем объеме к животу с плавными сужениями и расширениями. Таким образом Асат намечает даже не только грудь, но ребра и натянутую мускулатуру шеи при повороте головы. Точно также и прямые вытянутые руки и ноги моделированы отчетливее и определеннее, чем у распятого на Ишханском кресте, в сочленениях у локтей и колен, как и самые кисти рук. Примечательно, что Асат остается незаинтересованным в показе гвоздей в ладонях и ступнях и, может быть, даже устранил эту частность рассказа по скульптурным мотивам — ступни его распятого передней частью не касаются подступочки, а выявлены обособленными объемами в каждом пальце, сильно сточен-

ными, видимо, от поцелуев верующих на протяжении веков. Как весь корпус, руки, ноги и голова скульптурно хорошо выявлены и прочувствованы, выделяя особенно в голове отдельные частные объемы и выступание их один против другого, так точно и повязка чресел разработана Асатом, как достойная мастера пластическая задача. Повязка пышна, спускается почти до колен тяжелыми большими складками, а узел перевязи вверху со свисающим зигзагом концом образует поверх остальных частей повязки дополнительные скульптурные объемы.

Крест, на котором пригвожден распятый, по своим формам ближайше сходен с Ишханским — формы простые, ровные, почти в обрез обрамляющие фигуру, причем объемы сильнее. Характерным художественным июансом представляется мне то, что Асат — в отличие даже от мастера Ишханского креста — оставляет крест совершенно гладким и лишенным всякого декора, даже ряда кружков, пунсоном набитых: так он выделяет сильнее распятие в художественном целом всего выносного креста, покрытого гравированной орнаментацией. Поэтому же и нимб никак не декорирован, как и дощечка с надписью [illegible] не имеет никакой рамочки, а надпись максимально сокращена, чтобы тоже не разбивать, не рассеивать впечатления, полного большим и тяжелым содержанием. Только консоль под подножием, служащую переходом к нижней скульптурной группе, он покрыл гравировкой в характере гравировки самого выносного креста, т. е. стараясь связать ее именно с ним.

Распятие является доминирующей во всем уборе выносного креста скульптурой, и так и была задумана Асатом. Фигура Христа значительно крупнее всех остальных, не говоря уже о преувеличенных размерах головы его к самой фигуре, т. е. не говоря о получающемся благодаря этому совершенно исключительном эффекте впечатляемости. Христос в два раза крупнее трех других изображенных в рост фигур и согласованных с ним полуфигур этого убора. Только фигурки двух разбойников, распятых по сторонам Христа, еще значительно меньше: они вчетверо меньше Христа (и в половину — предстоящих фигур). В этом иконографическом сочетании трех распятых фигур, особенностях их поз и соотношении размеров мы имеем повторение отработанного древнего типа, засвидетельствованного еще в памятниках VII—VIII века[1]. В цифрах размеры этих фигур таковы: высота фигуры распятого — неполных 9 см, разбойников — 2,2; богоматери и Иоанна по сторонам распятия — 4,6 см, а равно богоматери с младенцем на руках внизу — 4,5 см[2].

Все эти фигуры и полуфигуры скульптурного убора выносного креста в отличие от фигуры Христа на распятии его построены совершенно правильно в пропорциях, т. е. и головы, и руки, и ноги отвечают общим размерам корпуса и ими определяются. Скульптуры исполнены выразительно, ярко и сильно в объемном отношении и в смысле художественного построения образа. Предстоящие распятию богоматерь и Иоанн слегка повернуты к нему, передают отработанную жестикуляцию, которая, однако, не отвечает ни одному из выработанных трех типов, кодифицированных Габриэлем Милле[3]; правда, богоматерь, прижимая правую к груди, как в третьем, «византийском», типе, левую выдвигает вперед к сыну, и Иоанн держит в прекровенной левой евангелие, правую же тоже «в знак почтения и подчинения» прижимает к груди. Обе эти фигуры выражают прочувствованные мастером Асатом переживания сложных, дифференцированных и прошедших ряд стадий своего пре-

[1] Ср. J. Roll, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904, S. 55, 92/3, 95 и 96.

[2] Размеры же Ишханского распятия — 16 см, Бретского — 24, а Мартвильского — 21,5 см.

[3] См. выше, в гл. II, § 10.

творения эмоций: сдержанность в выявлении горя, понимание необходимости принятого на себя Христом, почитание его и поклонение ему, и т. д. Отсюда яркая пластическая выразительность всей фигуры, ее жестов и движения, а также гармонирующих и отвечающих им драпировок и течения складок. В этих маленьких фигурках Асат ограничился только самым общим выявлением объемов, — что в современной практике можно бы назвать эскизом. В голове богоматери или Иоанна только намечены овал лица, глазные впадины и яблоки, нос и переходы от лба к шевелюре или мафорию. Шеи у обоих фигур оголены и показывают эскизную моделировку и переходы к голове и одеянию. Одежды даны в нескольких основных делениях, в дополнительных объемах плаща и перекрещивающих фигуры концах его. В каждой такой части драпировок 2—3 крупных, выдающихся складки, — вертикальные тянут вниз и придают фигуркам стройность и выпрямленность. У богоматери чудесно располагается вниз, почти до ступни ноги, свисающий с прикрытой плащом левой руки широко и свободно ложащийся конец плаща. Каждая волна дает отдельный объем. Моделировка одеждами строения фигуры — от плеч к талии и до слегка проступающей правой колени и до отведенной легко в сторону и вниз ступни — совершенно убедительны, правильны и мастерски в эскизной передаче. Женственный Иоанн, рядом с этой героической фигурой женщины, в художественном смысле выявлен скульптором вполне отчетливо; и объем евангелия, спускающегося с руки сильным ребром плаща, и широкий раструб рукава правой, утонченная, женственная, поднятая правая, горизонтальные складки на поясе, или сильно проступающая часть ноги до колена, как и вертикальные складки одежды ниже плаща — все это пластически ярко оформлено и свидетельствует о высоком даровании Асата и — скажем здесь же — о развитом, передовом художественном вкусе заказавшего ему этот выносной крест Таосского владетеля, куропалата Давида. Но в соответствии с психологическим пониманием представляемой фигуры Асат в позе и движении ее передает известную робость, связанность, и потому получается впечатление некоторой неустойчивости (что, конечно, свойственно и самому прототипу).

Столь же ярко и выразительно исполнена Асатом нижняя группа — богоматерь с младенцем на руках. Здесь сильным объемом выступает торжественно восседающая на руках матери фигурка ребенка с сильной моделировкой — сейчас только ощущаемой в очень стертых выступающих частях скульптуры — рук, расходящихся коленей ног и повернутой в профиль головы крупным объемом, в котором в свою очередь были выработаны формы (глаза, нос, подбородок, уши (?), шевелюра). Другой, отвечающий этому объем в верхней части фигуры, дающий и течение форм в ответ тому, составляет рука на груди богоматери, от локтя начиная и до раздвинутых частью пальцев, и пышно спадающей с нее части мафория. Наконец, ниже ножек младенца выступает фигура богоматери, объединенная немногими тяжелыми складками одежды, из-под которой едва выступают кончики обуви и отчетливо вырисовывается правая нога от бедра до колена. Эта разная постановка ног еще подчеркнута умелым свободным показом течения складок, а весь пластический объем этой части фигуры выступает против плоскостей мафория — широкой волной спускающегося с правой стороны из-под руки с младенцем и узкой полоски его слева. Этой расширяющей всю композицию плоскостью мафория справа Асат создает равновесие всей композиции с естественным отклонением корпуса богоматери до пояса влево и с отставленной влево правой ногой ее. Нельзя, рядом с умелым намеком на показ черт лица богоматери, как было и у младенца, особо не оттенить изумительную тонкость, с которой Асат вычеканил остро стоящий вперед край мафория, свободно отделившийся от щеки ее и упирающийся в плечо.

Полуфигура над распятием, по общим размерам несколько более крупная, чем стоящие фигуры, позволила Асату совсем отчетливо разработать детали головы и моделировать закругленности щек, лба, носа, а также наметить пряди волос. Объемная передача целого и частностей вполне такая же выразительная, как и в остальных скульптурах.

В исполнении полуфигурок ангелов к тем же приемам пластической проработки объемов, детализации лица, выявления в движениях настроения поклонения и умиления, которые мы проследили уже в скульптурах Асата, добавляется разделка крыльев гравированным показом перышек — длинных внизу и коротких вверху[1].

Таким образом, Асат представляется выдающегося дарования мастером. Впрочем, он, как и всякий средневековый художник, не смог полностью освободиться от сковывающего воздействия иконографических схем. В его скульптурной группе распятия мы имеем, правда, не безоговорочное следование одной жесткой схеме, но нет и полного претворения, переработки ее, исходя из полного вживания в переживания всех действующих лиц и из сознательно заданной себе задачи скульптурного оформления. Он дает объединение разных схем в иконографии: фигуры Христа и разбойников восходят к очень древнему типу, а остальные — к более позднему (или, может быть, даже к нескольким). Но и эти восходящие к древнему, скульптурно совершенно условному и окостенелому типу фигуры Асат в большей или меньшей мере перерабатывает в пластическом отношении. Так, совершенно миниатюрные, в 2,2 см высотой, фигурки разбойников он дает сильно объемными в целом и в отдельных объемах. Но пропорции построения их остались просто скопированными с образца — головы и ступни ног непропорционально велики; обе фигуры даны совершенно одинаковыми, т. е. проводимое рассказом коренное психологически различие в них никак не отражено — они лишь пояснительный аттрибут сцены, пояснение сюжета (как колесо мученичества и корона в изображениях св. Екатерины и т. п.). Так же и фигура Христа воспроизводится им в смысле построения по старому, т. е. корпус уменьшенным, а голова, кисти рук и ступни ног увеличенных размеров, как и все движение, или скорее застывшая неподвижность и напряженность, фигуры повторяют известный тип. Но скульптурная проработка дается им совершенно новая, хоть он и не смог преоборотъ диспропорциональность старых художников, для которых сплошные массы голого тела были обузой и подвергались максимальному сокращению; тогда как для пластика полны были привлекательных, заманчивых задач. Асат их решает, но удержав диспропорцию построения фигуры Христа: в одних размерах выполнена им мастерская разработка всей нагой фигуры с учетом движения, и в других, более крупных (относительно на $^1/_3$) — голова, кисти рук и ступни. Мастерская пластическая проработка головы, прочувствованная выразительность ее при незначительном — повторяющем образец — наклоне и при утомленно закрытых глазах показывают большое сознательное творчество мастера Асата[2]. Выше было подчеркнуто, что Асат использовал для большей

[1] Остальные скульптурные полуфигуры, а именно 12 апостолов по шару и 2 фигуры медальонов, которыми штырь для шара и ручки приклепан ко кресту, настолько сильно стерты при употреблении, что создается общее впечатление о полном тождестве исполнения с другими скульптурами, но ни о каких частностях ничего высказать нельзя.

[2] На этом датированном памятнике мы опять видим пример изображения распятого Христа с закрытыми глазами еще в X веке, о чем выше дан обзор существующей в науке литературы (гл. II, § 10).

Однако Ш. Амиранашвили в повторном издании книги «Бека Опизари» (Тб. 1956, стр. 29—31) остается при своем прежнем утверждении, будто лишь «с начала XII века вместо победоносного, могучего, живого спасителя, Христос изображается мертвым, с закрытыми глазами, с изогнутым на кресте телом. Как установлено — пишет он далее — это изменение произошло сначала в Византии; на Западе же оно было принято позднее.

впечатляемости эти увеличенные размеры головы Христа, его рук и ног, т. е. по новому художественно осмыслил. В остальных фигурках — богоматери, Иоанна — и полуфигурках, совпадающих с более новыми, его времени, схемами, это ему не было нужно: он выявляет себя мастером правильного построения пропорций и четкого выявления движений. Таким образом, мы видим, что этот мастер внес определенные нюансы при решении своих задач в исполнении отдельных фигур. При этом, однако, в самих этих решениях отражается, продолжает свое действие течение усиленно подчеркнутой эмоциональности фигур, свойственное периоду начальной скульптурности, рядом с выдающимся даром Асата понимать и воплощать в металле объемность тел, скульптурную пластичность их. Определяемое этим хронологически раннее время создания всего выносного креста подтверждается посвятительной надписью, лимитирующей период 966 — 1001 годами. Это же время последнего 30-летия X века подтверждается и характером орнаментального декора по всему кресту.

Как было отмечено при общем разборе художественной компоновки спинки выносного креста, вся орнаментация креста выполнена гравировкой узоров, как на спинке, так и с лицевой стороны тоже. Только с лицевой стороны они исполнены по фону, между напаянными скульптурами, обрамляя их и как бы связывая друг с другом, и составляя, таким образом, единое целое. Здесь опять улавливается, что Асат четко группировал скульптуры, как выражение определенного содержания, вокруг двух центральных моментов — распятого на кресте Христа и богоматери с младенцем на руках. Показательным продвижением вперед по сравнению с Ишханским крестом в хронологическом смысле в сторону Бретского креста и особенно Саголашенских и Шемокмедских пластин является пластически орнаментальная разделка напаянных на углах рукавов креста украшений, к которым были прикреплены дальнейшие выступающие (вероятно, розетки), а также отделка шара под крестом с рядами рельефных каннелюрок в четырех горизонталях, затем нижний жгут и верхние жгуты при соединении шара с самим крестом. Рамы пластин отличаются такой же пластически рельефной орнаментацией, подымающейся над основной плоскостью их до общей с фигурами высоты и имеющей конкурирующие по размерам с фигурами элементы своего построения, как и здесь. Что этот прием проявился уже рано, еще в X веке, показывает, напр., икона двух конных святых из Хирхониси (см. фото 34, 35)[1]. Это увлечение пластическим декором, свойственное ранней поре, сказалось и в принципе разделки шара у ручки выносого креста. Асат покрыл его 12 прилепами, которые уже Гавриилом Сапарели были восприняты, как излишние, пестрящие, как отвлекающие от цельности впечатления, производимого самим крестом, когда он чеканил свой Бретский крест (около 1000 года): изображения апостолов у него не являются прилепами, а вычеканены из целого серебряного слитка, на которого сделан шар.

В орнаментации лицевой стороны креста применен в верхних его частях элемент построения, как он в близкой форме применен на тимпане диаконника в Бедийском храме в Абхазии. Дальнейшая стабилизация сочетания этого элемента привела к созданию столь излюбленного орнаментацией грузинской архитектуры XI — XIII веков так называемого S-образного орнамента. Интересно, что на этой начальной стадии

В грузинском искусстве спаситель мертвым изображается лишь с конца XII века». В своем прежнем тексте он делает вставку относительно креста работы Асата, распятие которого дано «в спокойно-величественной позе, с вытянутыми руками, с поднятой головой», т. е. будто бы подтверждающе его общее утверждение, тогда как в действительности голова его не поднята, а слегка склонена и глаза закрыты.

[1] См. главу VII, § 16.

выкристаллизования орнамента получаются типичные переходы: изменение течения линий создает совершенно новый элемент, все более и более удаляющийся от абсолютно лишенного какого бы то ни было отношения к натуралистическим образцам узора и постепенно сильнее приближающегося к иллюзии стилизованного растительного мотива. — Небольшой отрезок плоскости креста между подножием Христа и посвятительной надписью применяет мотив, который имеется, все так же прорисованный лишь контурными линиями с браслетиками и на пунсоном матированном фоне, на верхнем тябле спинки Ишханского креста, а на других произведениях чеканки сильно усложненным даже на Мартвильском кресте. — Борт лицевой стороны представляет обрамление, отчерченное линиями, где между ними пущена витушка с глубокими, как бы высверленными углублениями в звеньях. Этим приемом глубоких затенений в орнаменте, положенном между гладкими полосами, создается четкая рама всей композиции, выделенная и против орнаментации плоскости самого креста, близкой по построению с этой витушкой.

Детальное рассмотрение настоящего выносного креста позволяет общее заключение о том, что лишенная указания года исполнения работа мастера Асата, снабженная, однако, посвятительной надписью с молением о долгоденствии Давида Куропалата, т. е. умершего в 1001 году великого Таосского владетеля, «царя царей», по характеру своей работы, в которой с мастерским освоением новых тогда завоеваний и требований скульптурного претворения фигурных чеканных композиций сочетается кое-где переживание более архаичных подходов к решению скульптурных задач, а также налицо лишь начальные этапы образования новой чеканной орнаментации, является не только произведением последнего тридцатилетия X века, но должна относиться к середине этого периода. Вместе с тем рассмотрение это выявило, что Асат по праву сигнировал свое произведение, как художественная индивидуальность с сознанием своих возможностей; с другой же стороны, эта сигнатура кажется позволяет и более широкое заключение, что социальное положение такого золотых дел мастера в Грузии эпохи Давида Куропалата уже обладало тем весом и значением, которое подымало творцов скульптуры из рядов ремесленников и ремесленного производства. Не даром число поименно известных нам сегодня из их произведений золотых дел мастеров довольно большое; может быть, и само примененное Асатом выражение ბოქაული в дальнейшем будет разъяснено как социально значимое.

2

Второй крест, который интересно здесь подробно рассмотреть, не заключает в надписи заказчика ни точной даты, ни упоминания каких-либо известных из тех или иных исторических источников лиц, хотя упоминания с несомненностью определяют их социальное положение — крупных феодалов. Крест этот хранился до 1921 года в Гелатском монастыре, хотя ни одним исследователем киторская надпись не была отмечена; затем был вывезен за границу, а в 1945 году возвращен в Грузию вместе с крестом Давида Куропалата и остальными вывезенными меньшевиками древностями[1].

[1] Он упомянут акад. Броссе (Voy., XI, p. 18j) и Г. Е. Церетели (Полное собрание надписей . . . Гелатского монастыря, стр. 26, № 35). В Описи Кондакова и Бакрадзе не зарегистрирован. В Описи грузинских музейных ценностей, вывезенных б. меньшевистским правительством за границу в 1921 г. и возвращенных из Парижа в Грузию в 1945 г., составленной приемочной Комиссией СНК Груз ССР под редакцией С. Н. Джанашиа, Тб. 1946, значится на стр. 26 под № 23 и на стр. 28 под № 59.

Форма этого выносного креста совсем отлична и вообще исключительная (см. фото 371–374): каждый рукав заканчивается полукругом, к которому припаяно с трех сторон по кругленькой розетке с цветным камнем в жемчужниках. Из общего числа 11 (12) розеток уцелело только 5 в разных местах. Лицевая сторона имеет напаянное распятие и три крупных сердолика разной формы и величины на концах рукавов: верхний — темный, гладкий, поломан; средний — светлый коричневый; правый — светлый красноватый, 2,5 × 2,1 см. Сердолики на поперечине имеют арабские надписи; оправы всех трех сохранили наружные ушки, вероятно, для обычной цепочки жемчуга. Нижний рукав и у этого креста в древности уже был переломлен, починен напаянными с обоих сторон пластинами (серебряными, позолоченными?), а ниже пластины на лицевой стороне — судя по исключительной грубости работы: в позднее время — место древнего украшения занято медной, наклепанной пластиной верхней части штыря, для укрепления креста в сионе и посохе с его звеньями. Поверх этой медной пластины накреплена тоже грубая брошка с пятью гнездами и четырьмя цветными камнями. Спинка украшена в центре фигурой богоматери с младенцем на руках и большими медальонами на широких концах всех четырех рукавов креста и еще медальонами поменьше между богоматерью и большими медальонами на верхнем и на боковых рукавах. Утерян один из малых медальонов с полуфигурой — именно на правом рукаве; а большой нижний медальон сильно попорчен при переломе и починках — он набит двумя медными гвоздями, лик полуфигуры утерян, а ниа ее прикрыт медной пластиной штыря (здесь относительно небольшой); кроме этого помято лицо полуфигуры верхнего большого медальона. В остальном древний крест сохранился хорошо. В начале XVI века к нему приделан посох с шарами и сионом вверху его, служащим как бы основанием для самого креста. Они серебряные, позолоченные. Согласно крупно исполненной в четыре строки надписи по верхнему шару, которую одну только и приводят Броссе и Г. Церетели, это поновление сделано при царе Багратс V (1510–1548 гг.) архиепископом гелатским Мельхиседеком Сакварелидзе (1519–1529 гг.). Текст трех строк почти полностью читается так:

ჩ ძველსა:სტაბილსა:ქ-ნებსა:ჭიშთჳ:ჯჳრ.ეფლ ზე ჰოსსა: ჰეზჭრლს სტაზაძს:
ჳნეს:იწ.ჟჭჰველა:ზეზე:ეს:ძველაა:ხკენიხ ზეცეზს:ჲჰფრ ოც ჩკენ ველ ჟჭჰველი:სნსნ
ხნეს:სლეჱ-ძ.ძლ.ჟ-ხძნზძ:სტაბილ:ქლეჱსნლ ისუს ძეთოლას. ჱს.სვიშეეჱზძ [1]

Размеры креста в настоящем виде 28,1 × 23,6 см, а если к этому реконструировать ныне отсутствующие на концах розетки по 1,9 см в диаметре, то получится примерно 32 × 27,5 см. Крест после напайки частей и скульптур был покрыт позолотой как с лица, так и со спины; на месте отсутствующего медальона поверхность серебра не имеет позолоты.

Надпись заказчицы размещена была в четырех больших медальонах спинки, по сторонам вычеканенных в них полуфигур, в фоне. Строки неровные, прыгающие, размеры букв также, почерк четкий, но неуверенный, некрасивый. Надпись идет в два столбца в каждом медальоне, начиная с верхнего, и свободно читается до конца бокового правого медальона; на нижнем можно заметить обрывки отдельных букв

[1] Ср. Brosset, Voy. arch., XI, p. 18, j. Из текста, приведенного Броссе, вставлены шрифтом мхедрули неподдающиеся прочтению на фото части нескольких слов. Текст у Г. Е. Церетели, Полное собрание надписей... Гелатского монастыря, М. 1891, стр. 26, № 35 — еще менее точен, чем у Броссе. К сожалению, подлинника мне не удалось до сих пор самому осмотреть. Начало надписи Г. Е. Церетели дает так: ჩ. ძველი. (Посох этот — по словам Е. С. Такайшвили — не был вывезен).

там и сям в попорченной поверхности фона этого медальона, но ничего уловить в смысловом отношении не удается. В надписи редкие слова и имена даны в сокращении, где с титлом, а где и без него. Применено титло впрочем и в полностью выписанном наименовании Окона. Таким образом, единой, четкой системы и в этом отношении нет. Надпись в предоставленной мне И. Ф. Сонгулашвили копии читается так:

ⴑ᾽ⴔⴄ	ⴂⴓ	ⴕ᾽ⴄ	ⴔⴓ	ⴑⴓ	ⴑⴓ
ⴖⴄⴅⴓ	ⴒⴣ	ⴑⴂⴓ	ⴔⴄⴑ	ⴖⴁ	ⴑⴄ
ⴀⴅⴄⴑⴄ	ⴓⴑⴒⴓ	ⴒⴂⴄⴣ	ⴓⴁ᾽ⴜ	ⴓⴣⴄ	ⴂⴄ
ⴅⴓ ⴂⴄ	ⴒⴄⴑⴜⴁ	ⴜⴂⴄ	ⴁⴒⴄ	ⴖⴓ	ⴑⴓ
ⴂⴓⴑⴄ	ⴓⴖⴄⴖⴄ	ⴒⴳⴄ	ⴑⴓⴄ	ⴅⴑⴁ	ⴖ (ⴣ)
ⴣⴓⴖ	ⴑⴓⴂⴓ	ⴄⴑⴄ		ⴖⴄ	ⴅ
ⴔⴂⴓ	ⴒⴅⴄ				
ⴒⴓⴑ	ⴂⴅⴄ				
ⴁⴖ					

т. е. раскрывая:

სახელითა ღმრთისაითა მე მარიგვალტმან ასულმან ვაჩინა[1] წარქუალელისამან, დედამან კრიკესმან მეკქმენ ჯუარი ესე ხატისა ოქონისაი სალოცველად სულისა ჩემისა.....

По данным этого текста можно заключить не только, что заказан крест был некоей Маривальт, дочерью Вачины Циркуалели и матерью некоего Квирике, но также и то, что заказан он для святилища Оконского. Применение термина «хати» для понятия святилища, ходкого и сейчас у грузин-горцев, подкрепляет естественное предположение о том, что Вачина сидел феодалом в Циркуали Ксанского ущелья и крест дочь его Маривальт заказала для Окона в Карталинии же, хотя сохранялся крест в Гелати, во всяком случае не менее последних 400 лет[2].

Композиционное построение, как лицевой стороны креста, так и его спинки, примыкает к известным нам уже решениям. Лицевая сторона ограничена одной скульптурой — именно распятием на кресте. Зато свободные части рукавов заняты крупными, красочно выделенными на золотом фоне всего креста, камнями в оправе, первоначально еще обрамленной цепочкой, очевидно жемчуга. Это решение Ишханского креста 973 года. Спинка же густо заполнена отдельными медальонами с полуфигурами и центральной скульптурой богоматери с младенцем на руках. Это решение Лапскальдского креста, определенного, при всей архаичности исполнения фигур, как последующего повторения, хронологически попадающего после Бретского и на много ранее Мартвильского крестов. Теперь, крест Давида Куропалата окончательно устанавливает, что идеологически и композиционно на Лапскальдском кресте, как и на кресте Маривальт, произведена перегруппировка слишком перегруженной самостоятельного значения скульптурами лицевой стороны креста, как это имеет место до известной степени и на Бретском кресте: оба мастера пожертвовали декоративно четкой установкой Ишханского креста.

[1] Хотя ვაჩნ написано без титла, по имени на Зедазенской предалтарной преграде конца X века приписанное имя резчика в форме Вачина, читаю, и здесь не Вачна, а именно Вачина.

[2] Цирквали или Цирколи Ксанского ущелья упоминается в Матиане Картлисай (Картлис-Цховреба по списку Аппы, стр. 173_{16}), ср. Циркуалели там же (192_{28}) и История венценосцев (восстановленный текст, по-груз., акад. К. С. Кекелидзе, 1941, стр. 95_{31} и его же русский перевод, 1954, стр. 52). С другой стороны известно местечко Цирквали и в Имеретии, на что обратил мое внимание А. Г. Шанидзе, как есть и Окона в Чхарском районе в Дзеприйском сельсовете.

Кроме того Циркуалели упоминается как жертвователь крестьян и земли в Никорцминдском сигеллионе XI в. (Хроники и др., II, стр. 45_7 и 49_2), а писец сигеллионов царя царей Георгия от 1451 и 1453 годов подписывается Рати Цикуалелидзе (там же, стр. 262—263 и 266—267).

Бретский мастер, как и мастер Мартвильского креста, вполне оценивавший декоративные задачи, но не упускавший из виду и практическую сторону функционирования данной вещи оставил спинку, исключенную из всякого ритуального применения или участия, без скульптур, а только орнаментированной. Как и на Лапскальдском кресте по сторонам богоматери помещены ангелы, хоть и в медальонах, а другие полуфигуры представляют изображения Иоанна Крестителя в типичном одеянии с большой застежкой на груди, как на Бретской его иконе (см. фото 125) и с большим крестом в руке, и три, также как и Креститель не подписанных, изображения евангелистов (?). Свободные поверхности самой основной пластины креста, вне напаянных скульптур и оправ с камнями, покрыты гравированными орнаментами, прочерченными контурными линиями, а между ними фон матирован густо набитыми мелкими кружочками с точкой внутри. Орнаментация здесь, как и на кресте Давида Куропалата и на других, представляет гладкие ровные поверхности между линиями контуров, напоминающие по рисунку те или иные растительные стилизации. Свое стремление декоративно разделать для Маривальт крест мастер удовлетворил, придумав накрепить с трех сторон каждого рукава по розетке, содержавшей и с лица и со спинки по цветному камню в окружении жемчужной нитки.

Как по своему композиционному подходу, так и по проработке пластических элементов крест по заказу Маривальт является, как и Лапскальдский выносной крест, запоздалым продуктом чеканки. Но, как естественно, некоторые передовые элементы аксессуарного значения нашли место на нем. Так, в еще архаическую в целом композицию распятия включена подымающаяся над перевязью плата петля, как мы ее видели на распятии Шемокмедской пластины 1608 года и на Мартвильском кресте. Или длинные пряди волос, лежащие на плече Христа, — тоже добавление к старомодной тогда композиции. Даже и в орнаментации, — скажем здесь же, — мастер использовал мотив листика, заполняющего треугольные отрезки между медальонами, заимствованный им из каменной и деревянной резьбы, где он нашел свое живое применение, именно, в первой четверти XI века[1].

Фигура Христа (10,5 см высоты) пластически старательно проработана и торс хорошо моделирован, намечены ребра, сосцы на груди. Кисти рук в отличие от ранних, как и от распятия креста Давида Куропалата, напр., получили дополнительное движение и большой палец отделен от других. Ноги же плотно сжаты и образуют только общий объем без выделения колен и ступней. Голова и особенно волосы существенно отличаются от Ишхавского, и ближе Бретскому. (Впрочем, лицо в целом очень стерто.) Плат Христа, заключающий в себе несколько наложенных друг на друга объемов, равномерно расходится симметрично идущими складками — в чем видно переживание раннего решения рядом с новыми. Крест (15 × 12 см), к которому фигура пригвождена, обведен по краю декоративной полосой с набитыми по ней отдельными кружочками с точкой в центре, — мотив, продолжающий убор по краю нимба. Характерно, что это не трактуется мастером самостоятельной частью именно креста, т. е. без учета фигуры перед ней, а именно подчинено последней, отвечая в отдельных искривлениях и отступлениях ладоням, большим пальцам, плечам фигуры. Дощечка с надписью показана, как набитая двумя гвоздями; а текст — ради декоративного равновесия,

[1] Как это было подчеркнуто в докладе Нико Чубинашвили о кипорском рельефе Нигвари сына Саурмага в Ахалцихи на сессии Института истории грузинского искусства в январе 1946 года и прослежено им и на ряде деревянных резных дверей (Нико Чубинашвили, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву перелома X—XI вв., Тбилиси 1958, табл. 35, 115, 120 и стр. 23).

видимо — произвольно усечен (ϽϤ ϮΨ||ϮΩ·ΘϹ). Подножие совершенно правильный прямоугольник, тоже по краю пройденный кружочками с точкой. Эти детали также совпадают с одной стороны с Лапскальдским, а с другой с Бретским. В целом же крест под распятием не является выявленным, как предмет данного обособленного назначения, как это имеет место на выносном кресте работы мастера Асата, а является только как бы поводом для некоторых декоративного порядка фантазий мастера.

Если в фигуре Христа мастер креста по заказу Маривальт частично даже проявляет понимание в моделировке частностей корпуса, а не только в передаче основных объемов, то богоматерь с младенцем на спинке креста опять ближайше сходна с передачей фигур Бретского и Лапскальдского крестов с их удлиненными из-за стремления выявить целостность объемного блока фигурами, не заключающими в себе соответственно какого-либо членения. Недаром даже и Христос на кресте Маривальт не выходит за пределы единого блока. Пластическая же разработка фигуры богоматери и младенца очень определенная: крупный объем голов с большими — на выкате — глазами, крупными носами и выделением мясистых губ; одежды в нескольких сильных, решительных складках, создающих дополнительные объемы, определяющие пластику и движение тела. Но никакой детализации в проработке частностей нет. А для украшения борта мафория и рукавов одежды применен заслуженный уже мотив маленьких кружочков с точкой внутри; с другой стороны на подножии — упрощение мотива разделки борта лицевой стороны креста, сделанного Асатом, т. е. опять повторение старого. И в трактовке подножия богоматери мастер ищет придать ему правильную скульптурно форму, но не в силах вырваться из опутывающей его рутины рисованных образцов. Относительно полуфигур в медальонах нечего дополнить к этой характеристике пластического понимания мастером своей задачи. Стоит разве-что еще раз подчеркнуть, что он очень определенно выявляет наложение одного объема на другой и вообще объемность передаваемого, что хорошо видно при сочетании рук поверх евангелия или креста, этих последних поверх одежды, в свою очередь очень телесно трактованную и тоже с рядом объемов, один поверх другого; или, напр., сильные складки плаща, из которого высовывается правая рука евангелиста. С другой стороны проработка волос, крыльев, отделка переплета и одежд даются гравированными линиями, как и вся орнаментация самого выносного креста полностью плоскостная, графическая, осуществленная лишь гравировкой.

Таким образом, рассматриваемый заказ Маривальт отличается, как и Лапскальдский крест известной двойственностью. Она сказывается в разных отношениях и выявляется при первом же рассмотрении памятника, в котором с одной стороны, уверенная, хотя и несколько причудливая, общая форма с насаженными по концам розетками; или твердый обвод всего металлическим подражанием жемчужной нити; или та нестесненность насадить сердолики разной формы, разной величины, разной красочной тональности, с разного начертания надписями, как симметричное украшение лицевой стороны; наконец, даже и относительная детализация в проработке нагого тела Христа — сочетается, с другой стороны, с использованием связанных еще архаичностью типов распятия, фронтальной богоматери с младенцем на руках и др., с исключительным пониманием к самой первой только еще задаче скульптурного осмысления, именно к передаче общего блока, основной обобщенной болванки объема в фигурах без правильности пропорций, выявления сочленений и механизма подвижности; с трактовкой орнаментов графически, плоскостно и применением почти сплошь очень старомодных узоров. Интересно, кроме того, что мастер, взяв новый тогда мотив запол-

ления треугольника стилизованным листиком из каменной или деревянной, пластически выполненной резьбы, приводит его в плоскостно-рисованный; или делая дорогой из сердоликов декор лицевой стороны, усваивает свободу трактовки нового времени, а придумав новый убор розетками, налепленными снаружи, заполняет их по старомодному цветными камнями в жемчугах. Другими словами это памятник запоздалый по пониманию и скульптурных, и декоративных задач, которые составляют основу всего произведения; вкрапление же новинок времени исполнения креста, непроизвольное, бессознательное применение их, не ставят его на художественную высоту своего времени, а только выявляют его запоздалость.

В итоге учета приведенных в разборе отдельных данных, время исполнения этой запоздалой в художественном смысле вещи можно, кажется, определить тем же примерно, что и исполнение Лапскальдского креста, т. е. после Бретского (на 1000 г.), после Шемокмедских 1008 года пластин и до Лаклакидзевской мадонны (на 1025 год).

ПРИЛОЖЕНИЕ: ЛАШТХВЕРСКИЙ И МУРКМЕРСКИЙ ВЫНОСНЫЕ КРЕСТЫ

В Земо Сванетии, именно в церкви «Мхер» сел. Лаштхвер Ленджерского сельсовета и в церкви Барбал сел. Муркмер Ушгульского сельсовета хранились выносные кресты, довольно крупного размера, которые были зафотографированы в экспедицию Е. С. Такайшвили в 1910 году Д. И. Ермаковым, а ныне, согласно заверениям, полученным в поездку 1954 года в Сванетию, считаются погибшими в результате ограблений, — одного, организованного в Ушгуле, причем ряд предметов обнаружен не был (или не был разыскан), а другого — произведенного в Лаштхвере, как утверждала женщина, хранившая предметы означенной церкви у себя на дому еще в 1931 году, когда мы их видели там.

В связи с этим мне представляется желательным, хотя бы вкратце, охарактеризовать эти два креста, так как по времени изготовления они падают на то же время перелома X и XI веков или начала XI, как рассмотренные во II и этой VI главе настоящих исследований выносные кресты, непосредственно примыкая к ним в разных отношениях. Надлежащее определение и оценка их затруднены тем, что фотографии сделаны были при резком солнечном освещении и с сильными и длинными тенями от выступающих частей рельефа.

1

Лаштхверский крест, как и другие рассмотренные, состоял их двух соединенных бортиками пластин, оставляя некоторую пустоту между ними (см. табл. 142 и фото 391). Размеры его — 39 × 26,5 см (без ручки). Покрывающая крест позолота имеет зеленоватый оттенок[1]. Построение этого креста повторяется в течение длительного времени с легкими вариациями. Оно состоит из как бы обособленного креста с расширяющимися концами, в полукруглое завершение которых вставлены круглые медальоны с полуфигурой в каждом из них. Каждый медальон как бы обхвачен на половинную окружность плавно, закругленно оформленным с каждой стороны концом креста, причем все разграничительные линии обведены насеченным валиком. Изгиб сторон каждого рукава креста создается не плавно, как на Ишханском, Бретском или на кресте работы

[1] Эти данные отмечены мною при осмотре 11. VIII. 1931 года (Оп. 146). Фото Ермакова № 17013 и 17014.

Асата, а с решительным сужением у концов и почти параллельным течением к перекрестью, как было отмечено у Мартвильского креста Баграта IV.

Среднюю часть креста занимает изображение Христа, распятого на кресте из прямоугольных стволов, стоящего на подножии с правой ногой слегка поставленной впереди левой, с согнутыми в локтях руками и ушедшей в плечи и склоненной налево головой с закрытыми глазами. Над головой прямоугольная же доска с надписью:

ᲘᲜ ᲜᲐ ᲒᲝᲖ ᲘᲔᲡ ᲥᲠᲘᲡᲢᲔ
ᲤᲘᲚ ᲡᲐᲮᲔ ᲫᲔ ᲘᲠᲘ

А по сторонам его нимба, т. е. на плоскости выносного креста, не креста, на котором распят Христос, выгравирована подпись ᲘᲔᲡ ᲥᲔ. Таким же образом и подпись полуфигуры архангела в верхнем медальоне выгравирована в плоскости креста ᲤᲘᲚ ᲐᲥᲔᲚ (в полукруглых концах). Подписи изображений трех остальных медальонов помещены по сторонам их голов — у богоматери ᲛᲨᲑ ᲔᲚᲘᲐ (?), у Иоанна — ᲤᲘᲚ ᲘᲔ ᲛᲮᲠᲔᲑᲔᲚᲘ, у Крестителя в нижнем медальоне — ᲤᲘᲚ ᲜᲐᲛᲚᲝᲑ ᲛᲔ[1].

Кроме фигурного убора и обводки всех контуров креста и четырех медальонов насеченным валиком, лицевая сторона выносного креста была украшена системой каменьев (синий, лиловый, красные) в правильно размещенных ударах, а именно по сравнительно небольшому камню в обоих полукруглых концах каждого тябла и затем еще пара более крупных против каждого конца того изображения креста, на котором распята фигура. Хотя во всех четырех концах последнего креста выделяется полукруглая шапочка гвоздя, но различить на фото монтировку самого распятия не удается; напротив того все поддерживает (особенно сходящие на-нет концы креста) впечатление, что лицевая пластина вся вычеканена целиком из одного куска серебра, и только камни в гнездах наложены отдельно. — Очень примечательным является еще выступающее под крестом распятия растительное образование, как бы звено посредством которого крест с распятием опирается на нижний медальон.

Если пластическая разработка фигуры Христа почти совершенно отсутствует — ни торс, ни руки, ни ноги дальше намека на пластическую проработку в некоторых местах не идут, то этого никак нельзя сказать относительно отдельных голов. Голова Христа, несмотря на искажение ее на фото глубокими тенями, все-таки читается в сильно выступающих скулах, в заостренном носе, надбровных дугах и т. д., а также в своеобразном расположении волос на голове и бороды. Так же экспрессивно и пластически выработаны головы богоматери и Иоанна, у которых хорошо поняты и руки и драпировки, хотя сами полуфигуры несколько малы по сравнению с головами. Последнее особенно резко в изображении Крестителя, где, однако, пластические элементы хорошо поняты и поданы. Изображение архангела, к сожалению, помято, но в неповрежденных частях, как нос, овал лица, локоны, крылья, одеяние, пластичность читается по имеющемуся фото ярко и ясно.

Спинка этого креста описывает тот же контур с трехлопастным завершением каждого тябла, обведенный одним сплошным валиком. На фото, благодаря неправильным в смятых частях теням, явно намечаются порчи памятника в тех концах тябл, отвечающие в большей части ответным помятостям и лицевой стороны креста. Вся спинка представляет собой единую систему орнаментально-растительного убора, построенного от проходящей по вертикали и по горизонтали креста от края до края двумя, равномерно

[1] Все неправильности описания у гр. П. С. Уваровой (МАК, X, 1910, стр. 89 и 178, № 265), оставляю без особой отметки. Е. С. Танайшвили (Археологическая экспедиция 1910 года в Лечхуми и Сванетию, по-груз., 1937, стр. 335) не обратил внимания на легко читаемые подписи, хотя они видны на фото.

образующими незатянутые узлы побегами, от которых отделяются, образуя круги с прорастающими в них кудрявыми, все меняющимися листьями, такие же побеги, объединенные такими же свободными узлами между собой и с проходящим рядом с насеченным валиком побегом. Соответственно постепенному расширению от перекрестья каждого тябла постепенно увеличиваются пары листьев в кружках к трехлопастным концам, где во внешние небольшие две лопасти ответвляется еще по небольшому листочку, уже без кружка. Как отдельные формообразования листочков, так и самая сила пластической передачи имеет параллели в отдельных памятниках первой четверти XI века, как, напр., икона Иоанна с Прохором из собраний того же селения Лаштхвер в Ленджерском сельсовете Земо Сванетии (см. табл. 136)[1]. А самый принцип построения сплошного растительно-орнаментального убора по спинке имеет параллели в Бретском и Мартвильском крестах.

Параллельно к построению Лаштхверского выносного креста в целом можно прежде всего назвать сохраненный в мон. Моцамета близь Кутаиси выносной крест по заказу Софрона Эрушнели в возвеличение Баграта абхазского царя и новелиссимоса, т. е. IV (1027—1072)[2]. Отличным является то, что медальоны по концам креста прикасаются только одной четвертью полукруга к каждому рукаву, т. е. закругленные концы его свободно стоят, а не примкнуты к медальону (см. фото 392—394). В более поздних крестах этой формы медальоны уже в XII веке приобретают значение совершенно обособленных добавлений.

Техническое изготовление Моцаметского креста такое же, как и других рассмотренных выносных крестов. Фигура распятого, ее изгиб и расширение от пояса до колен такие же, как на сцене распятия Шоропанской пластины (см. фото 112, 113) и Кацхского предалтарного креста (см. табл. 69). Нижняя часть корпуса, покрытая платом, продавлена, как и часть ног, особенно ступни, что особенно мешает правильной оценке произведения. Сильно продавлена голова богоматери и сплющена голова архангела. Характер работы мастера сближает этот крест с работой Бретского креста. Цвет позолоты бледно-желтый; а на животе, руках и плате распятого, видимо, сошла и проступает цвет серебра. Крест с распятием, а равно все медальоны с полуфигурами чеканены отдельно и затем монтированы на выносном кресте, как отчетливо прослеживается на медальоне с Иоанном, лишенном обрамления из насеченного валика. Спинка с надписью и орнаментацией имеют едва заметный налет позолоты. В отличие от Лаштхверского креста орнаментация, как и надпись, нанесены совершенно плоско, без желания дать рельеф, а скорее только рисунок. Построение же листков имеет ряд параллелей в чеканке XI века.

Крест поломан в нижней части, ниже ступней распятого. Он неоднократно чинен. Вероятно на утраченном нижнем медальоне спинки находилось продолжение (окончание) надписи. Крест вставлен в поздний сион с фигурами и укреплен на посохе с гладкими шарами звеньев его. Интересно отметить, что на Моцаметском кресте повторяется накрепление по два камня против концов креста распятия[3].

[1] Эта спинка креста привлечена при анализе орнаментальных мотивов (см. стр. 1333).

[2] Кондаков-Бакрадзе, стр. 56—57; Brosset, XI, 46-b. — Ныне в Кутаисском музее, инв. № 3858, а старый 35. Размер 29,5 (в теперешнем поломанном виде) × 20 см.

[3] Параллелью к разделке спинки Моцаметского креста является орнаментация спинки сохранившегося в Гелатском монастыре, а ныне в Музее искусства Груз. ССР в Тбилиси, небольшого выносного креста (Кондаков и Бакрадзе. Опись . . . стр. 36, № 14 и рис. 20 лицевой, поздней — ср. Церетели, Гелатские надписи, стр. 37, № 27 — стороны с геммой). Ближайшие сходны угловатые, колющие листики растительного узора и закруглениях стебля и техническое их выполнение на сплошь матированном фоне (см. табл. 143).

Другим примером является сохранявшийся в Шемокмедском монастыре выносной крест, также утративший нижний медальон[1]. В верхнем медальоне опять архангел, а в боковых богоматерь и Креститель (см. фото 395, 396). Тип распятого совпадает с таковым на Шемокмедской пластине (см. табл. 12). Рукава лицевой стороны креста были украшены каменьями по той же схеме, как на Лаштхверском и Моцаметском крестах.

Спинка украшена по четырем рукавам креста гравированным орнаментом, узор отдельных листиков которого непосредственно примыкает к памятникам начала XI века, как Шемокмедские пластины, Лаклакидзевская мадонна (см. фото 203, 204) и т. д. А все построение состоит опять из пар заключенных в кружки листиков. Медальоны же на концах тябл, а равно выделенный в перекрестьи медальон украшены были изображениями полуфигур, исполненными, сколько позволяет судить фото, чернью. Вверху — Пантократор, в центре — богоматерь с младенцем, лица фигур по бокам — не достаточно ясны.

Приводимая Д. З. Бакрадзе надпись на спинке креста выгравирована поверх орнаментированного древнего рисунка и касается поздней починки креста (в первой половине XVIII века) и добавленного украшения его сионом и шаром на посохе.

Третий, еще относительно древний пример того же общего построения формы выносного креста — это крест с надписью на спинке о возвеличении «непобедимого царя абхазов, картвелов, раков, кахов и сомехов Давида», т. е. конца царствования Давида Строителя (1189—1125). Он хранился в Хопском монастыре и представляет собой уже полный переход в декоративность (см. табл. 149)[2].

Дальнейшие хронологически варианты еще более удаляются от строго продуманной и по концепции содержания, не только по трактовке Лаштхверского, Моцаметского и еще Шемокмедского выносных крестов.

К этой особенности построения креста, которое по приведенным примерам падает на перелом X и XI веков, нельзя не привлечь изображение крестов на спинках ряда слоновых резных пластин или на наружной стороне створок таких же триптихов. На одной форме этих крестов к каждому концу креста прибавлен медальон, который на много больше маленьких шариков по углам концов, или же вместо медальона добавлена украшенная розетка, как их описывает Адольф Гольдшмидт[3].

1) Оборот пластины с фигурами апостолов Иоанна Богослова и Павла в Дрезденском Grünes Gewölbe — отдельные розетки.
2) Пластина из диптиха в Хальберштадте (фото F. Stoedtner № 83457), где розетки примыкают к полукругам концов рукавов, а внизу медальон с полуфигурой св. Фомы (Goldschmidt-Weitzmann, II, № 60: две таких пластины).
3) Украшение наружных створок триптиха с 40 севастийскими мучениками из собрания Шуваловых (ныне в Эрмитаже).
4) Украшение наружных створок триптиха из Лешука (Земо Сванетия) — ныне в колл. Музея изобразительных искусств им. Пушкина в Москве (инв. № 316).

[1] Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре, СПБ. 1878, стр. 127, № 10; Кондаков и Бакрадзе. Опись . . . стр. 117, № 6. Стараниями проф. Е. С. Такайшвили были в 1910 году сделаны Т. Г. Кипе фотографии креста. По имеющимся данным крест погиб при ограблении монастыря в 1920 году.

[2] Броссе, VII, стр. 45 (и); Кондаков и Бакрадзе, стр. 92, № 13 (рис. 42); Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки, II, Тб. 1914 (по-груз.), стр. 155—156, № 13. — Ныне находится в экспозиции Музея искусств в Тбилиси.

[3] Adolf Goldschmidt und Kurt Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.—XIII. Jahrhunderts, Bd. II, Berlin 1934, S. 22—23.

5) Спинка известного триптиха из Bibliotheca Casanatense в Риме, где медальоны покрыты разнообразными сложными узорами (Goldschmidt-Weitzmann, II, № 31).
6) Ср. еще Goldschmidt-Weitzmann, № 53 (из б. собр. Строганова); № 111-b (из б. собрания Webb в Victoria and Albert Museum в Лондоне); № 38 (из частного собрания в Лондоне, British Museum).

Гольдшмидт относит пластины с таким изображением креста к ранним памятникам, относимым им к X—XI векам; во всяком случае нельзя не отметить, что в деталях оформления большой разрыв с нашими чеканными примерами, где в центре изображения распятие, а медальоны заполнены полуфигурами, т. е. ширина каждого креста значительная и сюжетно он только остов для распятия, тогда как на слоновых костях изображения всегда очень тонких стволов, сходящихся к перекрестью почти на-нет, и лишенных каких-либо изображений.

2

Крест выносной, хранившийся в церкви Барбал селения Муркмер Ушгульского сельсовета (до ограбления в конце 30-х годов), имеет простую форму плавно и немного расширяющихся к концам тябл, на углах которых напаяны простой трехлопастной формы пальметки, т. е. принципиально тот же прием, что и на Ишханском, Бретском, Лацкальдеском и некоторых других крестах, а по всему контуру крест обведен витым жгутом (см. табл. 9-а и фото 149). На гладкую поверхность креста напаяно изображение распятия со своим крестом (видны части поперечины и верх над нимбом), а также подножие. Размер всего креста 27 × 21 см; он был позолочен бледной зеленоватой позолотой. Спинка креста совершенно гладкая, не позолоченная. На лицевой стороне имеются подписи, выполненные очень четко тонкой линией и с характерными оттенениями декоративными треугольничками, как такими же, но крупнее, оформлены и титла. Они гласят: на поперечине обозначение — ⵔ҃ⵙ ⵜ҃ⵓ; вверху призыв — ⵜ҃ⵎ ⵠⵔⵄⵎ *(о, святая троица!)*, над и под подножием различаются на фото отдельные буквы моления ⵄⵒ ⵙⵠⵔⵄ, которые, к сожалению, при рассмотрении подлинника не были мною записаны[1].

Фигура Христа пластически хорошо выработана — выделены основные очертания впалого живота, ребер, груди с моделировкой переходов, а также сочленения и мускулатура разведенных в стороны рук. Ноги от колен до ступней даны подобным же образом, как на Ишханском выносном кресте, т. е. общим объемом и с как бы судорожно прижатыми к подножию пальцами ног. Плат спадает тяжелыми складками, закрученный вверху небольшим узлом — все объемно выразительно.

Голова Христа, пожалуй, несколько крупно дана по отношению ко всему корпусу, но зато сама по себе очень обстоятельно разработана: прямой нос, как на Ишханском распятии, моделированные щеки, переходы от бровей ко лбу, закрытые выпуклины глаз. Волосы от пробора ниспадают, прикрывая уши, наклонно на плечи, чем приближаются к отдельным элементам решения Ишханского и Бретского распятий, а также Асатова креста для Давида Таосского. Борода и здесь тесно очерчивает подбородок, но разделена на отдельные объемные членения, чем намечается переход к трактовке ее на Мартвильском кресте середины XI века.

Все пластическое решение данного распятия, равно прием наклепывания как самого распятия на выносной крест, так пальметок на углах тябл ставит этот памятник

[1] По фото Ерм. № 17370 (Оп. № 637), т. е., «*святая троица! помилуй Антония*».

грузинской чеканки непосредственно рядом с произведениями самого начала XI века, владеющими полностью пониманием пластических задач. На это же время указывают и особенности начертания титл подписей. Мы встречаем их на нескольких иконах Земо Сванетии, а именно: в монастыре Лагурка архангел Михаил (Оп. 463; 28 × 19 см — см. фото 176), св. Квирике (Оп. 476; 22 × 15 см — см. фото 177) и св. Захарий (Оп. 479; 17,5 × 13 см — см. табл. 135-b), а в церкви селения Хэ иконка богоматери с младенцем (Оп. 503; ок. 20 × 15 см)[1]. Все перечисленные здесь четыре иконы в Лагурка и Хэ — несомненно местная продукция какой-либо мастерской Земо Сванетии XI — по всем данным — века. Естественно считать и Ушгульский выносной крест происходящим из той же мастерской.

Здесь же необходимо отметить еще второй выносной крест, хранившийся все в той же церкви Барбал селения Муркмер Ушгульского сельсовета и тоже погибший при ограблении ее[2]. К сожалению, имеющиеся данные совершенно недостаточны, чтобы составить правильное мнение о памятнике в целом. Самый крест повторяет полностью только-что рассмотренный памятник, причем он дошел в лучшей сохранности, утеряна была (и заменена совершенно грубой) только одна пальметка; штырь для укрепления в ручке был налицо и вставлен в шар с примыкающей частью посоха (см. фото 150). Размер креста с шаром 33 × 20 см. Подписи ⵗⵔⴰ ⵠⵓⵙ, ⴰⵔ ⵊⵒ, выгравированы не твердой рукой, но с такими же титлами с треугольниками как и на другом кресте. Внизу никаких букв не заметно на фото. Крест без позолоты, тогда как фигура распятого с нимбом и подиумом были позолочены. А между тем фигура исключительно уродлива и скульптурно беспомощна. Голова смята, что лишает возможности правильного суждения при общем состоянии; нимб против первого креста украшен по борту и, по-видимому, по граням крестчатости его. Другими словами совершенно несомненно, что мы имеем в этом кресте повторение, сделанное со стремлением точно скопировать. Это, однако, при отсутствии дарования не получилось в ответственной части. Разрыв в исполнении фигуры столь значителен, что встает вопрос как относится ко всему кресту само распятие — вопрос, который по имеющемуся материалу решить, мне представляется, невозможным. Что рядом с пластически мастерскими решениями в эту передовую эпоху встречаются вещи «до-пластического» восприятия, особенно в местной продукции сванских мастерских, этому примеры имеются и некоторые рассмотрены в разных случаях. Но они все-таки подчинены определенному построению, тогда как в фигуре данного распятия, от плата начиная вниз, этого установить нельзя.

Самый факт копирования хорошего, мастерского произведения в ту древнюю, передовую в скульптурном отношении, эпоху является очень примечательным и раскрывает одновременно приемы ремесла, resp. обучения[3].

[1] Некоторое сходство с этим начертанием, только эластичнее, без жесткой схематичности, представляет начертание надписи на восточном фасаде Кутаисского храма, построенного Багратом III (975—1014 гг.).

[2] Оп. 638, фото Ермакова № 17371.

[3] Описания обоих этих крестов у Е. С. Такайшвили (стр. 169—170; № 6 и 7) не дают каких-либо ценных данных; размеры несколько разнятся от взятых мною в 1931 году.

VII

ЧЕКАННЫЕ ИКОНЫ X – НАЧАЛА XI ВЕКОВ

Из громадного числа уцелевших до наших дней чеканных грузинских икон целый ряд, как будет показано, мы имеем основание относить ко времени рассмотренных до сих пор различных по назначению других чеканных предметов. В отличие от этих последних, однако, между всеми иконами не удается установить такой между собой близости и родства, какие выступают при рассмотрении отдельных пластин, происходящих от чеканных уборов престолов, напротив того отдельные из них представляются очень далеко отстоящими одна от другой, они представляются как бы случайно уцелевшими, последними образцами отдельных, подчас сильно расходящихся между собой художественных школ и мастерских при полной, видимо, утере представителей ряда других мастерских, являвшихся как бы посредствующими звеньями между уцелевшими. Только те или иные отдельные частности икон позволяют сопоставление с памятниками указанного времени и тем самым подкрепляют, имеющиеся в некоторых случаях датирующие самые произведения, надписи.

Указанное отсутствие единства и выдержанности в художественной и технической трактовке чеканных икон на грани X и XI веков в отличие от функционально имевших иное назначение чеканных произведений грузинского искусства имеет, видимо, также свои внутренние причины, быть может более влиятельные и решающие, чем выше названные случайной сохранности. Тем более, что и среди наличных памятников некоторые сами подсказывают все-таки известную группировку. Эти внутренние причины связаны, мне кажется, с особенностями иконы, как таковой. Икона по самому существу своему требовала, подразумевала, изображение того или иного человеческого образа, символизирующего божество. Естественно, что такие изображения делались в красках и на гладкой поверхности доски как художественная продукция, непосредственно продолжавшая навыки поздне-античного искусства живописи. В научной литературе известно несколько древнейших икон, сохранивших грузинские подписи, т. е. икон исполненных не только по грузинскому заказу и для грузинского потребления, но и руками грузин-художников. Таковы, энкаустические иконы, как напр., икона Цилканской божией матери, относящаяся веку к IX и исполненная в ликах энкаустикой, а в одеяниях и фонах темперой[1]. Многие иконы становились особенно чтимыми, «чудот-

[1] Н. Кондаков, Иконография богоматери, II, стр. 180–191 и рис. 87. По раскрытии иконы в Музее древнегрузинского искусства в 1925/6 г. на нижнем борту оказалась большая грузинская надпись и подписи у архангелов.

ворными», о них слагались и писались сказания[1]. Естественно, что в итоге такого особенного почитания отдельных из этих живописных икон их стали украшать окладами, чеканными из золота или серебра, т. е. таким убором, который оставлял изображение самой фигуры или хотя бы лика ее открытым. Таким образом, характер чеканной иконы с самого начала сложился при иных условиях, чем рассмотренные чеканные уборы престолов, выносные кресты, рипиды, потиры, энкольпии, и т. д.: замысел их создавался не самим золотых дел мастером, а получен был готовым от живописца — иконы были согласованы с живописными изображениями фигур (или ликов) и руководствовались именно ими, а не были с начала же сделаны из металла. Благодаря этому преимущественное значение для золотых дел мастера приобрела отделка бортов или обрамлений иконы и затем фонов вокруг фигур или полуфигур, тогда как разработка последних диктовалась живописным образцом и являлась преимущественно его повторением.

С указанной общей позиции развития чеканной иконы чрезвычайно интересными и показательными как раз и являются отдельные из уцелевших памятников эпохи X—XI вв. Мы получаем возможность проследить, как то понимание художественной задачи, которое с такой яркостью сказалось в конце IX века на иконе преображения в Зарзме, именно на чеканном уборе прославленной «чудесами» ее живописной иконе, совсем и принципиально незнающей, непонимающей задач скульптуры, скульптурного оформления, сменяется новым, ведущим пониманием эпохи, именно исканием пластичности, отражением объемности тела, созданием монументальных массивов фигур. Мы видим, как художник в одном случае, ограничиваясь чеканным убором только обрамления и фона, включает в него медальоны с полуфигурами, отражающими новые веяния эпохи; как в другом — формует всю икону из металла за исключением только самого лица, покрывая даже волосы и головной убор чеканкой; или как сама тема иконы является для него стимулом развернуть на бортах этого чеканного изображения целую серию сплошь чеканных иконок из жизни изображенного на иконе персонажа, и т. д.; или, как наконец, в длинном ряде случаев, он создает целиком чеканные иконы. С другой стороны на этих чеканных иконах мы имеем возможность проследить разработку различных декоративных систем убора обрамлений и фонов; составление различных орнаментальных мотивов, комбинации их, соединения элементов, общую разбивку, наконец, намечающийся постепенный отбор орнаментальных мотивов, и т. д. Мы присутствуем при выработке тех ведущих приемов и установок в создании чеканных икон, которые определили на века характер грузинской чеканной иконы. Поэтому естественно было не только представить все различные течения в чеканной иконе изучаемого периода, но и не упустить отдельные видные примеры их. А в самом анализе не избегать значительной детальности[2].

[1] Об иконе в Лидде грузинский текст сказания издал Н. Я. Марр, Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, кн. II, СПБ. 1901. О нерукотворном Спасе см. Dobschutz, Christusbilder. — Об иконе Кипрской Киккарии см. Я. И. Смирнов, Христианские мозаики Кипра (Византийский Временник, VII, 1894).

[2] Отмечу здесь, что понимание того процесса развития, которое составляет содержание настоящей главы как и предшествовавших, и которое сделало возможным выделение рассматриваемых ниже икон, как памятников переломной поры X и XI веков, есть результат разысканий последних 15—20 лет, и нашло свое выявление лишь постепенно. Целый ряд крупных памятников я, во время создания экспозиции в Музее древне-грузинского искусства при Кабинете искусствоведения в Гос. Университете (1925—30 гг.), относил в порядке постановки вопроса к XV веку; впрочем ряд элементов с самого же начала был выделен как не укладывавшийся в такое определение.

1

ЦАГЕРСКИЙ СПАС

Мы начинаем наш обзор с иконы, украшенной сохранившейся почти целиком надписью царя Баграта III. Это — икона поясного изображения Христа, вся чеканная за исключением только лица с волосами (см. табл. 26, 27 и фото 99, 100). Она сохранялась — до поступления в Музей древне-грузинского искусства (№ 20) — в Цагери[1]. Общие размеры 87 × 57 см, внутренняя площадь изображения равна 72 × 42 см, а ширина бортов (без скоса) — 6,2 см. Сохранность иконы — хорошая: набита она, конечно, на новую доску, причем нижний борт является поздним поновлением, сделанным хотя и с явным желанием создать отвечающий остальному убор нижнего борта, но все-таки выделяющийся сильнее всего из-за цвета. Тонкая серебряная пластинка этого поновления, не позолоченная, в разных местах отломана; одна из больших лакун закрыта самостоятельной чеканной полоской с орнаментом XVIII века; так как она половинной ширины и иного характера рисунка, то выпадает из общего убора иконы. Древняя икона чеканена из серебра и вся была позолочена; позолота имеет бледный тон, слегка с зеленоватым как будто оттенком. Живопись лика Христа грубая, ремесленная[2]; мне кажется, что слова видевшей икону в 1895 году П. С. Уваровой о живописном лике, что он носит «явно следы местного дела», не относятся к теперешней живописи. Мастер без смущения записал части чеканных орнаментов иконы концами локонов на голове Христа.

Художественный замысел данной иконы состоит в сочетании очень расходящихся элементов. Доминирующий, — по идейному значению и по силе эмоционального воздействия, — притягательный пункт составлял, конечно, живописный лик Христа, обрамленный волосами (к сожалению, на сегодня утерянный). Полуфигуру же его в одеяниях, и кисти рук, мастер дает не в продиктованных реальностью красках на плоскости, а закругленным рельефом в один тон бледного золота, при этом в общий тон с фоном и рамой иконы. Уже из этого сочетания видно, что мы имеем дело с совершенно специфическими художественными задачами, которые стояли перед художником, именно, задачами создания художественного произведения. В силу этого он отчетливо подчеркивает то, что изображение Христа заключено в раму, имеющую самоценное значение, т. е. художник не думает создавать иллюзию реальности, а напротив прямо говорит и этим приемом о том, что перед зрителем только «картина», воспроизведение. Подчеркивание рамы состоит, во-первых, в том, что она повышена над основной поверхностью иконного изображения, т. е. изображения лица, и соединяется с нею скосом. Затем, у нее подчеркнутые границы, контурные линии. Наконец, орнаментация по раме имеет четкий рельеф, выработанный с оборота, в то время как орнаментация фона в поле иконы вокруг головы и по сторонам полуфигуры — плоскостная, нанесенная пунсонными ударами с лицевой стороны так же, как и нимб вокруг головы. Ведомый четко понимаемыми художественными задачами, которые стояли перед художниками золотых дел мастерства, выполнивший эту Цагерскую икону Спаса мастер применяет в одних частях дающую определенные тени технику

[1] Впервые сведения о ней дали гр. П. С. Уварова и проф. А. С. Хаханашвили (МАК, X, М. 1904, стр. 182, № 132 и прил. стр. 32). Затем в каталоге выставки Georgische Kunst, Berlin 1930, стр. 26, № 1. Наконец по материалам экспедиции 1910 года проф. Е. С. Такайшвили описывает ее (Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию в 1910 году, 1937, стр. 55, по-груз.).

[2] На воспроизведениях фото я ее нейтрализовал.

достаточно высокого рельефа, в то время как в других частях его замыслу отвечает, помогая оттенить основные части иконы, как художественного произведения, применение совершенно плоскостного, только рисованного точками узора, равномерно положенного по плоскости. Так, в разработке основной плоскости чеканной иконы он выделил рельефом только полуфигуру Христа, чувствительно отделяющегося против совершенно плоскостных частей фона вне фигуры и плоскостной же трактовки евангелия в руке его. С другой же стороны рельефным исполнением тех же самых узоров и всего орнаментального построения, как и в фоне иконы, выделена рама, имеющая кроме того сильные акценты по четырем углам и в центре каждой стороны рамы.

По композиционному типу изображения, Цагерский Спас — это поясное, деисусное изображение Христа. Положение фигуры — чисто фронтальное; конечно и положение головы, лица, было дано (и есть в нынешнем позднем письме) строго en face. А между тем, если проследить — сейчас, к сожалению, частично покрытый масляной (?) записью локонов и нераскрытый из-под него еще — контур чеканки от одного конца нимба по вырезу на шее одеяния до другого, то фигура не только не сделана симметричной, но напротив того, очень резко отражает обычную в живописи передачу выреза одеяния голой шеи несколько под углом, т. е. будто бы с желанием выявить в передаче третье измерение. Таким образом, перед нами снова пример наследия римско-эллинистического искусства, механически, без понимания, повторявшегося веками до нашего Цагерского Спаса и повторенного — также без этого понимания — и нашим мастером: для проблемы этой еще не настало в Грузии время ни в X веке, ни вообще в эпоху средневековья. Вот почему важно оттенить и особенно показательно рядом с этим, что та проблема развития, которая для данной эпохи находила свое выражение в чеканке по серебру и золоту — именно проблема монументальной пластичности в передаче человеческой фигуры — нашла полноценное отражение и в полуфигуре Христа, данной серебряным рельефом на иконе Цагерского Спаса. Сделав внутреннюю уступку живописно исполненному изображению в отношении ассиметричности шеи, наш мастер умелым, широко трактованным рельефом складок одежды, по показанным им закруглениям тела, передает объемность фигуры. Расположенные в пределах общего контура руки, благодаря моделировке кисти и пальцев в отдельности, несмотря на относительно малый рельеф, воспринимаются полноценным пластическим объемом. Мастер показал зрителю правую руку Цагерского Христа ладонью, т. е. дал ее с вогнутой поверхностью и вздымающимися по краям закруглениями, а левую, держащую евангелие, естественно повернул выпуклым оборотом. Это противопоставление сильно содействует впечатлению. Мастер передает пальцы и кисти как сплошной массив, нигде не намечая ни сочленений, ни складок, и даже показав только один раз на большом пальце правой руки ноготь. Удлиненная форма пальцев имеет ближайшую параллель на иконе Иоанна Крестителя из Бреги (см. фото 125); пальцы Лаклакидзевской мадонны (см. фото 203, 204) отстоят уже в известной мере по трактовке, а таковые Цаленджихского Спаса (см. табл. 116, 118) и Хобской мадонны (см. фото 63) также и по некоторым деталям. Руки же Цагерской мадонны (см. фото 129), как и некоторых других икон, и по форме поняты иначе. Еще более содействует впечатлению объемности рук совершенно плоскостная, т. е. перенятая без изменения от живописного оригинала, передача евангелия в руке Христа без малейшей глубины, несмотря на показ обреза — т. е. толщины — книги, да еще показ в перспективе по верхней его линии; такая передача евангелия несомненно сознательно использована скульптором-мастером для усиления этого впечатления пластичности

рук. Точно также и орнаментальная отделка всего поля книги, а также узенькие орнаментальные оторочки рукавов рубахи содействуют выделению гладких объемов рук и кистей на гладких же полосах драпировок. Сравни такой же прием на иконах Крестителя (см. фото 125), Лаклакидзевской и Хобской (см. фото 203, 204 и 63) мадонн и др.

Драпировки одежды Цагерского Христа переданы мастером, конечно, совершенно условно: в основе рисунка складок и даже отдельных частей одежды лежит несомненно живописный образец, т. е. очевидно сама та первоначальная икона, для которой он сделал чеканный убор. Течением складок, почти равномерно на одинаковом расстоянии одна от другой намеченных в одеянии Христа, он вполне отчетливо противопоставляет накинутые на обоих плечах части плаща — на одном свешивающуюся петлей и достигающую верха евангелия, а на другом закрывающую его почти горизонтально. Далее и рукава, их отдельные части от плеча до локтя в вертикальном, и от локтя до кисти рук в горизонтальном направлении, он выявляет различным рисунком течения складок вполне убедительно. Само техническое исполнение складок дается им с нарочитым желанием подчеркнуть пластической объем их: складка приподнята с обеих сторон проложенной с лицевой стороны резкой бороздой, она при этом достаточно широкая, а потому имеет несколько неоформленный вид. Такие же колбасообразно приподнятые складки мы имеем еще на иконах Цагерской (см. фото 129), Лабечинской (см. фото 130, 131) и Чукульской богоматери (см. фото 136). Причем характерной особенностью всех их являются причудливые крючки незаконченных складок — на Цагерском Спасе в верхних частях рукавов[1]. Кроме названных такой же характер имеют и складки на иконе Крестителя из Брети (см. фото 125), на Лаклакидзевской иконе из Зарамы в Шемокмеди (см. фото 203, 204), на иконе Симеона из Лайлаши (см. фото 208), а частично также на трех погибших пластинах из Шемокмеди и на Шорапанской. На иконе Крестителя течение отдельных складок, таких же массивных и с бороздами с обеих сторон, но резче, сильнее проложенными, сопровождается еще с одной стороны наколом точек, как мы этот декоративный прием отмечали на Саголашенских пластинах (см. табл. 13—17). Нелишне здесь отметить, что такую же по существу трактовку складок, но в сложной декоративной разделке мы находим еще на иконе преображения из Зарзмы 886 года (см. фото 1—4), т. е. она применяется в чеканке рассматриваемой «пластической» эпохи, как усвоенный школьный прием, выработанный задолго до этого в рамках узко технической практики. Последнее же, совершенно облагороженное проявление ее, производящее совсем иное впечатление, встречаем в плате распятого на Мартвильском кресте XI века (см. фото 390). Рядом с этим, однако, как в изображениях на Бедийской золотой чаше, так на Бретском кресте и на рипидах складки всюду трактованы совсем иначе.

Если в исполнении самого изображения Христа золотых дел мастер был связан готовым живописным изображением, часть которого он должен был обязательно оставить видным и включить его в свое произведение, то в уборе обрамления всей иконы у него руки были развязаны и это зависело уже всецело от его усмотрения, включить в убор его какие-либо фигурные рельефы или нет. Как было уже отмечено, построение рамы нашей иконы не ограничивается декоративной, орнаментированной разделкой,

[1] Не безынтересно отметить, что такие же рельефно поднятые крючкообразно заканчивающиеся складки выступают на романских каменных рельефах начала XII века (Richard Hamann. Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge, 2. Aufl., Berlin 1956. Taf. 114 und Abb. 131 — St. Gilles. Sockelrelief mit Brudermord; Abb. 151 Toulouse, St. Sernin. Porte Miègeville. Tympanon: Abb. 284 Vienne, St. Pierre und Abb. 285, 286 — Vienne, St. Maurice, фигуры апостолов).

а выделяет из нее несколько структурно понятных ударов, акцентов — мастер создает на четырех углах и по середине каждой стороны рамы по медальону с полуфигурой. Уцелела, правда, только часть обрамления, ибо не достает, как было указано, всей нижней полосы обрамления, а следовательно трех медальонов — в углах и в середине. Но по сохранившимся медальонам можно предполагать, что три нижних были заполнены изображениями святых воинов, ибо три верхних заполнены изображениями архангелов, а боковые — Крестителя и богоматери, т. е. составляют звенья деисусной композиции.

Полуфигуры в медальонах трактованы мастером с несомненным пониманием задачи пластичности. Прежде всего объем каждой из голов дан с переходами выпуклостей — лба, надбровных дуг, щек, губ, подбородка, не говоря уже конечно, о глазах и носе. Волосы на голове ангелов и особенно у Иоанна Крестителя сгруппированы дополнительными объемами, как впрочем и мафорий на голове Марии выделяет дополнительную объемность. Точно также и одеяния переданы с той же установкой — особенно обильные по складкам у Иоанна и Марии. Для характеристики обостренности пластического чутья мастера стоит еще указать на исполнение крыльев, рипид и нимбов. Обработка же лиц, т. е. техническое исполнение ближайше сходно с лицами архангелов по сторонам большой иконы Крестителя из Бреги (см. фото 125), с лицами в медальонах и в изображениях Иоанна и Марии на Бретском кресте (см. табл. 7 и фото 101), затем у фигур Шемокмедской рипиды (см. фото 114, 115) и в медальонах Цагерской мадонны (см. фото 132). Интересно, что аналогичная же диспропорция рук, а отчасти полуфигур, с крупными головами, в которой проявляется связанность мастера, встречается почти на всех только-что перечисленных, близко сходных с Цагерским Спасом других чеканных произведениях. Впрочем несомненно, что небольшие абсолютные размеры этих полуфигур (5,7 см диаметр этих медальонов), как и других аналогичных, содействовали таким неправильностям.

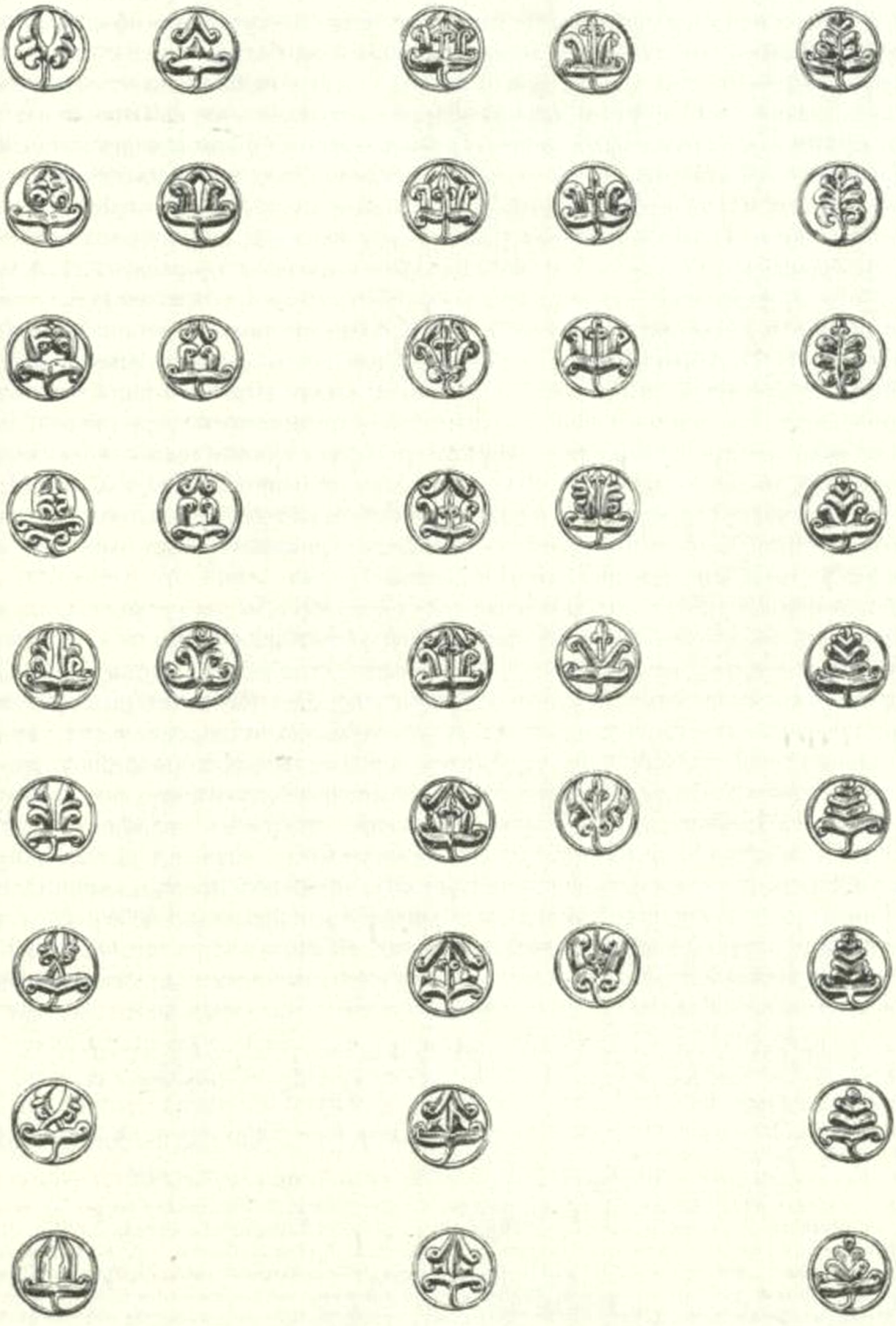
Орнаментальная часть убора Цагерской иконы Спаса очень примечательна и достаточно разнообразна по своим составным частям. Как было уже отмечено, мастер очень навешенно комбинирует различные технические приемы исполнения, чтобы таким образом расставить те или иные художественные акценты и вести глаз смотрящего.

Обрамление иконы выполнено рельефной чеканкой. Убор его был совершенно равномерный, состоящий из отдельных, как бы растительного, цветочного характера образований, замкнутых в кружок собственного стебелька (диам. 2,9 см), и расставленных в два ряда или две колонки. Они прерываются только большими, во всю ширину борта медальонами (диам. 5,7 см) по углам и в середине каждой стороны обрамления. Характерно при этом, что мастер с большим художественным тактом понизил против середины расположение боковых медальонов, так что они приходятся на высоте плеч полуфигуры Христа. Благодаря этому медальоны не выпирают и, таким образом, не затрагивают, не мешают безраздельности впечатления, которое должна была производить собственно икона Спасителя. А между тем в другом случае такое понижение очень бы мешало общему впечатлению произведения и делало бы его нехудожественным: строгий, точный расчет нашего мастера сказался впрочем и в точности размещения пар орнаментованных кружков по бортам (их было дважды шесть пар по горизонтальным частям и по двадцать пять пар по вертикальным). Однако, большой фантазией, большой творческой изобретательностью в образовании отдельных мотивов мастер не может похвалиться. В уцелевших 120 кружках убора обрамления иконы (из 148 полного числа) им применено всего 40 разных мотивов, причем нужно сказать, что и это-то

число получается при включении 10—12 совсем мелких разновидностей, состоящих в повороте внешних загибов вверх или вниз. Размещение этих мотивов тоже совершенно случайное и, если есть мотивы, примененные всего по одному разу ($A_4 \cdot A_9 \cdot B_{16} \cdot C_7$), то есть и такие, которые повторяются до десятка раз ($A_2 \cdot B_1 \cdot B_{11} \cdot C_5$). На вертикальных бортах две трети из всего числа кружков заполнены по-парно одним и тем же узором, а на левом борту (в верхней части) три раза один мотив повторяется даже в двух соседних парах кружков.

Все мотивы убора бортов иконы я для наглядности разбил на три группы по их построению: в первой (А) симметричную фигуру образуют два вертикальных элемента; во второй (В) между ними введем еще центральный элемент; а в третьей (С) построение достигается горизонтально расположенными один над другим элементами. Группировка эта только несколько облегчает обзор; отдельные же узоры увязываются так же из группы в группу благодаря доминирующему значению общих элементов построения их, комбинацией элементов, и т. п. Композиционное построение этих узоров очень близко напоминает построение узоров на ручке Бретского креста и отчасти также Мартвильского, на Шемокмедских трех пластинах и в фоне Лаклакидзевской мадонны (см. фото 204). В целом ряде мотивов построение их нельзя назвать удачным, радующим глаз, только сравнительно небольшое число мотивов привлекает к себе внимание. Значительную долю вины в этом впечатлении известной неумелости, мне кажется, нужно отнести за счет техники исполнения, ибо, как сказано, сами узоры имеют близкие параллели в названных памятниках, где — как на Лаклакидзевской мадонне или на Шемокмедских пластинах — большое число подобных кружков с разными в них узорами вовсе не производит неспокойного, неудовлетворительного впечатления. Техника, примененная к исполнению орнаментов на бортах Цагерской иконы, совершенно отчетливо и ярко выражает интерес и стремление мастера к показу пластической выпуклости тел; каждый элемент в узоре он формует с подчеркнутой закругленностью, как и стебелек, описывающий круг, дан по своему объему круглым. Все составные части каждого такого растительного мотива не имеют никакой дополнительной проработки ни линиями, ни даже переходами моделировки: они поэтому массивны, не дифференцированы в своих формах, в известном смысле «бесформенны». Между тем те же столь же сильным рельефом исполненные узоры на ручке Бретского креста (см. табл. 7) кое-где показывают дополнительную прорисовку в подобранных старательно и с выбором немногочисленных элементах ее убора. Что же касается узоров на иконе Лаклакидзевской мадонны и особенно на Шемокмедских пластинах, то они выполнены собственно гравированными, т. е. рисованными линиями, без интереса к пластической объемности тел. Таким образом, узор создается гладкими поверхностями отдельных элементов рисунка, выделенными на матированном фоне окружения их. Такой же именно прием был использован на оборотной стороне Бретского креста (см. фото 102), где и в узоре, ее покрывающем, есть тождественные элементы. Таким образом, Цагерскую икону соединяет орнаментальный декор и по художественной установке, а не только в узорах, с известным числом других чеканных памятников, как названные выше, и некоторые другие; а в фоне иконы, как отметим ниже, также в техническом приеме. Т. е. на первый взгляд как будто исключительный, единичный облик орнаментации Цагерской иконы оказывается так же увязанным с другими памятниками эпохи, как и рассмотренные другие; только он значительно прононсированнее дан благодаря пластичной объемности тел, а вызванная этим упрощенность производит мало приятное впечатление.

A B C



Нельзя обойти без внимания тот факт, что некоторые из отдельных мотивов отдаленно напоминают сасанидские узоры, так, в частности, в мотиве крыльев ($A_1 \cdot B_{16} \cdot B_{15}$). Но еще ближе, чем отдельные элементы, самый метод построения и оформления орнамента в правильно выделенных медальонах, равномерно нанизанных по поверхности, связывает орнаментальный убор нашей иконы с тенденциями искусства нескольких предшествовавших столетий европейско-переднеазиатского мира. Этот метод встречается как на сасанидских памятниках и произведениях, примыкающих к ним веков[1], так на других произведениях, как, напр., серебряном котелке, найденном в Албании и отнесенном к V—VI векам[2]. В отношении технической стороны исполнения орнаментов на бортах Цагерской иконы Спаса тоже, пожалуй, характерно совпадение с простым бронзовым котелком пост-сасанидского времени в собрании F. R. Martin-a[3]. Кроме того, по-видимому, эта же система орнаментального убора чеканных икон известна была и в византийском искусстве. Так, среди византийских окладов в Охриде (Македония) Н. П. Кондаков отнес икону Перибленты с таким именно убором к XIV веку[4]. Характерно, что он сам при этом отметил: «Орнаментация чеканных по серебру койм и оклада иконы напоминает особенно грузинские оклады икон». С другой стороны сюда же приближается и оборотная сторона оклада евангелия в лавре св. Афанасия на Афоне, датированная Кондаковым второй половиной XI века[5], и — поскольку позволяет бросившееся в глаза при работе над резными слоновыми костями романской эпохи сходство по памяти — чеканные серебряные борта переплета сакраментария XI века в коллекции Рютчи в Цюрихе[6].

Композиционно и в частностях такие же узоры, как и на бортах иконы, украшают и поверхность фона полуфигуры. Только они исполнены плоскостно, т. е. самый мотив и его кружок составляют нетронутую поверхность серебряного листа, а все вокруг испещрено ударами маленького пунсонного кружочка. Поэтому мотивы имеют довольно смятый, неясный, кое-где прямо искаженный рисунок; затем они часто упрощены сравнительно с таковыми на бортах; наконец, в ряде случаев, даны такие упрощения, что их можно счесть за новые варианты (я выделяю два таких на семи кружках из общего числа 70 кружков). Эти черты исполнения отдельных кружков распространяются и на целое: мастер распределяет их беспорядочно, причем наиболее нарушена правильность размещения кружков и их размер по наружным прямым линиям контура фона. Различные получившиеся при этом незаполненные кружками небольшие отрезки мастер кое-где заполнил той или иной декоративной фигурой; их числом до 10. Они, пожалуй, представляют даже больший интерес, чем заполнение кружков в фоне — во-первых, своей свободной композицией, связанной с наличным полем; а во-вторых,

[1] Sarre, Die Kunst des alten Persiens, Berlin 1922, ср. напр. табл. 71, 92, 97, 103, 118, 121, 141, 144.

[2] Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, табл. IV и рис. 13—15, а также рис. 16—17.

[3] Sarre, табл. 131.

[4] Кондаков, Македония, 1909, табл. VII и стр. 255, а также Иконография богоматери, II, стр. 233—235 и рис. 115.

[5] Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, СПБ. 1902, табл. XXVII и стр. 195—198.

[6] Ad. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, IV, 1926, табл. XLVIII: обрамление бортов из чеканного серебра на переплете с резной пластиной из слоновой кости (Zürich, Sammlung Rutschi), № 128. Ширина серебряного поля 4,1 см. Как литература отмечено: La Bibliofilia, Rivista L. Olschki, vol. XXI, Firenze 1920, p. 138 sqq. Описание: „Auf der einen Seite sind in den Rahmenmedaillons dargestellt oben die Hetoimasia zwischen den anbetenden Michael und Gabriel, unten St. Michael stehend mit einem vor ihm knieenden Stifter und die Evangelisten Markus und Lukas, in der Mitte Petrus und Paulus, auf der anderen Seite oben wieder der stehende St. Michael zwischen Matthäus und Johannes Evangelista, unten Nikolaus zwischen Bartholomäus und Simon, in der Mitte Jakobus und Andreas. Die Namenbeischriften sind griechisch, der Stil der Silberarbeit ganz byzantinisch (ähnliche Stücke im Schatz von S. Marco, Venedig). Die Handschrift ist ein Sakramentar des 11. Jh:"

представляя переход к единичным узорам украшения евангелия, обшлагов на рукавах и креста в нимбе.

Исполнение названных частей декора также совершенно плоскостное, создающее только небольшое повышение гладких плоскостей самих узоров благодаря вбитым с лицевой стороны пунсонным кружочкам, заполняющим сплошной сетью все фоны. Т. е. здесь также ближайшая параллель к выше названным памятникам. Каждое из трех звеньев креста в нимбе украшено одним и тем же узором. Боковые звенья, видимо, подрезаны были позднее вместе с частями нимба, почему сейчас не дают законченного рисунка. Подобно этой фигуре разработана средняя фигурка в нижней части евангелия, помещенная между двумя кружками с узорным рисунком, который является наиболее распространенным в кружках, как бортов, так и фона. Зато узор оторочки рукавов и полосок декора евангелия представляет в использовании для беспрерывного нанизывания на стебель, проходящий волной, того же элемента, состоящего из трехчастного, как бы сложенного вдвое по длине, листика очень знаменательное явление. В орнаментальном уборе остальных частей иконы орнаментальность достигается, собственно говоря, только нанизыванием кружков, между собой несвязанных. Здесь же на евангелии и на обшлагах основой является как раз эта проходящая по всей полосе связанность отдельных орнаментальных элементов между собою. Этот прием получает в уборе евангелия еще и другое выражение — переплетение с созданием четырех петель. Таким образом, орнаментальное построение замкнутого в себе «геометрического» узора, которое в это время широко заполняет сферу и архитектурной грузинской орнаментики, нашло свое отражение и в декоре Цагерского Спаса, как мы его видели уже частично и на других чеканных памятниках той же поры.

Соединительным звеном между собственно иконой, т. е. ее средним полем и поднятыми бортами, являются всегда скосы. Эти скосы, конечно, не могли быть просто гладкими, а украшались известным декором. В Цагерской иконе Спаса по скосам, имеющим до 2,5 см ширины, размещена исторического содержания надпись. Она начинается по верхней горизонтали равномерно расставленными буквами, без увеличения просветов и без точек между отдельными словами, продолжается затем по правой вертикали скоса, где одна буква поставлена под другой, и оканчивается на левой вертикали. Правда, по смыслу мы имеем вполне законченную надпись; но естественно полагать, что и скос утерянного, четвертого, нижнего борта имел продолжение надписи — именно приписку с указанием по заказу кого исполнена икона, и, может быть, руками какого мастера, в таком-то году (ср. надписи Ишханского, Бретского, Мартвильского крестов, Шемокмедских пластин). Технически эта надпись исполнена так же, как и орнаменты в фоне иконы, т. е. сами буквы выделены благодаря сплошной матировке фона тесно набитыми мелкими кружочками пунсонных ударов. Контуры букв также не обведены никакими линиями, как их нет в орнаменте фона иконы.

Надпись читается так:

ⴋⵔⴔⴀⵁ ⵗⴄⴓⵐ ⵜ|ⵛⵖⴄⴋⵁ ⵆⵛⵜⵚ ⵕⵏ ⴍⵚⵗⴀⵐⵐ ⵛⵖⵗⵐⵐ
ⴈⵓⴄ ⵂⵀⴀⵂⵀⵃⴁⵏⵆⵏ ⴀⴄⵚⵗⴀ ⵜⵐ ⵁⴀⴄⵚⵗⵀⵚ ⵖⵂⴀⵐ ⵆⵛⴔⴄⵓⵐ ⴀⴔⵀ
ⵜⵐ ⵗⴄⵚⵏⵐ ⵆⵈⴍⵁⵂⵐⵆⴄⵚⵏⵐ ⵀⵁⴀⵐⵆⵛⵐⵆⵐⵔⵔⵚ ⵆⵏ ⵚⵗⵆⵐⴄ

В транскрипции:

მაცხოვარო ყოველთა დამბრეგელოო. ადიდე შენ მიერითა დიდებითა ღმრთივ კურთხოსანი მღიერი და ძლევული ბაგრატ ბაგრატოვანი მეფე და ელისაბედ დედოფალი კურაპალატი. ამის ღუკნ

В переводе: *Спасе всех рожденных, возвеличь твоим величием богом венчанного, сильного и непобедимого Баграта, абхазского царя и куропалата всего востока. Да будет аминь.*

Как было уже отмечено, надпись эта называет царя Абхазии и куропалата всего Востока Баграта, ради возвеличения которого поставлена была икона. Иными словами она заказана в царствование царя Баграта III (975—1014) в первые годы XI века, ибо титул куропалата он получил в 1001 году. В титулатуре именно Баграта III характерным является раздельное упоминание его, как царя абхазского и куропалата (или царя) грузинского («картвельского»)[1]. Стилистические черты чеканки иконы говорят со своей стороны совершенно определенно именно за годы собственно перелома от X к XI веку, ибо еще даже техническое мастерство не всегда на высоте в этой иконе, в трактовке орнаментации тоже заметна связанность, неуверенность мастера, которого в целом никак нельзя назвать недостаточно даровитым.

2

БРЕТСКИЙ КРЕСТИТЕЛЬ

Другая икона крупных размеров, также фронтального построения полуфигуры изображает Иоанна Крестителя (см. табл. 138 и фото 125, 126, 127, 128). Она сохранялась в сел. Бретн, а в Музей поступила (ℐ. 1065) из соседнего селения Саголашени[2]. Впрочем, поступили только два отдельные чеканные листа, составлявшие самую полуфигуру. Живописная же доска, на которой была накреплена икона и ее чеканные обрамления, погибла, как и последние. Изображение полуфигуры равно 77 × 44 см, вся же икона была размером, как сообщает П. С. Уварова, в 95,9 × 69 см. Относительно же бортов она упоминает, что «ободок сканный покрыт травами и изображениями святых»[3]. Таким образом наличие бортов еще в 90-х годах несомненно[4].

Икона представляет собой полуфигуру святого en face с диском в левой руке и с правой на груди. У него поверх хитона надета отороченная мехом милоть; мех выступает по всему борту милоти небольшими косичками. На груди милоть перехвачена особой перевязью, спускающейся спереди правильно сложенным острым концом из-под кольца пряжки[5]. По сторонам нимба Крестителя, который выполнен в отдельной

[1] Первый опубликовавший эту надпись исследователь, проф. А. С. Хаханашвили, так и определил эпоху. В отличие от этого проф. Е. С. Такайшвили просто отклоняет эту дату и указывает на Баграта IV (1027—1072), не приводя к этому никаких оснований.

[2] Дим. Мегвинет-Хуцесишвили, который первым кратко описал ее в отчете, присланном им акад. Броссе (Voy., VI, p. 111), а также П. С. Уварова (МАК, IV, стр. 186) видели ее именно в Бретя. В музей же древнегрузинского искусства она доставлена в 1925 году, т. е. после антирелигиозной волны и, пострадав от нее, из сел. Саголашени. По отметке Д. Мегвинет-Хуцесишвили (VI, стр. 109) «в Бретн депонированы иконы из церквей Боржома и древние кресты».

[3] Размеры приведены Уваровой в аршинах: 1 аршин $5^1/_2$ вершков вышины и $15^1/_2$ ширины. Впрочем, цифры эти, как обычно, имеют только приближенное значение в виду ветхости иконы. Это видно и потому, что на вертикальные борта приходится 18 см, когда на горизонтальные — целых 25. При этом Уварова считала «срединное изображение более новым», а обрамления «более древнего характера».

[4] Возможно, что фрагменты бортов этой иконы тоже были доставлены в Музей и занесены среди многих фрагментов под номером ℐ. 1066, но ни по размерам, ни по мотивам сделать это убедительным нельзя. Из слов Уваровой, пожалуй, следует, что виденные ею борта — не первоначальные.

[5] В изображении застежки, по-видимому, какие-то неясности в отношении ее реальной формы налицо и в других его изображениях (ср. Л. Мацулевич, Византийские резные кости собрания М. П. Боткина, в Сборнике II Гос. Эрмитажа, Пб. 1923, стр. 51 и 55, где, напр., милоть ботюинского Крестителя один раз описана, как застегнутая «на груди длинной изогнутой фибулой», а другой — как «завязанная на груди узлом».

серебряной пластине, помещены архангелы Михаил (Ⴔ ⴠⴙ ⴚ) и Гавриил (ⴔⴋ ⴗⴘⴁⴚ) с рипидами и в позе движения. Под ногами у каждого из них вычеканен орнаментально украшенный квадрат, а под плечами Крестителя, т. е. на другой пластине и ниже квадратов, размещены под углом, в завитках стебля, три листика того же строения, что и на нимбе[1]. На диске размещена надпись крупными заглавными буквами: ⴅⴋ ⴰⴰⴑⴗⴘ|ⴒⴋ ⴁⴅⴑⴗⴘⴒ ⴚⴒ| ⴗⴘⴈⴚⴒⴑⴗⴘⴁⴑ|ⴗⴚⴒⴓ ⴁⴘⴓ ⴑⴒ ⴔⴅ, представляющая собой незаконченный текст пророка Исайи (40_3), приведенный и в евангелии (Мт. 3_3; Мк. 1_3; Лк. 3_4; Ио. 1_{23};), а именно

ჴმაᲘ ღაღადებისაᲘ უდაბნოსა ზედა: განამზადეთა გზანი უფლისანი და წრფელ ქენით აღაგნი მისნი.

В переводе: *глас вопиющего в пустыне; приготовьте путь Господу и прямыми сделайте стези ему.* Ниже этой надписи, в треугольнике между боком Крестителя и спадающим с его левой руки бортом милоти и под самой держащей диск рукой помещена запись заказчика:

ⴕⴓ ⴟⴓ|ⴍⴒ|ⴍⴒ ⴠⴙ|ⴓⴚ‖ⴔⴁ ⴖ|ⴀⴚⴜ|ⴠⴒ|ⴠⴚ|ⴍⴚ ⴠ|ⴁ|ⴁ|ⴓ|ⴝⴓ

Первая часть ее выполнена таким же техническим приемом, как и надпись на диске, а вторая просто гравирована в одну линию на гладком фоне. В переводе означает: *Христос, помилуй отца Михаила. Святой Креститель, будь заступником*[2].

В композиционном замысле этой чеканной иконы с полуфигурой и живописным ликом интересной деталью является, какой выход нашел мастер для удовлетворения иконографической особенности, принятой при изображениях Иоанна Крестителя, именно показа его со встрепанной копной волос и разбросанными по плечам косичками. Если для головы с неприглаженной шевелюрой он легко и естественно нашел выход, сделав равномерные волны во внутреннем очертании нимба, то для отдельных прядей, разбросанных по плечам волос, он не только оставил над плечами прорез в чеканке, но и изобразил кончики этих прядей, лежащие на плечах, чернью с довольно ощутительным общим рельефом каждой такой пряди волос, показанной сплошной черно-синей поверхностью матовой черни. Тип примененной им черни полностью совпадает с другими древнейшими примерами черни в грузинских памятниках, как на Ишханском кресте, на энколпии Хосровануш, или на Мартвильском энколпии со средним эмалевым денсусом, как и вообще в черни ранее 1000 года[3]. — Другой отличительной чертой является наличие небольших фигурок во весь рост по сторонам головы и в особенности решение оставить фон незаполненным сплошным декором. Мотив боковых фигурок известен еще по Цилканской живописной иконе IX века, где фон и борта были просто однотонно покрашены в желтый цвет. На Бретской же иконе они размещены согласно небольшой ширине поля, почему не заполнили всего места по высоте. Оставшиеся при этом вокруг них места мастер заполнил по разному: позади левой фигуры выписал ее имя, тогда как имя правой им умещено над головой ее, на такой же узкой полоске, какая имеется и над левой. Под ногами сделал по розетке в выделенном на гладком фоне квадрате — хотя и разной величины, но без соответствия наличному месту с левой стороны; также и гладкие треугольные отрезки над плечами полуфигуры заполнены орнаментом разной величины — здесь от стремления заполнить всю поверхность —, хотя и одного рисунка орнаментом.

[1] Чеканные пластины этой иконы укреплены в Музее на доску с подпитыми бортами, что в известной мере способствует восстановлению общего композиционного построения.

[2] Эту надпись в раскрытом виде приводил с переводом по копии Д. К. Мегвинет-Хупеситвили академик Броссе (Voy., VI, p. 111).

[3] M. Rosenberg, Niello bis zum J. 1000, Frankfurt 1924.

Разрешение мастером ведущей проблемы в чеканке эпохи можем мы проследить как в исполнении самой полуфигуры иконы, так и по двум небольшим фигурам ангелов. В полуфигуре Крестителя мастер вполне выразительно дает рельеф с моделировкой плеч и, где она не закрыта милотью, фигуры; поднятая к груди с частью милоти правая рука хорошо умещена и выделена в качестве самостоятельного объема, дополняющего общий объем тела. Дополнительно моделированные в рельефе тяжелые складки милоти, завязка его на груди, диск с текстом в левой руке, пальцы ее — все показывает сознательное отношение мастера именно к этой задаче скульптурного порядка. Очень ярко, уже предвосхищая последующую проработку механизма сочленений, формует мастер длинные пальцы рук, у которых почти обозначены суставы, а ясно прорисованы и моделированы ногти. Ближайшей параллелью к трактовке рук являются руки Цагерского Спаса (см. фото 99), Лаклакидзевской мадонны (см. фото 204), Цагерской мадонны (см. фото 129), а также Хопской (см. фото 63) и Цаленджихского Спаса (см. табл. 116, 118).

Так же справился мастер Бретской иконы Иоанна Крестителя с этой задачей скульптурности и в маленьких фигурках архангелов. Они очень близки по своей скульптурной трактовке фигурам Иоанна и Марии на Бретском кресте (см. табл. 7): довольно сложный и правильно переданный поворот фигуры с наклоном ее верхней части вперед и с разной жестикуляцией рук дает возможность выявить разные поверхности и их переходы из одной в другую с равномерным распределением складок длинных одеяний в обе стороны. В построении фигуры выделяются объемы обеих ног и обеих рук, с показом их сочленений, хотя вся фигура целиком образует единый блок благодаря охватывающим ее пышным драпировкам одеяния и накинутой поверх милоти. В показе пальцев на ногах, собственно отвернутых от зрителя, тот же прием применен, что и у фигур Бедийской золотой чаши. Техническая обработка лиц отличается неровностями, что непосредственно сближает эту икону с Бретским крестом (работой второго мастера), Шемокмедской ризницей (см. фото 114, 115), Цагерским Спасом (см. фото 99) и мадонной (см. фото 129) и др.

Передача драпировок на этой иконе такая же, как и на предыдущей Цагерского Спаса и ряда привлеченных к нему в параллель. Однако, по сторонам вздутого ребра складок более четко проведены расходником борозды. Концы складок, правда, несколько загибаются, но нигде не делают крючков, как на Цагерском Спасе. Наконец, вдоль одной стороны всех складок тянется часто набитая пунсонными точками цепь, как она была применена мастером, правда, в более ограниченном объеме на Саголашенских пластинах, на Бретском кресте, на Шемокмедской ризнице и изредка и на других памятниках. Сами складки распределяются здесь свободнее, отражают реальность, а не условно проложены с равным интервалом по всему одеянию, как на Цагерском Спасе. Между складками, на гладких плоскостях материи, тем же пунсоном набиты различные фигурки ⁘ | ⁘ | ⁘ | ⁘ | ⁘ и другие комбинации их. На одеждах Крестителя точки сильнее и фигуры сложнее, грузнее, больше и вообще разнообразнее; на одеждах архангелов — точки мельче и фигуры проще.

Разработка перышек на крыльях архангелов ближайше сходна с трактовкой их на Шемокмедской ризнице, но существенно разнится от таковой ангелов Бретского креста.

В показе орнаментированных украшений иконы мастер идет по линии усиления впечатления их пластичности дополнительным приемом. Примененный орнаментальный мотив состоит у него из переданного гладкими поверхностями растительного побега и

расщепленных листьев. Они подымаются рельефом над общей поверхностью фона и очерчены четкой контурной линией, иногда двойной, проведенной с лицевой стороны. Чтобы еще подчеркнуть объемность этого орнаментального убора, он проходит весь фон каждого орнаментованного участка сплошным наколом мелким пунсоном в форме кружочка с точкой внутри. Так получается матированный фон в каждом орнаментованном участке — в нимбе по всей его форме, у розеток под ногами архангелов в форме охватывающего их квадрата, над плечами Крестителя, создавая вокруг трех завитков стебля с листиками удлиненные поля под углом. Так же трактованы им и участки с надписями, которые являются одновременно и декоративным украшением иконы[1]. На диске мастер выделяет полосы строчек текста, а ниже дает первую фразу записи заказчика сплошь на матированном фоне. (Характерно, что надпись имен архангелов он сделал наколом точек по контуру букв.) — Самый рисунок листика, примененный им в орнаментации как нимба, так и завитков над плечами, повторяет заключительное звено в орнаментации каждого рукава оборота Бретского креста (см. фото 102), затем в фоне пластины со сценой преображения из Шемокмеди (см. табл. 11) и с отступлениями также в правой части фона Лаклакидзевской мадонны (см. фото 204) и ср. на раме Цагерского Спаса (A_1)[2].

Таким образом, рассмотренная Бретская икона Иоанна Крестителя, значительными элементами сходная с Бретским крестом, а некоторыми другими также с другими памятниками, является ярким представителем эпохи. Как заказанная так же скромно именующим себя «отцом Михаилом» лицом, как и Бретский крест, она и с этой стороны скорее всего должна происходить из мастерской Сапарского монастыря, где был сработан Бретский крест и, по данным художественного анализа, Шемокмедская рипида из Зарамы[3]. Таким образом, для даты исполнения этой иконы намечается примерно время первого десятилетия XI века.

[1] Ср. размещение и исполнение исторической надписи на скосе бортов на иконах Цагерского Спаса и Лаклакидзевской мадонны.

[2] Аналогичного построения листик, как бы раздвоенный и с опускающимся в просвет сверху вниз звеном, встречается во фресковой росписи XI века в Киевской св. Софии—именно в северо-западной башне и в приделе св. Анны; с другой стороны в романской скульптурной орнаментации (Jurgis Baltrušaitis, La stylistique ornamentale dans la sculpture romane. Paris 1931, fig. 178 Pavie, St. Michel, cf. fig. 174 — Milan, St. Celse, fig. 135 — Milan, St. Eustorge, fig. 124 — Hildesheim, fig. 187 Autun, fig. 188 — Autun, St. Révérin, и др.).

[3] «Отца Михаила» иконы вспомнил по поводу упоминаемого в надписи Бретского креста отца Михаила еще Т. Жордания (Хроники и др., I, стр. 152).

ЛАКЛАКИДЗЕВСКАЯ МАДОННА

Лаклакидзевская мадонна, перенесенная с другими предметами в XVI веке из Зарзмы в Шемокмеди, а в 1924 году в Музей древне-грузинского искусства — это третья, крупная чеканная икона, в которой сохранены или применены живописно переданные на доске лица мадонны и младенца[1]. Размеры всей иконы 80 × 64 см[2]. Покрыта сплошь желтой позолотой (см. табл. 37, 38, 39, 40, 41 и фото 203, 204, 205). Среднее изображение, т. е. основная икона (ок. 47 × 35 см), представляет поясное изображение богоматери с младенцем на руках, обнимающем мать ручками за шею и плотно прильнувшим щечкой к ее щеке. Тема эта в русской иконописи именуется умилением или сладким лобзанием[3]. По мнению Н. П. Кондакова «само название Умиление является переводом имени богоматери Элеусы — Милостивой»[4]. По бортам же иконы, имеющим значительную ширину (в 13 см без скосов), и обрамленных узенькими полосками в 1 см ширины из двух жгутов и зигзага между ними, расположены отдельные композиции из жизни Христа и богоматери. Это, как пишет Кондаков, «широкая кайма с отлично вычеканенными по ней евангельскими сценами, крайне миниатюрных размеров»[5], дает набор следующих композиций. Перечень их даю также по Кондакову, ибо он является образцовым примером того, как можно в 2—3 словах совместить с ним выделение определяющих отличительных черт того или иного из сюжетов. По верхнему борту изображены:

«1. Распятие с предстоящими. Кровь льется в сосуд. Под Голгофою голова Адамова».

«2. Сошествие во Ад. Христос среди двух гор стоит на поверженном диаволе».

«3. Вознесение. Четыре ангела несут Спасителя. Внизу Мария, два ангела и апостолы».

«4. Успение со Христом, без апокрифических подробностей».

По левому борту:

«5. Благовещение. Богородица стоит у престола. Дух исходит от десницы».

[1] Настоящая икона впервые была описана Дм. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре, 1878, стр. 137—138 (№ 2), с первой попыткой расшифровать и истолковать надпись иконы. Более раннее упоминание иконы с воспроизведением — совершенно беспомощным — надписи находится в ст. Бросе относительно фото Ермакова (Études sur les monuments géorgiens photographiés par M. Jermakof, et sur leurs inscriptions, *Mél. As.*, VI, 1873, pp. 458—460). Затем кратко описана и характеризована с художественной стороны Н. П. Кондаковым (Опись памятников в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ. 1891, стр. 121—123 [№ 14] и рис. 60). Далее, надписью иконы занимался Е. С. Такайшвили (Археол. экскурсии, разыскания и заметки, I, Т. 1905, стр. 75—77, № 11), где воспроизведено и все описание иконы из Описи, и особенно в статье: Заметки о церкви в Зараме и ее древностях (Bulletin de l'Université de Tiflis, по-груз., I, 1919—1920, стр. 114 до 118). Наконец, икона привлечена в детальных иконографических исследованиях, именно Н. П. Кондаковым (Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПБ. 1911, стр. 169—172 и рис. 118), и Габриэлем Миллэ (Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, P. 1916, fig. 3 et pp. 22, 183, 223, 230$_2$, 261$_1$, 262$_2$, 268, 283, 405, 414, 427$_1$, 561). Воспроизведена икона также в каталоге выставки: Georgische Kunst. Berlin 1930, S. 26 (№ 8) и рис. 8 и в заметке W. F. Volbach, *Röm. Quartalschrift*, 1930, Bd. 38, Taf. IV (ad p. 76).

[2] Такайшвили (Bulletin) указывал размер 78 × 64 см (у него 17½ на 14½ вершков).

[3] Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери. Связи, 1911, стр. 150, 169—172.

[4] Там же, стр. 150. Большое число примеров из русской иконной живописи на эту тему приведено Н. П. Лихачевым, Материалы по истории русского иконописания, 1911, №№ 66—83, 100—195, 197—199, среди которых только несколько близки к Лаклакидзевской, так же как и приведенные Н. П. Кондаковым, там же рис. 101—128. (Греко-итальянская «Элеуса» воспроизведена Лихачевым в рис. 80).

[5] Опись, стр. 121 (№ 14).

«6. Сретение, с оригинальным куполом храма».

«7. Преображение».

По правому борту:

«8. Вход в Иерусалим. За горою фигура (пророка?), читающая в свитке»[1]. На свитке разбирается ⴗⴔⴑ ⴑⴌⴇ ⴖⴌⴈ , т. е. какое-то отражение указываемых Габриэлем Милле мест из священного писания, как Захария 9_9: ⴈⴑⴔⴓⴑⴑⴋ ⴝⴓⴑⴑⴋ ⴑⴑⴗⴓ ⴑⴑⴋⴑⴑⴑⴑⴑ.

«9. Крещение, в реке уплывающий Иордан, стертая глава змия».

«10. Рождество Христово на тему: «Слава в вышних Богу».

По нижнему борту:

«11. Иоаким и Анна приносят голубков первосвященнику».

«12. Анна у фонтана и ангел».

«13. Иоаким в пустыне и ангел».

«14. Рождество Богородицы».

«15. Первосвященник, Мария и чудо жезла Иосифа»[2].

На скосах бортов (2,3 см ширины) размещена длинная исторического содержания надпись заказчика. Она является декоративным украшением иконы, как по начертанию самих букв, так и по общему исполнению. Над расшифровкой ее потрудились Дм. З. Бакрадзе и Е. С. Такайшвили. При поступлении иконы в Музей я сверил 25. XII. 1925 года чтение Е. С. Такайшвили и замеченные частности ниже привожу. Одно основное упущение, имеющееся, однако, в издании Такайшвили, необходимо здесь же оговорить[3]. В его чтении пропущены все точки между словами и все титла. Наконец, мною проверено замечание, сделанное в разговоре Н. И. Ингороква (осенью 1941 года), что в вертикальных столбцах надписи, именно титла означают деления на слова (точек здесь нет). В правильности этого наблюдения я не сомневаюсь: есть только два пропуска в левом столбце (между ⴒⴑⴑⴌⴑⴑⴑ ⴑⴑⴑⴑⴑⴑ и между ⴑⴑ ⴑⴑⴑⴑⴑⴑⴑⴑⴑⴑ). Благодаря этому наблюдению устанавливается, что группы ⴑⴑⴑ и ⴑⴑⴑ нужно брать вместе каждую, как отдельное имя.

Надпись начинается по верхнему скосу борта, переходит затем на правый вертикальный, далее на левый и заканчивается по скосу нижнего борта. На вертикальных скосах буквы размещены одна под другой, лишь в четырех местах правого борта вычеканено по две рядом (именно: ⴑⴑ; ⴑⴑ; ⴑⴑ; ⴑⴑ). В этой надписи замечается отмеченное уже не раз нами при рассмотрении надписей на чеканных произведениях эпохи своеобразие в применяемом сокращении слов, в усечении окончаний. И здесь опять начертания некоторых букв особенно интересны и показательны для рассматриваемой группы памятников, таковы ⴑ, ⴑ, ⴑ, ⴑ. Итак, надпись такова:

ⴒ·ⴑ:ⴑⴔ·ⴝⴑ:ⴑⴒⴗⴝ:ⴒ·ⴗ:ⴑⴖⴑ ⴓⴑ ⴑⴗⴑ⁀ ⴑ:ⴑⴑ:ⴑ·ⴗⴑⴑ:ⴑⴑⴑⴑ:ⴑⴗⴑ
ⴑ ⴝ·ⴝⴑⴑ ⴗ·ⴗ ⴑ·ⴑⴑⴑ ⴑⴑ ⴒ·ⴑⴑ ⴑ·ⴑⴑ ⴒ·ⴑ ⴑⴑⴑ ⴑ·ⴑⴑ ⴀ·ⴑⴒⴒ ⴑ·ⴗ ⴝ·ⴝⴒ
ⴑⴑ ⴗ·ⴑⴑⴀ·ⴑⴑ ⴑⴗⴑⴑⴒ ⴒ·ⴑⴑⴑ ⴑ·ⴑⴑⴑⴑⴑⴒ ⴑⴑⴑⴑⴑⴒ
...ⴑⴗ: ⴑⴝ·ⴑⴝⴑⴑ ⴑ·ⴑⴑ:ⴑⴝ·ⴑⴑ:ⴑⴑⴒ·ⴗⴝⴑ:ⴑ·ⴝⴗ·ⴑⴑⴑ

В первой строке 25. XII. 1925 года не было четырех заключенных в прямые скобки букв; Е. С. Такайшвили же не застал уже только двух последних |ⴑⴑ|. В третьей строке в последнем слове Такайшвили читал ⴑⴑⴑⴑⴑ|ⴑ|, тогда как вместо ⴝ выписано ⴗ (т. е. описка мастера), а на последнем месте ⴑ, которое было, вероятно, в его время

[1] Millet, Recherches, p. 268—269, считает его за Захарию, цитируемого в этом месте евангелистами (Мт. 21_5 и Ио. 12_{15}).

[2] Опись, стр. 122 и 123.

[3] Bulletin de l'Université de Tiflis, I, 1919—1920, стр. 116 дано самое чтение, а комментарий на стр. 117—118.

просто закрыто частью чеканки нижнего скоса. В четвертой строке у Такайшвили лишнее ს в слове სჳნბლდ, которое он в транскрипции однако показывает добавленным, а не выписанным.

В транскрипции, которую предложил Е. С. Такайшвили, читается так:

წმიდაო დედოფალო, მეოხ ქენ წინაშე ძისა[ძ]ენისა და ღმრთისა ჩუენისა ყოველთა ლაკლაკოა: ერისთავთ ერისთავსა მირიანს და ხურციკ, ძეთა ხუცეისთა: მირიანს, ხახანს (ანუ ხჳმიონს), ქერდიან (?), ხჭ-ს (?). მე კლახაქმან ეპრაქსია, დედაშან ხურციკისა და მირიანისაშან, შევკაზმე ხატი ესე სალოცველად ყოველთა ლაკლაკოა, საკჳნებელად ხულიხა ჩემისა.

Е. С. Такайшвили связывает икону с сообщением о Лаклаке, убившем племянника; предположительно считает Евпраксию женой этого Лаклака и хронологически определяет время постановки иконы временем изготовления второй надписи на Зарамиской иконе преображения, т. е. 20-ми годами XI века, что вполне отвечает также итогам художественного анализа, как увидим. Впрочем, Е. С. Такайшвили определенно оговаривается, что не считает это сопоставление доказанным, почему приводит и другие сведения о разных Лаклаках.

Кроме основной надписи, на гладком поле сцены благовещения Иоакиму в пустыне имеется краткая запись в три строки: ⁺ⷭ ⷯⷭ ⷪⷪ ⷯⷯ, в которой первые два слова являются обычным сокращением формулы *Христос помилуй*, тогда как вторые два остаются не дешифрируемыми. По-видимому, это моление самого мастера иконы[1].

Икона эта была украшена до антирелигиозной волны 1923 года еще 32 большими, в простых оправах, каменьями, как описывали Дм. Бакрадзе и Е. С. Такайшвили. При поступлении в Музей камней этих, видных на сделанных раньше фотографиях, не оказалось. Несомненно, однако, что первоначальный замысел мастера не предусматривал никаких ювелирных добавлений, что доказывается нимбом младенца и отсутствием места для камней по верхней линии композиции благовещения и композиции входа в Иерусалим, и по нижней — преображения.

Лаклакидзевская мадонна является по композиционному построению опять соединением живописных частей с чеканными. Но если по отношению обеих предыдущих икон никакого сомнения не рождается в том, что чеканная икона явилась ради убора уже существовавшей ранее живописной иконы, то рассмотрение Лаклакидзевской иконы напротив того показывает, что живописные лица были сделаны одновременно с чеканной иконой и только для нее, т. е. просто в силу традиции[2]. Только этим объясняются чрезвычайно широкие поля иконы, поля, покрытые сложными, многофигурными композициями сцен, а не орнаментальным декором, т. е. имеющие определенное смысловое, идеологическое значение для заказчика и для художника. Полуфигура богоматери с младенцем на руках представлена на ковровом, благодаря орнаментации, фоне. В наклоне[3] головы мадонны и в прижавшейся к ней головке младенца смотрящий прежде всего улавливает отход от строгой фронтальности, которая характеризовала иератическое построение Цагерской и Бретской икон. Со связанными между собой полукругами нимбов мастер сочетает высоко подымающийся в тяжелых, частых складках мафорий богоматери и курчавую шевелюру мальчика: они создают гармони-

[1] Броссе (Mél. Asiat., VI, 1873, p. 459) читает, как ქრისტე მეოწყალე დედოფალი შეშან, Christ aie pitié de la reine Chouchan с прибавлением: encore une personnage complétement inconnu, «вероятно жена какого-либо Гурииля».

[2] Конечно, сохранившиеся живописные лики не только не первоначальны, но даже и не повторяют первоначального построения.

[3] Он был совсем незначительным, не таким, как его дает позднии живопись иконы.

ческое равновесие частей при ассиметричной форме. Конечно, это достигается только благодаря сочетанию голов с корпусом и выделенными в них линиями построения. Так сказать аналогичное круговое течение к верхнему дают три кисти рук, показанные всей поверхностью с вытянутыми длинными пальцами. И отсюда вполне понятным является, что художник поднял над левой рукой богоматери как бы раздувающиеся по воздуху концы плаща выше ее левого плеча. Таким приемом он избежал впечатления жесткого врезывания пальцев в плечо, иначе неизбежное. И кроме того получил мягкое сочетание трех закруглений. С этим же тонким художественным чутьем к равновесию масс, линий, всего построения правой к левой половине изображения он создает позу мальчика, расположение его ножек и одежды.

Пластическое оформление композиции мастером исполнено с большой тонкостью: он — мастер изысканного рельефного искусства, умеющий передать моделировкой полное впечатление закругленностей и объема изображаемых тел и знающий, где и в какой степени применять ее, а где переходить в почти плоские поверхности. Таким образом, он дает по верхней линии ножек мальчика и его левой руки, а также плеча матери, ясное, объемно воспринимаемое закругление, имеющее однако совсем незначительную выпшну, переходя затем умелым показом свешивающихся, благодаря своей тяжести и большому числу, складок одеяния на плоскость. Вместе с тем при самой незначительной моделировке внутри изображения он достигает соответствующим расположением складок впечатления закругленностей не только в левой руке матери, но и на животике, на бедре и в рукаве левой ручки мальчика, а также на груди матери ниже корпуса мальчика. Полное впечатление округлого строения головы достигает он своим построением мафория на голове мадонны. Так же удачно разрешить задачу показа круглой головы у мальчика, ему не удалось: громадная шапка курчавых волос, которую он решил изобразить, вышла более похожей именно на надетую на голову шапку, чем на природный покров волос. Она вышла слишком большой, ухо им не показано вовсе, а завитки волос только прорисованы линиями на сплошной закругляющейся поверхности. Наконец, дополнительные объемы, в пределах общего, он показывает совершенно уверенно и убедительно, хотя фактически они подымаются едва заметно над остальным. Таковы — внутренний свешивающийся конец мафория, складки его на плечах, захваченный петлей конец платка[1], на пальцах ее левой руки, и т. д. Конечно, и нимбы он трактует, как объемные тела, хотя они у него и поставлены позади голов, как фон, имеющий правильную форму диска.

Техника показа складок одежды на мальчике и на его матери совпадает с приемом, подробнее рассмотренным выше, на иконах Цагерского Спаса и Бретского Иоанна Крестителя. Там же названы и другие. Как было там отмечено, удлиненная форма пальцев повторяется и здесь, но частности, как, напр., заостренность их, здесь иные. Мастер Лаклакидзевской мадонны в высокой степени сдержан в отношении какого-либо украшения на одеждах фигур. Он оттенил только оторочки, да внешний контур нимбов, — при этом самым простым приемом пунсонных кружков с точкой внутри (двух размеров), или даже одной точкой. Давность приема этого пунсонного оттенения бортов отмечалась выше не раз. При утонченном понимании рельефа мастером — иной подход привел бы к полному провалу пластического впечатления[2].

[1] Ср. обозначение у Ковдакова, Иконография богоматери, II. стр. 143 и рис. 64 (платок); стр. 193 и рис. 89 (ручник); стр. 320 и 321 и рис. 177 (платок); стр. 339 и рис. 190 (платок или полотенце); стр. 351 (полотенце); стр. 429 и рис. 244 (платок). А также ряд общих замечаний на стр. 378 слд.

[2] Крестики точками на правом плече богоматери такая же устойчивая иконографическая черта, как крестчатость нимба Христа.

Что касается общего мастерства, то нужно особо оттенить законченность техники чеканного искусства Лаклакидзевской иконы. Если же относительно иконы Крестителя было отмечено, что она выше Цагерского Спаса, то Лаклакидзевская мадонна стоит вне всякого сопоставления и с нею, настолько технически совершенно исполнение ее, шлифовка гладких поверхностей и вообще отчетливость чеканного выполнения.

Те же отличительные черты художественной установки и работы, которыми отмечена средняя часть, или собственно икона, характеризуют также и отдельные композиции на бортах Лаклакидзевской мадонны.

Как видно из перечня сюжетов, сделанного Н. П. Кондаковым, на бортах размещено 15 сцен — по три на вертикальных частях, четыре по верхнему и пять по нижнему борту. Но рассматривая убор бортов, как декоративный ансамбль, мы видим и по нижнему борту только четыре композиционных группы, прерываемых гладким разрывом: мастер соединил два, параллельно имевших по легенде место, события — благовещение Анне у фонтана и Иоакиму в пустыне — в один рельеф. Так, декоративные сгущения расставлены им совершенно равномерно. Но мало этого. Он в расположении композиций не следует вовсе хронологически принятой последовательности изображаемых событий, а размещает их независимо от этой схемы, от такой нормы. Может быть существует какая-либо возможность путем догматических размышлений и хитросплетений установить особую систему, которой следовал здесь наш мастер. Но, мне кажется, что, хотя он, конечно, не игнорировал или не пренебрегал содержанием, т. е. идейной стороной сюжетов, все-таки при расположении, а может быть даже при самом отборе этих десяти плюс пяти событий евангельской истории им руководил глаз художника, искавший возможность создать убор, распределенный в равновесии направо и налево от средней вертикали.

Естественно, что особенно важно было соблюдение такого равновесия, такого соответствия в размерах и в распределении композиций на боковых, вертикальных частях обрамления. И действительно, здесь-то и проявляется совершенно свободное обращение мастера в отношении расстановки сцен: естественная последовательность — благовещение, рождество, сретение, крещение, въезд в Иерусалим, преображение — для размещенных здесь событий им нарушена. Один взгляд на оба борта обосновывает избранную им последовательность в двух направлениях. По высоте все три сцены каждой стороны различны, а соответственные обоих бортов примерно одной высоты. С другой стороны и по композиционному составу соответственные сцены более или менее одинаково построены — два массива в благовещении и во въезде, четыре фигуры в ряд — в сретении и в крещении, объединенный массив вверху и согнутые фигурки внизу — в преображении и в рождестве. Так мастер достигает спокойствия в этом своеобразном уборе путем равновесия целого ансамбля и частностей в композициях.

Оба горизонтальных борта также, конечно, строятся с возможным соблюдением равновесия масс. Высота композиций лимитирована высотой бортов, но не ею вызван сделанный им отбор композиций для этих бортов. Хотя все четыре сцены верхнего ряда являются заключительными этапами «истории христианского спасения», т. е. символизируют основные положения по спасению душ, и, конечно, не без учета этого содержания сюжетов расположены в один ряд; также как и вся серия сюжетов легенды о родителях богородицы расположена вместе, по нижнему ряду. Но обе серии сцен мастер подчиняет определенному проходящему ритму построения: по верхнему борту все четыре композиции представляют собой компактные массивы троечастного деления

с приподнятым в центре акцентом. По нижнему же ряду композиции строятся в простом расположении двух массивов по сторонам средней цезуры. Поэтому то из двух сцен благовещения (Анне и Иоакиму) мастер скомпоновал, мог скомпоновать одну группу, как бы двучастную.

Так как ведущим моментом во взаимном распределении композиций для мастера было не соблюдение «исторической» последовательности, а получение равновесия в распределении декоративных массивов по бортам в целом, при этом — вольного меняющегося, а не строго симметрично построенного, то для него не являлось необходимым соблюдением в отдельных сценах одного размера для фигур. Он меняет его иногда даже в одной и той же композиции (напр., в рождестве богородицы, в распятии, и др.).

Обращаясь теперь к рассмотрению отдельных композиций на бортах мы опять должны прежде всего подчеркнуть утонченность вкуса нашего мастера, который особенно возлюбил мягкую, гармоничную линию, спокойное равновесие, но не строгую и жесткую симметрию. О двучастных композициях и говорить нечего, что они строятся именно на равновесии масс. Характерным же и показательным для мастера Лаклакидзевской мадонны является то, что композиции с выделенным средним акцентом строятся со смягчением строгой симметрии. В распятии не только обе группы жен слева (ныне утерянных) и Иоанна со «свидетельствующим» сотником справа даны в совсем разном движении, а сотник даже как бы подымающимся вверх (на угол обрамления скоса, как на ступеньку лестницы)[1], но даже и в фигуре Христа особенно сильно подчеркнуто отклонение от центральной оси в согнутых сильно коленях и в струе крови, попадающей в низко поставленный сосуд. Обращает на себя внимание, никакими иными мотивами неоправдываемая, горизонтальная полоска, проведенная параллельно поперечине креста, как только желанием формально связать три группы фигур композиции между собой. (То же самое см. в сцене благовещения.) В сошествии во ад группа Адама и Евы в три четверти и в резком движении контрастирует с царями, спокойно выступающими на зрителя; даже крышки гробов расположены были различно слева и справа, а также обе горы имеют различие в построении и в разбросанных на поверхности их украшениях. О контрапосте в центральной фигуре композиции и двух попираемых им и говорить нечего. Даже в сцене вознесения легкие варианты правого и левого ангелов, обеих групп (сравнивая с уцелевшими руками и обломом слева), поза оранты и особенно сильный поворот Христа и даже его ореола — вносят приятное смягчение. Точно так же легкие сдвиги движения в четырех фигурах сретения или трех преображении опять очень показательны; тогда как в сцене успения и в позах апостолов в преображении разное разрешение вообще свойственно этим композициям.

Эта же склонность к гармоническому сочетанию и ведению линий в составе композиций определило, по-видимому, то, что в драпировках, выразительно передающих, сопровождающих или даже подчеркивающих движение и вообще построение, он обходится сравнительно небольшим числом, но тяжелых, складок; что даваемое им построение гор, как фонов в композициях, и особенно деревьев, всюду способствует чуткой передаче нужных ему движения и настроения (напр., в вознесении, в крещении и особенно в благовещениях Анне и Иоакиму); что даже архитектурные детали композиций он подчиняет единой гамме движения композиции (в благовещении, в сретении, во въезде в Иерусалим, в успении), а, напр., по нижнему борту он кроме того добивается взаимной увязки обоих поставленных на двух концах борта аданий.

[1] Такая поза у сотника обычна (ср. Millet, Recherches, стр. 427 и рис. 426, 427) и распространена повсеместно; но на нашей иконе умело приспособлена к ее особенностям.

В скульптурной трактовке рельефа мастер так же умело соединяет моделировку в закруглениях и переходах с довольно большими плоскостями, как мы это видели уже в исполнении средней части иконы. Эта черта совершенно равномерно применена им в чеканке всей иконы, отчего художественное единство ее особенно выигрывает. В трактовке голов, именно в исполнении их объемного рельефа и плоскостей, в частности глаз, носа, рта, ушей и волос, основные черты сходства мы находим в фигурах Лаклакидзевской иконы с ангелами иконы Крестителя (см. фото 126), с фигурами отдельной Шемокмедской (см. табл. 137) и отчасти других пластин и главным образом с фигурами Мартвильского креста. Мастер сильным рельефом выявляет закругления щек, глазное яблоко, обе веки, надбровные дуги; форма носа с как бы раздувшимися ноздрями особенно выделяется им, она не имеет себе параллели; мастер ни разу не упускает показать дополнительным объемом уши и, наконец, он прорабатывает и волосы, как объемные тела с внутренним членением[1]. Таким образом, мастер Лаклакидзевской мадонны отчетливо выдвигается в одну линию с Иваном диаконом, мастером Мартвильского креста, и оставляет позади себя мастеров Бретского креста, Шемокмедских и других рипид и пластин, а также Бедийской золотой чаши.

То же самое положение повторяется и в отношении передачи им голого тела. В сценах крещения и распятия он показывает целиком нагую фигуру, в которой уже в известной мере намечен механизм сочленений; он разно показывает мускулатуру отдельной ноги в зависимости от ее движения, оттеняет чашечку в коленях, также ямки в локтях, и другие переходы рук, подмышек, груди, ребер и живота. Не менее вдумчиво и старательно относится он к своей задаче и в тех случаях, где дает по локоть оголенные руки (Иоанн распятия, Адам сошествия во ад, ангелы вознесения, купальщицы в обеих сценах рождества, пророки и апостолы преображения) или оголенные ступни ног с пружинящим движением самой ступни и пальцев в отдаленной от зрителя ноге, иногда с показом отдельных пальцев (ангел благовещения, Симеон, апостолы преображения, особенно крещение и др.). По своему строению пальцы рук у него, как и в изображении мадонны, даны длинные, что особенно отчетливо видно при сравнении с руками, напр., ангелов иконы Крестителя или фигур Марии и Иоанна на Бретском кресте. Однако, нужно отметить, что совсем маленькие фигурки в этих композициях (обе — поверженного ада, Иордан, дети, и один из пастухов), показанные голыми или со значительной оголенностью не отличаются проработанностью, а то и вовсе неудачны: абсолютные размеры оказались, таким образом, роковыми и для такого умелого, внимательного и тонкого артиста, как мастер Лаклакидзевской мадонны.

Не менее продуманно и выявляя пластический объем всего тела и его отдельных членов, различное движение их, и т. д., дает мастер и в задрапированных одеяниями фигурах. Конечно, в целом мастер вмещает все в контуре одного объема, но в его пределах выдвигаются один поверх других (см. напр., Иоанна в распятии, фигуры вознесения, и др.), или в длинных свободных одеяниях выделяет он объемно каждую ногу и ее движение (особенно в сценах жизни богородицы по нижнему борту, в преображении и крещении) или, наконец, дает узкие, облегающие рукава или шаровары и обувь (волхвы, пастух, сотник). В показе складок одеяний он, имея небольшие фигурки, естественно ограничивается, как было уже сказано, небольшим в общем

[1] Близкую параллель к трактовке глаза могу назвать в фигурках наверших креста из слоновой кости в Kaiser-Friedrich-Museum в Берлине с изображением византийского императора Льва VI (конца IX века), а к типу лиц с их широкими носами яркую параллель составляют фигуры на Lettner-е романского собора в Наумбурге XIII века.

числом складок, которые производят впечатление тяжело свисающих, плотно ложащихся по поверхности. О гармоническом сочетании их с движением фигур, т. е. о художественном единстве образа и здесь необходимо сказать. Стоит посмотреть все сложные противопоставления складок одеяния в такой фигуре, как Иоанн распятия, или Христос сошествия во ад, ангел и Мария в благовещении, Анна и Иоаким первой сцены, чтобы оценить умение объединить все это, чтобы оценить большое мастерство гармонического претворения своего образа скульптором. Самые складки одежд им выполняются и в этих небольших фигурках вздымающимся бугром, очерченным с обеих сторон бороздкой расходника, как и в драпировках матери с мальчиком средней иконы.

Как человеческие фигуры, так и фигуры животных (осла, овец и т. д.), птиц, пресмыкающихся, а равно деревьев, сучковатых палок и других отдельных предметов в композициях мастер исполняет с пластическим уменьем и выявлением характерных частностей, как, напр., в показе даже породы овец.

При художественных качествах мастера Лаклакидзевской мадонны естественно, что собственно орнаментальный декор занимает у него очень скромное место, ибо задача его служебная и не выростает за пределы служебности до самостоятельного значения. Но вместе с тем там, где применение орнаментации мотивировано, там он умеет достигнуть впечатления большой и спокойной нарядности. Именно так выделена основная икона — полуфигура матери с ребенком на руках — нарядной полосой скоса и узенькой внешней оторочкой его в форме зигзага из золоченой проволоки между двумя плотными полуваликами жгутом. Такая же оторочка повторена и по внешнему краю всей иконы, т. е. по другую сторону борта с отдельными многофигурными композициями; это повторение как раз содействует впечатлению спокойствия. Самый элемент такого зигзага в обрамлениях мы повстречали уже один раз на Саголашенских пластинах. Повышенная нарядность скоса получается благодаря любовной разработке украшающих каждую отдельную букву добавлений и отчасти даже изменений начертания: действительно, среди немалого количества художественно украшенных надписей грузинской чеканки надпись по скосам Лаклакидзевской мадонны занимает совершенно особое место. Крупные в $1^1/_2$—2 см высотой буквы подымаются закругленной, гладкой поверхностью над фоном, контур начертания четко обведен гравированной линией, все концы разработаны листочками той или иной формы и стержень перетянут около него браслетиком; в замкнутых частях букв Д, Т, П прорастают самостоятельные ростки[1]. Весь фон вокруг надписи, т. е. на всю ширину скоса, равномерно и тесно испещрен пунсонными ударами кружка с точкой внутри.

Вторым не менее нарядным и одновременно спокойным в своем равномерном ритме, чисто декоративным полем является сплошной орнаментованный фон, на котором выступает рельеф матери с ребенком на руках. Узор, равномерно покрывающий фон, состоит из разных форм многочленного листика, стебель которого прорастает вверх проходящим витком, каждый раз образуя вокруг листика круг с четырьмя петлями по углам, и связываясь опять петлей попарно через ряд. Для отмеченного подхода, дать спокойный и одновременно нарядный фон, очень характерно, что мастер не сдвигает со своих рядов отдельные кружки или только уместившиеся их части и не находит нужным также покрывать отдельные получающиеся небольшие пустоты фона около закруглений нимба, как и заполняет нижние видимые отрезки фона только частями

[1] Прием такого же добавления листика вверху фигуры имеется на обороте Бретского креста, в фоне Шемокмедской пластины преображения, в орнаментах иконы Крестителя. Интересно, что этот прием имеется и в орнаментации северного двойного окна в храме Баграта в Кутаиси.

кружков и листиков. Совершенно включив в характер орнаментального убора фона, так сказать, растворив в нем ее, дает мастер подпись изображения (справа вверху фона) ⵐⵐⵙⵔ ⵜⵐ, т. е. ⵐⵙⵔⴰ ⵅⵔⵙⵜⵙ, мать Христа. Самое выполнение фона такое же технически, как и надписи на скосах. Узор подымается закругленно над фоном, сплошь матированным вертикальными строчками из пунсонных точек; по контуру и кое-где в дополняющем внутреннем рисунке он обведен гравированной линией, в остальном же он выделяется именно своими гладкими, полированными поверхностями. В наборе форм отдельных листиков здесь часть знакомых нам по иконе Цагерского Спаса (ср. $A_1 \cdot B_{15} \cdot B_{16}$), большая же часть представляет собой новые формы; впрочем, некоторые совпадают или близки также листикам на ручках Мартвильского и Бретского крестов, на Шемокмедской рипиде из Зарзмы, на пластинах, на Бретской иконе Крестителя, и т. д.[1].

Этими двумя полями исчерпывается весь набор самостоятельных орнаментальных частей в декоре Лаклакидзевской иконы мадонны. Помимо этого только в допустимых композицией местах, при этом с чрезвычайной сдержанностью и самоограничением, применяет мастер те или иные орнаментальные узоры.

Изображая архитектуру в некоторых композициях, мастер помимо простого членения плоскостей здания (черепицей кровли, фронтонными линиями, прорезами окон и т. д.) в ряде случаев особо выделяет фигурный фриз карнизов (чудо жезлов, вход в Иерусалим, благовещение и ср. также сретение). Один только раз в зданиях сцены успения он не сделал такого фриза — это, не привлекающее к себе особого внимания постепенное замирание в слепка видимых на возвышении домах композиционной архитектоники очень выгодно для цельности восприятия и углубления в большое, сосредоточенное, серьезное содержание сцены с основными фигурами, расположенными в центре композиции. Иначе в других перечисленных четырех композициях, где отдельные элементы имеют более активное значение в общем каждой композиции. Аналогично последнему, мотивирована в сцене принесения голубей отделка кивория шатром, арками и пр.

Самый узор карниза передает архитектурный мотив, часто применявшийся для карнизов на переломе X и XI веков и знакомый нам и по применению в чеканке многих рассмотренных выше памятников.

Ножки сидения в сцене успения разделаны более полно, чем в сцене чуда жезлов, как будто художник и тут чутко различал мебель для представительства от мебели домашнего обихода, где он вводит и простые узоры из набитых пунсоном маленьких кружков и ромбиков. В отделке дважды встречающегося ложа, задрапированного тканями, как и дважды изображенных купелей, он почти без изменения повторяет отделку их. Узоры при этом применены из знакомого нам уже репертуара мотивов X и XI веков, конечно, в соответствующем упрощении. Интересно отметить, что ложе богоматери имеет по верхней горизонтали ряд пуговок с дополнительной резьбой, тогда как ложе сцены успения имеет по той же линии более крупные розетки, столь

[1] Считаю не бесполезным обратить внимание на икону богоматери «Перивлепты» в церкви св. Климента в Охриде, о которой Н. П. Кондаков (Македония, 1909, стр. 255 и табл. VII; Иконография богоматери, II, стр. 233 до 235) отзывается с большой похвалой; он датирует целиком, т. е. и живопись и чеканку, XIV веком, отмечая при этом особенную близость ее к грузинским иконам. Фон и борта Охридской иконы заполнены кружками с теми или иными растительными фигурами, подобными Лаклакидзевской иконе. Но как измельченность кружков, так особенно невыдержанность ровных линий построения и также набросанных бляшек с подписями — по контрасту — выявляют высокое мастерство Лаклакидзевской иконы, отмеченное не только иным временем, но также и индивидуальностью мастера.

распространенные в уборе резных слоновой кости коробочек того же периода, что и Лаклакидзевская мадонна.

Матрац ложа рождества тоже украшен редкими полосами вышивок: с мотивом розеток — одна, и со стилизованным мотивом куфической надписи — другая[1]. Конечно, и кончики круглых в виде валика подушек («мутака») имеют самый незначительный акцент в узких полосках узора.

Оригинальное украшение составляет в сцене благовещения Анне фонтан в целом и затем частности его убора. На этот фонтан близко походит фонтан в той же сцене в росписи Дафни (конца XI века)[2]. В частностях же характерно применение маски, похожей, правда, скорее на лицо человека, но, очевидно, передающей голову льва. Т. е. тут как бы совмещение, видимо, хорошо знакомого мастеру из жизни, бьющего вверх струями фонтана с известным лишь по изображениям сливом через отверстие в маске из водоема вниз (типа античных)[3]. В другом отношении интересным является отделка гроба, из которого выводит Адама и Еву — узор чешуей повторяет мотив отделки вертикального цилиндра ручки Ишханского креста 973 года (см. фото 60).

В одеяниях изображенных персонажей мастер Лаклакидзевской мадонны обходится без каких-либо дополнительных украшений. Он иногда оттеняет только обшлага рукавов или оторочки подолов и бортов отдельными пунсонными точками или кружочками, и то только у определенных персонажей, как у Христа, богоматери, волхвов, Анны, сотника и некоторых других. Но и у них — не всегда, а исходя от композиции, ее размеров и содержания. Также и нимбы он украшает пунсонными точками, кружками или кружком с точкой. Как единичную, вызванную особенностями сюжета отделку, нужно назвать царские одеяния в сценах сошествия во ад и входа в Иерусалим, а также щит сотника.

Наконец, дышащий особой нежностью и интимностью углубления художника в сюжетные особенности композиций является мотив как бы разбросанных по земле цветов, что он явно имеет ввиду представить в сценах благовещения, въезда в Иерусалим, преображения и на горах в сошествии во ад.

Художественный анализ Лаклакидзевской иконы разносторонне увязывает ее с другими памятниками грузинской чеканки на переломе X и XI веков и отводит ей определенное место именно в первой четверти XI. К такому же хронологическому определению ее склонялся, видимо, и археолог Дм. Бакрадзе в 70-х годах прошлого века, а в итоге чтения, разбора и толкования исторической надписи на этой иконе к такому выводу пришел проф. Е. С. Такайшвили через полвека после Бакрадзе. Однако, с таким определением даты иконы не был согласен Н. П. Кондаков, видевший ее в 1889 г., и, хотя воздержавшийся тогда совершенно от указания даты, но сказавший свое веское слово через 20 примерно лет: «Икона умиления или сладкого лобзания

[1] Н. П. Лихачев (Историческое значение итало-греческой иконописи, 1911, стр. 33) между прочим отмечает псевдо-инскрипционные ленты на мафории богоматери, как «едва-ли не подражание восточным тканям с надписями, как это было указано Адрианом де Лонгперье еще в 1840 годах (Revue archéologique, 1845—46, De l'emploi des caractères arabes dans ornamentation chez les peuples chrétiens de l'Occident)», ср. еще J. Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, 1917, а теперь еще Kurt Erdmann, Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1953, Nr. 9). Wiesbaden 1954, где дается в прорисях 145 примеров с XI по XIV в. Применения таких орнаментальных претворений во Франции, Германии, Италии и их группировка, а в заключении отмечается предположительно иной ход развития в византийских и других восточных вариантах. Однако среди приведенных примеров есть аналогичные формам как на Лаклакидзевской иконе, так и на других памятниках чеканки в Грузии.

[2] Ch. Diehl, Manuel, 1910, рис. 243.

[3] Как раз обратное положение — на мозаике Дафни.

в монастыре Шемокмеди в Гурии представляет весьма любопытный экземпляр заноса греко-итальянских тем на отдаленный восток ... К сожалению, грузинская надпись от имени вкладчиков, полуразрушена и не дает ни их имен, ни даты, но, до известной степени, даже самые темы, представленные на окладе, указывают на эпоху после XIV стол., а по стилю рельефов они должны быть отнесены не ранее, как к XV веку. Мы находим здесь Иоакима и Анну, приносящих птенцов голубиных, Анну у фонтана и явление ангелов, чуда жезла и проч»[1].

Главным мотивом датировать икону не ранее как XIV веком для Н. П. Кондакова послужили соображения иконографического порядка. Именно, наличие пяти сцен из протоевангелия, рассказывающих легенды о родителях богородицы, как видно, заставило его отнести икону к XIV—XV веку. Однако, в обеих иллюстрированных греческих рукописях гомилий монаха Якова Коккинобафского в честь богоматери, относимых к середине XII века[2], сюжеты из ее жизни обильно иллюстрированы десятками сцен. Ф. И. Шмит перечисляет еще ряд циклов из жизни богоматери, появившихся в X и XI веках в византийском искусстве, как сцены в менологии императора Василия, в росписях Дафни и Софии Киевской, а затем и в различных памятниках древнехристианских, относимых к Сирии или Египту, и более поздних, как известный диптих из собр. Барберини (позднее Гримуара, а ныне Берлинского Кайзер-Фридрих-Музеума), опять связываемых с азиатскими образцами. Впрочем, композиционно пять сцен Лаклакидзевской иконы построены, видимо, иначе, чем миниатюры названных византийских кодексов и росписей, а также портативных и иных, собственно восточных, памятников, несмотря на совпадение отдельных мелких деталей, конечно, подсказываемых текстом легенды. Недаром, Ф. И. Шмит и О. Вульф подчеркивают, что сцены и циклы сцен из жизни богоматери и ее родителей восходят, пожалуй, еще к ранне-христианским временам, причем Вульф полагает возможным различать в сиро-палестинском течении, которое легло в основу иллюстраций текста монаха Иакова, еще и специально несторианские образцы. Дальтон же оттеняет возможность наличия более ранних образцов также в настенных росписях[3]. Другими словами, существование различных композиционных построений отдельных сцен допускается ими еще задолго до XII века[4]. Характерно, что наличный набор сюжетов Лаклакидзевской иконы нигде не повторяется полностью, ни в одновременных и вообще ранних памятниках, ни в позднейших (XIV—XV веков), а некоторые сюжеты — сколько я мог проверить по описаниям — вообще не встречаются (именно, первый и последний). Нужно отметить, что и с циклами сцен из жизни богоматери, имеющимися в целом ряде стенных росписей Грузии, как

[1] Н. П. Кондаков, Иконография богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего возрождения. СПБ. 1911, стр. 169—172 и. рис. 118.

[2] Н. П. Кондаков. История византийского искусства, 1876, стр. 220 слд. O. Wulff, Handbuch, II, S. 538, und Nachtrag; O. M. Dalton, East christian art, p. 315; Ch. Diehl, Manuel, 1910, p. 596 sqq.; A. Kirpičnikow, Zur byzantinischen Miniaturmalerei (*Byzant. Zeitschrift*, IV, 1895), S. 109 sqq.; В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, Москва 1947, стр. 114; (Н. В. Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, 3-ье изд., СПБ. 1910, стр. 171 и. Ф. И. Шмит, Кахриэ-Джами, София 1906, стр. 128 слд., считали их XI веком).

[3] Во всяком случае в росписи Дафни, относимой к концу XI века (Millet, Wulff, Ch. Diehl, Dalton) имеются некоторые из пяти наших сцен (Wulff, S. 566; Diehl, 1910, p. 493; Шмит, Кахриэ-Джами, стр. 134).

[4] Рукопись Акафиста богоматери в б. синодальной библиотеке № 429, которую первоначально считали иллюстрированной в XI веке (Кондаков, Ист. виз. иск., стр. 229; Diehl, Manuel, p. 598; Strzygowski, Serb. Psalter, S. 128 ff.), позднее разъясняли как памятник XIV—XV вв. (Лихачев, Материалы к истории русск. иконописи, 1906, № 700—707; Н. Кондаков, Икон. Б. М., II, стр. 387 и подробно Айналов, Виз. живоп. XIV в., 1917, стр. 167—174), а В. Н. Лазарев теперь считает его памятником XVI—XVII века (Studies in the Iconography of the Virgin, in: *The Art Bulletin*, XX, 1938, p. 58 a. note 171, fig. 46; его же История византийской живописи, I, М. 1947, стр. 230 и 369).

то в Атенском Сионе (конец XI века), Бертубани (начало XIII века) и других более поздних, все повторяющиеся там сцены Лаклакидзевской иконы построены композиционно совершенно иначе. Составные элементы композиции рождества богоматери и их общая разбивка, по-видимому, совпадают с таковой менология имп. Василия (X век); только на Лаклакидзевской иконе с ребенком занята еще вторая служанка. В сценах благовещения Анне и Иоакиму значительная близость замечается с трактовкой иконы в аналогично простых и не многосоставных по трактовке мозаиках Дафни (конца XI века)[1].

Так как помимо перечисления сцен из начальной истории жизни богоматери Кондаков глухо прибавляет еще «и проч.», то не вредно остановиться на характерных особенностях иконографического порядка также и других композиций. При этом я постараюсь по возможности полно привлечь столь ценные и как всегда разносторонне документированные выкладки Gabriel-я Millet, поставившего нашу Лаклакидзевскую икону так сказать во главе всех своих иконографических разысканий по евангелию[2]. Однако, он оставляет вопрос даты в начале (Les cycles, p. 22) не затронутым, и, по-видимому, не решается определять твердо дату ее и в конце, относя ее, в главе о школах (p. 561), к полосе усиления влияния Византии в XIII—XIV веках. Точно также и в отдельных рассмотренных им сюжетах ясных данных для датировки сам он не подчеркивает, отмечая разве так сказать только «архаизмы» по отношению к XIII — XIV векам.

Сцена рождества Христа соединена, как отмечает Н. П. Кондаков, с прославлением ангелами, изображенными над пещерой («слава в вышних богу»), также как и на Моцаметской пластине (см. фото 108, 110, 111). Ближайшее сравнение их показывает свободное обращение мастеров со своими темами. Не лишено значения, что форма купели и даже характер ее отделки на обоих памятниках очень близки. В отношении же составных частей сцены на Лаклакидзевской иконе против Моцаметской пластины имеются еще пастухи — один из которых одет в шкуру и с суковатой дубиной в руках. Как в отношении включения такой детали, так и по характеру одеяния волхвов с Востока в узких штанах и почти без головных уборов, так, наконец, по наличию всех остальных составных частей композиции, как она дана на Лаклакидзевской иконе, эта сцена ближайше сходна с вклеенной в 80-х годах XI века византийской миниатюрой в знаменитой псалтыри Эгберта Трирского в Чивидале[3]. В костюмах и шапках с волхвами иконы таковые сцены рождества в том же изводе в росписи Атенского Сиона. — В отношении сцены сретения Антон Баумштарк обратил особое внимание на наличие подсвечника с горящей свечей, который стоит на земле между Марией и Симеоном. Он видит в этом непосредственное отражение иерусалимского ритуала. «Учитывая освещение свечей 2-го февраля, прежде всего начинаешь думать о западном влиянии. Однако, в строго восточной иконографии этой сцены нет вообще никакого, даже самого слабого следа такого влияния. Тогда не остается ничего другого, как сообразно тесной литургической связи Грузии с Палестиной видеть в этом отзвук древне-христианского культа собственно Иерусалима, которому по известному свидетельству Кирилла в биографии коинобиарха Феодосия также было свойственно *μετὰ κηρῶν* справлять

[1] Ch. Diehl, Manuel, I, 1910, fig. 243; G. Millet, Le Monastère de Daphni, Paris 1899, pl. XIX.; В. Н. Лазарев, История византийской живописи, II, 1948, табл. 161.

[2] G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, P. 1916 — икона воспроизведена на вкладном листе, как fig. 3 всей книги.

[3] Н. П. Кондаков, Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века, СПБ. 1906, табл. II и стр. (18—)20—23.

празднество ὑπαπάντησις τοῦ δεσπότου ἡμῶν θεοῦ»[1]. Проф. К. С. Кекелидзе кроме того указал, что самый праздник Сретения в древней Грузии именовался ლამპრობა, т. е. праздник светильников или лампад. Совпадение иконографических деталей в произведениях азиатского Востока и европейского Запада есть проходящая черта, устанавливаемая как раз трудом Г. Милле. — О сцене крещения можно отметить, что такие детали, как голубь в луче и десница вверху, а также ангелы с одеждами (не только по два, но и в большем числе) с правой стороны — характерны для трактовки этой сцены в X и XI веках[2]. Впрочем они же имеются уже и на живописной иконе, открытой в Sancta Sanctorum в Латеране и относимой к VII веку[3]. Появление секиры, прислоненной к дереву, как и на Лаклакидзевской иконе, отмечается как раз в памятниках XI века[4]. Аналогичное положение ног Христа, т. е. перенос левой через правую, и возможность этой позой прикрыть гениталии встречается в миниатюрах евангелия Paris. 74[5] и на Суздальской двери[6]. Gabriel Millet считает эту деталь идущей с Востока, из сирийской и каппадокийской иконографии. Включение в этой сцене славословящих ангелов, Иордана и змия Стриговский относит за счет приспособления отдельных мест из псалмов (28_{2-3}, 113_5, 73_{13}) к деталям данной сцены[7]. — Въезд в Иерусалим на Лаклакидзевской иконе дал Милле обильный материал для наблюдений по эволюции типа, ибо он ее привлекает, как при рассмотрении «византийского типа», так и «живописной редакции», в основном ведущей свое происхождение от восточного типа. Он отмечает, что в памятниках XI и XII веков достаточно часто Петр идет впереди, оставляя позади Христа одного, как на Лаклакидзевской иконе, или двух, трех, даже 11 апостолов[8]. При этом он оттеняет, что вообще с XII века Византия сумела привить собственную, более жесткую, редуцирующую жанровые элементы традицию на Восток и на Запад, цитируя среди других и Лаклакидзевскую икону, которую в изложении этой темы он называет среди икон позднего времени, именно с XIII по XVII вв.[9] или современной памятникам XII века[10]. В составе композиции резкие «восточные» черты отсутствуют, но, напр., два мальчика, растилающие одежды в одинаковых позах, по его же признанию деталь «восточной» иконографической схемы[11]. Зато на иконе пророк Захарий занимает место, как бы вне композиции именно вверху ее (подобно миниатюре в греческой ру-

[1] A. Baumstark, Eine Wanderausstellung georgischer Kunst, in: *Oriens Christianus*, III. Serie, Bd. V, 1930, S. 241. Дополнительные данные из письменных свидетельств см. К. С. Кекелидзе, Иерусалимский канонарь VII века (грузинская версия). Т. 1912, стр. 180—183.

[2] J. Strzygowski, Die Taufe Christi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der chr. Kunst. München 1885, S. 23—24 и Taf. III (только в двух случаях нет руки и голубя; число ангелов обычно 2, но есть 3 и больше: миниатюра гомелии Григория Назианзина (Paris. Ms. grec. 533): H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la bibliothèque nationale du VI^e au XIV^e siècle. Paris 1929, pl. CV.$_{11}$) и три из евангелия (Paris. 74): Omont, Evangiles..., I. pl. 9 и 58 (много), 99 (три ангела). И на расписанной крышке коробочки из Sancta Sanctorum в Риме (Vaticano. Museo Sacro), примерно 600 года: C. R. Morey, Early christian art. 1942, fig. 129; Н. П. Кондаков, Иконография БМ., I, 1914, рис. 134 и стр. 208—211.

[3] Кондаков, Иконография богоматери, I, 1914, стр. 208—211 и рис. 131. — частое наличие трех ангелов (и более) регистрирует и Millet, Recherches ..., livre II, ch. 3.

[4] Strzygowski, Taufe Christi, S. 24.

[5] Omont, Evangiles avec peinture byzantines du XI siècle, I, Paris 1908, pl. 9, 58, 99, — и по Millet и pl. 145.

[6] Strzygowski, Taufe Chr., Tafel III. 3. — Millet, p. 180 называет еще роспись св. Луки в Фокиде (2-ой четверти XI века согласно его отметке), затем псалтырь 1066 г. Vatic. № 1156 (fig. 141).

[7] Там-же, стр. 33. Милле на стр. 183 рассматривает эту сцену на нашей иконе в первой группе памятников с XIII по XVII вв., именно имеющих традиционную комбинацию: «антично» одетого Иоанна и Христа en face.

[8] Millet, Recherches, p. 261.

[9] Ibid., 262.

[10] Ibid., 268.

[11] Ibid., 270.

описи Berol. qu. 66, на 1200 год)[1], а напротив него представлена видная из-за зубцов городской стены около ротонды гроба Господня появившаяся согласно его призыва аллегория Иерусалима, коронованная и украшенная императорским лором «дочь Сиона». Она поднимается, чтобы принять своего «царя, который грядет к ней кроткий и сидящий на осле». Это повторение приема некоторых слоновых костей VI века, как на кафедре Максимина в Равенне и древних редакций иллюстрированных эллинистических евангелий[2] из таких центров, как Антиохия и Александрия[3]. — Сцена преображения на Лаклакидзевской иконе выполнена по словам Г. Милле в азиатском варианте византийского типа, состоящего в том, что «Петр говорит, Иаков делает усилие, Иоанн отдается» созерцанию[4]; этот извод получил свою окончательную форму в XI веке[5]. Милле описывает весь вариант так: «Апостолы наклоняются живее. Иоанн всегда безбородый, распростертый под ногами Христа, между двумя своими спутниками ... Яков поворачивает спину к свету, не пытаясь защитить свои глаза, не освобождая руки из-под плаща, как будто он убегает за пригорок ... Иногда Петр держится справа, Иаков — слева, в обратном расположении»[6]. Если прибавить к этому замечания Милле, что в IX—X веках ореол охватывает также и обоих пророков, а в XI веке пророки вне ореола, то к полному совпадению всех остальных черт прибавится эта, как бы указывающая на наиболее раннюю дату — именно перелом X и XI веков[7]. На пророке Илии — типичная милоть с меховой оторочкой, с фибулой застежки и висящими из-под нее кончиками перевязи. Отметим здесь, что полное композиционное сходство представляет изображение на Лаклакидзевской иконе с миниатюрой второй половины IX века в известном кодексе Парижской Национальной Библиотеки № 510; повторяется и круглый, охватывающий все три фигуры ореол; только расположение апостолов обратное[8]. — Также и при разборе сцены распятия Милле привлекает Лаклакидзевскую икону[9], делая осторожное замечание о некоторых «менее ясно датированных» на XII и XIII века памятниках, среди которых называет Лаклакидзевскую икону, применяющих «византийский тип», т. е. с Иоанном без книги и с Марией без скорби, но с левой рукой на груди, иначе говоря с жестом почтения. Что касается специфической ломаной линии тела Христа, делающей угол в локтях и излом в коленях, то Милле считает что этот тип распространяется с Востока и ущемляет византийский тип (с IX—XI вв.). Он получает широкое применение именно на Востоке. В качестве близкой по деталям композиционного состава и построения сцены, изображающей Христа с закрытыми глазами, со струей крови, текущей в сосуд, с дополнительными, кроме Марии и Иоанна, персонажами жены и сотника, можно назвать опять византийскую миниатюру второй

[1] Ibid., 284.
[2] Idid., 268—269.
[3] Ibid., 283—284; ср. еще стр. XLVI—XLVII.
[4] Ibid., 222.
[5] Ibid., 222—224.
[6] Ibid., 222—223.
[7] Впрочем сам Милле приводит охватывающий ореол на рис. 182, 184 (Лондонский кодекс XI в.) и захватывающий частично пророков на рис. 181, 186, 187, 200 (Иверон. евангелие № 5, т. е. XII века). Кроме того можно назвать еще известный кодекс Национальной Библиотеки в Париже № 74 (Omont, I, pl. 28 и 74; Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПБ.[1] 1910, рис. 99) и Афоно-Пантелеймон. ев. № 2. Ср. еще стр. 230 у Милле, где он отмечает параллельное существование круглого, охватывающего три фигуры ореола с эллиптическим вокруг одного Христа еще в памятниках IX века и других, но при этом высказывается о длительности применении круглого ореола каппадокийцами и армянами, цитируя среди них как раз Лаклакидзевскую(!) икону.
[8] Omont, Fac-similés ... pl. XXVIII (повторено: P. Clemen, Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlande, 1916, Abb. 214).
[9] Millet, p. 405, 414, 427.

половины XI века, вклеенную в начале псалтыря Эгберта[1], т. е. хронологически недалеко ушедшую от Лаклакидзевской мадонны.

Таким образом, отношение, установка Милле, очевидно, продиктована категоричностью заявления Кондакова. Собственные же материалы Милле подходят к дате XI века, но он это отводит предположением, о длительности переживания[2]. Также и Баумштарк никаких хронологических замечаний не делает.

Не иначе, чем в отношении отдельных сцен по бортам, отнесся Н. П. Кондаков и к теме средней части всей иконы, хотя в отношении именно темы среднего изображения иконы богоматери с младенцем, прижимающимся щечкой к ее щеке, сам же Кондаков как будто не должен был видеть препятствий к более раннему возникновению иконы. Ведь во вступительных замечаниях к данному «переводу» темы, именно темы «умиления», «сладкого лобзания», он определенно защищает положение, что происхождение этой композиции «по всем данным византийское» и первое появление ее «относится к XI—XII столетиям»[3]. Однако, Кондаков не приводил точно датированных этим временем других памятников, а, изумительным прозрением гениального ученого, только отметил, что «исследование древнейших типов умиления показывает, что они так или иначе воспроизводят в XII—XIII столетиях образ подобный чудотворной иконе «Владимирской» божией матери в Успенском соборе [в Москве] . . . Эта древняя основа, перешедшая рано в иконописный обиход греко-православной общины в Италии, поступила затем в XIII веке в качестве излюбленной и освященной формы в иконостас Средней и Северной Италии (чему примеры находим, между прочим, в собраниях Пизы и др.) и распространилась в ряде иконописных вариантов XIV—XV веков [на православном Востоке]»[4].

Н. П. Лихачев в своих монументальных изысканиях по истории иконописи в то же время решительно настаивал на том, что иконы божией матери с младенцем в типе умиления, которого он не нашел «ни на монетах, ни на печатях, ни на мозаиках Византии»[5], но который представляет собою «довольно обычный мотив изображения мадонны в западно-европейском искусстве»[6], появился в византийском искусстве, на

[1] Кондаков, Изображения русской княжеской семьи, табл. III и стр. (23—)25—27; в этой миниатюре есть еще небольшие против названного добавления. — О закрытых глазах распятого Христа — ср. сказанное по поводу Ишханского и Бретского крестов.

[2] Отмечу, что и сцена вознесения вполне отвечает древним иконографическим примерам. В частности отмечу, что исчезающее в позднейших примерах воспроизведение ангелов по сторонам богоматери, имеется, напр., в мозаике купола св. Софии Солунской середины XI в. (Ch. Diehl, La peinture byzantine, Paris 1933, pl. XXVI), собора в Монреале 1174—1182 (Muratoff, La peinture byzantine, 1928, pl. CXXX).

[3] Иконография богоматери. Связи, стр. 150, ср. также стр. 25. Или, как в его посмертном труде Русская икона, IV, 1933, стр. 219, сказано «сама идея данного типа ведет свое начало еще из византийской древности, которая знала тип божией матери «Милостивой» или «Элеусы». А. Баумштарк высказался, что тип богоматери этой иконы является Одигитрия в поясном изображении, которая ведет «auf das Gnadenbild del perpetuo soccorso» (Or. Chr., III. Serie, Bd. V, 1930, S. 240). Однако, Кондаков (там же, стр. 144—145) упоминает, что под именем богоматери de perpetuo succursu или по-гречески τῆς ἀιδίου βοηθείας («непрестанной помощи») прославлена в римской церкви S. Alfonso dei liquori богоматерь в типе «страстной». (О специальной монографии Klemens Henze на латинском языке, посвященной этой эсквилинской иконе 1926 г., я знаю только по случайному упоминанию).

[4] Там же, стр. 150—151. Нельзя, конечно, не оговорить того, что Кондаков и в этом вопросе, как иногда и в других случаях совсем новых изысканий, не доходит до полной отчетливости результатов. Поэтому-то, вероятно, и в его посмертном исследовании Русская икона, говоря о типе Б. М. «умиления», и в частности о «Владимирской», он настойчиво повторяет, что последний извод возможен только с XIV в., а Владимирскую икону относит то в XIV, то в XV век (т. III, Прага 1931, стр. 110 прим., стр. 168, т. IV, 1933 г., стр. 217—218 и 219—220); характерны его замечания на стр. 219, приведенные выше.

[5] Историческое значение итало-греческой иконописи, СПБ. 1911, стр. 149—150.

[6] Там же, стр. 150.

православном Востоке, только поздно, не ранее XIV века, или «самое позднее» в XIV веке[1]. Лихачев считал, что, являясь не «бесстрастным, символическим византийским изображением»[2], а «реальным»[3] изображением матери и приласкавшегося к ней младенца, сама концепция этой композиции «отличается от обычных византийских по самому существу[4]». А потому он и делал заключение, что самый тип «образовался на почве западно-европейского, французского и итальянского свободного, индивидуального художественного творчества»[5]. Впрочем, нужно оговорить, что свои очень решительные сперва и категоричные положения Лихачев в разных местах ограничивает. Он обращает внимание на то, «с какою осторожностью надо относиться к видимому отсутствию той или другой композиции в византийском искусстве», ибо иногда устанавливается, что «мотив, несомненно существовавший в старейшую пору византийского искусства, разработан был на почве Италии» в позднейшее время и только отсюда попал в византийское искусство палеологовского времени[6]. Он тут же оттеняет, что сама тема «лобзания» вообще при радостном свидании (Марии и Елизаветы, Петра и Павла, Иосифа и Иакова, и т. д.) разработана была в византийском искусстве[7], и оговаривается даже, что не имеет возможности утверждать непосредственное заимствование типа «в его целом» из Италии[8]. Однако, он смог найти в византийском искусстве (до XV века) только четыре примера этой композиции, отмечая, что все они не датированы[9]; по-видимому, Лихачев относил их только к XIV веку, как и миниатюру в известной рукописи физиолога из Смирны. Он заключает это рассмотрение словами: «тип умиления, хотя и появился в византийском искусстве, но очень поздно и составляет крайнюю редкость»[10].

Таким образом, в один и тот же момент двумя крупнейшими специалистами византийского и русского искусства были четко сформулированы проблемы изучения и данного типа композиции на основании конкретного материала. И если Лихачев не счел возможным сделать гипотетического предположения за пределы конкретного материала, а попытался осмыслить ход развития, исходя только от них, то Кондаков, гениальной интуицией, выдвинул положение о том, что тип этот идет с православного Востока, из собственной Византии, как на Запад, в Италию, так и на Восток, в славянские страны и Россию, а также в Грузию, хотя полностью признавал, как и Лихачев, что данная тема с совершенно исключительной проникновенностью, глубиной и интим-

[1] Там же, стр. 175 и 170.

[2] Там же, стр. 185.

[3] Там же, стр. 150.

[4] Там же, стр. 150 (подчеркнуто автором); ср. также Русская икона Н. П. Кондакова, IV, Прага 1933 стр. 217 и 219.

[5] Там же, стр. 168, а в прим. на стр. 151 он приводит примеры из немецкого искусства XII века по изданию G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei, 1908.

[6] Там же, стр. 166.

[7] Там же, стр. 166. Эту же мысль о подготовке самой темы поцелуи подхватили и Алпатов и Лазарев (в ниже цитуемой статье, стр. 148—149 и прим. 13) и привели ряд дальнейших иллюстраций, начиная с Wiener Genesis и до XI—XII веков включая.

[8] Там же, стр. 193.

[9] Там же рис. 352 (рельеф капеллы св. Зенона в S. Marco в Венеции по Кондакову, Икон. Б. М. Связи, рис. 16, датируемый не ранее XIII века, а по Кондакову, Икон. Б. М., II, рис. 220 и стр. 381, датируемый второй половиной XIV века); далее рис. 353; рис. 354 (по Айналову XIII в., как пишут Алпатов и Лазарев); рис. 355 (Lazareff, *The Art Bulletin*, 1938, бл. 11: XIII века); миниатюра из Смирнского физиолога повторена на рис. 341.

[10] Там же, стр. 153. — После расчистки Владимирской Б. М. Успенского собора Лихачев, как писали Алпатов и Лазарев (стр. 148 прим. 3), изменил свой взгляд.

ностью чувства разработана была именно в итальянской живописи конца XIII и XIV веков[1].

Действительно проведенными за последние 25—30 лет разысканиями обнаружены в дополнение к указанным ранее Лихачевым[2] итальянским и немецким памятникам XIII—XIV веков еще примеры также XII века, а равно — что особенно важно — их византийские прообразы XII и даже конца XI века. Самый поворот этих разысканий был вызван раскрытием после революции 1918 года прославленной в России «чудесами» так наз. Владимирской иконы божией матери из Успенского собора в Москве, произведенным в Центральных Государственных Реставрационных Мастерских в Москве. Согласно летописным сведениям Владимирская икона была доставлена в 1155 г. из Константинополя во Владимир. Расчистка выявила основные части иконы (обе головы) в их первоначальном письме, стилистический анализ которого позволил и заставил признать в сохранившейся иконе тот подлинник, о котором писали в летописях, т. е. изготовленный до середины XII века.

Первым обобщающим материал очерком, посвященным вновь раскрытому памятнику и его типу, явилась статья Алпатова и Лазарева в 1925 году. За ней последовал ряд других пополняющих или разбирающих данную во Владимирской иконе композицию, которую без какого-либо дальнейшего объяснения стали именовать Элеуза[3]. Наконец, опять проф. В. Н. Лазарев сделал в 1938 г. обобщающий очерк развития типа Б. М. Элеуза[4].

Сводка фактического материала дает следующую оригинальную картину. Византийские прообразы XI—XII веков, которые задаваясь полнотой, перечисляет Лазарев, не многочисленны, не являются выдающимися памятниками и представляют богоматерь то в полную фигуру, стоя или сидя, то полуфигурой, как Владимирская икона. Полуфигурой дана в миниатюре греческого псалтыря XI в. Берлинского университетского собрания (Alpatoff и Lazareff, Abb. 8), на фреске Токале-Килисе в Каппадокии того же XI в., (Jerphanion — датирует ее второй половиной X или первой половиной XI, что Лазарев считает слишком древним), на моливдовуле собр. Лихачева — скорее

[1] Лихачев в своей статье 1928 года о моливдовуле именно также оттенял, что он раньше считал «появление композиции в западно-европейском искусстве в XI веке, распространение в XII и прочный перенос в Византию в период Латинской империи (при взаимодействии двух культур)», тогда как Кондаков «высказался за обратное течение хода вещей» (Моливдовул с изображением Влахернитиссы: Сборник Отд. рус. яз. и слов. АН СССР, т. CI, № 3 — сборник статей в честь акад. А. И. Соболевского, Лнгр. 1928, стр. 114). После же раскрытия Владимирской богоматери — «нельзя сомневаться в существовании иконографической композиции Умиления на византийской почве» (стр. 146).

Ряд примеров итальянского искусства приведен Лазаревым (стр. 153 и прим. 1 и 4). Ср. Лихачев, рис. 350 (в Берлинском музее, № 659) и Кондаков, Икон. Б. М. Связи, рис. 82, 109, 111 и стр. 113—115, 160—163, а также Кондаков, Русская икона, IV, Прага 1933, стр. 217. — В типе же «византийского» искусства она была разработана в России XV и следующих веков.

[2] Историческое значение итало-греческой иконописи, 1911, рис. 350—351 и стр. 150—151, 168 и 170; ср. рис. 380 и 387. Также у Кондакова, Иконография БМ. Связи, и Кондакова, Русская икона, цит. места.

[3] M. Alpatoff und V. Lazareff, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche (*Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. XLVI, 1925). Мне кроме этого очерка известны еще ст. А. И. Анисимова, Домонгольский период древне-русской живописи (Вопросы реставрации, II) М. 1928.

О содержании работ Kr. Miatew, Sur iconographie de la Vierge Eléousa (Bull. de l'Institut Archéologique Bulgare, III, 1925, pp. 165—193), А. И. Анисимова (ст. в Трудах Секции Искусствознания, РАНИОН, М. 1928 и специальная монография на рус. и англ. яз. о Владимирской иконе, изданная в Праге в 1928 г.), затем статей Weigelt, Über die „mütterliche Madonna" in der italienischen Malerei des XIII. Jh. (*Art. Studies*, VI, 1928, pp. 195—221), Ив. Грабарь, Sur les origines et l'évolution du type de la Vierge Eléousa (Mélanges Ch. Diehl, Paris 1930, II, pp. 29—42), а также соответствующей части в книге Sandberg-Vavalà, L'iconografia della madonna col bambino nella pittura italiana del Dugento, Siena 1934, pp. 57—69, я знаю лишь по попутным упоминаниям или наложению в литературе.

[4] Victor Lazareff, Studies in the iconography of the Virgin (*The Art Bulletin*, Vol. XX, 1938, pp. 36—42).

всего XII века (сборник Соболевскому, 1928, рис. на стр. 145). В остальных византийских памятниках XI и XII веков БМ дана целой фигурой: стоящей на фреске Чареклe-Килисе и в одной из капелл Гереме XI или XII века (Jerphanion), в миниатюре греч. псалтыря мон. Пантократора на Афоне (№ 49, fol. 238) 1084 г. (Lazareff, fig. 7), в миниатюре греч. евангелия второй половины XII века в Freer Coll., Washington (Lazareff, fig. 4); а сидящей в Смирнском физиологе (Alp. u. Laz., Abb. 7; Лихачев, Изобр. БМ, рис. 341, по Strzygowski XXVIII$_2$, относимом ныне к XI веку[1].

Кроме этих девяти примеров в первой своей статье Алпатов и Лазарев перечисляют (в прим. 1 на стр. 150) еще ряд памятников, отзываясь неустановленностью их датировки; это именно три приведенные и воспроизведенные у Лихачева собственно византийские памятники (рис. 352, 353, 355; последний теперь = Laz., fig. 11 — XIII век), а затем три грузинских иконы — Хонская (№ 208 — по Описи Кондакова и Бакрадзе, рис. 38; упоминается в Иконографии БМ, II, стр. 267—268 и в Рус. Иконе, IV, 1933, стр. 218, с ошибочным сведением будто чеканный оклад, относимый Кондаковым к XII веку, урезан, т. е. как бы приспособлен (?) позднее к данному типу изображения; наша Лаклакидзевская (Millet, рис. 3; Иконография БМ, II, стр. 169 и рис. 118) и, наконец, Бачковская с датой 1310 или 1311 г. на окладе (Лихачев, рис. 314 и *Христ. Восток*, II, 1914, табл. IX и заметка Thibaut, стр. 149—150, а теперь еще Н. А. Бердзенишвили, Далеван (заметки о поездке в Болгарию, по-груз., Тб. 1949, стр. 33—34)[2].

Рядом с этим та же тема и с общим византийским характером имеется и в западноевропейском искусстве, именно уже в памятниках раннего XII века. Французская миниатюра стоящей богоматери в Commentaires de St. Jérôme sur Isaie в Дижонской библиотеке, датированная ранее 1134 г. (Laz., fig. 5 = Alp. u. Laz., Abb. 9); сидящую на троне БМ передает миниатюра латинского свитка Exultet, датированного на 1115 год школы Monte Cassino в Bibl. Nationale (№ 710: Las., fig. 2 = Alp. u. Laz., Abb. 19), эмаль на портале (ок. 1155 г.) Хильдесхеймского собора, работы мастера Эйльберта Кельнского в так наз. Welfenschatz-е (O. v. Falke, *Pantheon*, V, 1930, S. 267, Abb. 3), изображение на русском серебряном чеканном кресте в Московском историческом музее по указанию Орешникова XII века (Las., fig. 11), на английской миниатюре Matthew Paris-a (1192—1259 гг.) в Historia Anglorum Британского Музея (Alp. u. Laz., Abb. 10)[3]. Эти западно-европейские произведения византийского характера В. Н. Лазарев считает подтверждением своего утверждения, что исходный образ был полной фигурой. Иг. Грабарь таковой считал версию сидящей на троне, а Лазарев считает более вероятным, как дериват типа Одигитрии, стоящую фигуру исходным, первоначальным прообразом. Он отклоняет вариант изображения БМ на троне со стоящим на ее коленях и так обнимающим мать ребенком, которые Игорь Грабарь считал за исходный тип: Лазарев этот вариант считает поздним, последним.

Считая, как и другие византинисты, несомненным создание этого типа богоматери Элеузы или Умиления на почве Византии, В. Н. Лазарев оттеняет, что большое

[1] Alpatoff und Lazareff, рис. 7; на стр. 149 авторы оттеняют со ссылкой на Récherches Millet, p. 591, 685 и Wulff Handbuch, S. 536—537, что Смирнский физиолог является памятником XI, а не XIV века, как считали до последнего времени, в частности Лихачев и Кондаков (Икон. БМ, II, стр. 268.)

[2] См. эти три грузинские иконы на табл. 42, фото 203 и 486. — Алпатов и Лазарев приводили еще три русских памятника XII—XIII в. (стр. 153), а также находящуюся под западно-европейским влиянием миниатюру в армянской рукописи 1292 года царя Гетума II (стр. 153, прим. 9).

[3] Еще упоминается немецкое произведение XII века Зальцбургской живописи (Лихачев, стр. 151, Alp. u. Laz., S. 152). Кроме того сверить: Alpatoff und Lazareff, S. 153, Anm. 1 und 4.

распространение получил этот тип в Италии XIII и XIV веков, когда воплощение новых религиозных идеалов сбросило византийский аскетизм и абстрактность и внесло человечную эмоциональность в изображение божества; он добавляет при этом, что все это никогда не вызывало одобрения в византийском искусстве. Для полуфигуры в изображениях Dugento Лазарев называет изображения в Московском музее изобразительных искусств, которое предполагал издать особо; в Пинакотеке Перуджи и в Берлинском Музее[1]. Сидящие на троне мадонны воспроизведены Лихачевым из Берлинского Музея (№ 659: рис. 350) и из собр. Cartand во Флоренции — рейнской школы XIII века (рис. 351)[2]. Наконец, со стоящим на коленях матери ласкающимся младенцем Лазарев называет мозаику около 1161 года в S. Francesca Romana («эмбриональный» тип), а затем ряд произведений XIII века[3] и в заключение живые итальянские мадонны в Chiesa dei Servi в Болонье, в собрании Gualino в Турине, в S. Remigio во Флоренции или в S. Vicchio di Rimaggio.

Таким образом, теперь существования этой, эмоционально окрашенной темы изображения богоматери в так наз. византийском искусстве XI и XII веков никто уже более отрицать не может[4]. Впрочем, конечно, в силе остается наблюдение и утверждение Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева о чрезычайной редкости, об исключительности ее как раз для Византии. Если же учесть всю массу рассмотренного уже нами материала грузинской чеканки и того психологического характера, который ее пронизывает, то в связи с рассмотренной нами Лаклакидзевской мадонной выдвигается на очередь, по моему глубокому убеждению, совершенно принципиальный вопрос о том, не родилась ли данная композиция как раз в Грузии XI века и не получила ли она отсюда свое вхождение в Византию и далее в Италию, где уже позднее, на соответствующей однако ступени развития искусства и получила свое типичное и пышное выражение[5].

Итак, Лаклакидзевская мадонна представляет собой памятник совершенно исключительной ценности и интереса также и в иконографическом отношении. Высокое же мастерство создавшего ее скульптора, утонченность его вкуса, умение создать гармоничное построение со спокойным равновесием масс в отдельных частях иконы, в отдельных изображенных сценах на бортах, а также расположить их в интересах той же гармоничности и прочувствованного спокойствия, наконец, удивительная мягкость и гармония в концепции и построении центрального сюжета ласкающегося к матери младенца позволяет и заставляет видеть в этом произведении не реплику готового образца, а самостоятельную творческую композицию. Что же касается отдельных сцен по бортам, то эти готовые композиции были им также сообразно общей концепции перекомпонованы, что и привело к столь законченному в художественном смысле результату.

[1] Для треченто у Кондакова (Связи, рис. 82, 109, 111) воспроизведены Сиенская мадонна церкви del Carmine, сиенской школы в Ватикане и в S. M. Maggiore во Флоренции. — Две изданные и отнесенные к XII в. Вогонвон-ом мадонны (*Dedalo*, ott. 1921), питуемые и Анисимовым в параллель Толгской БМ (Вопросы реставрации. II сборник Центральных государственных реставрационных мастерских, Москва 1928, стр. 162), В. Н. Лазарев считает исполненными во второй половине XIII века и несомненно работой грека на итальянской почве (Alp. u. Laz., S. 148, Anm. 2).

[2] Та же мадонна воспроизведена и в исследовании Paul Clemen, Romanische Monumentalmalerei im Rheinlande, 1916, Abb. 536.

[3] Доску третьей четверти XIII века в колл. проф. Вольпи во Флоренции, и б. колл. Figdor в Вене, которое Лазарев усвоил школе Берлингиеро Берлингиери, и музее Изоискусств в Москве и миниатюры кодексов statuti della Compagnia di S. Maria della Vita 1260 года в Bibl. Communale в Болонье и Petrus Lombardus, Liber IV Sententiarum в Венской библиотеке (№ 66, cod. 1415) конца XIII или начала XIV в. (Laz., fig. 12).

[4] Ср. еще В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, М. 1947, стр. 125.

[5] Впрочем, и в Россию домонгольского времени эта тема могла поступить непосредственно из Грузии же.

ЦАГЕРСКАЯ МАДОННА

Цагерская мадонна (ფ.19) стоит первой в длинном ряду тех икон, которые в отличие от рассмотренных до сих пор икон являются исключительно скульптурными памятниками — в ней нет никаких живописно исполненных частей сюжета, а напротив того она полностью выполнена рельефной чеканкой в серебре с последующей сплошной, бледной позолотой[1].

Икона крупных размеров в 106 × 75 см при ширине бортов в 10 см (см. табл. 28, 29, 30 и фото 129, 132, 133). Как и рассмотренные иконы Цагерского Спаса и Лаклакидзевской мадонны, так и эта Цагерская мадонна имеет гладко заканчивающийся под прямым углом внешний контур бортов; таков был первоначальный уже замысел художника. Икона также позолочена — сплошь, не очень темно. Центральное изображение иконы (83 × 53 см) представляет сидящую на широком, занавешенном тканями троне с подушкой богоматерь с мальчиком, сидящем на ее левой руке, и упирающимся ножками в ее колени. Ноги мадонны, стоящие на украшенном подножии[2], повернуты влево, в то время, как верхняя часть корпуса ее и особенно голова повернуты вправо. Младенец изображен сидящим в профиль, только голова повернута на смотрящего. В левой руке у него свиток, а правая поднята с благословением. Мадонна помимо поворота к нему головы, еще и наклонила ее несколько. Правую руку она прикладывает к груди. Вверху поля подпись крупными заглавными буквами — ϑ·ϑϽ ΠЬϹ, (ღვთის ღმრთისა), т. е. Матерь Божия. В остальном — весь фон гладкий. Против средней части иконы выступают вперед борта, по скосам которых (шириной в 2,5 см) вычеканен равномерный ряд широкого листа, похожего на дубовый, с лопастями и жилками. Внешний обрез бортов гладко заканчивается под прямым углом.

Борта иконы задуманы совершенно целостной композицией, состоящей из 18 круглых медальонов с поясными изображениями и из связывающих их между собой разветвлений стебля с листиками и с пятью камнями, в каждом таком звене. По верхнему борту дан деисус полуфигурами в пяти медальонах и со следующими подписями: в центре ϽϤϮϤ, слева ϑ·ϑϽ ΠϤϽ, справа ϷϽ ϽϤ ϬЂЬ|ϑϹϤ|ϑ ЪΙϮ, в правом угловом медальоне архангел с подписью ϒϤ Ъ, т. е. без какого-либо определяющего титула, а в левом угловом ϑϮЪ, с опиской Ъ вместо Ъ, и очевидно также без дополнения титула: эта часть отсутствует. В остальных 13 медальонах изображены 12 апостолов и евангелистов и в среднем нижнего борта Иоанн Златоуст. Попарно, на левом и правом бортах, изображены Петр и Павел, Иоанн и Матвей, Лука и Марк, Андрей и Варфоломей, нижние угловые — погибли, а последняя пара — Фома и Филипп — с расположенным между ними, в центре, Златоустом. Подписи расположены и разбиты по разному:

ϷϽ ϑϤ; ϷϽ ϽϮϮ ϬϤ; --ЪϤϹ; --ϹЬϤ|ϑΠϹ; ϷϽ |ϑϒϠϤ|; ϷϽ ϑ·|Ο|Ϥ, ϷϽ|ϑ|ϑ|[ϑოზ]:

ϷϽ|Ρ|ϑ|Ο|[ლომე]; ϷϽϹϑ·ϑϹ; ϷϽ Ͻ·Ϥ|Ο+|ϑϑ; ϷϽ Ψ·|Ъ|Ϥ|ϑϤ.

На куске медальона в правом нижнем углу читается начало подписи ϷϽ, но остальное погибло все вместе с изображением.

[1] Впервые кратко описана П. С. Уваровой, МАК, X, стр. 112 и 182 (№ 311): размер указан 1 арш. 8 вершк. × 1 арш. 5/8 вершки, т. е. 107 × 75 см; затем проф. Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию, 1937, стр. 54—55: размер указан 105 × 85,5 см.; тогда же был сделан фотоснимок иконы (24 × 30) фот. Д. И. Ермаковым, № 16789. Икона в 1924 году была доставлена в Музей древне-грузинского искусства.

[2] По Кондакову — (царский) пульпит.

В начертании подписей на иконе Цагерской мадонны следует отметить характерной формы буквы Д, А в основной подписи, которые совпадают с начертанием этих букв и в монументальных надписях, как напр., в приделе Рушского храма, и др; они же встречаются и на других иконах[1]. Из подписей по борту начертание О опять дает незамкнутый кружок, Ц — угловатой формы, и выделяются — П загнутым вниз носом и К поднятыми кверху концами поперечины. Форма титла вполне совпадает, если учесть происходящее от уменьшения упрощение, с начертанием подписи среднего изображения, являющегося повторением титла в монументальных надписях, как, напр., в северном портике Рушского кафедрала. Особенно характерно сокращение имени Златоуста четырьмя буквами ოქრ. Над ხგრნაა проставлено титло. Иоанн читается очевидно, через ჳ: ათჳნჱ.

Сохранность иконы в целом хорошая, особенно всего среднего изображения, даже помятости которого не мешают непосредственному восприятию произведения. Также и борта пострадали сравнительно немного, и, главное, не лишая возможности любоваться произведением. Лакуны по бортам и у скосов заполнены отдельными чеканными фрагментами других икон, а кое-где гладкими пластинками[2].

По общему композиционному построению художник Цагерской мадонны, изображенной цельной фигурой, а не погрудной, как Лаклакидзевская, делает сравнительно с последней узкие борта, назначение которых создать именно обрамления для основного изображения. И действительно, мадонна с младенцем выдвинута вперед, она всецело приковывает к себе внимание. В художественном образе Цагерской мадонны необходимо прежде всего отметить передачу сложных эмоций. По расположению широкого трона и посадке фигуры — за основу изображения взята фронтальность. Но посаженная так фигура дана не в отработанном виде торжественной симметричности фронтального изображения, а наоборот находится в свободном движении, создающем мягкую гармонию масс, находящихся в равновесии: перед нами картина совершенно свободного контрапоста, где верхняя часть фигуры повернута в одну сторону, тогда как ноги — в другую; далее голова мадонны дана с наклоном при отвесном положении торса, руки — левая направлена вниз, а правая вверх. С этим сложным движением фигуры мадонны вполне сливается и восполняет уходящую, как бы, правую ее сторону положение младенца, ножки которого вместе с левой рукой мадонны находят продолжение своего, направленного вниз под углом, движения в правой ноге мадонны и в расходящихся складках ее одежды. Это же направление движения ног справа налево нашло отзвук и в построении специального подножия (хотя, конечно, сам по себе этот «перспективный» показ его взят из живописных изображений).

[1] Г. Н. Чубинашвили, К истории Рушского храма (Известия ИИМК Груз. ФАН, т. V—VI), Тб. 1940, рис. 12 и 13 на стр. 447. На Лабечинской богоматери (см. фото 130), Корцхельской (см. фото 143) и на тондо Гелатского монастыря с изображением св. Мамая (см. фото 201).

[2] От одной хорошей, с темной, красной позолотой, небольшого размера иконы набиты на таких поврежденных частях бортов (на левом — в центре, на правом — внизу, и др.), а также на гладких верхних частях фона над троном отдельные фрагменты оклада от большого числа полуфигур для живописных изображений; сохранившиеся подписи приводит Е. С. Такайшвили (я их не проверял). В левом нижнем углу борта набит фрагмент большого нимба Христа с узором чернью. Мелкие другие фрагменты или гладкие полоски в разных местах прирывают утраты.

Здесь же нужно оттенить тот разрыв впечатления, который получается благодаря неправильности пропорций ног богоматери к ее корпусу, и благодаря связанному с этим особенно сильному выпиранию впечатления перспективной ошибки в построении. Несомненно увлеченный пластическим исканием и выявлением голов, и корпуса фигур, мастер занял ими больше места в намеченном листе серебра, чем можно было, и принужден был дать на оставшейся его части укороченные и уменьшенные против остальной фигуры ноги, и вогнать в самый край листа подножие. Все это лишний раз показывает, как трудно было выбиться скульптору из оков, вековых, традиционного рисунка линиями.

Далее для характеристики установки художника важно делаемое им противопоставление пластических тел и пространства, в котором они размещены, или из которого он их обособляет: фон вне трона с фигурами дается совершенно гладкий. Также только пластическими трактовал художник и нимбы обеих фигур: имеющиеся сейчас в этой части иконы крупные самоцветные камни не только позднее добавление, но и нарушающее художественный образ, концепированный мастером иконы. Рядом с этим, своеобразным решением является крупная, сильным рельефом выполненная подпись к изображению, расположенная на гладком фоне по сторонам головы мадонны — этим приемом мастер отчетливо показал, что он создавал именно художественное произведение.

Техническая сторона исполнения Цагерской мадонны характеризуется теми же особенностями, которые отмечены относительно Шемокмедской ризницы, Сагоджашенских пластин, работы второго мастера на Бретском кресте, а именно известной шероховатостью в плоскостях голов мадонны и мальчика, а также голов в медальонах, отсутствием должной глади. При внимательном рассмотрении то же самое замечается на спинке трона, его ножках, на подушке, а равно и на гладких поверхностях фона иконы; даже и в исполнении орнаментальных частей бортов эта особенность налицо.

Какое большое место при создании Цагерской мадонны должны мы отвести самостоятельному творчеству создавшего ее мастера, видно уже из того, что несмотря на перекликание отдельных моментов композиции с известными иконографическими типами богоматери, мы не находим среди этих установленных типов или их вариантов такого типа или подтипа, который был бы здесь изображен. Н. П. Кондаков смог посвятить в изложении иконографического типа Одигитрии из своего исследования Иконографии богоматери всего две страницы разновидности сидящей и держащей младенца у себя на левой руке или колене, который однако по его словам «выработался еще в древне-христианскую эпоху». Однако, примеров он может назвать преимущественно из декоративного искусства и — по собственному признанию — только четыре коптские VI—VIII веков, да два диптиха слоновой кости IX века[1]; при этом все они представляют собой строго фронтально сидящую богоматерь с младенцем на левой руке, которая совершенно прямо держится и сама, и держит также прямо голову. Рядом с этим он приводит только еще три грузинских примера, а именно изображение на алтарной преграде из так наз. Вороновской церкви в Цебельде (Абхазия) VII—VIII века (у него «XII—XIII в.» — очевидно опечатка), затем изображение на Бедийской золотой чаше и еще серебряный складень из Джахундери в Нижней Сва-

[1] Иконография богоматери, II, 1915, стр. 270.

нетии[1]. В заключение этого перечня фактически известных ему примеров Кондаков делает такое дальнейшее предположение: «По-видимому, тот же греческий оригинал чтимой иконы перешел в раннюю пору средневековья на Запад и оставил по себе память в целом ряде икон и фресковых изображений XII—XIII вв., правда, почти исключительно в Италии»[2], и называет две фрески[3] и ряд итало-критских икон. (Впрочем, количество итальянских примеров из монументального искусства Кондаков сам увеличил в последней главе)[4]. Уже это положение наводит на мысль: правильна ли сама установка, что в искусстве с X по XIII века все иконографические типы богоматери являются по всему христианскому миру воспроизведением греческих, особо чтимых, «чудотворных», икон из Византии?[5]

Из рассмотренных уже памятников грузинской чеканки, как Бедийская чаша, Лаклакидзевская мадонна и настоящая Цагерская следует, что в рамки установленных византийских типов они не укладываются и никаких подписей, указывающих на связь с Византией, не имеют. Другими словами не только в Италии и Западной Европе XIII века (и отчасти ранее того?), но также и в Грузии X—XI (и следующих?) веков, не все изображения богоматери представляют просто реплики византийских типов. Не даром Грузия не знала ни в религиозной жизни, ни в религиозной основе развития искусства никакого «иконоборческого» перерыва, а следовательно и искусственного догматически направляемого восстановления после этого периода, что облегчило возможность утверждаемой мною естественности живого свободного творчества в Грузии. Дальнейшие примеры также частично добавят еще иные не укладывающиеся в рамках византийской иконографии примеры[6]. Здесь нужно вспомнить общую, как

[1] По фото Ермакова № 187 (см. фото 48, 49). — Есть еще другие того же типа, но с фронтальной позой богоматери: в Чукули (см. фото 45, 46) и в Чихареши (см. фото 47). Разобраны ниже в § 21.

[2] Иконография БМ., II, стр. 271.

[3] S. Bartholommeo all Isola (рис. 233) и S. Silvestro in Tivoli, близь Рима (рис. 234).

[4] S. M. sopra Minerva 1296 года (красочная таблица ad p. 432), S. M. Maggiore над надгробием кардинала Гонзалец Родригеца, умершего в 1296 г. (рис. 239 и 240); неизвестное надгробие в S. M. Arnocoli (рис. 241) и мозаика в базилике св. Хризогона в Риме (рис. 242): конца XIII и начала XIV вв. — Ср. еще также рис. 117 и 139 и отчасти 156—160. — Лихачев, Истор. значение итало-греческой иконописи..., стр. 82, рис. 177, приводит редкую новгородских писем икону БМ., сидящей и в то же время как бы Одигитрии.

[5] В. Н. Лазарев посвятил теме сидящей на троне богоматери интересное исследование (Studies in the iconographie of the Virgin. IV. The Seated Hodegetria, in: The Art Bulletin, Vol. XX, 1938, pp. 48—65). Оттеняя существующие в литературе указания на древнее время происхождения его, в частности древне-христианское, он приводит примеры западного, коптского и армянского искусства VI—VII вв., изображающих фронтально сидящую богоматерь с младенцем и изображающих богоматерь, повернутую в три четверти к поклоняющимся волхвам легенды. Он связывает выработку типа сидящей богоматери, именно, с выделенной из композиции поклонения волхвов, полагая, что, как иконный тип, он, видимо, выделился на Востоке, а не на Западе. Затем примеры XI по XIV вв. (и даже до XVI—XVII) из искусства коптского, византийского (но не константинопольского), армянского и грузинского дают ему дальнейшие примеры обеих названных группировок.

Лазарев настойчиво оттеняет, что «сидящая Одигитрия», не будучи принятой в столичном искусстве Константинополя, распространена была в иконографии христианского Востока (стр. 53, 54, 61, 65). Впрочем, если она изображена без поклонения волхвов, то всегда в виде иератически строгой иконы. Только в греческом евангелии № 154 Венской Библиотеки, второй половины XI века, впервые замечается отход от окаменелой фронтальности (Fig. 38 по Goetinger, Griechische Buchmalerei, 1926) благодаря повороту и наклону головы БМ-и; также есть пример и для XII в. (Fig. 43). В Константинополь же тема эта проникает, как он отмечает, только в XIII и XIV вв. (стр. 58).

Лазарев принужден оттенять в отношении этого типа, как и относительно «Элеузы», что на Западе его постигла совсем иная судьба: он стал там исключительно популярным (стр. 61—65). Серия примеров, разрозненных, начинается с VIII века, не говоря о ранне-христианских, а с XI по XIV их — непрерывный ряд, все умножающийся из века в век. В рельефах бронзовых дверей в Trani (1175 г.) и в Ravello (1179 г.) намечается при этом модификация из иератичности в жанр и человечность интерпретации (стр. 63) - дух dugento пронизывает все детали (особ. оттеняет работу Sandberg-Vavalà, L'iconografia della madonna col bombino nella pittura italiana del Dugento, Siena 1934, p. 42—54).

[6] Имеются к рассмотренным повторные реплики, как, напр., близкая по времени к Цагерской мадонне только полуфигура в сел. Тешали Нижней Сванетии (см. фото 139), орнамент бортов которой совпадает с тако-

всегда сжато и ярко сказанную характеристику «византийского искусства в период IX – XII веков», которой Н. П. Кондаков посвятил всю первую главу второго тома своей Иконографии богоматери, а именно, что «искусство, утратив свободную творческую силу, ограничилось эклектизмом и внешним подражанием античному образцу и удовольствовалось прикрашенным его изяществом, щегольством миниатюрою и шаблонами, манерною слащавостью в экспрессии» (стр. 2); что именно «в это время иконописные типы были приняты, как неизменный канон» и что «вырабатывается условная схема и очерк человеческой фигуры наполняется сетью мелких контуров, которыми передаются мельчайшие складки драпировки, но не изображается ни сама фигура, ни ее движение» (стр. 7); что «даже религиозные темы страдают ..., так как сухая богословская догма закрывает в них всякую живую мысль и непосредственное чувство», отчего происходит «скудость изобретения и мертвенное однообразие» (стр. 12); что в типаже находим «иконописную прилизанность в манере, общую благоуветливую экспрессию лиц, подкраску румянами даже старческих физиономий, преувеличенную стройность тел, напряженную энергию всякого движения и жеста», т. е. что византийское искусство «окрашивает в ложный идиллический тон всю иконографию христианской веры, и ее портретное, реальное содержание перерабатывает в искусственном, условном понятии» (стр. 13). Так «получилась не живая и деятельная художественная среда, но отвлеченная декоративная схема, псевдоклассический шаблон» (стр. 2) и только то «показное значение византийской культуры, которое придали ей двор и столица» (стр. 7).

Если этому противопоставить тот ход развития грузинской чеканки с середины X века начиная, отличительной чертой которого является живая, творческая борьба за скульптурное оформление и передачу тела и предметов, искание, отвечающее вполне таким же исканиям в искусстве Западной Европы XI и XII веков и сказавшиеся в последующем развитии в Западной Европе XIII – XIV веков живописи (и отчасти сходное с древне-греческим VI века до н. э.), то это отличие от византийской окостенелой схемы и общего настроения ее и в решениях — в значительной мере лимитированного общим христианским мировоззрением — изображения богоматери станет для нас вполне понятным, и естественным, обязательным. Как и искусство разных стран Западной Европы в XIII веке включало — и даже преимущественно разрабатывало «кроткий образ смиренной девы» (стр. 17), а не только суровый «тип строгой матроны», сближаемый Кондаковым «с чистым аттическим типом богини Афины» (стр. 18), — так и в грузинском искусстве рассматриваемой поры начала XI века Цагерская мадонна, как и Лаклакидзевская, является, используя — vice versa — слова Н. П. Кондакова же об одной итальянской мозаике с изображением мадонны на троне последних годов XIII века в Риме, исполненной Джованни Косматым в S. M. sopra Minerva, выражением «простого чувства и своеобразной тихой экспрессии», причем, вместо византийского «схематизма и ремесленного выполнения, получилась художественная задача и проявление лирического настроения»[1].

Переходя теперь к детальному анализу иконы, прежде всего, конечно, необходимо остановиться на выявлениях пластического порядка в иконе. И действительно, в этом отношении зрителя захватывает, при первом же взгляде, выступающая таким сильным

ными Лабечинской мадонны (см. фото 130). Также и любой из трех подходящих к цитате Кондакова триптих с Петром и Павлом является тоже только повторением несомненно древней иконы (см. напр. надписи и их расположение!) в самой Сванетии и, по-видимому, не столь уж поздние.

[1] Иконография богоматери, II, стр. 422 и таблица в красках ad p. 432.

рельефом вперед, что производит впечатление округлой скульптуры, по художественной концепции главная часть — голова мадонны, и затем идейно главная — голова младенца. Нужно оттенить, что наша икона занимает по пластическому объему голов, особенно богоматери — несомненно первое место[1]. Обе фигуры Цагерской иконы хорошо и выразительно моделированы; руки богоматери даны дополнительной объемной к корпусу величиной — особенно ярко выступает это на правой руке. Также точно и руки младенца образуют дополнительные объемные тела. Ноги богоматери и мальчика, окутанные одеяниями, даны не только с подчеркнутым показом объемной закругленности их, но и с выделением моделировки коленей. Очень значительной шарообразной закругленностью подымается, выравнивая складки одеяния, животик мальчика. Для обостренного чувства пластичности, которое свойственно мастеру Цагерской мадонны, характерным является то, что он трактует дополнительными объемами к общему массиву фигур также и известные части одеяния, тканей. Так, по щекам богоматери и на шее он подымает набравшиеся складки, а мафорий, охватывающий правое плечо и фигуру до живота, перекинут затем через правую же руку и свисает снаружи; здесь художник создает в последнем звене также свободный, дополнительный объем. Последнее только и возможно при этой ярко выраженной пластичности подхода всей иконы; в то время как при рельефном подходе мастера Саголашенских пластин и др., т. е. когда, напр., руки даются не дополнительным к объему корпуса объемом, а моделируются в пределах последнего путем моделированной вдавленности, такой показ материи был бы невозможен. Другой конец мафория, спадающий с левой руки, стелется свободной волной по мутаке и по наружной стенке трона. Он, как и в складках всей одежды обеих фигур, особенно на груди и между колен богоматери, намечает небольшим рельефом только линии их рисунка. Также выявлены они и на спинке трона и на мутаке. Эти линии складок одежды выработаны мастером в техническом смысле тем же приемом небольшого гребня между двух линий расходником по лицевой стороне пластины, который мы повстречали на рассмотренных уже иконах. Наибольшую близость эта техническая деталь и специальная форма выражения имеет с Цагерским Спасом; трактовка же складок Лаклакидзевской мадонны и даже Бретского Крестителя уже отличается, как было отмечено. С иконой Спаса сближает трактовка складок особенно еще и наличием странных крючков у расплывающихся складок (ср. напр., на плечах фигур, впрочем даже и на фигурах в медальонах обрамления иконы) и значительных отрезков изображения, где складки даны параллельными линиями.

Как сами фигуры, так и изображенные на иконе предметы, как трон, подушка на нем, подножие и нимбы, выступают отчетливыми объемными телами, хотя, конечно, о правильном показе их реальной формы не приходится думать. Трон как бы распался на составные части — спинка, сидение, ножки; каждая из них дана самостоятельно объемом, который не понят в своей связи с другими, не дан в своем соотношении с ними, с целым. Мастер хорошо выделяет остов спинки, легко оттеняет в глубине складки и узор ее матерчатой драпировки; также вполне выразительны и сильны ножки трона и хорошо объемно выработана круглая подушка на сидении. Но между собой эти части не увязаны в смысле объемного построения, а в соединении с непреодоленной мастером задачей правильного построения пропорций ног богоматери и их показа в перспективном сокращении это вносит в художественный облик всей иконы Цагерской мадонны надлом, разрыв, преодолеть который зрительно не удается. В это впечат-

[1] С высотой рельефа, красотой и выразительностью головы мадонны я могу сопоставить только поступивший в музей из Лечхуми фрагмент (по типу) головы иконы св. Георгия, резанный из дерева (см. фото 167, 168).

ление отрыва нижней части иконы от верхней свою долю вносит также и изображение подножия. Наш мастер захотел сказать языком скульптуры то, что он видел в готовом рисунке, в котором рисовальщик не был в силах передать реальный предмет, да еще видимый в перспективе, а находил удовольствие только в течении линий. Несмотря на такое яркое дарование пластически воспринимать мир, каким отличался мастер Цагерской мадонны, и он не смог преодолеть трудности вековой зрительной привычки и традиции. Вот почему подножие, как и вся эта нижняя часть иконы, повторяющая готовый образец, не стоит на высоте остальной главной части его произведения.

Что касается декоративной отделки основного поля иконы, т. е. ее среднего изображения, то мастер Цагерской мадонны проявляет в отношении ее значительное самоограничение. Он четко выделяет из пространства изображаемые им тела, т. е. фигуры и трон, оставляя фон вокруг них вовсе не украшенным, просто гладким. Но и самый трон декоративно ничем не выдается. Это самоограничение художника в декоративном направлении особенно ясно проявляется в верхней половине иконы, являющейся в собственном смысле слова выношенным его творчеством произведением. Для фигур и особенно головы мадонны спинка трона имеет целью служить фоном, который бы содействовал выделению их. Поэтому он и выбрал такую простую форму с прямоугольной спинкой из числа разработанных тогда типов трона[1]. Но он покрывает поверхность ее драпировкой, которая незаметно, складками, влечет глаз к фигурам и помогает их выделению: так перерабатывает он готовое изображение. Самую же поверхность ткани он покрывает только звездочками, из четырех пунсонных точек каждая, равномерно располагая их между линиями складок. В нижней же части трона мастер допускает известное количество орнаментальных украшений — они не могут создать конкуренции основным изображениям иконы, ее содержанию, а потому он дает углубившемуся в них и насладившемуся уже ими в верхней части глазу право любоваться в нижней отдельными декоративными, орнаментированными частностями. Вместе с тем в разработке ножек трона он применяет те же простые формы, в каких показан остов спинки, ограничиваясь только тем, что укрупняет составляющий ее элемент, создавая впечатление большей крепости. Точно также и круглая подушка, как бы отграничивающая корпус мадонны с младенцем, пройдена редкими поперечными полосами из линий с цепью точек между ними, исполненными с лицевой стороны пластины, т. е. очень скупо украшена. И только на самом сидении и на соединяющих ножки планках, да на подножии мастер позволяет себе покрыть полностью всю поверхность их орнаментацией (см. фото 133)[2]. Узор, пущенный по сидению и по планкам перевязей ножек, повторяется там же на иконе богоматери в Чукули (см. фото 136), и на щите Джуматского Георгия (см. фото 151); кроме того мы уже его повстречали на Шемокмедской пластине со снятием со креста и другими сценами перелома X и XI вв. (см. табл. 137), а также встречается он в более раннее время на золотом с эмалью и чернью энколпии VIII—IX вв. с деисусом из Мартвили (см. табл. 4-а), по бортику оборота его. Тот же

[1] Этакая же форма трона с повторением и деталей его, как на Цагерской мадонне, встречается на одновременной иконе богоматери в Чукули (см. ниже и фото 136, также МАК, X, табл. XXXV. 61; Кондаков, Иконогр. БМ, II, рис. 107). Сходной формы спинка трона повторяется и среди итальянских произведений конца XIII и XIV вв. (см. воспроизведения у Кондакова, Иконография БМ, II, рис. 192, 220 и 240).

[2] Конечно, более вероятно, что подымающиеся по концам подушки края сидения есть непонятый рисунок, где край сидения покрыт подушкой. Но не исключена возможность изображенной реально формы с подымающимися краями. Интересно, что мастер воспроизводит торчавшие у переднего края сидения шпинки, назначение которых было не давать подушке сползать вперед. Такая же форма, и даже со шпинками, повторена на Чукульской мадонне. Сравнительно близкое изображение имеется на византийской иллюминованной в кодексе Эгберта Трирского (в Чивидале) миниатюре середины XI века (Икон. БМ., II, рис. 182) и на мозаике XIII века в Триесте

мотив встречается на византийской миниатюре богоматери на троне, вклеенной в середине XI века в знаменитый кодекс Эгберта, Трирского епископа, находящийся ныне в Чивидале[1] и на абсидальной мозаике в capella del sacramento собора в Триесте XIII века[2]. Интересно, что на последней мозаике дан по верхней поверхности подножия тот же узор из чешуек, которым покрыто подножие Цагерской и Чукульской мадонны, он же украшает подножия иконы архангелов Михаила и Гавриила (см. табл. 88) и затем отдельную икону арх. Михаила (см. фото 171) в церкви той же сванской деревни Чукули. Этот мотив невольно сопоставляешь с разделкой цилиндрической части древней, 973 года, ручки Ишханского креста, как мы его уже вспоминали по поводу отделки гробов в сцене сошествия во ад на обрамлении Лаклакидзевской мадонны. Этим исчерпывается весь набор орнаментации средней части иконы, ибо аркатура бортов подножия также мало веса имеет, как и концы подушки.

Обрамление всей иконы, как было уже отмечено, подчеркнуто мастером, именно как таковое, и сообразно этому очень внимательно и детально украшено орнаментацией. Последняя состоит из двух чередующихся элементов — прямоугольника, образованного чеканным растительного мотива орнаментом с пятью самоцветными камнями в нем и из медальона, заключающего в себе подписное чеканное изображение той или иной полуфигуры.

Медальоны с полуфигурами отвечают полностью мастерству самой иконы. Очень четко выдержанная пропорциональность полуфигур, мастерской рельеф голов, яркая типичность каждой отдельной головы, свободный показ драпировок — вот проходящие черты в разработке медальонов на бортах Цагерской иконы. Если мы возьмем пять медальонов верхнего борта с полуфигурами деисуса, то нельзя не отметить, что в каждом медальоне отчетливо разработана скульптурная сторона — моделировка лица с выделением глаз, бровей, губ, с дополнительными объемами носа, прядей волос, бороды у Иоанна и мафория у богоматери; точно также хорошо и с дополнительными объемами рук и предметов в них, а также с накинутыми поверх плащами моделированы и сами полуфигуры. Складки показаны в одеяниях полуфигур таким же способом, как и в одеянии самой мадонны и мальчика: они составляют ровный гребень между двух борозд. А на плече Крестителя есть даже и крючком заворачивающаяся на конце складка, как мы их отмечали в одеждах мадонны, а в более пропорсированной форме на иконе Цагерского Спаса. Нельзя не отметить, что применение параллельного расположения складок проявляется — в той или иной мере — и в одеждах всех полуфигур, как это наблюдается в одежде мадонны и особенно резко опять на Цагерском Спасе. Все руки на иконе Цагерской мадонны, при всем том, что нет нарушения пропорциональности, после Лаклакидзевской мадонны с утонченно красивыми кистями ее рук и длинными тонкими пальцами, сразу замечаются, как небольшие, с короткими пальцами — это относится как к изображению самой мадонны и мальчика, так и к полуфигурам на бортах, где особенно резко это заметно у богоматери (см. фото 132) и Крестителя. Надписи углублены чеканом в совершенно гладком фоне медальонов, а контуры

(там же, рис. 185). Зато ряд других изображений отчетливо показывает горизонтальность деревянной части сидения. — Планки, перевязывающие ножки, встречаются на изображениях и в таком или похожем виде в течение веков: в X веке на резной слоновой кости в собр. Строганова (Иконогр. БМ., II, рис. 194), на цитированных Чукульской иконе и на мозаике XIII в. в Триесте, и др.

[1] Н. П. Кондаков, Изображение русской княжеской семьи на миниатюрах XI века. СПБ. 1906, табл. V и стр. 32—34, 121—122; Кондаков, Иконография БМ., II, рис. 182 и стр. 327—328.

[2] Кондаков, Иконография богоматери, II, рис. 184 и 185 и стр. 331—334. На всех трех совпадают, таким образом, не только контурные формы, но и орнаментальный мотив сидения.

нимбов составляют такой же подымающийся гребень между двух борозд, как и отдельные складки одеяний, — только в нимбах гребень менее высок. Таким образом, нимбы не создают здесь пластических тел, а остаются в общей плоскости гладкого фона, из которого подымается и обособляется скульптурно голова и полуфигура. Небольшая отделка обкладов (у богоматери и архангелов) и архангельских одеяний (по-видимому выделен таблий?) сделана нанесением пунсонных точек и узоров. Других каких-либо декоративных приемов отделки никаких нет — в медальонах опять все решено, как и в главных фигурах, только скульптурно.

Совершенно так же, и во всех частностях, исполнены заключенные в остальных медальонах бортов изображения апостолов и Иоанна Златоуста.

Если в основной теме иконы — в фигуре мадонны с мальчиком — сказалась, как мне кажется, отличная от византийской установка мастера-грузина, его спокойный, гармоничный, лирический талант, благодаря которым достигнута передача определенных эмоциональных переживаний, то в отношении полуфигур в медальонах он не находил в себе материала или стимула для переработки типажа: все изображения выдержаны и отвечают эпохе, т. е. X—XII векам. Если Христос деисуса отошел от «кроткого, благостного настроения» изображений X века и воспроизводит строгий, могущественный облик вседержителя (пантократора) «мозаик» XI—XII вв.[1], то богоматерь и особенно Иоанн Креститель со своей длинной окладистой бородой и низко надвинутой на лоб копной волос, еще сближаются с ранней трактовкой типов[2]. Относительно апостолов отметим, что кроме евангелистов, остальные изображены по более древнему приему со свитками в руках. Тип Иоанна Златоуста вполне отработанный; как характеризует его Кондаков: «Маленькая голова, с очень большим лбом и редкими волосами, в виде немногих прядей на висках и над челом, с крайне острым и малым нижним овалом лица . . . На этом крохотном и сухом личике старца любопытны еще два больших глаза, широко раскрытых, прямой характерный нос и маленькие сухие губы; тонкие усы спускаются по обе стороны рта и узкого подбородка, и сливаются под ним с крохотной бородкой, в виде двух небольших прядей»[3]. Это описание выработанного в XI—XII в. типа полностью покрывает изображение Иоанна Златоуста и на иконе Цагерской мадонны.

Мастер не чувствовал в себе подъема, вернее — не смел, не посмел как-либо коснуться этих портретных изображений с запечатленной в них душевной структурой каждого. Но он согласовал с целым композиционным построением каждую полуфигуру помощью приданного ей, часто едва заметного, поворота: это как бы голоса органа, звучащие каждый самостоятельно, но создающие единое многоголосое, гармоническое, мощное звучание. Так, полуфигура Христа из деисуса, т. е. медальона, расположенного в центре борта непосредственно над головой мадонны дана не строго фронтальной, как это естественно мотивируется композицией и ее замыслом, а, подчиняясь направлению головы мадонны, слегка повернута вправо. Подчинены этому же идейному центру иконы — мадонне с мальчиком — и все остальные фигуры деисуса: обе левые очень сильно повернуты вправо, тогда как обе правые только слегка повернуты влево, так как младенец находится совсем близко от них. Это различие в повороте особенно ярко выступает у архангелов, фигуры которых даны не в профиль или в повороте,

[1] Как определяет такой тип Н. Кондаков, Македония, стр. 266 и 251 (со ссылкой на Иконографию Спаса, 1905).

[2] К Иоанну ср. изображение на Мартвильском эмалевом эпкольпии (см. табл. 4-а), а также у Кондакова, Македония, рис. 181 с иконы середины XI века.

[3] Македония, стр. 254—255 и рис. 176.

а развернуты по торжественной схеме en face. Подчинение общим интересам мягкого гармонического сочетания изображений на бортах самим иконным изображением мадонны определило также нюансировку движений, поз апостолов на вертикальных бортах: расположенные слева фигуры сильнее повернуты к младенцу на руках мадонны, чем расположенные справа. Но мало этого: мастер незаметным нюансом в их жестикуляции содействует впечатлению законченности обрамления центра с каждой стороны. Ряд левых полуфигур дан с жестом благословения правой рукой, т. е. как бы замыкающей слева, тогда как у всего правого ряда полуфигур та же правая приложена к груди (выражение почитания, благоговения, пиэтета) и, таким образом, не выделяет направленности движения во вне от иконы, а дает просто равновесие к правой стороне композиции полуфигуры — книге или свитку, т. е. организована центрически и тем содействует впечатлению настоящего обрамления расположенной слева от этих медальонов композиции. Наконец, по нижнему борту полуфигура Златоуста в центре дана фронтально с головой en face, а боковые отвечают примененному к боковым фигурам денсуса приему.

Медальоны на бортах представляют собой один из составных элементов их убора. Другим являются сильно выдающиеся из плоскости самоцветные камни, по пять расставленных фигурой в каждом компартименте[1]. Те и другие элементы, т. е. медальоны и камни, равномерно заплетены орнаментальными завитками стебля с листиками или цветочками и причудливыми усиками. Если рассматривать убор бортов шаг за шагом, то замысел мастера, несмотря на значительные порчи в уборе бортов, раскрывается совершенно несомненно: конечно, названные два элемента равномерно чередуются по всему обрамлению, но в этом чередовании примкнутые к каждому медальону две пары камней также только искусственно можно оторвать, удалить, из облика медальона, как и завитки усиков в треугольных заливах около них. Другими словами мастер дает не нанизывание в ряд обособленных в себе элементов, а достигает сцепленности чередующихся звеньев созданного им убора. Красочно мастер, видимо, намечал только хорошо гармонирующие с цветом золота удары из темных, коричнево-красных камней (сердоликов?), т. е. одного тона, как можно заключить по превалирующему числу таких камней, находящихся большей частью в непопорченных прорезах чеканной обивки[2]. Камни имеют круглую, шаровидно подымающуюся форму со сдержанным блеском полуматовой поверхности кабошона; они не имеют самостоятельной, накладной на остальном окладе оправы, а удерживались в круглых прорезах основного чеканного листа позолоченного оклада, благодаря некоторой приподнятости краев прореза, зажимавших плоские края камня. Уже на общей плоскости оклада гнездо каждого камня означено чеканным валиком, насеченным как бы по типу витой проволоки. Это такая же рамочка, и по форме и по разделке, как и рамочки медальонов с полуфигурами, и как проложенные по краям бортов ребра[3]. Т. е. подчеркивание чисто декоративного смысла такого кружка и применение единого, проходящего типа обрамления в отличие от стилизации растительного стебля, гладкого и объединяющего в разных заворотах и завитках те или иные стилизованные фигуры. Расположение узора по вертикальным

[1] Технически такое же использование камней в обрамлениях чеканных произведений имеем на ставротеке из Alba fucense в Италии (см. Em. Bertaux, L'art en Italie méridionale, 1904, pl. VI; Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, I, Abb. 156, и др.).

[2] Сейчас же этот спокойный ритм и красочное единство нарушено в разных местах режущими белыми, вообще светлыми, иных тонов, и частью даже иной формы камнями, укрепленными в пострадавшей чеканке.

[3] Внутреннее ребро (и второе с другой стороны скоса) сохранилось по всей иконе; внешнее же заметно между Крестителем и архангелом Гавриилом, остальное закрыто позднейшей охранившей икону обивкой края.

и по горизонтальным бортам — различно в деталях, но едино по типу построения. Основой мотива является пятилепестковая фигура (цветка или листика) — в четырех кружках или завитках стебля на горизонтальных бортах и во всех восьми на вертикальных этот мотив дан совершенно равномерным и одного размера. В двух же больших, сердцевидной формы, завитках стебля по горизонтальным бортам средний листок вытягивается, расширяется и вообще увеличивается и в пятилепестковой фигуре растягивается также еще и нижняя пара листиков. Кроме того, в переходах имеются такие же, как и простые пятилепестковые, и трехлепестковые фигуры; и затем еще усики и как бы половинки трехлепестковых фигур. Этот растительный мотив орнамента И. С. Уварова и Е. С. Такайшвили именуют гранатовыми цветами, впрочем не выделяя его отчетливо от других похожих и близких[1]. Уварова цитирует Г. Д. Филимонова, который-де называл этот узор «пятилистной мистической розой персидско-византийского стиля, обычно повторяющимся в XI веке»[2].

Этот мотив и вполне аналогичная система построения его завитками в один или чаще в два ряда с дополнительными усиками и т. д. я могу указать на ряде грузинских икон рассматриваемого здесь времени, как то Чукульская богоматерь или Чукульские же архангелы Михаил и Гавриил (см. фото 136 и табл. 88), или на иконе Спаса из Лихаури[3], а также на ряде чеканных византийских памятников, даты которых однако исследователями указываются различные и которые отмечены известным отличием, как тека евангелия в мон. Квирика и Ивлиты[4], как черневой рисунок на кресте в сел. Мацхвариши[5], как борт иконы Василия в лечхумском сел. Мцхета[6]; не говоря уже о ряде византийских чеканных памятников, имеющих иной облик при сходном построении фигуры, как, напр., фрагменты от какой-то одной иконы, набитые справа внизу на двух Охридских иконах[7], или на известной ставротеке XI—XII в. в Alba Fucense[8], на эмалевом ковчежце в S. Marco в Венеции[9], на дискосе в Хальберштадте[10], на обороте византийского эмалевого образка с сошествием и др. сценами из Шемокмеди[11], где цветочки очень кудрявые и реалистичные.

Конечно, возможно поставить вопрос не является ли эта пятилепестковая фигура на иконах Цагерской мадонны и Чукульских архангелов более орнаментальной трактовкой того же узора на бортах Чукульской богоматери, а этот последний в свою очередь упрощением разнообразных мотивов византийских образцов, перечисленных, например, выше. — Мне однако представляется это иначе: правда, развернутого документирующего доказательства я сейчас не могу привести, но линия развития орнамента в чеканных памятниках Грузии X—XII веков идет от геометрических к растительным

[1] МАК, X, стр. 96, 99, 107, 111, 112; Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию, стр. 27, 45—46, 112—113 и др. Иного типа цветочки на иконах Симеона Столпника и Спаса в Лагами (см. табл. 90 и 123) и также на ковчежце мон. Квирике и Ивлиты (МАК, X, стр. 96, 99 и рис.) обозначаются тем же словом.

[2] Она цитирует его статью в Вестнике Общества Древне-Русского искусства за 1876 г., стр. 86 под заглавием: Сванетия в археологическом отношении.

[3] Опись ..., рис. 73.

[4] Некоторые из фигур: МАК, X, табл. XXVI. 43 и рис. 23 на стр. 97.

[5] МАК, X, табл. XXV.

[6] Фото Ермакова № 16776.

[7] Кондаков, Македония, табл., VIII и X; Кондаков, стр. 260, считает эти фрагменты XII—XIII века.

[8] Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, I, 1907, Abb. 156; Em. Bertaux, L'art en Italie méridionale, 1904, pl. VI; G. Schlumberger, Epopée byzantine, III, p. 733.

[9] МАК, X, рис. 25 на стр. 99 (по Pasini).

[10] Lehnert, I, 1907, Taf. ad p. 180; Бэкн Онизари, 1939, табл. XXVII.

[11] Опись, рис. 69.

претворениям того же геометрического построения; дает нарастание пышности, жизненности, детализации в разработке рисунка и планов рельефа[1]. Таким образом, самый этот орнамент — по мотиву своему — связывать с византийскими кудрявыми примерами не представляется необходимым; косвенным подтверждением может служить отнесение Кондаковым, напр., теки из мон. Квирике и Ивлиты к XII веку, Охридских фрагментов к XII—XIII, и т. п.[2] Впрочем, особенного веса придавать существующим в литературе датировкам византийских памятников не приходится, так как они не являются результатом исследования всех памятников, а просто случайным, на-глаз решением отдельных из них, оторванно и в лучшем случае из учета иных показателей, а не чеканного искусства. Возможно, поэтому впрочем, что весь вопрос о датах византийских чеканных памятников нужно будет решать в тесном контакте с грузинскими и в учете итогов изучения грузинских памятников.

Скос от бортов к собственно иконе покрыт уже не орнаментально трактованной надписью, как на Цагерском Спасе или на Ланлакидзевской мадонне, а настоящим орнаментом — стилизацией листьев, похожих на дубовые. Характерна постановка их, если сравнить с применением других мотивов на позднейших иконах. Этот же мотив применен на скосах иконы Симеона Столпника в Лагамской церкви Сванетии (см. табл. 90), на скосах иконы богоматери из Текали (Чолур — см. фото 139), несколько засушенный на иконе богоматери в Чукули (см. фото 136), и на скосах ряда византийских памятников, как на эмалевой теке евангелия в монастыре Квирике и Ивлиты[3], на иконе Василия в лечхумском селении Мцхета[4], затем на двух Охридских иконах благовещения в Македонии[5].

Если в итоге анализа Цагерского памятника мы остановимся на вопросе о более узких границах возможной датировки его[6], то прежде всего нужно учесть черты стиля, именно ярко выраженные искания скульптурности, которые мы наблюдали в памятниках самого перелома двух веков и начала XI, а в связи с этим такие детали, как подушку, как свешивающиеся части одеяний и т. д., просящиеся на сопоставление с Моцаметской пластиной (см. фото 108); затем показ пальцев на правой ножке младенца, отдаленной от зрителя путем как бы заворота их наверх, как это встречается и у фигур Бедийской золотой чаши (см. фото 86—95). Затем, технические особенности, сказывающ-

[1] В частности икона Чукульской богоматери мне представляется хронологически стоящей именно после Цагерской, но не наоборот. — Аналогичное направление развития прослеживается на каринном узоре.

[2] В этой же линии лежит и икона Сетийского св. Георгия (см. табл. 96).

[3] МАК, X, табл. XXVI и XXVII.

[4] Фото Ермакова № 16776 (Е. С. Такайшвили, стр. 45—46: XII—XIII век).

[5] Кондаков, Македония, табл. XI и XII. На стр. 251 и 264 он приблизительно определяет их на середину XI века, гекр. на XI, или в крайнем случае на начало XII века, на стр. 270 уточняет дату по подписи на время до 1054 года.

[6] В литературе датировка этой иконы дана была обще Н. С. Уваровой (МАК, X, стр. 112 и 182, № 311, ср. приложение стр. 32), отнесшей ее к третьему периоду XIV—XV веков. Характерно, что она восхищается этой иконой, обсуждаемой ею совместно с иконой Чукульской БМ-и; говоря о «тонкой художественной чеканке» их, описывая «роскошное седалище», она оттеняет его «древнейший тип», далее «крупные строгие черты лица» богоматери и «сохранивших характер более древний» изображений в медальонах. Таким образом важно отметить, что несмотря на казалось бы решительное отнесение ее к XIV—XV векам, фактически Уварова колебалась в отношении такой датировки. А. Н. П. Кондаков, привлекая Чукульскую богоматерь по заданию Уваровой и упоминая ее же ссылку на нашу Цагерскую, подчеркивает свое несогласие с датировкой Уваровой и заявляет: «мы — по относительной красоте и, главное, строгости исполнения — не считаем возможным спускать памятник ниже XIII века» (Иконография богоматери, II, стр. 349). Ср. об этом еще ниже при разборе Чукульской богоматери. Е. С. Такайшвили (Археологическая экспедиция 1910 года в Лечхуми и Сванетию, 1937, стр. 54—55), не уточняя вопроса и не обосновывая своего заявления, пишет, что «по нашему мнению, древняя общая часть иконы должна относиться к XIII веку, но затем починена в XV».

щиеся в шероховатости ковки гладких плоскостей и в исполнении складок как бы ребрами между двух борозд, ставят этот памятник в один ряд с другими отнесенными к перелому века, как Бретский крест, Саголашенские пластины, далее Цагерский Спас и отчасти Бретский Креститель, и др. Совпадает с этим и такая деталь, как небольшие руки с короткими пальцами. Может быть, и сравнительно малая оформленность букв в подписях медальонов тоже указывает на сравнительно раннее время в пределах рассматриваемого периода. Во всяком случае она значительно предваряет рассмотренную до этого Лаклакидзевскую мадонну.

5

ИКОНА БОГОМАТЕРИ В ЧУКУЛИ

В Чукульской богоматери на первый же взгляд замечается вся масса сходных с только-что рассмотренной Цагерской мадонной элементов, элементов прямо почти повторяющихся. Вот почему, очевидно, П. С. Уварова говорит о ней одновременно с суммарным привлечением Цагерской. А между тем по идее или, формально говоря, по иконографическому типу, сущность этой иконы кардинально отличается от Цагерской мадонны. Если, как мы видели, Цагерская мадонна выделяется проявлением гармоничного, тихого чувства материнства, лирикой всего подхода художника, то Чукульская икона напротив того передаст отработанный византийский тип «идеалистической схемы», где «и высокая, стройная фигура, и длинный овал бледного лица, с глубоко задумчивыми миндалевидными очами, под плоскими дугами бровей, и тонкий, сухой, нередко преувеличенно длинный нос, и заостренный подбородок, и сухое, внутренно скорбное выражение малого рта, и напряженно устремленный пророческий взгляд, все сближает основу византийского образа божией матери с чистым аттическим типом богини Афины» Партенос, как она дана была Фидием[1].

Чукульская икона богоматери довольно крупных размеров, но все-таки значительно меньше Цагерской, общим размером в 73 × 58 см[2], чеканена из серебра и позолочена[3]. Как показывает фотография, сделанная Д. И. Ермаковым еще в 70-х годах прошлого века, и как косвенно подтверждают описания Уваровой 1895-го и Е. С. Такайшвили 1910 годов, сохранность ее до гибели с остальными вещами Квемо Сванетии во время антирелигиозной волны 1923—24 годов, была хорошая[4]. Впрочем, едва ли можно сомневаться, что икона была перенесена на новую доску и при этом доску меньших размеров. Размеры бортов, как видно по фото, явно сжаты, уменьшены; ширина бортов, вместе со скосами, примерно равняется 9 см (по расчету фотоснимка), т. е. на ширину собственно бортов остается 7 см; верхний и нижний — явно набиты по правому краю в обрез и, с известным сжатием на конце и в средней части (центральная полуфигура нижней каймы — особенно), а у вертикальных просто подрезаны сверху и снизу,

[1] Кондаков, Иконография БМ., II, стр. (17—)18.

[2] Такие размеры указывает Е. С. Такайшвили, 1937, стр. 112; П. С. Уварова дает 80 × 58 (если перевести указанный у нее 1 арш. 2 вершка и 13 вершков в сантиметры); считая по фото Ермакова, № 188, и ширине в 58 см, высота получается 75 см.

[3] Опубликована впервые П. С. Уваровой, МАК, X, стр. 112 и 164 (№ 21) и табл. XXXV. 61. Фото Ермакова № 188. Затем привлечена Н. П. Кондаковым в исследовании по Иконографии БМ., II, 1915, стр. 349—350 и рис. 197. Наконец, ее описывает Е. С. Такайшвили, 1937, стр. 112—113. Есть упоминание в ст. Броссе, Mél. Asiatiques, VI, 1873, p. 474—475 — по поводу фотоснимка Ермакова № 188.

[4] Икона находилась в церкви архангела Гавриила в сел. Чукули Лашхетского общества Нижней (Дадиановской) Сванетии.

примерно по 2 см орнаментации. Благодаря этому зажатию среднего изображения бортами, часть нимба мадонны оказалась закрыта скосом борта, также и часть ее подножия; с боков же орнамент скосов прикрывает части крайних букв греческой надписи вверху иконы и грузинских приписок в нижней части. Таким образом, само основное изображение было первоначально видно площадью около 60 × 42 см, вместо теперешних 55 × 40[1].

Центральная группа иконы изображает сидящую на троне богоматерь, на руках которой изображен младенец в иератическом положении, «как бы усаживаемый матерью на колени, но легко без усилий, удерживаемый перед грудью», как описывает Н. П. Кондаков Чукульскую икону[2]. Как богоматерь, так и младенец даны фронтально на стоящем также фронтально к зрителю троне, только ноги младенца слегка повернуты влево, а ноги богоматери вправо. Согласно последнему и подножие также изображено в соответствующем косом положении. По сторонам головы богоматери на гладком фоне крупная (вероятно сантиметра два высотой), рельефная надпись уциальным грузинским письмом, под титлами ⴑ-ⴓⴑ ⴒ-ⴖⴑ ⴓⴔⴁⴀ ⴍⴌⴑⴁⴔⴑⴁⴀ, т. е. *матерь божия*, а дальше к краям прочеканенная с лица, греческая надпись МР ΘУ. Основная грузинская подпись изображения исполнена такого же начертания буквами, как и подпись Цагерской мадонны. Внизу, по сторонам сидения, на гладком же фоне, две грузинские, разной руки, приписки, сделанные частью асомтаврули, частью нусхури[3]. Е. С. Такайшвили приводит их без попытки расшифровать или восполнить текст. По фото это тем более сделать нельзя, что оно дает даже повод некоторые буквы читать иначе, чем прочитано Такайшвили по подлиннику[4].

Как борта Цагерской мадонны, так и Чукульской, были задуманы как цельная, рассчитанная по величине среднего изображения система аналогичного Цагерской построения. Только здесь полуфигуры заключены не в медальонах, а в прямоугольных внизу и закругленных поверху щитках. Число их то же самое — 18. К сожалению, подписи по фото в некоторых случаях читаются гадательно, а у Такайшвили не перечислены. По верхнему борту в центре расположено изображение Гетимасии («уготованного престола») с архангелами Михаилом и Гавриилом по сторонам; а на краях — слева св. Иоанн (ⴒ-ⴑ ⴑ-ⴂ), справа св. Прохор (? ⴒ-ⴑ) ⴕ-ⴒⴂ?) ; по вертикальным бортам изображены апп. Петр и Павел (ⴒ-ⴑ ⴕ-ⴓⴍ—ⴒ-ⴑ ⴕ(ⴖ) ⴍ), Иоанн евангелист и Матвей (ⴒ-ⴑ ⴑ-ⴂ ⴖⴑⴒⴔⴍ—ⴒ-ⴑ ⴓⴑ (?)); Лука и Марк (ⴒ-ⴑ ⴖ-ⴔ—ⴒ-ⴑ ⴓⴑⴖ (?)); Андрей и Иаков (ⴒ-ⴑ ⴑ-ⴗⴕ —ⴒ-ⴑ ⴑ-ⴑⴔ); наконец, по нижнему борту по краям пожилые, бородатые фигуры Симеона и Варфоломея ((? ⴒ-ⴑ ⴖⴔⴗ — ⴒ-ⴑ ⴘ-ⴑⴖ-ⴍ), а остальные три, юных безбородых — как будто: Фомы – Иоанна – Филиппа. Подписи сделаны не одинаково — по начертанию букв и качеству исполнения — к тому же, по-видимому, при переносе на новую доску пострадали и все подписи правой стороны, не совсем уместившейся на доске. В подписях же Иоанна евангелиста и Марка отдельные буквы выполнены красивым четким начертанием, выделяющимся среди остальных. Как видно по несомненно читающимся подписям, и здесь есть совершенно произвольные сокращения (как ⴍⴌ. ⴀⴑ. ⴀⴖⴒ или с другой стороны ⴑ-ⴓⴒ или — с опиской — ⴌⴀⴀ-ⴑ вместо ⴀⴀⴖⴓⴑⴀⴑⴍ), а в начертании ⴑ тоже виден заворот носа вниз, как и в подписях Цагерской мадонны.

[1] Что основная икона несколько закрыта бортами, заметили еще Уварова. Но она неправильно предположила, что «богоматерь эти вырезана (!) из другой, больших размеров иконы и вставлена только впоследствии в ту меньшую раму, в которой мы теперь ее находим» (стр. 112).

[2] Иконография БМ., II, стр. 349—350.

[3] П. С. Уварова ошибочно пишет мхедрули («гражданским шрифтом»).

[4] Ср. еще чтение этих приписок, приведенное по тому же фото у Бросс е, Mél. As., VI, p. 175.

По своему композиционному подходу мастер Чукульской богоматери, как отмечено, руководствовался, что касается соотношения основного изображения и его обрамления, как образцом, Цагерской мадонной. Даже более тесно перебитая на новой доске, она, по существу, сохранила задуманное мастером соотношение. В смысле же художественного образа, который преследовал в своем произведении мастер, он пошел по совершенно иному, чем мастер Цагерской мадонны пути: он положил в основу иератически неподвижную церемониально восседающую фигуру со столь же торжественной по позе и по жестикуляции фигурой младенца. Н. П. Кондаков, исходя из анализа распространенного русского «Кипро-Печерского» перевода, определяет этот иконографический тип, как сложившийся в IX—X веке на основе чудотворного мозаического Кипрского изображения, идущего от древне-христианского времени, так называемой Панагии Канакарии[1]. Для эпохи X—XIII веков Чукульская икона является примером немногочисленной, по зарегистрированным памятникам судя, разновидности основного типа, в котором младенец упирается свитком левой руки в колено[2]. Применив разные части из сделанных Кондаковым описаний отдельных примеров XI и XII веков, мы можем так описать Чукульскую богоматерь. Она изображена «легко обеими руками, правою у груди, левою у ножек, придерживающей младенца в позе сидящего у ней на груди, так что ножки его находится выше колен божией матери, а голова близко к шее ее»[3]. «Младенец представлен в своеобразной условной схеме сидящего торжественно отрока, благословляющего народ . . . Он чудодейственно держится перед нею на подобие Вседержителя, как Спас Эммануил»[4]. Он «держит свиток в левой руке свободно, а не прислоненным к колену»[5]. «Богоматерь окутана с головой большим . . . мафорием или покрывалом. Это покрывало собрано на груди в мелкие складки, образующие на руках подобие широких рукавов далматики, и затем оно же переброшено поверх колен, справа налево»[6]. В передаче складок золотых дел мастер видимо не понял правильно своего живописного образца или не смог ясно передать, что складки между ногами и по левой ноге являются не частью хитона, а именно мафория. В красочном исполнении мафорий был «темно пурпурным (или темно-лиловым)», а «нижняя одежда или хитон темно голубого цвета; на ногах богоматери красные башмаки». «Младенец облачен в синий хитон и пурпурный гиматий»[7]. «Согласно с принятыми особенностями этого типа в XI веке» и икона Чукульской богоматери «представляет младенца не сидящим на коленях, как в периоде предшествовавшем[8], но искусственно удерживаемым богоматерью у себя перед грудью, т. е. в указанном иератическом положении, которого не знает — прибавляет Кондаков — ни древняя иконография богородицы, ни ранее

[1] Кондаков высказывает еще предположение, что весь тип мог получить в Византии еще и другое помимо «Кипрской» название, именно Панахранта от чудотворной, уже константинопольской иконы (Иконография БМ., II, стр. 321—324). Ср. еще Н. П. Лихачева, Истор. знач., стр. 82 и 93—101 и рис. 181, 207, 210, 211, 229, который называет тип только «Печерской».

[2] Образцов с обеими разведенными в стороны ручками, хоть и со свитком в левой, у Кондакова регистрируется только: миниатюра греческого евангелия в библиотеке Андреевского скита на Афоне (там же, II, рис. 186; если № 5, то XI века, ср. стр. 80); миниатюра английской псалтыри XII в. в Британском Музее: рис. 196; фреска в крипте св. Василия в Брицциан (XII в.?): стр. 399 и 346.

[3] Иконография БМ., II, стр. 322: о мозаике XII в. в Монреале близ Палермо.

[4] Там же, II, стр. 324.

[5] Там же, II, стр. 335: греческое евангелие в библиотеке Андреевского скита на Афоне (рис. 186).

[6] Там же, II, стр. 327: византийская миниатюра третьей четверти XI в. в псалтыри Эгберта Трирского в Чивидале (рис. 182).

[7] Там же, II, стр. 327.

[8] Кондаков имеет в виду памятники VI—IX веков, как S. M. in Dominica в Риме, фрески церкви св. Климента в Риме, S. Appolinare Nuovo в Равенне, фреска в катакомбе Коммодиллы в Риме, фреска S. M. Antiqua в Риме, мозаика собора в Паренцо (иллюстрации в I томе «Иконографии Богоматери»).

начинавшееся средневековое западное искусство»[1]. Последнее знало до IX века по преимуществу изображение богоматери в такой же примерно позе «как небесную владычицу с царскими аттрибутами»[2]; а позднее переходит всецело к трактовке ее с подвижной выразительностью чувства. Напротив того наша икона передает византийский отработанный образец средней эпохи, где «правильный тип лика слишком тонок, сух и удлинен, выражение его слишком сурово»[3]. Приведенные и использованные части описаний отдельных памятников, сделанных акад. Н. П. Кондаковым, в полном объеме помогают выявить и подчеркнуть особенности композиционного построения и самого художественного образа, которые полностью были восприняты мастером Чукульской богоматери, и даже еще усилены им путем распространения на всю икону, т. е. включая и обрамления. Действительно, замысел его после знакомства с Цагерской мадонной делается совершенно несомненным, когда мы видим все полуфигуры строго фронтальными: впечатление торжественности и церемониальности явления захватывает со всей строгостью и непреклонностью. И эта резкость, определенность, решительность отражается в замене круглого медальона прямо срезанным по низу щитком, т. е. как бы создает цезуры по вертикальным частям рамы и протягивает по ним равномерные горизонтали через всю икону, еще сильнее подчеркивающие застывшую церемониальную позу и богоматери и младенца.

Хотя по фото, линейно в три раза уменьшающему изображение, делать заключение о техническом исполнении иконы чрезвычайно трудно, но в нашем случае гибели самого памятника все-таки приходится — со всеми оговорками об условности этого наблюдения — постараться охарактеризовать эту сторону на основе сравнения. Сопоставляя фото Чукульской иконы с аналогичными фото других, обследованных с этой стороны произведений, как Цагерская мадонна, Цагерский Спас, Бретский крест, Саголашенские пластины, Лаклакидзевская и Лабечинская мадонны, мы находим при сличении складок на правой ноге и на левом плече и руке Чукульской иконы такие же кованные неровности плоскостей и окружностей, как на Цагерской мадонне, Саголашенских пластинах и др; менее ярко это, как будто, проступает в лицах, нимбах, фонах, особенно у полуфигур, что приближает их к исполнению Лабечинской мадонны (см. фото 130); что же касается орнаментальных завитков на бортах, то в исполнении их опять не замечается различия.

В отношении показа пластической объемности Чукульская икона не заключает в самой композиции таких возможностей для особого выявления ее, как Цагерская мадонна. Вытянутая фигура богоматери и поднятая, прямо глядящая перед собой голова богоматери и младенца способствуют моделировке из одной плоскости. Конечно, как бы повторяя Цагерскую мадонну мастер четко вырабатывает закругленности носа, подбородка, губ, глаз и т. д. Точно также и тело младенца и поддерживающие его руки богоматери образуют дополнительные объемы, хорошо разработанные и выявленные. Но уже головка младенца с диском нимба образованы путем заглубления в плоскость верхней части груди богоматери. Интересным отличием являются здесь более крупные кисти рук у богоматери, достигающие той же пропорции к фигуре, как у младенца и у полуфигур по бортам Цагерской мадонны. Повторяя при измененной позе обеих фигур все особенности драпировок и их распределения со своего образца — Цагерской мадонны, — мастер Чукульской иконы также отмечает животик младенца правильной,

[1] Иконография БМ., II, стр. 327—328.
[2] Там же, II, стр. 331.
[3] Там же, II, стр. 335: Лука Фокидский первой половины XI века.

выступающей закругленностью. Техника исполнения складок здесь такая же, как на Цагерской мадонне и Цагерском Спасе; только нигде не видно причудливых крючков у кончающихся на плоскости складок ни на ногах, ни — что особенно показательно — на плечах.

В проработке трона также, конечно, сказывается отсутствие специальной, исключительно сильной заинтересованности мастера в проблеме пластичности. Остов спинки дан, если сравнить его с Цагерской мадонной, менее объемным (не говоря уже о каком-то дефекте или ошибке в обработке вертикальных частей его); а вместо драпировки с игрою складок, на Чукульской иконе дана нехарактеризованная ближе плоскость, прочерченная в сетку и с четырьмя точками в каждом ромбике ее, т. е. совершенно не пластическое, а плоскостное оформление. В сидение трона с ножками и круглой подушкой, повторяющих полностью изображение Цагерской мадонны, все-таки внесены легкие варианты, которые показывают опять меньшую остроту чувства скульптора, или, может быть, меньшую обостренность его, напр., в косых планках ножек, или во врезывании подножия в ножки трона. Это особенно выступает в гладких вертикальных планках, покрытых тем же узором, что и косые планки, и вплотную примыкающих к ножкам — передним трона, т. е. очевидно они должны обозначать задние ножки трона. Но такого впечатления они не производят, ибо явно, что мастер не понимал их так, а пожалуй хотел заполнить пустоту, как ему казалось, фона. В обработке формы собственно передних ножек трона, мастер также изменил, как и в спинке, рисунок. Эти ножки не передают пластического тела плотничной работы, а живописные изображения, как, напр., на византийской миниатюре 80-х годов XI века, вклеенной в псалтырь Эгберта Трирского, ныне в Чивидале, и др., где именно применяется один и тот же рисунок пальметок[1].

Характер исполнения бортов, как и самый принцип построения их, такой же, как и бортов Цагерской мадонны. Но как в построении бортов мастер Чукульской иконы преследует цель, усилить впечатление церемониальной торжественности основного изображения в отличие от достигаемого мастером Цагерской мадонны впечатления полной гармонии с экспрессией и лиризмом всего его произведения, так и в характере исполнения полуфигур и даже орнаментальных завитков, отражается его связанность строгим церемониалом: на место деисуса, идейно выдвигающего эмоциональный момент сочувствующей человеческому горю и страданию любви, здесь поставлено холодное, отвлеченно умственное отображение «уготованного престола» с предметами, символизирующими христианскую догму, на нем; по сторонам престола в церемониальном служении изображены, слегка склоняясь к нему, архангелы Михаил и Гавриил; все же остальные полуфигуры даны строго фронтально, так-что даже повторение жестикуляции рук полуфигур медальонов Цагерской мадонны здесь остается без всякого влияния на общее восприятие. В распределении изображений нужно еще оттенить, работающий в том же направлении церемониальной строгости этикета подбор одинаковых голов для верхней и одинаковых для нижней пары углов, чем, видимо, и можно объяснить сделанный здесь своеобразный набор изображений в верхних углах. Пластическая моделировка полуфигур, их голов, рук и одеяний, вполне законченная и полностью отвечающая высоте исполнения основной группы. Сравнение с полуфигурами в медальонах Цагер-

[1] Кондаков, Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века, СПБ. 1906, стр. 32—34 и 121—122 и табл. V, или: Иконография Богоматери, II, 1915, рис. 182; по-видимому, и в греческом евангелии XI в. в библиотеке Андреевского скита на Афоне (там же, II, рис. 186); ср. еще рис. 190 и 192 там же. Также на миниатюрах XI в. в Венской псалтыри Cod. gr. theol. № 336 (Лихачев, Историческое значение . . ., рис. 210).

ской мадонны показывает в пластическом понимании только одно отступление, которое я считаю падающим опять на счет того же стремления, воплотить в иконе пышный холод церемониала, — именно узость в плечах у фигур Чукульских щитков, особенно ясно видные в полуфигуре Павла, Иоанна или Фомы и Филиппа. В остальном же и моделировка высоких открытых лбов (по правому борту не попорчены), и завитков волос, пропорциональность и самостоятельность показа рук, и четкость выявления надетых на тело одеяний и одних поверх других — все это ставит Чукульскую икону непосредственно рядом с Цагерской. Если у полуфигур бортов Цагерской мадонны, в абсолютно маленьком масштабе их, руки даны пропорционально более крупными, чем у самой Цагерской мадонны, то на Чукульской иконе, где и у богоматери кисти рук крупнее, чем у Цагерской мадонны, то же соотношение, т. е. повторяющее соотношение у полуфигур в медальонах Цагерской мадонны, находим у полуфигур в щитках бортов. Исполнение техническое складок, сколько позволяет заключение мелкая фотография (см. особенно Петра, Иоанна, Луку), такое же гребнем с прочерченными с лица линиями, как и на Цагерской мадонне, что конечно, вполне естественно при наличии такого же исполнения их на главном композиционном изображении. Что же касается подписей, то их исполнение, как основной подписи у богоматери, не отмечено тем отчетливым мастерством и декоративным пониманием, которые определяют характер их на Цагерской мадонне.

В уборе отрезков бортов между щитками с полуфигурами, мастер отказывается от применения, сильно выделяющихся и рельефом, и в добавок еще краской, камней, и покрывает их только орнаментом растительного узора. Это содействует в свою очередь зрительному выдвиганию полуфигур, подчеркиванию их значения в структуре форм, и значения иератического. Орнаментация же при полной равномерности и строгом повторении в каждом звене того же рисунка, состоящего из основных четырех кружков с неизменно повторяющимся в каждом из них листиком, со своей стороны подкрепляет строгую сдержанность, жесткие рамки психологической скованности, характерные для всей иконы. Что же касается самой трактовки отдельных листиков в кружках и полулистиков в отрезках, то, при всей близости к узору бортов Цагерской мадонны, нужно оттенить так сказать более реалистическую в смысле придания растительного характера гармонизацию их, тогда как на Цагерской иконе они являются собственно геометрическим узором.

Также и мотив на скосе обрамления повторяет мотив скоса Цагерской мадонны и других перечисленных там же. Может быть, и в этом случае отмеченная выше при характеризовании этого мотива на Цагерской иконе, засушенность узора Чукульской иконы является результатом общей установки мастера этого произведения: мягкость и вольность переливов в плоскостях и контурах этих, как будто дубовых, листьев не отвечало духу, художественному образу Чукульской богоматери и мастер переработал узор в ответ общему направлению его.

Наружный обрез бортов Чукульской иконы заканчивается под прямым углом, как и у всех до этого рассмотренных икон; он отмечен, как и у Цагерской мадонны, небольшой тягой с нарезами.

Итак, на протяжении всего рассмотрения Чукульской иконы богоматери мы, шаг за шагом, оглядывались на Цагерскую мадонну. Это сравнение показало непосредственную связь, существующую между ними. Но она не может быть названа простой зависимостью или копированием одной из них. Чукульская икона воспроизводит отвечающую установленному строгому церемониалу и ритуалу византийской культуры образец,

как это документируется достаточным числом примеров строго сохраняющих весь тип с едва заметным варьированием в положении левой руки со свитком у младенца, и т. п. других. Внешним пережитком этого является сохранения, хоть и сдвинутая в сторону, греческая подпись. Мы вправе, следовательно, предположить, что она повторяет какой-нибудь, именно византийский, образец в смысле идеологического понимания, — образец, который, может быть, послужил также образцом и для Цагерской мадонны, но не в идеологическом отношении, а только во внешне формальном использовании частностей, как типаж полуфигур в медальонах, как форма и узоры сидения, и т. п., так как Цагерская мадонна, как было отмечено, совершенно изменяет всю психологическую основу и установку, сохранив именно только внешнее по отношению к ним обличье фигур и аксессуаров. Но, в пределах наблюденного прогрессирования самого золотых дел мастерства Грузии Цагерская мадонна должна занять место раньше Чукульской. Т. е. она не может быть грузинской национальной переработкой этой последней, а только какого-то, может быть, общего, собственно византийско-греческого образца. Таким образом, время исполнения Чукульской иконы продвигается в XI век дальше Цагерской. Впрочем по времени исполнения она отстоит от Цагерской не на много впереди; расстояние времени, которое отделяет от нее исполнение Лаклакидзевской мадонны, по-видимому, равняется расстоянию от Цагерской до Чукульской.

В отношении датировки Чукульская икона была отнесена П. С. Уваровой к XIV—XV вв., хотя она в своем описании как бы оттеняет более древние черты ее, а относительно бортов высказывает предположение, что они от другой иконы «другого периода», т. е. более древнего[1]. Н. П. Кондаков, учитывая это отнесение к XIV—XV в. видевшей самую икону Уваровой, пишет в ограничение ее поздней датировки, что «ниже XIII века» не считает возможным отодвигать ее и оттеняет все древние иконографические черты[2]. В связи с этим приобретает особое значение, что Н. П. Кондаков в изданном в 1906 году исследовании «Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века», останавливается в конце книги на характеристике композиции божией матери в составе тех же миниатюр и, приводя среди ближайших параллелей «известную ему только по фотографии Ермакова» чеканную икону богоматери в Сванетии, определяет ее XI—XII веком[3]. Несомненно, он имел ввиду именно Чукульскую икону богоматери, являющуюся ближайшей параллелью к означенной миниатюре в псалтыре Эгберта Трирского среди многочисленных икон из Сванетии и во всяком случае единственную среди снятых тогда уже Ермаковым[4]. Таким образом, непредубежденный заявлением Уваровой, но всегда очень осторожный Кондаков определил Чукульскую икону XI—XII веком. Мы сегодня имеем возможность уточнить эту датировку на начало XI века (первая четверть).

Установленный нами на основании разбора памятников грузинской чеканки начала XI века факт совсем иной проникновенности в трактовке темы богоматери с младенцем, чем то известно из византийского искусства, именно определенного лирического углубления ее и оживления непосредственным наблюдением и передачей

[1] МАК, X, стр. 113.

[2] Иконография БМ., II, стр. 349—350. Е. С. Такайшвили (стр. 112—113), отмечая это расхождение, присоединяется к датировке Кондакова. Он считает борта, подобно Уваровой, более древними и относит их к XII веку.

[3] Стр. 122.

[4] Это приходится оговаривать, так как Кондаков указывает неправильный номер, изображавший нейложный снимок в Сванетии (170-ый вместо 188-го).

чувства матери к ребенку и обратно в отличие жесткости иконографических типов византийства — не является обособленным, изолированным только для одной отрасли искусства, а может быть прослежен и понят из общих психологических и общественных явлений эпохи.

Прежде всего необходимо себе ясно представить, что нельзя считать византийские установки и традиции eo ipso обязательными для Грузии в области иконографических типов богоматери; сохранившиеся памятники, а мы их имеем сотни, если не тысячи нигде не воспроизводят ни одного из ведущих византийских иконографических наименований ни по-грузински, ни по-гречески; если есть подпись по-гречески, то это всегда только простое *Μητὴρ Θεοῦ*. И даже под выдержанной передачей византийских иконографических типов помпезной победительницы *Ὁδηγήτρια* (богоматери *τῶν Ὁδηγῶν* «храма вождей»), Никопея, Кириотисса и др. «покровительниц» холодного, помпезного этикета византийского императорского двора, грузин-художник каждый раз писал только человечески проникновенное დედა ღმრთისა[1].

И действительно, уже Н. П. Кондаков сам оттеняет в своем монументальном исследовании «Иконография Богоматери», что в установленные им византийские типы и подтипы не укладываются из грузинских памятников такие крупные по денежной ценности и, как мы выяснили, по художественной также, как Бедийский золотой потир Баграта III, или Цагерская мадонна — царский и феодальный заказы, т. е. казалось бы естественнее всего ожидать, примыкающие к византийским образцам и нормам. Впрочем, Кондаков же оговаривается, что все многообразие композиций на тему богоматери он не считает им исчерпанным и дает для иллюстрации этого один-другой пример расходящихся со схемой или типом известных ему византийских же памятников[2].

Интерес к теме богоматери приобрел, видимо, в грузинской действительности совершенно особый вес и значение в связи с той легендой, которая получила распространение во второй половине IX века. Согласно этой легенде — Грузия явилась «уделом» богоматери, назначенным ей Христом. В литературных памятниках эта сторона прослеживается в житии Иллариона Грузина, написанном Евфимием Мтацминдели в 991 году[3], затем в житии св. Нины X века[4], в синаксарях Синайского монастыря[5]. К. С. Кекелидзе считает, что этот взгляд утвердился в Грузии после составления жития св. Нины в X веке и не ранее 971 года[6], но образовался еще в IX веке[7].

[1] В надписи, сделанной в XIII веке, на спинке Мартвильской иконы богоматери, она именуется единственный раз ფალეთნოს ხსნა (Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки, II, по-груз., 1914, стр. 48—50), но что было на самом изображении, более древнем и дополнительно украшенном в XIII веке, неизвестно. Живописная же икона изображала поясную (деисусную?) богоматерь в ³/₄, без младенца. — А подпись «Влахернская» (ъфбь) на иконе Саркиса Мхеидзе из Сохастера в Гелати, XVI века, поясная в ³/₄ с младенцем в типе «Шуйской Смоленской» по Кондакову, идущем из Италии (ср. Иконография БМ., Связи, 1911, стр. 133—136), передана с искажением (см. табл. 188). — Ср. выше гл. V, 2 в сноске сведение о надписи поновителя с призывом к Влахернской богоматери.

[2] Иконография БМ, т. II, рис. 66 и ср. стр. 431; рис. 224.

[3] Афонский сборник 1074 года (грузинский текст по рукописи), стр. 84; К. Кекелидзе в Bulletin de l'Université de Tiflis, I, 1919/20, стр. 48—49 (по-груз.).

[4] Песнопения в честь св. Нины по Челишской рукописи: Описание рукописей общества распространения грамотности, II, стр. 813.

[5] И. И. Ягоркова в журнале «Мнатоби», 1939, № 10—11, стр. 230.

[6] К. Кекелидзе, там же, I, 1919—20, стр. 44 прим. (этот год Кекелидзе принимает, учитывая усвоение греками этого взгляда, сохраненного и в переводном на славянский греческом житии Петра Афонского, написание которого можно приписать Николаю, что и дает год не ранее 971).

[7] К. С. Кекелидзе, Этюды по истории древнегрузинской литературы, т. I, Тб. 1956, стр. 80—81 и т. II, Тб. 1945, стр. 263, по-груз.

Что чествование богоматери в Грузии имеет отличные от Византии формы, едва ли может подлежать сомнению, хотя, к сожалению, никаких специальных разысканий по этому вопросу и не имеется. Я позволю себе только указать на один чрезвычайно распространенный факт — празднование богоматери на второй день Пасхи[1]. Также точно отсутствуют, в печати по крайней мере, исследования, которые бы разъяснили соотношение существующих о богоматери легенд, акафистов и т.д. к византийским, сирийским и другим, их древность и пр., песнопений и призываний (напр., хотя бы с акростихом Филиппа Бетлеми) X века[2]. Да и о самом появлении легенды, что Грузия есть удел богоматери, только попутно, вскользь, отметил К. С. Кекелидзе, что она вызвана была как национальный отпор византийским претензиям и похвальбам об особенном покровительстве, оказываемом Византии со стороны богоматери[3].

Но гораздо существеннее этих конкретных в отношении богоматери моментов и указаний я считаю для понимания и мотивации предложенного здесь самостоятельного разрешения пластической задачи, стоявшей перед грузином-художником, общую иную психологическую структуру, чем у византийца, «ромея». Это структурное различие очень четко понимал и выразил автор эпохи царицы Тамары — католикос Николай Гулаберидзе (1150—1190)[4]. Он пишет, что

> ნათესავნი ჩუენ ქართველთანი არიან ბუნებით სადაგნი და მარტივნი; და გონებით წრფელნი ჭეშმარიტებად ცხოვრებისასა და ულელჩა უმანკოებისასა მხედველნი; და მხოლოდ ღმრთისა ოდენ და მკლავისა თჳსისა მოსავნი;

в то время, как направленность византийцев иная:

> ლბილ და დედალ არიან; და ფრიად მოსწრაფე ენაი მჭეგრობისა და ფილოსოფოსობისათჳს და .... ენამჭეგრობათა და ხიბრძნეთა თჳსთა მიმართ მინდობილობენ, რათა ხიბრძნით მოყელოვნებითა ენისაჲთა ნუკეშინის ცემდენ ჭეშმარიტისა ცხოვრების თჳსისაჲთა[5].

Что автор характеризует именно особенности ромейской психики, а не их, скажем, культурно-просветительное превосходство, ясно и по тому, что сам автор был высоко образованным человеком, последователем петрицонской философской школы, исполнившим ряд переводов с греческого, а главное — по характеру противопоставления. Он говорит о движущих, определяющих, активных силах души, о психологической

[1] Чрезвычайно обильные примеры этого в Кахетии, где чуть ли не все церкви, посвященные богоматери и именуемые ყველა წმინდა (Квела цминда, не ოვლად წმინდა — Ковлат цминда) празднуют этот день; но и в других местах.

[2] Н. Марр, Описание грузинских рукописей Синайского монастыря, Лигр. 1940, стр. 102—103 по рк. 59 (Ц. 45) и разночтения по рк. № 64 (Ц 42), X века (стр. 140); П. Ингороква, в журнале «Мнатоби» за 1939 год, № 9, стр. 136.

Т. А. Чкония подробно анализирует грузинский текст «Жития Марии» по рукописи начала XI века (А. 40), переведенного Евфимием Мтацминдели примерно в 980—990 гг. (Автореферат докторской диссертации озаглавленной «Основной источник апокрифического сборника Симеона Метафраста в древнегрузинской литературе», 1952).

[3] Пожалуй не лишне отметить, что в Западной Европе культ богоматери сильно выявляется только в XII веке, когда изображение ее заступает в тимпанах прежнюю композицию Majestas Domini (Richard Hamann, Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge,[2] 1956, S. 358).

[4] Характерно, что он подчеркивает, что Грузия «была уделом божией матери» ნაწილი ეო დედისა ღმრთისა, что именно полому просветительницей христианством Грузии была женщина же, св. Нина — ваамен богоматери. И если написание всего произведения, как оттеняет К. С. Кекелидзе (История грузинской литературы, I, 1941, стр. 296) и было вызвано политической тенденцией обоснования царствования Тамары, то характерно это само по себе: в Византии с ее многочисленными захватывавшими императорский трон женщинами никому не приходило в голову обосновывать этот факт религиозно-этическими положениями, так как общественно-психологически это не было, явно, нужно.

[5] «Сакитхави Свети Цховелисай» (чтения), изд. В. Карбелашвили, Тб. 1908, стр. 101.

структуре двух наций, из которых не одна не уступает другой в высоте, развитости и глубине культуры. Грузины по строю психики — სადგნი და მარტივნი (чисты и просты), т. е. то, что передает лучше немецкое schlicht und einfach — это этические категории психологической установки подхода к вопросам, к делу, к человеку. У византийцев же выспренность словесной элоквенции, мудрствующих хитросплетений и софистического «показа товара лицом». Что это именно так надо понимать, показывают определяющие (к словам სადგნი და მარტივნი) добавления კონებით წრფელნი სიმართლეს ცხოვრებისასა — *по чувству и пониманию верны, простосердечны в правоте жизненной*, და ულელსა უმანკოებისასა მხედველნი — *и несущие ярмо наивности, простодушия, невинности*, и в особенности последнее და მხოლოდ ღმრთისა ოდენ და მკლავისა ძუისა ოდენ მოკავნი — *надеющиеся разве-что только на Бога, да на силу собственной руки*, т. е. все это говорит о нелюбви грузин к показной стороне, игре, инсценировке, хитросплетениям и интригам, а о привычке действовать напрямик и в открытую — «с божьей помощью».

Эти установки, развиваемые Николаем Гулаберидзе в XII веке, сохраняют и сегодня свое красочное отражение в языке, когда мы имеем десятки слов и выражений, передающих как будто понятие мысли, разума, внимания и т. п. все в соединении со словом გული: გულის-ზრახვა, გულის-თქმა, გულის-ჰასუხი, გულის-სიტკვა, გულის-ყური, გულის-ხმა и т. д.[1]. Но самое красочное отражение моей мысли в тысячелетнем наблюдении народа я услышал в процитированной С. Н. Джанашиа грузинской пословице: თუ კაცს გულში არ უძევს, რაცეზე ქვას ვერ დაინახავს. Это отражение того, что всякое достижение человека возможно только посредством целостного охвата чувством.

6

ЛАБЕЧИНСКАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ И РЯД ПРИМЫКАЮЩИХ ДРУГИХ ИКОН БОГОМАТЕРИ

Икона богоматери, хранившаяся до переноса в Музей древне-грузинского искусства в церкви сел. Лабечина (Лечхуми л. 39), дошла в сильно поврежденном виде. Фото иконы, сделанное в 1910 году на месте (см. фото 131), показывает лучшую сохранность, чем при поступлении в 1924 году в Музей: от убора бортов еще имелось почти до половины чеканных частей, имелись скосы и замыкающие внешние ребра бортов[2]. Таким образом, композиционное построение иконы в целом восстанавливается полностью, только некоторые детали верхнего горизонтального борта остаются под вопросом (см. табл. 31 и фото 130, 131, 142, 172)[3]. Размеры иконы, перебитой на новую доску в Музее, равняются 70 × 53,5 см, а сама пластина богоматери равна 50 × 33,5 см при ширине бортов в 8 см (без скосов)[4]. Позолота иконы сделана частичная, т. е. применен уже знакомый нам по Саголашенским пластинкам, Шемокмедской рипиде и др. прием: позолочена вся группа богоматери с младенцем, на троне, а фон этого среднего изображения оставлен белым, серебряным; на бортах позолоченными были только две фигуры архангелов по сторонам богоматери, тогда как все остальные части бортов, т. е. не только растительная орнаментация и надпись, но и полуфигуры по нижней и верхней линиям бортов не покрыты позолотой.

[1] Ср. выражения в произведениях Иоанна Сабанисдзе или Василия Зарзмели.

[2] Икона эта описана впервые проф. Е. С. Такайшвили, стараниями которого сделана была в 1910 г. фотография иконы (Ермаков, № 16766).

[3] Ср. ниже, при разборе Текальской иконы богоматери.

[4] Е. С. Такайшвили указывает размеры иконы 68 × 53 см и относит икону к XIV веку (Археологическая экспедиция 1910 года в Лечхуми и Сванетию, 1937, стр. 27—28, по-груз.).

По своей композиции Лабечинская икона относится так же, как и Чукульская, к типу Кипрской богоматери. Однако, от рассмотренного только-что варианта в Чукули она отличается тем, что младенец не держится уже собственно в воздухе, перед грудью матери, а сидит на ее колене с подчеркнутой передачей позы сидения в ногах, сильно свернутых влево. Другую мелкую деталь составляет жестикуляция рук младенца, особенно левой со свитком, которым он опирается в колено[1]. Согласно особенностям данного типа, богоматерь сидит строго фронтально на широком, украшенном дорого троне. — Борта представляли собой, с одной стороны, как бы добавление к центральному сюжету — это архангелы на боковых бортах, одетые в торжественные одежды с лабарумом и державой в правой и левой руках (см. фото 172)[2]. Оба архангела направлены в правую сторону, т. е. правый из них не был трактован в ответ левому, иначе говоря не был обращен к богоматери и младенцу центрального изображения. Верхние и нижние отрезки этих боковых бортов были украшены двумя звеньями растительного орнамента особого рисунка. По верхнему и нижнему бортам были расположены по три прямоугольных поля с полуфигурами, промежуточные части между которыми по нижнему полю заполнены призывом заказчиков к богоматери о помиловании грехов, исполненным крупными буквами с претензией на декоративность. Полуфигуры изображают здесь трех святых воинов — Федора, Георгия и Димитрия (ⴔⵔⵁ ⵑⵂ; ⴔⵔⵁ ⵍⵂ; ⴔⵔⵁ ⵙⵐⵓⵂ|ⵒⵑⵂ). По верхнему же борту кроме верхней угловой полуфигуры Иоанна Крестителя (ⴔⵔⵁ ⵊ|ⵂ) ничего не сохранилось: очевидно, другие две фигуры были Христос и богоматерь деисусной композиции, а промежутки заполнялись опять двумя звеньями растительного орнамента. Скос у бортов был только внутренний, к центральному изображению — гладкий; а по наружному контуру борта заканчивались прямо и имели, как и по внутреннему контуру, «жемчужную цепочку», чеканенную на той же пластины.

Лабечинская икона богоматери не является художественно самостоятельным, выдающимся, первоклассным произведением; это рядовая, не высокого качества, ремесленная вещь как раз в том отношении, которое для чеканных произведений рассматриваемой эпохи является показательным и отличительным — в выявлении скульптурности фигур. Но тем не менее, на ней со всей разительностью прослеживаются характерные особенности эпохи — в частности, именно, в этом скульптурном отношении. Поэтому прежде всего нам необходимо перечислить те второстепенные показатели хронологии памятника, которые расчистят, обеспечат несомненность последующего сравнительного художественного анализа всего памятника.

Подпись к изображению богоматери (ⴒⴒ'ᵃ ⴒᵃ) на Лабечинской иконе становится в один ряд с подписями Цагерской и Чукульской икон и с рядом монументальных надписей архитектурных памятников той же эпохи, названных выше. Точно также и надпись заказчиков по нижнему борту ее, эриставов Джинджихай и Варданай или Джинджихи и Вардани, по своему начертанию хорошо увязываются. Надпись читается так: |ⴰⴱⴽ ⵘⵊ|ⵟⵜⵇ ⵊⵐ ⵑ· ⵅⵏ·ⵅⵒⵆ
|ⴰⴱⴽ ⵘⵊ|ⵟⵜⵇ ⵘ·ⵐ ⵑ ⵖ·ⵚⵙⵆ [3].

[1] В крестчатом нимбе Христа на правом тябле удержалась пластинка гнезда от камня оригинальной формы с обработкой края. Возможно, что это входило уже в первоначальный вид памятника (старое фото дает в левом тябле как будто возможность проследить прием древнего накрепления такого гнезда).

[2] На эти аттрибуты, кроме одеяния, указывает как ствол лабарума в правой и кусок его верхней части на левом борту (см. фото 131), так и положение левой руки.

[3] Нехватающая в начале каждой строки часть, по длине судя, заключала по пять букв; сообразно чему сделано восстановление.

Е. С. Такайшвили предлагает раскрыть ее, как ღმრთის მშობელო, მეოწკლე ერისთავი ჯიჯახი, ღმრთის მშობელო, მეოწკლე ერისთავი ვარდანი[1]. Мы видим здесь, как общий подход украсить концы всех без малого букв их расширением, так в частности определяемое этим полное сходство с подписью в начертании буквы Д и титла, и, наконец, начертание того типа буквы О с клином, идущим из-под кружка, которое отмечалось выше для ряда чеканных памятников рассматриваемой эпохи. Характерно, что обе эти буквы вычеканены среди остальных удлиненных букв такими же короткими и широкими, как все буквы подписи имени богоматери. Именно своей удлиненностью на первый взгляд разнится Й в конце имен эриставов от Й в ⴔⴔᵃ ⴑᵃ. Мы имеем здесь, таким образом, опять пример совмещения двух «индивидуальных» почерков, как на иконе преображения из Зарзмы.

Фон центрального изображения ничем не заполнен; он гладкий, как на Цагерской и Чукульской иконах. Так же, как на них, и борта по внешнему краю просто загибаются под прямым углом, не имеют еще второго, подымающегося скоса. И узор на поверхности бортов окаймлен «жемчужной цепью», сделанной золотых дел мастером. Характерны для всех трех также гладкие диски нимбов. Наконец, общая воздержанность или незаинтересованность как самостоятельной большой темой для исполнения применением орнаментального декора, характеризующая и эту икону, как обе других, сказывается в превалировании фигурных элементов на бортах над отрезками с растительным мотивом, в простоте построения последнего, и в оставленных просто гладкими поверхностях скосов от бортов к центральному изображению.

Техническая сторона исполнения здесь также ближайше совпадает с Цагерской мадонной: лица и другие плоскости выполнены без ожидаемой глади, они имеют подобные же неровности, как и Цагерская мадонна и Шемокмедская рипида, хотя, пожалуй, в меньшей мере, чем первая и, несомненно, чем вторая. Складки на одеяниях намечены подъемом между двух борозд; также на округленностях ног, плеч они располагаются елочкой и дают на концах загибы. Позолота применена, как отмечено, также частично — только для богоматери с троном и для двух архангелов на бортах.

Мотив разделки ножек трона тот же, что и на иконе Чукульской богоматери[2]. Разделка подножия и подушки на троне узором спиральных завитков ближайше подходит к аналогичному дополнительному украшению в различных малозаметных небольших частях икон этого времени; равно и самая техника исполнения наколом точек характерна для многих из них. Расчерченная в сетку спинка трона повторяет упрощенно мотив, встреченный нами на Чукульской иконе богоматери.

Таким образом, принадлежность этой Лабечинской иконы богоматери к группе рассматриваемых здесь чеканных памятников первой трети XI века не подлежит сомнению. И, действительно, вполне отражая господствующую тенденцию эпохи к пластической оформленности, закругленности объемов, головы богоматери и мальчика, а также полуфигур безбородых воинов Георгия и Димитрия, даны с подчеркнутым выявлением закругленных объемов нижней части лица — щек и подбородка[3]. Равно —

[1] Он только ошибочно последнюю букву обоих имен считает за Е и специально высказывает свое удивление, считая, что если бы еще было Й — можно бы понять. Мы имеем здесь именно Й. Весь вопрос считать ли его равным И, или полагать в конце опущенным А, т. е. последний слог АЙ? — Он же отмечает, что имя Диндиних встречается еще в одной надписи на отдельном золотом бортике иконы ⴒⴓ ⴑᵒ ⴟⴁⴔⴟⴁⴑ ⴟⴁⴑⴒⴓⴁⴑⴑⴁⴒ в Местиа, в Ланчване, Мартвильская церковь Таргинэл (там же, стр. 296, № 12 и № 11 — иконка много более поздняя).

[2] Ср. там и другие параллели.

[3] Сейчас мешает надлежащему восприятию лица богоматери то, что при поступлении в Музей лицо ее было продавлено и даже вверху выломан кусок. Старое фото 1910 года дает указываемую картину яснее. (Реставраций по существу пока не производится).

мясистые, большие носы, выпяченные, хотя маленькие, губы и подчеркнутый заглубленно моделированный переход к подбородку. Выделяются волнистым рельефом складки мафория поверх опять самостоятельного объема на лбу богоматери — чепца. Аналогично этому волосы и особенно борода и локоны на плечах Крестителя пластично выделены. Также и одеяния обеих центральных фигур и всех полуфигур дают мастеру повод каждую накинутую поверх другой драпировку дать поднятым, подчеркнутым пластическим телом или разработать, как на богоматери, волнами, потоками складок (см. особенно каскады зигзагов на левом ее плече, между коленями). Только обе фигуры на боковых бортах даны совсем плоскостно, рисованно — явно не переложение рисованного изображения в пластическое, как остальные части иконы, а простое линейное повторение.

Изображение трона также содержит оба момента — яркое претворение сложного объемного тела и ряд режущих дефектов в передаче деталей, частностей его построения. Если подушка на сидении и особенно наброшенная на спинку и ручки драпировка совершенно отчетливо выявляют объемность этих тел, то четыре ножки трона, просто попарно сдвоенные не только не выявляют глубины, но явно поставлены в одной плоскости и не увязаны объемно, «телесно» с сидением. Точно также, если мы и готовы читать передний столбик левой ручки трона, как бы выдвинутым вперед против высокого заднего, то эта иллюзия сразу пропадает и обнаруживается нашей привычкой читать перспективно картинные изображения, как только мы переводим взгляд на правую сторону, где никакого членения нет и сетчатая поверхность спинки дотянута до переднего столбика ручки. Другими словами перед нами воспроизведение, явно еще с изменениями, какого-то «перспективно» трактованного живописного образца, где — отвлекаясь от перспективности — двойные столбики ручек и пары ножек находились нарисованными в одной плоскости. Аналогично этому и наброшенная на спинку и ручку трона ткань — подсказана живописным образцом, а потому тоже осталась не понятой на правой ручке. Помимо пластических возможностей в передаче этой ткани мастера явно увлекла и декоративная сторона рисунка, течение линий, зигзаги свешивающихся концов. В этом отношении — полный ответ трактовки одеянию богоматери, особенно ее мафория на голове, плече, между колен и сбоку.

Нельзя не отметить, что и растительный орнамент бортов, как и надпись заказчиков — хотя подымаются как бы одной плоскостью над плоскостью фона, но даны столь пропорционально, сочно, сильно, что в этом нельзя не видеть выявления страсти к пластичности данной эпохи. Орнамент обладает полной выразительностью и яркостью трактовки завороток, жилок и нахождения отдельных лепестков или их частей друг на друга.

В дополнение к рассмотренным двум иконам Чукульской и Лабечинской богоматери считаю нужным остановиться еще на нескольких, ныне погибших иконах из Квемо Сванетии.

В селении Сасаши Лашхетского общества в 1910 году проф. Е. С. Такайшвили сфотографировал и описал попорченную икону богоматери с младенцем, того же типа Кипрской, что и Чукульская и Лабечинская (см. фото 134)[1]. Она вполне совпадает

[1] Фото Ермакова № 16906. По отметке Е. С. Такайшвили (стр. 105) это была главная икона церкви, размером 46 × 33,5 см; низкого качества; века XVI—XVII. Других данных его описание не содержит. Была ли икона позолочена, тоже не отмечено. Он не выделяет борта по времени исполнения, как ничего не говорит о сохранности иконы, т. е. поломах, помятых частях ликов, сдавленности рельефа и вероятном срезе иконы понизу.

именно с Лабечинской и по деталям позы младенца, положения его рук и рук матери, а равно и строения трона с накинутой на спинку тканью. Изображение дано на гладком фоне и сопровождается подписью (ᲛᲔᲤᲔ ᲙᲝᲜᲘᲡᲐ) тем же шрифтом[1]. Положение ног сидящего мальчика вполне естественное, что отличает эту икону от Лабечинской; впрочем благодаря этой позе он уже сидит не на коленях у матери, а на ее левой руке. Ткань, накинутая на спинку трона соединяется с мафорием богоматери по сторонам ее локтей, но с обеих ручек спадает снаружи самостоятельными концами зигзагообразно вниз. С правой стороны она закрывает почти полностью ручку кресла кроме переднего столбика и от рассмотрения этой части делается понятным, как родилась ошибочная передача этого места на Лабечинской иконе. Передача складок одеяний и мафория на Сасашской иконе была сравнительно с Лабечинской, с которой она по общему рисунку едина, также значительно естественнее, правильнее и красноречивее: ср. особенно мафорий на руках, складки его между колен, равно одеяние мальчика, в особенности на левой ручке и ножке. Нельзя не оттенить, что и сидение трона, и подушка показаны естественнее в отношении пластического выражения объемной, уходящей формы, чем Лабечинские, а обе пары ножек старательно и продуманно украшены и оформлены. Размеры Сасашской иконы (46 × 33,5) за вычетом добавленной позднее обивки, как бы бортов, сантиметра по два с каждой стороны, дает примерно 42 × 30 см, что немного только меньше размеров средней пластины Лабечинской иконы в 50 × 33,5 см.

О пластических качествах Сасашской иконы говорить при явной сплющенности, поломах и общей порче этого (судя по украшенным накладкам бортов) перебитого в поздние века на другую доску памятника можно по фото только в самых общих чертах. В отдельных складках мафория на голове, в месте, где он упирается в правое колено, в зигзагах его между колен, даже в разработке кистей рук и в моделировке ног от колен до ступней у обеих фигур, наконец, в сидении трона, его подушке и, пожалуй, самой подписи изображения мы вправе усматривать доказательство того, что Сасашская икона богоматери была в пластическом смысле вполне выразительным произведением, мастер которого определенно выявлял, как естественную задачу — объемную передачу изображаемых им тел. В отношении художественного качества Сасашская икона была, видимо, более законченным, уравновешенным памятником эпохи, когда новая проблема была уже общепризнана, в то время как в Лабечинской иконе чувствуется раннее время, время завоевания, овладевания этой новой проблемой — проблемой пластичности.

Другая, также погибшая икона, примыкающая к рассмотренным, сохранялась в сел. Сакдари Чолурского общества (см. фото 135)[2]. Это ремесленная вещь периода, в котором относительно высокая и хорошо моделированная пластичность, особенно голов, но и некоторых других частей, сочетается с совершенной беспомощностью и невыразительностью рук и ног, спинки и ножек трона. Отсюда же значительный перевес в сторону простого любования течением линий в передаче складок, как он характеризует большие поверхности драпировок[3]. Положение рук богоматери, особенно

[1] Отметим совпадение начертания Й не с подписью Лабечинской иконы, а с П надписи ее заказчиков.

[2] Фото Ермакова № 16837 и 16843. — Размеры 40,5 × 43 см дают примерные первоначальные размеры — 55 × 43 см, иначе говоря одинаковые с Сасашской. Иконка была позолочена. Спинка была затянута красивой материей. По мнению Е. С. Такайшвили, иконка должна относиться к XVI веку (стр. 09; ср. МАК. X, стр. 165, № 37).

[3] Провинциализм (в качественном смысле) сказывается в отступлениях иконографического типа, собственно говоря, благодаря игнорированию психологического мотивирования движений. — Подпись и ее расположение так же отражают этот провинциализм.

опущенной правой, жестикуляция и вся поза младенца, а также драпировки мафория и т. д. воспроизводят ту разновидность иконографического типа, которая известна по двум резным слоновым костям (одна из б. собр. Строганова в Риме, а другая из б. собрания Дютюи в Париже)[1] третьей четверти X века и по алтарной мозаике Флорентийского баптистерия, работы брата Иакова конца XIII века[2].

В этой иконе интересно отметить все тот же, хорошо прослеженный прием исполнения складки вздымающимся между двух борозд бугром, с заворотами и даже крючковатостью концов этих складок, — тогда как Сасашская икона нигде не знает такого технического приема выражения, а видимо поднимала один край материи над углубленной складкой. Подушка на троне украшена тем же способом и рисунком, как и подушка Лабечинской иконы, но опять, конечно, с огрублением и упрощением, которые характерны вообще и в целом для данной иконы. Подножие богоматери, трактованное скорее как коврик, покрыто рисунком из линий и точек, повторяющим заполнение поверхности спинки трона Чукульской иконы.

Сохранившиеся части боковых бортов иконы из Сакдари тоже очень характерны для эпохи. В отношении растительного орнамента мы видим ближайшее сходство построения с орнаментом Лабечинской иконы. С ним же сближает и построение отдельных звеньев — одних сильнее, других отдаленнее; наконец, есть еще (примыкающие к полуфигурам) звенья, которые применяют построение элемента орнаментальных бортов Цагерской мадонны и Чукульской богоматери. Впрочем и в исполнении орнамента, по-видимому, упрощенное огрубение также сказалось. Вместе с этим сказался перевес, который начал получать орнамент в бортах над фигурно-сюжетными звеньями: на боковых полосах имеется только одна пара небольших полуфигур в обрамлениях той формы, которую мы имеем на полях Чукульской богоматери. (По верхней и нижней полосе естественно полагать по три поля с полуфигурами и растительным орнаментом между ними)[3].

Еще один пример в рассмотренной здесь, небольшой группе икон богоматери начала XI века, показывающей как значительное разнообразие образцов, так и привнесение своих изменений в композиции грузином-художником, нельзя обойти молчанием. Это — довольно большая, хранившаяся до последнего времени в Цагери (Лечхуми) икона того же типа богоматери, что и предыдущие из Чукули, Лабечины, Сасашн и Сакдари, и возобновленная цагерским иеромонахом и экономом Лукой в 1865 году, заказавшим борта (см. фото 137)[4]. Средняя пластина (около 36,5 × 25 см) сохранилась отлично: на гладком, широком, свободном фоне сидит на подушке, возвышающейся на скамье чрезвычайно узорно точеными ножками, опираясь ступнями на подножие, богоматерь. Она придерживает руками у ножек младенца, как бы сидящего у нее перед грудью и на коленях. Характерной особенностью произведения является строение фигур — крупных, массивных и высоких, но с маленькими головами и ми-

[1] Н. П. Кондаков, Иконография БМ, т. II, рис. 194 и 195 [= Goldschmidt, Byzantinische Elfenbeinskulpturen, II, 1934, № 79 (Cleveland, Museum of Art) и № 81 (Paris, Petit Palais)].

[2] Там же, II, рис. 192, стр. 344.

[3] Украшение сюсов — опять огрубение и упрощение разделки.

[4] Фото Ермакова № 16791. По данным Е. С. Такайшвили (стр. 56, № 6) размер иконы 47 × 35,5 см; он относит ее к XV—XVI веку. Надпись эконома Луки приводит полностью. П. С. Уварова (МАК, X, стр. 182, № 313) отмечает размеры $10^1/_4 \times 7^1/_8$ вершков, что равняется 46 × 33 см. У нее отмечено, что икона «серебряная чеканная. Богоматерь восседает на богато разукрашенной скамье; работа не интересная». — По-видимому икона погибла.

нитюрными ручками. Далее почти без складок, гладко облегающие фигуры одежды и мафорий богоматери, плотно ее укутывающий; только он создаст некоторую рябь вокруг лица, между колен и с боков. Но объемность фигур в целом, голов, коленей, рук, как и трона дана совершенно сознательно и определенно. Интересно, что и нимбы приобрели здесь в объемности, чему дополнительно способствует членение их по окружности.

Особая, сравнительно редкая, во всяком случае менее видная и торжественная форма трона, не имеющая спинки и ручек, а построенная как скамья, идет однако еще от ранне-христианских изображений, как на пятичленных триптихах из слоновой кости или на мозаическом изображении VI века в алтаре собора в Паренцо[1]. Дальнейшие примеры также находятся все в Италии: фресковое изображение IX века в пещерной церкви св. Викентия у источников Вольтурна[2], мозаическое в капелле св. Зенона в Sa. Prassede в Риме[3], в капелле св. Исидора и в атриуме S. Marco в Венеции[4] и ряд других более поздних в Италии же[5]. Кроме того такое же построение имеется на Бедийской золотой чаше[6]. — Что же касается самого сходства в построении деталей этого трона и форы ножек, то некоторое сходство представляют только элементы в ножках трона алтарной мозаики Флорентийского баптистерия (конца XIII века)[7] и чеканной иконы так наз. «Гелатской» богоматери в Гелатском монастыре (XV века)[8].

Общая монументальность этого произведения повышенно подчеркнута расположением очень крупно, в высоту головы богоматери, исполненной на всю ширину пластины подписью на заглубленном прямоугольном фоне, матированном ударами пунсонного кружочка с точкой в середине. Сама подпись дана таким же сильным рельефом, как и нимб и очень красивого начертания буквами и титлами, — начертания, развивающего и украшающего известные нам по Лаклакидзевской и Цагерской мадоннам, а также другим памятникам. Что же касается самого приема размещения подписи на особой этикетке, то его мы еще повстречаем на иконах Георгия из Джумати (см. фото 151) и из Хидистави в Гурии (см. фото 153), к которым близки и сами начертания букв подписи этой Цагерской иконы.

В заключение этого беглого просмотра ряда погибших икон фронтально сидящей на троне богоматери с младенцем на руках необходимо остановиться несколько подробнее на двух иконах поясного изображения ее с младенцем, — уже не фронтального, — являющихся повторением общего образца. Это иконы из сел. Текали Чолурского общества Квемо Сванетии, также погибшей, обрамление которой представляется

[1] Кондаков, Иконография БМ, I, рис. 98.

[2] Там же, II, рис. 225, 226.

[3] Там же, II, выходной лист в красках.

[4] Там же, II, рис. 190 и 191.

[5] Там же, II, рис. 227, 231, 232, 233. — См. еще в работе В. Н. Лазарева, The Art Bulletin, Vol. XX, 1938, рис. 33 (из армянской рукописи 1007 г., переписанной в Адрианополе), рис. 35 (роспись в Кинцвиси), рис. 36 (коптское евангелие XII в.), рис. 38 (греческое евангелие XI в.), рис. 39 и 40 (греч., XI в.), рис. 44 (итальян., XII в.), рис. 45 (греч., XIII в.).

[6] Возможно, что и на миниатюре греческого евангелия в Андреевском ските на Афоне, воспроизведенной Кондаковым, там же, II, рис. 186.

[7] Там же, II, рис. 192.

[8] Там же, II, рис. 198 и Опись памятников древности, рис. 12.

пояснительной параллелью к обрамлениям Лабечинской и Сакдарской икон, и затем икона Корцхельского монастыря в Мингрелии.

Икона из сел. Текали Чолурского общества Квемо Сванетии была несомненно высокого качества, как подтверждается и ремаркой Уваровой — «лучшего времени» (см. табл. 32, 33 и фото 139, 140, 141)[1]. В художественных подписях ⲙ̀ⲣ̀ⲑ̀ⲩ — ⲁ̀ⲍ ⲇⲉ мы имеем новый вариант начертания букв и титла; подписи сделаны не рельефом, а награвированы. Изображение дано на гладком фоне и нимбы тоже гладкие. Оба лика были живописные. Объемность же головы богоматери хорошо моделирована мафорием, также все руки, ножки младенца, плечи, даже животик его, показан был, видимо, особым закруглением, как и на иконах Цагерской мадонны или Чукульской богоматери.

В изображении Текальской богоматери привлекает смотрящего умело показанное мастером выражение чувства, соединяющего мать с ребенком. Мягким склонением головы к младенцу, сидящему на ее левой руке, и поворотом его головки к матери в 3/4 создается связанная и по эмоциям группа. Этим по существу отличается данная композиция от чопорных византийских изображений Одигитрии в торжественной позе и всем обличии, прямо смотрящей, как и младенец на ее руках, вперед на молящегося. Эту сторону четко определил и подчеркивал Н. П. Кондаков, противопоставляя византийской поясной Одигитрии Иверскую икону Портаитиссы на Афоне[2], о которой он первоначально, под непосредственным впечатлением изучения иконы в 1898 году, писал, что «Иверская богоматерь из всех чтимых икон богоматери может наиболее по праву быть относима к иконоборческой эпохе» (стр. 166) или — в ином обороте речи — «относящейся, как мы убедились, ко временам иконоборцев» (стр. 17). Позднее же он писал, что «подобно большинству замечательных икон, Иверская чудотворная икона Божией Матери ... не может быть, вперед до расчистки, определена хронологически»[3] и хотя «предание относит происхождение иконы ко временам иконоборчества, а появление ее в Иверской обители — ко временам игумена Евфимия» (955—1028 гг.), но черты лица богоматери и общий тон живописи «требуют относить икону не ранее, как к XIII веку или даже концу XII века». Впрочем в отчете о разысканиях на Афоне он восхищался «широтой письма», отличающего эту икону, и подкреплял свое отнесение ее в IX век также тем, что «белесоватый тон письма свойственен именно миниатюрам IX века»[4]. Подтверждение мнения Н. П. Кондакова о самостоятельности поясного типа Иверской богоматери, как он сохранен в Текальской иконе, я вижу в наличии миниатюры поясной богоматери с младенцем на руках в так называемом I Джручском четвероглаве; эта миниатюра составляет pendant к изображению евангелиста Матвея и писана, как и другие в данном кодексе, в 940 году[5]. Вся композиция в целом и ряд значительных частностей в этой миниатюре и в Текальской иконе покрывают друг друга. Сохранение живописных ликов в Текальской иконе, а также в Корцхельской, когда вся икона дана пластически чеканным рельефом, можно отнести за счет именно живописного образца, которым располагал золотых дел мастер.

[1] Фото Ермакова № 16852. Размер иконы 69 × 52 см. Позолочена. Е. С. Такайшвили считает ее работой века XIII—XIV-го (стр. 104); ср. МАК, X, стр. 165, № 31: «икона БМ. с младенцем, у которой в особенности хорош чеканный ободок с гранатовым орнаментом, лучшего времени, с изображением деисуса и апостолов Петра и Павла».

[2] Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, СПБ. 1902, стр. 192—193, 196 и слл.

[3] Н. П. Кондаков, Иконография богоматери, т. II, 1915, стр. 214—216.

[4] Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 166.

[5] См. рис. 16 на табл. 8 в издании А. Шанидзе, Две древних редакции грузинского четвероглава по трем Шатбердским рукописям (897, 936 и 973 гг.), Тбилиси 1945, по-груз., и ср. стр. 026 и слл.

Различные варианты этой же композиции встречаются на протяжении многих веков в репликах малого размера небольшими иконками и на предалтарных крестах. Так на одном Лахильском кресте повторяется эта композиция в нескольких оттисках по матрице (см. фото 325); несколько измененная — на знамени по заказу царицы Русудан, сестры царя Георгия III (см. фото 428); даже на иконе моления Баграта, имеретинского царя XV века, в Гелати — еще дальнейший вариант (см. фото 503); а отдельные иконки оттиснуты и использованы в уборе предалтарных крестов вплоть до XVII века в Жибиани (см. фото 462), в Ланчване (см. фото 470), наконец, в Цаленджихе (см. фото 580).

Борта этой иконы украшены замкнутыми в себе отрезками образующего медальоны растительного побега, от которого ответвляются отдельные листья. Между этими орнаментальными отрезками размещены прямоугольные рамочки с расположенными строго en face полуфигурами на гладком фоне. Боковые части рамы имеют только одну пару таких полуфигур в центре (ᲙᲝᲜ ᲬᲛ ᲒᲘ ᲛᲐ): также, как на Сакдарской иконе. По верхней же размещен своеобразный деисус из en face поставленных трех полуфигур — в центре Христос (ᲐᲬ ᲯᲔ), благословляющий и с евангелием, слева — богоматерь в типе оранты с руками перед грудью (ᲛᲐᲠᲘᲐ ᲓᲔᲓᲐ), справа — Креститель с большой бородой и, по-видимому, крестом в левой (ᲘᲝᲐᲜ ᲜᲔᲯ)[1]. Это доказывает мне кажется, предположение о композиции верхней горизонтали рамы на Лабечинской иконе, где уцелела только одна полуфигура Крестителя en face (в левом углу), высказанное выше[2]. Понимание объемной пластичности в этих небольших изображениях очень ясно выражено и служит также показателем высокого мастерства, присущего всему памятнику.

Эти же качества характерны и для орнаментальных частей обрамления. Как сами побеги, образующие здесь овальные с заострениями медальоны на вертикальных частях и очень своеобразные, симметричные от заостренного среднего звена, две фигуры горизонтальной части рамы, так и размещенные на этих полосах листья выработаны чеканщиком с полной выразительностью; заворачивающиеся края лепестков или покрывающие друг друга части разработаны особенно старательно в смысле выявления и показа пластического объема их. По повторении по-парно всего построения и деталей его все-таки видно свободное исполнение каждого отрезка в небольших вариациях. Мотив растительных элементов этой Текальской иконы, относительно крупного произведения, ближайше связывает ее с Лабечинской иконой, а также с целым рядом других икон, как-то: икона Симеона Столпника из Лагами в Местиа (см. табл. 90), заказ Антония Цагарели для Ишханской епископии (ранее 1032 года), или Хидистависского св. Георгия из Гурии (см. фото 153), Местийского Спаса (см. табл. 123 и фото 359-а). Характерно, что и отделка по наружному краю нимбов на Текальской иконе и на Столпнике совпадает; равно и узор скоса — мотивом дубового листа, который имеется и на Цагерской мадонне, Чукульской богоматери и на других.

Того же типа поясное изображение богоматери с младенцем (позолоченное, величиной 44,2 × 32 см в теперешней раме и 40 × 27,5 — без этих бортов) сохранялось в Корцхельском монастыре в Мингрелии. Ныне в Зугдидском историко-этнографи-

[1] Ниже некоторые из этих полуфигур на бортах Текальской иконы богоматери будут привлечены к сравнительному рассмотрению, что снова подкрепит увязку всей иконы с произведениями начала XI века.

[2] В свою очередь для утерянной нижней горизонтали этой Текальской иконы вероятным образцом при восстановлении является Лабечинская икона с ее полуфигурами трех святых воинов.

ческом Музее (см. фото 143)[1]. Икона чрезвычайно пострадала; не только узенькие бортики, но нимбы обоих фигур — поздние поновления XVIII века[2]; отсутствует также почти вся фигура мальчика за исключением ступней ног и части драпировок ниже колен. Зато левая половина полуфигуры богоматери и оделния по нижнему краю, по-видимому, с остатками платка в ее левой руке дают достаточное представление о качествах всего памятника. Действительно еще Н. П. Кондаков считал ее произведением XI—XII века, «стильного рисунка и хорошей работы». В оставшихся частях превалирует интерес художника к разработке сложного, интересного, подвижного рисунка: тонко, старательно, с мелкими ударами, расположенными столбиками на продольных линиях складок, разрабатывает художник свое произведение, в котором объемно выступающие части, как платок, ножки, обшлаг рукава даны вполне определенно, но без такой прононсированности, подчеркнутости, которые характеризовали другие, рассмотренные памятники эпохи. Эта икона ближайше совпадает с Текальской, как по распределению драпировок одежды богоматери, так и по разработке их и применению названных мелких ударов; только она еще мягче и полнее дает волны складок, отчего, может быть, общая сила пластичности слабее в ней, чем в Текальской. Кажется, что в этом высокого качества памятнике, также как на ремесленной Сакдарской иконе, достигнутое уменье пластического восприятия просто применяется, не волнуя мастера, не являясь для него откровением или объектом «босового показа». Гладкий фон и сочетание разного начертания букв и титла в подписях (ⴔⴔⴀ ⴒ̈ⴀ и ⴀ̈ⴗ ⴕⴓ) также говорит о продвинувшемся более вперед времени периода первой трети XI века.

В нижней части этой иконы, как и в некоторых частях икон конного св. Георгия из Накуралеши (см. фото 42) и из Хони (см. фото 185), позолоченный слой как бы отделился от серебряного нижнего ее слоя, т. е. остается впечатление основных двух слоев вещи.

Помимо использования фото 1913 года не удалось дать реставрации первоначального вида путем монтажа отдельных фрагментов на своих местах, используя также старое фото 1889 года, воспроизведенное в Описи Кондакова и Бакрадзе. А также не удалось ни откинуть борт рамы 1770 года, ни заменить поздние нимбы гладкими по типу иконы Текальской богоматери. Я смог только поставить на свои места некоторые фрагменты фото 1913 года на новом фото 1958 года.

Оборот иконы покрыт серебряной сплошной пластиной, украшенной орнаментом и вышеприведенной записью поновителя с указанием точной даты — 1770 год (см. фото 600). Поновление коснулось также прежде всего переноски на новую доску с живописью ликов и, видимо, погибших частей от чеканки фигуры младенца, затем узеньких под скос, орнаментированных бортиков рамы и, наконец, нимбов с громадными, кричащими яркостью и разнобоем цветов камнями. Все части чеканки 1770 года исполнены в серебре и не были позолочены.

[1] Инв. № 409. — Кондаков-Бакрадзе, Опись, стр. 98, № 2 и рис. 44; Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки, II, 1914, стр. 205—206, № 2 (по-груз.). Фото 1913 года показывает дальнейшее, по сравнению с иллюстрацией в Описи, разрушение чеканки и расположение обломков не на своих местах. В 1958 же году, при фотографировании в Музее, отдельные части руки богоматери, против фото 1913 года, оказались погибшими.

[2] Согласно надписи на спинке исполнено по заказу Кашна Дадиани в 1770 г. Текст надписи исполнен мхедрули в две строки:

ქ· კალად : ადიდე: განმახლებელი: ხატისა: ამისი: დადიანი: ||

კაცის: ქრე̈ზ· აქო: ათას:შვიდას ხამოცდა : ათსა,

(см. фото 600); он приведен и Е. С. Такайшвили.

7

ДЖУМАТСКИЙ СВ. ГЕОРГИЙ, ХИДИСТАВСКИЙ И ЛЕНДЖЕРСКИЙ — ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ВОИНА В РАННЕЙ ГРУЗИНСКОЙ ЧЕКАНКЕ

Подъем художественного развития в Грузии начала XI века во многом определялся новизной и оригинальностью идейных установок. Иными глазами рассматривают теперь мастера пластики сюжеты христианской легенды, столетиями находившиеся в готовых, импортированных образцах в обиходе художественных мастерских Грузии: они перерабатывают многие из этих сюжетов в свете своего понимания легенды, претворяя ее в оригинальный художественный образ.

Изображения святых воинов, героев христианской легенды следовали в искусстве той эпохи точно установленным шаблонам. Это легко можно проследить, пересматривая произведения византийского искусства или его круга на юге Италии, датируемые временем до XIII века. Они отличаются стандартностью композиционного построения — безразлично, имеем ли мы дело с изображением пешего воина, или конного.

Стоит взять какой-нибудь из триптихов слоновой кости, на створках которого представлены святые воины (Георгий, Димитрий, Феодор Стратилат или Феодор Тирон, Евстафий, Евстратий, Прокопий или Меркурий), чтобы убедиться в полной условности изображений. Это одинаково относится и к произведениям рядовым, и к таким блестящим памятникам, как Арбавильский триптих в Лувре или Шуваловский триптих в Эрмитаже, являющиеся работами не одной, а разных стилистических групп.

Интерес мастеров Грузии к изображению святого воина Георгия обусловлен особо благоприятным стечением обстоятельств. Культ христианского святого Георгия явился преемником местного языческого культа, имевшего глубокие корни и очень широкое разветвленное распространение. В христианской Грузии налицо очень много разных Георгиев — по их дополнительным наименованиям, по их поведению и взаимоотношениям в легендах, по многочисленным, часто в других исповеданиях неизвестным, дням празднований; а к христианскому ритуалу в ряде прославленных храмов его имени присоединены пережившие и, конечно, видоизмененные, еще дохристианские, обрядности. Отдельные черточки в каноническом житии и чудесах св. Георгия, отличающихся дикой фантастикой (в частности, в чуде с драконом), толкали исследователей на мысль о возможности связи их формирования именно с Грузией и с перерождением определенных дохристианских ее верований в образ Георгия.

Чрезвычайная распространенность культа св. Георгия в Грузии поясняет наличие большого числа его изображений, — целых циклов, отражающих эпизоды его жития и чудес в росписях или в чеканных произведениях, и в особенности на отдельных иконах, на которых он бывает представлен в различных иконографических типах. Однако, мастера всегда трактуют Георгия, как рыцаря; здесь благоприятно сказались социальные условия тогдашней Грузии с ее развитыми феодальными отношениями.

Одна из композиций святого Георгия, широко распространенная в Грузии, изображает его пешим рыцарем, опоясанным мечом, с копьем и щитом в руках. Это композиционное решение широко известно в христианском искусстве, хотя древних, до XII века примеров для святых воинов в нем относительно мало[1]. Грузинская чеканка X—XI вв. дает обильный материал и по этому типу.

[1] Ранние примеры в искусстве Западной Европы для стоящих фигур Георгия и Федора Вейсбах называет в южном портале кафедрала в Шартре, а также на одной капители в Везеле (W. Weisbach, Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst, 1945, S. 22).

Среди этих примеров особенно выделяются, как художественные произведения вполне индивидуального значения, Джуматский св. Георгий, Ханиставский и Ленджерский. На детальном рассмотрении их и на сопоставлении друг с другом выявляются со всей отчетливостью и этапы скульптурного развития в грузинском искусстве XI века, аналогичные этапам развития романской скульптуры в Западной Европе. Но хронологически между ними некоторый разрыв — романская скульптура отстает в своем развитии примерно на сто лет от грузинской.

I

В Джуматском монастыре в Гурии сохранилась еще в посещение академика Н. П. Кондакова и археолога Д. З. Бакрадзе в 1889 году икона очень крупных размеров. Впервые она была описана Д. З. Бакрадзе в 1873 году. Благодаря фото, сделанному в 70-х годах фотографом Д. П. Ермаковым и описаниям Д. З. Бакрадзе и Н. П. Кондакова мы можем определенно судить об этом замечательном произведении грузинского чеканного искусства, хотя и не в той мере и объеме, как это желательно и как того заслуживает такой исключительной прелести памятник[1]. Н. П. Кондаков особо отметил сильное разрушение иконы: «ныне образ более и более разрушается от дурного сохранения на ветхой доске, к тому же лопнувшей. Многие части иконы в виде висящих, порванных кусков; иные оторвались и набиты на доску. Икона нуждается в особом смотрении, чтобы не разрушиться окончательно». Действительно, по фото Ермакова икона была сильно попорчена, особенно в части вертикальных полос обрамления; что же касается горизонтальных полос, то они и вовсе не относились к первоначальной иконе. Что было предпринято по охране иконы с тех пор — мне неизвестно.

В 1921 году органами власти была произведена опись имущества Джуматского монастыря, а в первых числах сентября того же 1921 года при ограблении монастыря все вещи исчезли. Два фрагмента основных бортов иконы были приобретены на базаре в Тбилиси и поступили затем из частного собрания в Государственной Эрмитаж в Ленинграде[2].

Икона Джуматского св. Георгия, пользовавшаяся большой славой и почитанием в Гурии из-за своей «силы и могущества» была изготовлена по заказу эристава эристаов Вардана Варданидзе, как о том гласит надпись, исполненная специально разукрашенным шрифтом букв, принадлежащим к числу наиболее красивых грузинских надписей, и расположенная на узкой полосе фона между левым бочком обрамления и копьем Георгия

[1] Д. З. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре, СПБ. 1878, с. 260—261; Н. П. Кондаков и Д. З. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ. 1891, стр. 106—109 и рис. 51; И. И. Толстой и Н. П. Кондаков, Русские древности, вып. IV, СПБ. 1891, стр. 103—104; МАК, X, стр. 104—106 и рис. 26; фото Ермакова № 1992; H. Detzel, Christliche Ikonographie, II, 1896, S. 370, Abb. 152.

[2] Ср. note additionelle в статье Л. А. Мацулевича, Monuments disparus de Dioumati, Byzantion, t. II (1925), Paris et Liège 1926, pp. 106—107 et fig. 1-b, c.

(см. табл. 52 и фото 151, 157, 158). Как видно по фото Ермакова, надпись читается так[1]:

ახოვანო მჯდარო ქრისტესაო, მეოწე ჯერ მონახა მენსა ერისთავთ ერისთავსა გარდან გარდანის-
ძესა, ამან, т. е. *Доблестный воин Христов, будь помощником рабу твоему эриставт-эриставу Вардану Варданисдзе. Аминь.* Упоминаемый здесь эриставт-эристав Вардан Варданисдзе (сын Вардана) в письменных документах не прослеживается.

Кроме того имеется надпись по нижнему борту, которая размещена в трех гладких отрезках между орнаментальными заполнениями. Надпись читается также по фото с восполнением лакун[2]: ⴁⴔ·ⴃⴓ ⴀ[ⴓⴖ ⴋⴗⴘⴑⴋⴓ] ⴋⴔⴓⴖ ⴒⴔⴋⴖ ⴓⴔ·ⴋⴔⴖⴔ: ⵂⵑⵓ[ⵂⴖⴔⵑ:ⵃⵑ:ⵓ] ⴖⴔ·ⴋⴑⴓⴔⴔ [ⴋ] ⵂⵑⵂⴖⴔ:ⴁⵂ ⴀⴓⴔⵑ

Великий воин господен, будь покровителем Бешкену Гурieли и сыну их Михаилу перед господом. Первое впечатление таково, что этот нижний борт, как и отвечающий ему верхний, сделаны были при поновлении именно данной иконы; при дальнейшем рассмотрении фото оставляет неразрешимые сомнения: по-видимому, эти борта взяты от какой то другой, погибшей иконы и просто набиты на пустые места данной. Необычным является в них альтернирование орнаментированного и гладкого (resp. с надписью) полей, а не распределение их из центра; при этом обратное — на верхнем и нижнем бортике. Далее поворот орнаментального отрезка вверх на боковую часть рамы в конце надписи, заставляющий думать о таком же соответствующем звене и с левой стороны, рядом с началом надписи, утерянном или отломанном за ненадобностью, ввиду меньшей ширины данной иконы. Верхний же борт в этом случае был бы фрагментом бокового на своей иконе. Во всяком случае характерно, что эти борта (века XIV?) успели и на нашей иконе Джуматского Георгия существенно обветшать, поломаться, отпасть и т.д.

Икона Джуматского Георгия была по данным Описи 68 × 41 см, а по Д. З. Бакрадзе в дошедшем до нас на фото виде равна 71 × 40 см (у него 16 × 9 вершков) размерами, а если восстановить полную ширину рамы и ее скосов и правильно смонтировать всю икону, то первоначальные размеры нужно считать около 80 × 55 см, при ширине бортов в 6 см и скосов в 2 см. Таким образом, это одна из очень больших икон, известных нам в Грузии; фигура самого Георгия была больше полуметра (по фото пластина средней части получается 59 × 32 см).

Центральное изображение состояло из стоящей en face, с опорой всего тела на левую ногу, фигуры св. Георгия в воинских доспехах и с плащом за плечами, с поднятой правой рукой, придерживающей опертое в землю копье и с вытянутой вниз левой, придерживающей стоящий на земле боком щит. Голова перед украшенным орнаментальным бордюром диском нимба, слегка повернута влево. По сторонам нимба на матированных прямоугольничках размещена подпись ⴒⴑ ⵂⴑ *«св. Георгий»*, исполненная крупными, почти в величину головы Георгия буквами, артистично украшенными завитками на кончиках, и браслетиками.

Боковые части обрамления сохранили по пять медальонов с полуфигурами, размещенными между самостоятельными шестью растительно-орнаментальными заполнениями. Как были построены горизонтальные части обрамления, сказать трудно. Если предположить наиболее обычную схему из пяти медальонов, с крайними по углам, то для каждого из четырех орнаментальных между ними отрезков останется меньше

[1] Чтение Бакрадзе, стр. 261 (в), с незначительными отступлениями.

[2] Вторую строку Бакрадзе читал в 1873 г. еще полностью, стр. 261 (с).

места, чем соответственно на вертикальных частях и, следовательно, узор был построен иначе; для этого мы имеем параллели (напр., Цагерская мадонна, Чукульская богоматерь) так же, как и для трех медальонов с большими соответственно к вертикальным орнаментальными заполнениями (две Хопские иконы богоматери — см. фото 63 и табл. 42). На бортах были изображены следующие пять пар полуфигур: Петр и Павел (...ⴒⴀⵒⴑ — ⴐⴑⵔ ⴒⴀⵒⴑ), две не сохранивших подписи (в левом медальоне вообще ничего не уцелело), Николай и Окропир (?), Василий (ⴜⴑⴐⴑ), не сохранивший изображения, и второй без уцелевшего имени, наконец, св. воины Федор и Димитрий (ⴐⴑⵔ ⴓⴓⴀⵒⴑ).

Особо следует отметить, что и скосы от рамы к центральному изображению были покрыты курчавыми листиками в кружках из сплошь проходящего стебля. Поскольку можно судить по сохранившемуся внизу справа завороту рамы, она ограничивалась прямым углом, т. е. без внешних, подымавшихся скосов.

Композиция изображения пешего Георгия достаточно распространенный тип. К сожалению, по этому вопросу имеются только разрозненные замечания[1]. Кристаллизация типических черт, и выделение нескольких видов в них — идейно и композиционно — намечено только отчасти. Просмотр десятков памятников грузинского чеканного искусства, изображающих пешего воина Георгия в сопоставлении с византийскими и иными, приводит к заключению, что этапные видоизменения в композиции обусловлены определенными стилистическими явлениями. Именно, в связи с этим отдельные грузинские памятники, и среди них на первом месте Джуматский Георгий, выделяются как большие художественные произведения индивидуального творчества и исключительного значения.

Фигура Георгия на Джуматской иконе чарующе действовала на исследователей византийского искусства, обычно скупых на передачу художественных эмоций, как Н. П. Кондаков или П. С. Уварова. Последняя заявляет, что это пример «изящнейших юношеских изображений кавказской иконографии», что он «дышит особою прелестью, которая невольно поражает и привлекает исследователя», что он мог бы «принадлежать эпохе Возрождения и конкурировать с лучшими произведениями флорентийской школы XV столетия», как, напр., Донателловский Георгий из Ор Сан Микеле[2]. И действительно, художник придал фигуре Георгия, которая изображает в иконографическом смысле стоящего на страже фронтально воина, мягкость, грацию путем контрапоста с переносом центра тяжести фигуры на правую ногу с легко отставленной левой и с отходом кольчуги в противоположную сторону, с естественно расходящимся движением рук и, главное, с легким поворотом влево головы. При фронтальности постановки это контрапостное развитие движения в фигуре является показателем дальнейшего пластического развития в понимании и передаче человеческой фигуры по сравнению с фигурами Ишханского и Брестского крестов (см. фото 60, 103) и параллельного к выявленному в скульптурах Мартвильского креста (см. фото 390). Что, однако,

[1] У Н. П. Кондакова, как обычно, очень ценные и детальные наблюдения: Византийские эмали, 1892, стр. 279—284 и Памятники христианского искусства на Афоне, 1902, стр. 203—204, 178—179 и 117—119. С. М. Гайдин сделал попытку свести разные данные о типе нашего Георгия по поводу издания шиферной иконы Георгия и Димитрия в Эрмитаже (Гос. Эрмитаж, Сборник, Вып. 2, Птб. 1923). Статья же Ш. Амиранашвили в Bulletin historique (по-груз.), Тб. 1924, вып. II, по поводу Хопского Георгия дает в общей части только пересказ положений Гайдина, и то не всегда корректно, и повторяет его же примеры. — С другой стороны диссертация О. фон Таубе, Die Darstellung des hl. Georg in der italienischen Kunst, Halle a. S. 1910, как справедливо отметил еще покойный Я. И. Смирнов (Устюжский рельеф св. Георгия, стр. 216 и прим.) дает «гораздо более», чем определяет заглавие, а именно затрагивает «важнейшие вопросы и частности изображений его в византийском искусстве и на памятниках Северной Европы».

[2] МАК, X, стр. 106— А Кондаков в Описи памятников (стр. 108) оттеняет, что по «стилю, замечательной строгости техники, должно быть произведением грузино-византийского искусства XI—XII века».

заставляет меня считать Джуматского Георгия все-таки произведением более раннего этапа развития, так это удлиненность пропорций (именно от пояса вниз, как и у распятого на Бретском кресте) и передача объемности кольчугой, как одного сплошного, нечлененного блока, без сужения тела к талии и расширения к бедрам. В обоих моментах сказалось, как я полагаю, начальное еще ощущение пластичности в искании передать тело единым блоком, как о том говорилось при рассмотрении названных здесь крестов и других памятников.

Художественное достижение мастера выясняется лучше всего сопоставлением и сравнением его произведения с другими иконами на ту же тему. Впрочем, здесь приходится прежде всего оговориться, что не существует бесспорных памятников византийского искусства X, или хотя бы начала XI веков, в которых скульптурно трактовалась бы тема пешего воина Георгия. Древнейшие живописные примеры датируются не ранее XI или XI—XII веков, но они-то по позе и движению стоят, остались стоять, несколько особняком. Так, святые воины на мозаической росписи XI века церкви монастыря Луки Фокидского даны строго en face, а также, видимо, фронтально стоящими на обеих ногах[1]; а мозаика (XII—XIII века) в Ксенофе на Афоне передает их повернутыми в три четверти[2]; со строгой фронтальностью изображен Георгий на прославленных чудотворных иконах в Зографе на Афоне — XI—XII (?) века Аравийской и XII—XIII века из Лидды («нерукотворной»)[3]. Не иначе обстоит дело и с миниатюрами в рукописях XI—XII веков, изображающими воина Георгия[4] или с небольшими рельефными изображениями — шифером в Эрмитаже (вместе с Димитрием) и стеатитовым в Ватопеди на Афоне — оба XII века[5]. Если два мозаичных образа Фокида и Ксеноф — являются крупными художественными начинаниями и, видимо, стилистически выдающимися произведениями, то остальные не выходят за пределы довольно рядовых работ. Необходимо подчеркнуть, что композиционно оба существенно разнятся от Джуматского Георгия. Наконец, остается еще целая группа памятников с изображением пешего Георгия — это резные слоновые кости. На створках ряда триптихов имеются изображения различных святых воинов, с соответственными подписями и в их числе также и св. Георгий[6], а именно: на триптихе 40 мучеников

[1] Ср. воспроизведения у G. Schlumberger, Epopée byzantine, I, p. 732 (Георгий?), II, p. 545 (Димитрий) и II, p. 197 (Федор Тирон).

[2] Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 117—119 (и рис. 51 — Димитрий): воинских атрибутов нет.

[3] Там же, стр. 178—180 (ср. стр. 118) и табл. XXIII и XXII.

[4] Псалтырь для Василия II Болгаробойцы около 1014 г. в ризнице S. Marco, № 17 (Кондаков, Македония, 1909, стр. 29 и рис. 2); миниатюра XI века в Bibl. nat. № 1102 по Bordier, Déscr. 147.

[5] Гайдин, Резная шиферная икона св. Димитрия и Георгия. Сборник Гос. Эрмитажа, вып. 2, Пгб. 1923, табл. II; Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, 1902, рис. 81, стр. 204 = Epopée byzantine, II, p. 273. К сожалению только по упоминаниям знаю о существовании какого-то изображения Георгия на печати стратега Христофора из Аршихе 1030—1071 гг. (V. Laurent, Echos d'Orient, t. XXX, 1931, p. 452—465) и на сардониксе в Bargello (Arethuse, 1927, p. 134).

Недавно В. Н. Лазарев посвятил специальную статью изображению св. Георгия, отталкиваясь от раскрытой большой (1,74 × 1,22) живописной иконы его полуфигурой в Оружейной Палате (Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве: *Византийский Временник*, том VI, Москва 1953 с 25 иллюстрациями). Он останавливается при этом на перечислении ряда иконографических типов св. Георгия не только как воина, пешего и конного (стр. 188—190, 192, 199, 202, 205—206, 207, 211), а приводит еще несколько примеров дополнительно к вышеназванным для XII и XIII веков из византийского, русского и грузинского искусства (рис. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 13, 16, 18 для пеших его изображений). Он указывает обусловленность смены типов социальными изменениями и тоже считает появление его изображений в воинском звании падающим на X—XI век.

[6] Датировка византийских резных слоновых костей получила в издании их Corpus'а датировку всех на одно, примерно, столетие; в частности приводимые здесь примеры Ad. Goldschmidt относит к концу X и началу XI века (Ad. Goldschmidt und K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen. Bd. II, Berlin 1934). Входить в детали этого вопроса здесь невозможно, хотя и могу согласиться не со всеми этими определениями.

Шуваловского собрания в Эрмитаже[1], на Арбавильском триптихе в Лувре[2], на триптихе Британского Музея[3] и еще на двух без подписей под изображениями, именно в Ватикане[4] и на Рачинском из Никорцминды[5]. Из этого числа качественно выделяются Эрмитажный триптих и Луврский из Арбавилля. Если на Рачинском и на Ватиканском триптихах фигуры Георгия, как и на других выше перименованных византийских памятниках XI—XIII веков, представлены en face, в жестких, деревянных позах, а на пластине с Федором Венецианского Музея как бы потерявшим равновесие в наклоне вправо[6], то на створках Шуваловского и Арбавильского триптихов фигуры св. Георгия отражают все-таки эластичность движения юного воина с легким изгибом тела и равновесием в нем, если и не ясно выраженным контрапостом[7]. Можно думать, что эти галлерейки пар святых воинов (resp. и мучеников, и т.д.) прорабатывались, пожалуй, именно для триптихов, ибо в монументальных произведениях таких парных изображений — сколько я знаю — неизвестно. Впрочем, выработанность определенных иконографических схем, которая видна в слоновых костях, говорит сама по себе о существовании таковых и в монументальном искусстве. В сравнении со всеми перечисленными памятниками икона Джуматского Георгия не только размерами приближается к монументальным произведениям, но и художественными особенностями выдвигается, как индивидуальное творчество мастера, переработавшего с основания готовую, общую, и довольно безличную, форму в большое, самодовлеющее произведение.

Фигура Джуматского Георгия дана скульптором твердо поставленной на ногах и с дополнительным упором копья и щита в землю. Вся фигура, как и эти отдельные предметы, четко обособлены из пространства — они даны сильным рельефом на гладком поле. Голова воина выделяется подчеркнутой шарообразностью закругленных щек, маленького подбородка, ушедшего в общий контур, завитков курчавых волос, сплошной шапкой обволакивающих голову, закрывая лоб, виски, уши и доходя сзади до тонкой, длинной открытой шеи, способствующей четкому обособлению головы, как составного объема всей фигуры. Как завитки волос составляют подчеркнутые дополнительные объемы на массиве головы, так и нос и глазные яблоки четко выделяются на лице, умело моделированном и в изгибах маленького рта и губ. Пластический характер в этой голове полностью достигнут мастером; однако, известного нам, ставшего трафаретом, иконографического «лика» св. Георгия мы здесь не видим, при всем приближении к нему, особенно в отдельных элементах. То же самое мы увидим и на изображениях из Хидистави и из Ленджери. Если при этом учесть, что и другие древнейшие известные изображения пешего св. Георгия еще не знают этого неизменного «иконного» его лика, то встает естественно вопрос, вправе ли мы относить формирование этого типа ко

[1] Goldschmidt, Nr. 9; Художественные сокровища России, т. II, 1902, табл. 121. Упомяну, что А. Н. Кубе, Резная кость. Каталог временной выставки в Гос. Эрмитаже, Ленинград 1925, стр. 24, № 8, а также Л. А. Мацулевич, ср. ст. Janotto Wironius-Matzoulevitch, Quelques camées inédits du Musée de l'Ermitage, (Aréthuse, 1928, 3-e fasc., pp. 110—111, 113—114), датировали этот триптих, и всю группу, XIV веком.

[2] Goldschmidt, Nr. 33; Ep. byz., I. pl. I et II, p. 64 et p. 128); Molinier, Ivoires, p. 100, pl. IX; Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, II, Abb. 530; Ch. Diehl, Man., II, fig. 323 и мн. др.

[3] Goldschmidt, Nr. 38 (поступил в Музей в 1928 г.)

[4] Goldschmidt, Nr. 32; Kanzler, Gli avori dei musei della Biblioteca Vaticana, 1903, tav. VII—VIII; Munoz, L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, 1906, fig. 70—71.

[5] Goldschmidt, Nr. 105; Bulletin du Musée de Géorgie, VIII, Тбилиси 1934, таблицы.

[6] Goldschmidt, Nr. 20; Ep. byz., II, p. 40.

[7] Как правильно отмечает о византийских изображениях стоящего Георгия Otto von Taube, S. 11, „wie es die Formgebung des byzantinischen Stiles mit sich gebracht, ... das Stehen nicht fest, eher angedeutet denn wirklich wiedergegeben".

времени ранее Джуматского Георгия как это принято с легкой руки акад. Н. П. Кондакова, именно к X веку, если не даже раньше. Не выработался ли он, как раз, как результат развития собственно скульптурных исканий, которые мы имеем возможность установить в качестве движущего момента в развитии грузинского чеканного искусства. Ведь не даром еще свыше полстолетия назад Н. П. Кондаков в отличие от чисто византийского представления о св. Георгии, как патриции двора, считал восточным изображение Георгия всадником и воином[1]. Тогда под «восточным» естественно подразумевалось сирийское, позднее — мало-азийское[2]. Хотя авторы одновременно в изобилии цитировали и привлекали показатели из Грузии (памятники искусства или письменности и слова). Сегодня, пожалуй, не покажется смелостью предположить происхождение этого воина Георгия именно из Грузии, «классической страны легенд о Георгии»[3]. Разбираемым здесь иконам суждено, мне кажется, занять при этом в формировании даже иконографического типа головы его немаловажное место.

Моделировка корпуса и выделение скульптурных объемов так же заботливо разработаны скульптором, что особенно отчетливо прослеживается при внимательном рассмотрении рук и ног. Однако, в формах фигуры этого Георгия и десятков и сотен других Георгиев на ту же тему пешего воина есть существенное различие — все другие изображения дают сужение фигуры в талии. Джуматский же Георгий от горизонтальной перевязи плаща на груди делает к талии сплошное расширение, продолжающееся и ниже в форме раструба кольчуги. Таким образом, корпус фигуры дан скульптурно, как одно нечлененное целое, единым движением создающее плавное, выступающее влево закругление. Во всех же других, последующих изображениях фигура Георгия получает выделенное сопряжение фигуры в талии, подчеркнутое двумя сходящимися по вертикали объемами, отраженными также разделкой одеяния[4]. С этим, удержавшимся еще в скульптуре Джуматского Георгия единым, нечлененным блоком фигуры, с близостью к самой первой стадии собственно скульптурной передачи предметов — их массива — в замкнутых контурах, естественно приходится связывать и движение левой руки. В отличие от других изображений Георгия в той же позе держания или придерживания щита на земле, рука его до локтя придерживается около тела; она образовывает с ним в этой части единый блок. Конечно, фактически уже единая болванка объема расторгнута, мастер далеко пошел вперед и свободно организовал в контрапосте движение отдельных конечностей и всей фигуры, но он еще отталкивался в своем творчестве от представления единого блока, от замкнутой в едином, сплошном контуре болванки тела[5].

[1] Византийские эмали, стр. 279—280.

[2] Рыстенко, Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературе, Одесса 1909.

[3] Рыстенко, стр. 108 прим. 2. А. И. Веселовский, Разыскания в области русских духовных стихов, II: св. Георгий в легенде, песне и обряде (Сборник отделения русского языка и словесности Акад. Наук, т. XXI, № 2), СПБ. 1880, гл. III (стр. 48—70) и стр. 153, 157. Ср. еще Gr. Peradze, Oriens Christianus, III. Serie, Bd. 7, 1932, S. 159—162.

[4] Интересный пример переживания в чеканном рисунке своеобразия построения торса у Джуматского Георгия — единственный мною встреченный — сохранился в одной небольшой (29,7 × 22,2 см) сванской иконе, вероятно не позднее XIV века, сохранившейся в церкви Лагами (Местиа). Оп. 271. Фото Ермакова № 16947. Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1910 г. в Лечхуми и Сванетию, стр. 288, № 7, (по-груз.). Другие детали на этой иконе (подножие, щит, застежка плаща, отсутствие меча) препятствуют считать воспроизведение ее непосредственно связанным с Джуматским Георгием.

[5] Что касается положения левой руки, приникнутой до локтя к корпусу, то эта поза повторяется на живописной иконе в окладе XI века в Сюпи Царского общества Верхней Сванетии, размером 1,08 × 64 см. Оп. 33. Фото Ермакова № 17117 (ср. Бакрадзе, Сванетия, стр. 60 и Такайшвили стр. 425, № 10) — см. табл. 63. И на чеканном изображении его в энколпии католикоса Михаила в сел. Мацхвариши (Лечхуми) — второй половины XII века. Оп. 189. Фото Ермакова 17026 и экспед. 1931 г. № 145 (ср. МАК. X, стр. 106, рис. 27, стр. 180, № 283 и Такайшвили, стр. 353—354, № 2.) — см. табл. 57-а.

В этом едином блоке корпуса Джуматского Георгия были, однако, как можно уловить по фото, выделены моделирующие поверхность переходы. Они со всей отчетливостью выступают при рассмотрении конечностей — рук и ног. Уже переход к обшлагу рукава (или как их называет Кондаков, Византийские эмали, стр.280, «наручи», *χειρία*) от кисти выделен (сохранилась только кисть левой руки, погнутая и поломанная, что — без подлинника — лишает возможности составить точное представление о моделировке и вообще пластическом подходе); так же отделяется, как новый объем, переход от матерчатого рукава к металлической кольчуге и ее рукавной части. Характерно, что мастер показывает на ткани рукавов складки, которые он дает, как и на рассмотренных до этого иконах, бугром между двух прочерченных линий, т. е. с подчеркнутой объемностью их; показ складок нужен ему, чтобы выявить отличие в движении этих частей рук, и объема тела их. Кольчуга на всем корпусе дана сплошным объемом с закруглениями к внешнему контуру и — несомненно — с незначительной моделировкой внутри. (О последнем по единственной фотографии, без подлинника, при явной по фото же помятости именно корпуса фигуры — к большому сожалению — ничего определенного сказать нельзя.)[1] Внизу из-под кольчуги едва-едва спускается хитон, образующий обильные складки, особенно выделяя при этом пластически каждую ногу — в этой части мастер умело дает в рельефе несколько выступающих один над другим объемов тел. Равномерное расположение на панцыре рядов чешуек слегка разнообразится чередованием гладкой вогнутой чешуйки с чешуйкой, имеющей посередине выступающий витой валик, а также размером чешуек. На груди, и почти до пояса, чешуйки опускаются параллельными рядами, а ниже дают легкий прогиб, обозначающий подъем закругленностей тела. По нижнему обрезу панцырь опять выравнен в прямую линию и оторочен орнаментальной полосой. В поясе и сочленениях плеч панцырь поделен пояском с особым орнаментальным мотивом; он выступает наложенным на чешуйки небольшим объемом. Сильные дополнительные объемы поверх кольчуги спереди образуют завязи плаща. Очевидно, такой длинный полководческий, как его называет Н. П. Кондаков[2] плащ (хламида) имел застежку концов фибулой на плече, а кроме того подвязывался постромками вокруг рук и поперек груди, что давало возможность легко и широко держаться плащу на плечах[3]. У Джуматского Георгия поперек груди накручена широкая, толстая перевязь с засунутыми за нее еще раз длинными концами ее в свободных зигзагах, создающих еще объем на объеме горизонтальной перевязи. От последней, по линии орнаментального пояска примыкания рукавов к самому панцырю, подымаются валиками постромки, поддерживающие плащ на определенной высоте. А вокруг шеи, на плечах, с исключительной мягкостью и изяществом ложится в противоположном, ассиметричном движении, идущим в гармонии с движением правой руки и верха корпуса Георгия, застегнутый на правом

[1] Для иллюстрации того, как обманчива может быть фотография, укажу на Лабечинскую икону XI—XII века, изображающую св. Георгия по заказу сванского эристава, мечурчлет-ухуцеса и протостратора Иоанна Вардануседзе и сфотографированную в помятом виде Е. С. Такайшвили в 1910 году на месте (фото Ермакова № 16768). Совсем иное представление получается, глядя на выпрямленную, в самых общих объемах только, икону теперь, после поступления в Музей древнегрузинского искусства в 1925 году (см. табл. 56).

[2] Памятники христианского искусства на Афоне, СПБ. 1902, стр. 203.

[3] Эта перевязь на груди идет от римского военного облачения, где такой пояс (cingulum) был также и знаком отличия (ср. H. Leclercq, s. v. ceinture в словаре Cabrol-я). Таубе так считает ее и в позднейших византийских и др. изображениях за шарф („Schärpe"), как и в ранних, напр., на известном бронзовом колоссе в Barletta и на диптихах и. т. д. Однако, и Кондаков, Македония, 1909, стр. 264, пишет об архангеле, как воине, что его воинский плащ застегнут фибулой на плече «и особыми перевязями, связанными на груди»; и Леклерк (Cabrole, Dictionnaire d'archéologie et de liturgie, II$_1$, col. 2782) отмечает, что в эпоху создания рельефов св. Георгия и св. Димитрия на фасадах Сан Марко такие пояса в быту „etait abandonné et oublié".

плече фибулой плащ. Мастер Джуматского Георгия кажется единственный скульптор, который в этой части наброшенного на плечи плаща еще усилил игру объемов, применив прием как бы закинутого здесь легко за левое плечо конца плаща и, таким образом, показав плащ частью с лица, а частью и с изнанки[1]. Сам плащ свисает позади фигуры длинными ровными складками. Наконец, ноги от колен даны самостоятельными объемами, сперва в обтяжку и гладко моделирующими колена и икры, а с половины затянутыми как бы плетеными гетрами, с орнаментованными полосками по бортам; башмаки в обтяжку («сафьяновые») также украшены орнаментацией.

Эта пластически данная с такой отчетливостью объемность тела позволяет видеть в мастере иконы скульптора большого дарования и чуткого именно к передаче тела с особенностями его закруглений и переходов, механизмом движения, эластичности мускулов, связок, и материальности тканей, металла и т. д. Как он вырабатывает скульптуру фигуры, четко выделив ее из пространства, так и дополнительные по сюжету предметы — копье, меч и щит — он выделяет, как самостоятельное целое и отдельный объем. К сожалению, явная погнутость щита, плотно поставленного, как и копье, на землю и поддерживаемого сверху рукой Георгия, лишает возможности составить себе настоящее представление о скульптурной трактовке его. Форма щита с поднятым центром, при повороте с фасу, была бы круглая. Поэтому мастер, видимо, эту центральную часть дает по контурной линии его рельефа низкой, приподняв из плоскости фона другую сторону рельефа — борт.

Осуществление пластической задачи, поставленной себе нашим скульптором, неразрывно связано со всей композиционной концепцией. Трудно решить в некоторых случаях, какой из этих двух моментов определил отдельные нюансы в целом произведении. В данной теме — воин на страже — блочность фигуры, замкнутость ее единым контуром, на первых порах искания пластичности, простейшим образом обеспечивалась жесткой фронтальностью фигуры. Мастер Джуматского Георгия отклоняет этот подход, оставляет его в стороне — он уже охвачен интересом отразить внутренний механизм сопряжения частей тела в скульптуром произведении, он стоит на пути понимания живого организма. Таким образом, он как бы отделяет руки от корпуса, высвобаживает их из единого блока фигуры; дает правой руке сложное движение, совершенно независимое от остального корпуса — не только с тройным сгибом, но и с винтообразным поворотом сочленений. Движение левой отходит в противоположном от корпуса направлении, сохраняя вначале, от плеча, относительную близость к телу. Кисти и пальцы обеих рук также даны в сложном, разработанном движении, где отдельные пальцы выделены из целого[2]. С этим различным и даже противоположным движением рук связан различный показ — отступ и выступ — плеч, а затем и легкий поворот и едва

[1] Правда, внешне такой же прием поворота плаща на левом плече имеется на ряде грузинских чеканных икон, но нигде он не использован, как яркий элемент пластического оформления, как это характерно для Джуматского Георгия. Так прежде всего на двух иконах еще той же первой трети XI века, ниже привлекаемых к рассмотрению вслед за Джуматским Георгием, — Хидистависой из Гурии и Лашхверской из Ленджера в Сванетии. Равно и на небольших иконах, как в церкви сел. Кашвети Ленджерского сельсовета Земо Сванетии (см. фото 407), на пластине из Маргианской церкви в Ланчваше (см. табл. 58), на оттисках все той же матрицы в Лагурка (см. фото 410) и в Лахуште (см. фото 406); затем на изображении в эмальпии католикоса Михаила в Мацхвариши Латальского сельсовета (см. табл. 57-а), на иконке Кашветского Георгия в Цорми-Загяр (см. табл. 135-с), равно на оттиснутых от той же матрицы в Бечо (см. фото 238) и Бравалдзали (описана Г. Ф. Бочоридзе, Bulletin du Musée de Géorgie, т. VIII, 1935, стр. 307, см. фото 237), далее на больших предалтарных крестах в Пхотрере и Самтависи (см. фото 348 и 512), наконец, у двух больших икон — Суджунского Георгия (см. фото 156) и Хонского Георгия (см. фото 491, 492), т. е. на протяжении нескольких веков.

[2] Правая рука не сохранила кисти — о движении ее приходится судить по абрису выломанной чеканки. Т. е. заключение это вдвойне условно, ибо делается не по памятнику, а лишь по его фото.

заметный наклон головы. Так же точно и в положении остального корпуса и ног, видимых от колен вниз в одеянии в обтяжку, дана передача уравновешивающего переноса центра тяжести тела в одну сторону с дополнительной точкой опоры на копье и т. д. Таким образом, передача тела единым, от плеч и до колен, блоком брони является переживанием более ранней стадии развития скульптурного решения этой темы[1]. Но большой талант помогает скульптору использовать эту воспринятую или перенятую от более ранней стадии развития скульптуры форму в той пластической стихии, которой характеризуется Джуматский Георгий: в мягком и гармоническом, плавном и выявленном движении фигуры. Благодаря слегка отставленной левой ноге, жесткий кожух чешуйчатого панцыря целиком отходит в противоположную сторону, далеко отодвигаясь внизу от правой ноги и ее колена и вплотную примыкая с противоположной стороны к левой ноге. Это отклонение нижней части кольчуги позволяет мастеру дать нижнюю прямую линию среза брони и слегка выступающего из-под нее хитона подымающимися влево, так же, как нижнюю линию плаща: этим контрапост и впечатление свободно, естественно стоящей фигуры еще усиливается. В целом композиционного построения нельзя не отметить достигающего высокой артистичности сочетания различных ведущих моментов: с одной стороны нисходящий ряд сильных вертикалей с пондерирующей их группировкой (копье, вертикали ног к плечам, борт щита), а с другой непрерывные волнообразные подъемы и спуски — от копья через сгиб правой руки, по застегнутым частям плаща и, наконец, по левой руке, плавно замирая в линии щита. Этому последнему волнообразному движению помогает направление наклона нижнего обреза панцыря и плаща слева направо.

Ни в одном известном мне древнем византийском произведении с изображением пешего святого нет ни сходного с Джуматским Георгием композиционного подхода, ни отдельных сходных деталей или нюансов. Таким образом, даже предполагая, что данный тип Георгия, в отношении типа головы, доспехов и даже держания оружия, дифференцировался и определился — как считается — в X веке (чему впрочем, как отмечено, нет подтверждения в имеющихся памятниках искусства), приходится подчеркнуть, что Джуматский Георгий не является простым повторением этих определенных, разработанных форм, а самостоятельно продуманным и прочувствованным от начала и до конца художественным произведением его творца. Прибавлю еще, что и среди громадного числа более поздних аналогичных примеров изображения святого воина Георгия не наблюдается трактовки с данной нюансировкой и с такими деталями. Мы имеем в этом произведении совершенно целостное художественное отражение настроений своей эпохи, счастливо сочетавшихся и с подъемом пластики, как самостоятельной отрасли художественного выражения. Поэтому естественно совпадение проникающих трактовку типа Джуматского Георгия настроений и подходов и тех, о которых говорилось выше в связи с рассмотрением темы материнства в ряде грузинских изображений мадонны начала XI века. Во всем движении и позе Георгия сказывается мягкость и сдержанность, как и совсем юное пухлое лицо и густые завитки волос на голове поддерживают спокойное, тихое выражение глаз; тогда как среди более поздних и грузинских памятников есть такие, в которых создавшие их мастера явно стремились создать впечатление грозного, требовательного воина. Как сказано, возможность полноценного выражения эпохи обеспечена была большим дарованием и

[1] Примеров, прямо подтверждающих это утверждение, не сохранилось, но на былое их существование указывают, как я думаю, конный святой из Хирхониси (см. фото 34, 35), пешие святые Федор и Георгий из Бравалдзали (см. фото 36, 37) и тип Георгия в патрицианском одеянии (см. фото 356).

высоким мастерством, которыми отмечен Джуматский Георгий так же, как и Цагерская или Лаклакидзевская мадонны.

Обрамление Джуматской иконы Георгия несомненно также выделялось, как специальная вокруг изображения его рама, как это было нами установлено и при рассмотрении Цагерской мадонны (см. фото 129). Тут также видно, что это была особая художественная задача, поставленная себе мастером, а не трафаретное повторение. Против крупного изображения фигуры воина, широко поставленного в пространстве (т. е. перед гладким фоном) орнаментованные борта являются только узкими полосками, обрамляющими, замыкающими, выделяющими художественное произведение. Два фрагмента этих бортов (в трех кусках) были приобретены в Тбилиси на базаре и поступили из частной коллекции в Эрмитаж[1]. Благодаря этому мы имеем возможность точно установить ширину бортов в 6 см, а исходя от этого и ширину скоса от них к иконе в 2 см. Общее композиционное построение рамы основано на чередовании небольших отрезков, покрытых стилизованными растительными мотивами, и медальонов с полуфигурой. Выше были указаны сохранившиеся части бортов и, исходя от них, вероятное восстановление всей рамы. Рельеф полуфигур в медальонах был отчетливо разработан ради выявления пластических объемов. Наблюдение над мелко снятыми на фото всей иконы медальонами получает подтверждение этого утверждения в небольшом фрагменте фигуры Петра (верхний медальон левого борта) в собрании Эрмитажа: обе руки и свиток в левой образуют значительные объемы на груди, точно также драпировки одеяния даны мягко свисающими складками и моделировкой переходов. Характерно, что на вытянутых пальцах руки Петра намечены ногти; пальцы длинные и тонкие. Те же моменты можно видеть и на левой руке Георгия, причем здесь пальцы еще длиннее и тоньше, и также заостряются к ногтю, как это мы видели в пальцах Лаклакидзевской мадонны. Типаж изображенных в медальонах апостолов и святителей не является жестким повторением окончательно отработанного иконографического типа, а характеризуется — при всей типичности — отсутствием навязчивости шаблона, трафаретного повторения. Особенно же нужно отметить, что самый набор изображений в медальонах едва ли воспроизводит готовый образец, ибо апостол Павел представлен повернувшим в три четверти голову, тогда как Петр и остальные святители изображены, строго соблюдая фронтальность. Из воинов — Федор дан en face, а Димитрий имеет позу взятого в медальон по пояс всадника на коне с поворотом корпуса и головы вправо (!) в три четверти и с копьем почти на перевес.

Звенья растительной стилизации условно построены, и в них заключаются условные узлы и переходы в стебле; такой же тип построения растительной орнаментации с условными узлами и переходами в стебле мы имеем и в иконе св. Квирике Гверулийского, хранящейся в мон. Квирике и Иванты Кальского общества Земо Сванетии (см. фото 210 и табл. 80-а), и на раме иконы Спаса в Жибиани (Ушгуль — см. табл. 108)[2]. В передаче же листиков и, главное, в сочетании их между собой мастер проявил много изобретательности, разнообразя небольшое по существу число мотивов. Два фрагмента в Эрмитаже представляют два разных мотива, из них один (с фрагментом медальона полуфигуры

[1] На полученном мною из Эрмитажа фото фрагментов грузинской чеканки приложен масштаб, удостоверяющий, что снимок сделан, как я о том просил, в натуральную величину. Отметка на обороте гласит о покупке в Тбилиси на базаре (не после гибели ли иконы в 1921 году?). Оба фрагмента изданы с кратким описанием и глухим указанием, что автор обнаружил их в одной частной коллекции в Ленинграде, проф. Л. А. Мацулевичем в Byzantion, t. II, Paris 1926, fig. 1-b, 1-c и стр. 106—108 в статье Monuments disparus de Dłumati.

[2] МАК, X, табл. XXVIII. 45. Ср. еще икону Спаса на троне в церкви Маргиани в Ланчване, работы Георгия Гвазавасдзе для Иоанна Доробеласдзе (см. табл. 106).

Павла — левый борт вверху) повторен на сохранившейся иконе четыре раза, именно, в точном повторении элементов из толстого листа в данном расположении еще один раз на левом борту между четвертым (Николай) и пятым (Василий) медальоном, а с перестановкой верхней и нижней пары элементов еще два раза на правом борту (между третьим, четвертым и пятым медальонами); а другой, с Петром, три раза; именно, два раза на правом борту внизу; кроме того заметны еще три мотива — на левом борту, вверху, в центре и внизу — с большими, многолопастными, кудрявыми листьями. Внизу левого борта применен мотив как бы раздвоенного в форме пары крылышек листа. Последняя фигура в разных вариантах рассматривалась уже и является одной из мелких декоративных деталей, связывающих между собой иконы Цагерского Спаса, сделанной для царя Баграта III (975—1014 гг.), примерно на 1000 год, и Лаклакидзевской мадонны до 1025 г., Шемокмедские пластины 1008 г., Бретский крест начала XI века и Мартвильский около 1050 г. Отдаленный намек на использование этого же мотива в сложном образовании имеется в верхнем звене борта, над медальоном Петра; уцелел на фото только один из основных четырех элементов звена. Что же касается большого многолопастного листа над четвертым медальоном с Николаем левого борта, то он очень близок к листу Текальской иконы богоматери (см. фото 140, 141), а также Лабечинской (см. фото 142) и ряду других. Орнаментация под медальоном Петра, где каждый растительный элемент состоит из четырех закручивающихся «листков», непосредственно сближается с обрамлениями Цагерской мадонны (см. фото 129, 132) и других, особенно пожалуй архангела Михаила из Чукули и Чукульской же богоматерью (см. фото 171 и 136).

Определить с уверенностью по мелкой фотографии — примерно в три раза меньше оригинала, — имеются ли значительные отклонения в повторенных два-три раза звеньях, нельзя. Однако, общее впечатление говорит за то, что эта индивидуальная чеканка от руки и не простое тиснение по матрице.

Украшение скосов рамы на иконе Джуматского Георгия не имеет повторения; к сожалению, ни одного сохранившегося фрагмента неизвестно, а мелкое на фото изображение их все-таки оставляет сомнения, был ли каждый листик в замкнутом круге стебля, или, может быть, поверху стебель не замыкался кругом. Во всяком случае убор скосов шел равномерным следованием кружков с чередованием двух вариантов заворотов в листике одной формы. Листики и стебель трактованы пластически с такой же большой выразительностью, как и остальной рельеф бортов. Этой стороной стилистического оформления, дополняемой еще исключительностью построения мотива, убор скосов иконы Джуматского Георгия выделяется среди всех других икон эпохи.

Подводя итог нашему рассмотрению иконы Джуматского Георгия в отношении уточнения даты ее изготовления, мы должны указать на узор, украшающий нимб Георгия, часто встречавшийся на рассмотренных выше памятниках, как Саголашенские пластины, шар ручки Бретского креста и др. вплоть до добавленного в 20-х годах XI века нимба у Христа иконы преображения из Зарзмы. С ними же перекликается и узор по поясу и у предплечья, близкий к бортику Бедийской золотой чаши. Мотив борта на щите Георгия, примененный с небольшим упрощением также на его башмаках и гетрах, знаком нам по перекладинам и отчасти остову трона Цагерской мадонны. Вторая орнаментальная полоса, украшающая щит вокруг центральной многолепестковой розетки, встречается на многих иконах по скосу их бортов и названа условно мотивом дубового листа (на той же Цагерской мадонне, Чукульской богоматери, и т. д.). Построение орнаментального борта панцыря и обшлагов на рукавах Георгия отражает

орнамент ряда архитектурных памятников начала XI века, как Свети-Цховели во Мцхета, Ахашени в Джавахетии, Эхвеви в Имеретии и др. По технике же исполнения наколом и гравировкой с лица только в линиях икона Джуматского Георгия совпадает с отдельными деталями сцен на бортах Лаклакидзевской мадонны, Чукульской богоматери, Моцаметской пластины, и др. Если к этому добавить упомянутые выше моменты, как характерный показ складок на рукавах бутром с глубокими по сторонам его бороздами, со всей пропорсированностью примененный на Цагерском Спасе, Бретском Крестителе, Цагерской мадонне и др. и, по-видимому, затухая и отмирая, еще и на Лаклакидзевской мадонне; затем применение своеобразного мотива «пары крылышек» в образовании листа на борту и строение руки, тонкой, с длинными свободно артикулирующими пальцами и заостренными кончиками их, как у Лаклакидзевской мадонны, то наметившееся уже в начале же при общем разборе фигуры отнесение ее к продвинувшемуся против памятников первого десятилетия, как Бретский крест и др., вперед пониманию механизма сочленений и корпуса и приближающему к Мартвильскому кресту получает в параллелях Лаклакидзевской мадонны свое закрепление. Это же отражает и техническая артистичность исполнения иконы, рост которой делается особенно очевидным, сравнивая стебли растительного орнамента на бортах Цагерской мадонны и Джуматского Георгия, а такая мелкая деталь, как факт декоративной отделки ножон меча и его рукоятки, видных из-за фигуры Георгия, и качество ее исполнения закрепляет это, лишний раз свидетельствуя о тонкости и высоком мастерстве исполнителя[1]. Нельзя в связи с последним, а также и как момент, подкрепляющий намеченную здесь датировку, не остановить еще раз свое внимание на подписях и на надписи иконы. С одной стороны типичные и в инициалах рукописей конца X и начала XI века формы титла, браслетики на стволах букв, расширяющиеся концы их и т. д., а с другой — совершенно исключительная, редкостная разделка букв главной надписи[2]. Впрочем и самое помещение подписи изображения (ⴵ ⴱ) сделано, как и у рассмотренных изображений мадонн, с декоративным подходом эпохи.

2

Среди многих и многих, свыше сотни, чеканных грузинских икон пешего воина Георгия еще две могу я отнести к изучаемому здесь времени — первой половине XI века. Это небольшие иконы: одна была доставлена в Музей древне-грузинского искусства из Хидиставского района в Гурии, а другая хранится в церкви архангела сел. Лаштхвер Ленджерского общества в Земо Сванетии. Хидиставский Георгий средней величины: с рамой 50 × 35,5 см, а самое изображение 36 × 22; Лаштхверский же Георгий — небольшой, сделан из одной, цельной пластины серебра с узким бортиком в пуговках размером 34 × 21 см[3].

[1] Те же моменты продвинувшегося вперед этапа развития и высоты мастерства сказываются полностью в примененном и на иконе Джуматского Георгия мотиве небольшого, ложащегося по ветру кончика ткани, как он сделан у локтя правой руки, такой же мотив у ног ангела Саголашенской пластины крещения и на разных других у тех или иных фигур выглядит причудливым, немотивированным, тогда как у мастера Джуматского Георгия конец ткани ложится совершенно естественно и свободно, не вызывая недоумения и не требуя себе оправдания.

[2] Украшения кончиков букв этой надписи повторяются и на буквах надписи Лаклакидзевской иконы из Шемокмеди.

[3] Хидиставская икона впервые стала известной при поступлении в Музей древне-грузинского искусства при Университете в 1924 году (б. 2).

Хидиставский Георгий дошел в очень попорченном виде (см. табл. 53 и фото 153, 154, 155). Основные утраты — это обе руки, которые отломаны почти по плечо, лоб с волосами и один глаз, а также часть щита. Кроме того, переломана чеканка в поясе фигуры и выпучивается ниже его часть под давлением поломавшейся на куски и сдвинутой с места заливки иконы. По-видимому, и названные лакуны изображения получились по той же причине: икона, как обычно, не была надлежащим образом хранима в церкви; доска, на которой она накреплена, сильно попорчена, особенно снизу, от сырости. На поверхности иконы в каждой бороздке серебра окаменевшие накопления вековой грязи. От древних первоначальных бортов уцелел только левый. По верхнему борту набита тонкая, совсем поздняя, убогая «декоративная» пластина, затем по правому борту набита, — видимо для закрепления старой чеканки, обрывки которой кое-где торчат из-под нее, полоса серебряная, — срезанная с какой-то готовой ранее вещи. Ступня левой ноги также является починкой, однако хорошо сочетающейся с оригиналом — так-что можно думать, что она повторяет утерянный образец, и сделана была еще в сравнительно древнее время. Пластина серебра, из которой чеканена эта икона, довольно плотная, массивная. Икона оставалась без позолоты.

По композиции этот Георгий, так же как и Джуматский, дан в контрапосте; вся тяжесть корпуса покоится на правой ноге, правая рука согнута в локте и держит копье, а левая придерживает щит на земле. Однако, при этом сходстве в основном композиционном построении фигуры с Джуматским Георгием, пластические восприятия и передача тонуса фигуры совсем иные. Джуматский Георгий, опираясь целиком на одну ногу и освободив полностью мускулатуру другой, едва поэтому касающейся земли, держит весь корпус и руки напряженно, поднято, мускулатура натянута и фигура вытянута вверх. Хидиставский же Георгий освободил всю мускулатуру тела, почему корпус как бы осел и левый бок с животом слегка повернут и выдвинут немного вперед, а левая нога отставлена сильнее, в сторону, служа дополнительной точкой опоры. Соответственно этому голова не повернута на вытянутой шее, как у Джуматского Георгия, а как бы поникла, склоненная вправо к левому плечу. К этому коренному различию скульпторов в понимании изображения вольно стоящей фигуры воина добавляется ряд других композиционных деталей, говорящих не только о творческой самостоятельности и одаренности Хидиставского мастера, но и о том, что Джуматский Георгий ему не был известен. Щит показан не сбоку, а с лица и имел удлиненную с заостренным низом форму, а не круглую, как у Джуматского Георгия. Рука, придерживающая щит, оттопырена от тела; эта поза естественно связана с изменением поворота щита — именно лицом к зрителю. Украшен щит не орнаментальными полосами, а символом христианства, большим крестом. Меч висит у Георгия не на поясе, а на специальной через плечо портупее. Кольчуга на половину короче спускающегося ниже пояса до колен хитона. Подбой плаща украшен сплошь узорами.

В пластическом смысле фигура Хидиставского Георгия также является мастерским произведением. Художник оперирует элементами скульптурной выразительности, как само собой разумеющимся орудием: это не продукт трепетного, первого открытия, художественного «откровения», волнующего своей новизной, полной противоположностью пониманию предшествующего поколения, а именно уверенное владение этим достижением. Здесь еще больше, чем в Джуматском Георгии, сказывается внимание скульптора к передаче всего механизма движения сочленений, подвижности сложного организма тела, ибо предыдущая стадия развития, когда впервые был осознан блок фигуры, выделенный и обособленный из пространства, уже стала неотъемлемым фунда-

ментом скульптурного понимания, вошло в плоть и кровь пластического мышления этой быстро прогрессировавшей эпохи. Полный объем головы, особенно хорошо спропорционированной и хорошо моделированной в переходах у глаз, носа, рта, всего оклада лица, с разработкой частностей строения лица и завитков кудрей, отражает это положение. Самую фигуру Хидиставский мастер уже формирует не только с ясным выделением соединительного звена ее в поясе, чем отличается опять от данной единым блоком фигуры Джуматского Георгия, но и намечает поворот корпуса, запавшую при ослабленной мускулатуре грудь, и т.д. Таким образом, в рельефе, различным его подъемом, дается еще игра отдельных частей корпуса. Сопоставляя с Джуматским Георгием, нужно отметить, что у Хидиставского Георгия вместо прямых горизонталей расположения звеньев панциря на груди мастер создает курватуру, причем различную в верхней части и в нижней, от перевязи начиная, чем отражает сложность движения. Длинные пластины панциря ниже пояса расположены подобно Джуматскому Георгию правильным закруглением, а нижний ряд опять вытянут до горизонтальной линии. Хитон показан с большим числом, разно сложившихся складок так же, как и плащ, свисающий с плеч. Пластическую выявленность рук можно только предполагать, считая, что благодаря ей эти отдельные от общего массива фигуры части вызвали большую тонкость пластины вокруг, что и стало катастрофичным для сохранности их при общем обветшании иконы и небрежении к ней[1]. Зато обе ноги говорят за себя полным голосом — переходы от колена до щиколотки тонко прослежены мастером и хорошо выявлены на общем объеме. Что же касается показа пластичности в одеяниях и доспехах Георгия, то та подчеркнутая, даже пожалуй утрированная, объемность, которую видим в напуске плаща на плече, в перевязи на груди и т.д. у Джуматского Георгия, здесь смягчена до естественной, едва подымающейся над остальной поверхностью накладки. То же относится и к показу пояса, портупеи и т.д.

С переданной пластически посадкой фигуры, свободной от натянутости связок и мускулатуры, а как бы осевшей всей тяжестью на ногах, естественно показаны и хитон и плащ оттянутыми вниз, даже с несколько сильнее опущенным краем: одежда в тон общей позе тянет вниз, тогда как у Джуматского Георгия подымающийся левый край плаща и хитона отвечает впечатлению подтянутости, вытянутости фигуры вверх, легкости ее, что дополнится и самим строением фигуры и т.д. При указанном различии само переплетение в гетрах у Хидиставского Георгия, построено с направлением угла пересечений вниз, тогда как у Джуматского Георгия оно направлено вверх, опять содействуя или отвечая тонко продуманному различному в нюансах замыслу обеих этих икон.

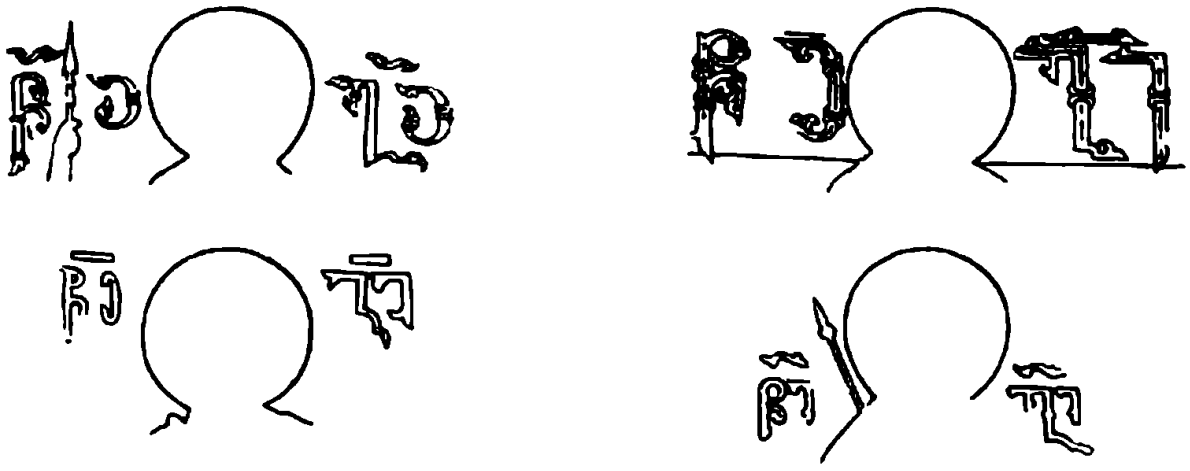
Даже в построении подписи ⳩ⲁ ⲅ҃ⲁ сказалось другое ощущение. У Хидиставского Георгия не только поле матировано, при этом тяжело — кружочками с точкой внутри, но все оно еще обведено гладкой рамой между двух линий. Таким образом, над плечами Георгия не тот же гладкий фон, что и вокруг фигуры, а отягченная узором доска. При этом сами буквы подписи пропорционально значительно крупнее подписи Джуматского Георгия: они в полную высоту головы Георгия, а Ц даже выше (у Джуматского же даже Ц меньше, а Й достигает только волос на лбу). Т.е. загрузка еще усилена. Однако, чтобы не слить подпись с пластикой при сплошном примыкании ее к фигуре и нимбу, т. е. чтобы не создать ложного понимания произведения, мастер Хидиставского Георгия

[1] Верхняя пластинка кольчуги, или две, на левой руке Георгия отломана, что искажает впечатление действительной связи руки с телом.

сделал подпись не рельефом, как мастер Джуматского, а только гравированными линиями[1].

Итак, художественный замысел мастера в целом и в деталях его претворения обладает также высокой артистичностью, как и у мастера Джуматского Георгия.

Рама иконы Хидиставского Георгия, судя по уцелевшему левому борту, состояла из полосы орнамента, между отрезками которого, в два звена растительного мотива каждый, помещены медальоны с полуфигурой каждый — по углам четыре, на вертикальных бортах еще по два и на горизонтальных по одному медальону (всего 10). Выполнение пластической задачи борта отвечает всем особенностям, отмеченным в главной



фигуре. Сохранились — полуфигура ап. Петра, повернутая в три четверти и передающая установленный иконографический тип со свитком в руке (ꝑᵃ ȝꙗѻѓ), и полуфигура св. Николая en face благословляющая и с евангелием (ꝑᵃ ϭꙗꙋѣ). Построение орнамента из двух своеобразных овалов, образованных стеблем, от которого внутри каждого овала и затем в отрезках по его сторонам ответвляется листик, встречается на иконе Текальской богоматери (см. фото 139, 140, 141), на иконе Симеона Столпника из Лагами и Местиа, сделанной до 1032 года (см. табл. 90), и на других памятниках. Нельзя не сказать, что ряд черт, как двухчленность звена, наличие условных перетяжек стебля, несвязанность с медальонами, а лишь композиционное примыкание к ним, и затем также само образование листиков для заполнения отрезков, роднит Хидиставскую и Джуматскую иконы. Что же касается разработки формы листа внутри овала, то она имеет аналогии в названных выше двух иконах, затем в Лабечинской богоматери (см. фото 130, 131 и 142), Местийском Спасе (см. фото 359-а и табл. 123) и др.

Таким образом и отдельные мелкие частности в исполнении этой иконы, как начертание букв подписи и ее титла, или мотивы орнамента и его построение, заставляют относить эту икону также к первой трети XI века.

[1] Ниже даны прорисью начертания подписей в следующей последовательности: Джуматского Георгия (ср. стр. 246 и 256) Хидиставского, Ленджерского (ср. стр. 260) и Георгия на Кацхском кресте. Сопоставление их еще подчеркивает данные характеристики каждой подписи.

3

Еще одна икона Георгия, примерно того же размера, хранится в Лаштхвере Ленджерского общества; фигура святого меньше, чем на Хидиставской иконе (именно около 28 см вышины)[1]. Ленджерский Георгий представляет собой цельную пластину с бортом из сплошного ряда гладких закругленных пуговок между двух узких «жемчужных» нитей размером 34 × 21 см. Пластина плотного серебра очень слабо позолоченная; с небольшими поломами бортов и помятостью лба (см. табл. 54 и фото 152). Георгий представлен en face в той же позе, как и на обеих рассмотренных иконах, а положение левой руки отвечает положению ее на Хидиставской, хотя щит показан с боку, как на Джуматской. Фигура сильно опирается на левую ногу (не на правую, как Джуматский и Хидиставский) и имеет широко отставленную правую, которая играет, таким образом, существенное значение в устойчивости именно стояния; и действительно, фигура вся полностью показана фронтально, она собрана, подтянута. В композиционном отношении перед нами интересный вариант того художественного образа, который представлен Джуматским Георгием, но с изменениями, обусловленными нюансом развития стиля времени и иным уровнем художественной культуры мастера. Ленджерский Георгий не имеет более мягкости, характеризующей Джуматского как в выражении, так и движении фигуры, в повороте и наклоне головы; голова его строго фронтальна, посажена на длинной, но крепкой шее; взгляд зрачков прямо направленный, сильный. Согласно напряженности крепкой фигуры — правая рука, на копье, сильно поднята вверх. И плащ за плечами у этой воинственной, настороженно встрепенувшейся фигуры мастер естественно не распустил широко и спокойно драпирующимся, а показал его стянувшимся по фигуре и с сильными зигзагами от складок внизу. Ступни ног поставлены на особом бугре, который еще раз вписывает в этой композиции линию беспокойной напряженности. Даже подпись ϥᵃ ȣᵒ содействует не спокойствию впечатления, как у Джуматского Георгия, а тоже волнует, добавляет к настроению напряженности: она вычеканена простыми, без всякого украшения буквами с титлом, на гладкой поверхности поля, сильным рельефом. Конечно, сама узенькая рамочка, в ту же плоскость, но простого, но полного силы мотива содействует общему тону произведения.

Пластика иконы Ленджерского Георгия выражена и сохранилась очень хорошо: как отмечено, помята только верхняя часть головы. Сильный, плавно закругленный объем головы с проработанной моделировкой лица в переходах у носа, рта и глаз, такая же шея — определяют возможности и умение нашего мастера. Простым, но вполне выразительным закруглением дает он объемность корпуса, рук и ног, не вкладывая никакой утонченности и разработки в кистях рук и пальцах. Это, однако, проистекает не от неумения мастера, а от нежелания его вдаваться в такую детальную разработку: он также упрощенно дает одеяние Георгия. На ногах гладкие краги, гладкие башмаки; панцырь на груди показан не отдельными рельефными пластинками, а только слегка награвированными; против почти гладкой, таким образом, поверхности его выделяются длинными, рельефными пластинами рукава и часть ниже пояса. Сами эти рельефно сделанные пластины воспринимаются крепкими и совсем простыми. Такой же простой, можно сказать, несколько грубоватый вид имеет щит, меч, портупея

[1] Краткие данные о Ленджерской иконе сообщает Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию 1910 года (по-груз.), 1937, стр. 332, № 2; фото Ермакова № 17010. Оп. № 140. Размеры иконы указываю по Такайшвили, так как мною они не были взяты. Такайшвили уже отметил хорошее качество мастерства в иконе, отнеся ее к XIV—XV веку.

и даже плащ и перевязь на груди; это же видно, сравнивая между собой конец коней Джуматского и Ленджерского Георгия. Как сказано, мастер достигает впечатления полноценных объемов всего корпуса и применяет композицию развитого, членораздельного показа его механизма, поэтому рядом с полной уверенностью, проявленной в скульптурной моделировке головы, эта упрощенность может быть понята именно только как стилистический показатель, т. е. как сознательно искомое художником упрощение, ограничение. Это подтверждают последующие, более поздние примеры икон пешего св. Георгия, которые, утратив сообразно условиям времени скульптурное понимание задач рельефа, чеканенного из серебра, сохранили — как это явление постоянно повторяется и в аналогичных других, и обратных, случаях — разработанный рисунок, общее построение и характер художественного образа. Как примеры этого могу назвать икону в Бравалдзали (Рача) Парахетского заказа (23,5 × 19 см — см. фото 237)[1], в Ланскальде (см. фото 180), или в сел. Лахиль Латальского общества (Земо Сванетия) с надписью «св. Димитрий» (28 × 19 см — см. фото 432)[2]; с меньшим отдалением — изображение в энкольпии католикоса Михаила в сел. Мацхвариши (Латаль) конца XII века (см. табл. 57-а), иконка Кашветского Георгия в сел. Цюрми-Загяр (см. табл. 135-с) и оттиски той же матрицы в Бечо Земо Сванетии и на фрагменте века XII борта большой иконы, доставленном из Саголашени (см. фото 238 и 402); на иконе в сел. Кашвети Ленджерского сельсовета, размером 28,5 × 22 см (см. фото 407)[3], и на оттисках той же матрицы в иконках селения Лахушт Латальского сельсовета, размером 24,6 × 20 см (см. фото 406)[4], в мон. Квирика и Иалиты (см. фото 410)[5], в сел. Лапчван (Местиа — см. табл. 58)[6], еще далее в разных отношениях икона XI или XII века по заказу крупнейшего феодала, хранившаяся в Лабечине в Лечхуми (№ 37, см. табл. 56), одна из икон в Геби (см. фото 409)[7]; и икона Судакуского Георгия (№ 146 — см. фото 156) и Онского Георгия, ныне в экспозиции Музея искусств в Тбилиси, вклад семьи Гараканисдзе (см. табл. 61), а также Хонского Георгия XIV века (см. фото 491) и даже многое на — иной по композиции — Зугдидской иконе Илорского св. Георгия, вкладе Георгия Дадиани, умершего в 1582 году (см. фото 531)[8]. Я сознательно привел этот длинный перечень отобранных мною значительных в художественном смысле памятников, располагающихся также на много веков с XI—XII и по XVI включительно, чтобы подчеркнуть живучесть основных выработанных, именно в творческую скульптурно эпоху первой половины XI века черт этого иконного образа воина, несмотря на утерю скульптурного подхода к задаче, оставляя в стороне или совсем низкую ремесленную или слишком типично провинциальную продукцию, как некоторые хорошие, сванского производства иконы. — Здесь же считаю очень полезным для оттенения как различия грузинских и византийских памятников, так особенно для понимания разных эпох, привлечь известную стеатитовую резную икону Георгия

[1] Г. Ф. Бочоридзе, Исторические памятники Рачи (по-груз.): Bulletin du Musée de Géorgie, t. VIII, 1935, стр. 307, № 7 (его датировка XV—XVI веком слишком поздняя); МАК, IV, рис. 87, на стр. 113; фото Грузинского общества истории и этнографии 1919 г.

[2] Фото Ермакова № 17049; опись № 209; Е. С. Такайшвили, стр. 363, № 5, датировка на XIV век тоже слишком поздняя.

[3] Фото Ермакова № 16977, опись эксп. 1931 года № 130.

[4] Фото Ермакова № 17063; опись № 231.

[5] Фото Ермакова № 17286; опись № 460.

[6] Фото Ермакова № 16954, опись № 732.

[7] ბ'ი ბ'ბ : «Георгия Шодайского» (или она в Сори): МАК, IV, стр. 119—120 и табл. XLII.

[8] Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.) II, 1914, стр. 194—195; Brosset, VII, p. 22.

в Ватопеди, изданную Н. П. Кондаковым и отнесенную им к XI—XII веку, тогда как ранее ее считали произведением V века. Изображение это (15 × 9 см) ближайше подходит, повторяет рассмотренную Ленджерскую икону в целом и в значительной части деталей, как особенности одеяния — панцырь, складки хитона и нижние плаща, затем обувь, которую Н. П. Кондаков описывает следующим, важным и для Ленджерской иконы образом: «на ногах меховые кампагии, любопытные кожаные τουβία (кампотубы) — подобие трубок — гетры всадического доспеха, надевавшиеся императорами Византии при конских процессиях»[1]. На Ватопедском стеатите они против Ленджерского Георгия носят огрубелый и бесформенный характер. Это оттеняет и Н. П. Кондаков, давая такую характеристику общего качества иконы: «рисунок огрубелого характера, дающий себя чувствовать в мелочной резьбе, симметрических кружочках локонов в курчавой шевелюре святого, в исполнении форм человеческого тела»[2]. Из живого прочувствованного мастером пластического образа, каким он выступает в Ленджерском Георгии, получился условный, утерявший основные свойства скульптуры рисунок, как его справедливо охарактеризовал Кондаков, — да еще огрубелый[3]. Огрубелость, пожалуй, резче всего проявляется в неуклюже положенной на самый щит, не на борт его, руке, взятой в готовой позе из другого композиционного сочетания, да в голове святого. Разбор наших памятников, мне кажется, делает несомненным, что этот стеатит нельзя отнести ранее чем к XII веку, хотя Кондаков и подчеркивает, что «Георгий представляет древний византийский иконографический тип святого, стоящего с копьем и щитом, в воинских доспехах и длинной полководческой хламиде», т. е. оттеняет ряд элементов, не входя в учет их сочетания и считая, что охарактеризованный им «рисунок огрубелого характера ... указывает, однако же, на XI—XII столетие». Это только общий взгляд, примерное, предварительное указание эпохи, без претензии на точность, — указание прежде всего в опровержение древности V века. При сравнении с Ленджерским Георгием Ватопедского интересно отметить сходство в построении фигуры и утрату гармоничности формальных элементов построения всей композиции, при сохранении одних только конкретных реальных частностей.

Три, последовательно рассмотренные здесь, иконы пешего воина Георгия, относящиеся к первой трети XI века, являются и хронологически, как мне кажется, следовавшими одна за другой вместе с ростом и углублением пластического понимания. Все три произведения являются не рядовыми, не дюжинными продуктами золотых дел мастерства, а выдающимися, большими художественными творениями. Если отдельные элементы иконографического типа пешего воина, и в частности Георгия, и даже известные комбинации их, начали кристаллизоваться в искусстве предыдущего времени, а частью, видимо, восходили еще к ранне-христианскому периоду восточного искусства, то все это имело место в так называемой живописи — фресковой или мозаичной, или миниатюрной — и в отражавшей ее, т. е. условной, рисуночной резьбе, но не в пластически оформляющих видимый мир видах искусства. В грузинской торевтике в начале

[1] Памятники христианского искусства на Афоне, СПБ. 1902, стр. 203—204.

[2] Там же, стр. 204 и рис. 81. Воспроизведение есть и у G. Schlumberger, Epopée byzantine, t. II, p. 273, фото Coll. Millet, C. № 193; Ch. Diehl, Manuel.

[3] Впрочем, для меня остается пока еще сомнительным, был ли в Византии соответствующий установленному в грузинском искусстве период скульптурных исканий и достижений, так как в памятниках византийской торевтики таких примеров мне не удалось пока обнаружить. Мои сомнения вполне подтверждаются замечаниями М. Алпатова в статье об окладе «Владимирской богоматери» (Belvedere, стр. 241—242).

XI века эта тема становится, наконец, одной из частых, привлекательных тем именно пластического скульптурного творчества, в качестве таковой одной из проработанных с основания, с концепции художественного образа начиная и кончая увязкой формальных элементов построения всей композиции. Этапными показателями в этом направлении, как было показано, являются именно рассмотренные три примера. Введением к этому процессу скульптурного претворения темы я считаю изображение Георгия, и на ряду с ним Федора и Димитрия, на большом предалтарном кресте из Кацхи (Имеретия — см. табл. 70): тут видно, как мастер держится еще цельного, единого блока в контуре фигуры, прикрывая надетым на левую руку щитом плечо и держа копье перед грудью; изображение плаща отсутствует. А из сопоставления всех трех воинов — Георгия, Федора и Димитрия — на этом кресте явственно видно, что на вопросе пропорций фигуры еще не сосредоточилось внимание мастера и он дает ее, в ответ создаваемому им художественному образу, по настроению[1].

Джуматский Георгий открывает, как сказано, ту серию в развитии типа пешего Георгия, который в дальнейшем является, если не исключительно повторяемым, то во всяком случае доминирующим и подавляющим остальные все и в том числе этот, только-что отмеченный на примере Кацхского креста, тип воина Георгия в его раннем скульптурно-композиционном построении. Как такой ранний пример высвобождения из единого блока фигуры, выделения самостоятельного движения отдельных членов фигуры за пределами основного ее контура, Джуматский Георгий еще сохраняет некоторые элементы единого блока в самом корпусе фигуры; зато попытка проработать пластику и механизм ног приводит к их относительному удлинению, как и в фигуре распятого на Бретском кресте (см. фото 103). С другой стороны это вытягивание фигуры отвечает той концепции художественного образа, раскрыть которую была выше сделана попытка. Действительно, эта подтянутая фигура стоит совсем легко и так же легко придерживает правой рукой копье, а левой щит. Восприятие пропорциональности построения всей фигуры, в которой отношение головы ко всей фигуре равняется 1:8, очень умело мастер ведет этапами, отрезками, постепенно и равномерно уменьшающимися снизу вверх и намеченными горизонтальными делениями: низ хитона — пояс — перевязь — плечи — голова.

При другом настроении, пронизывающем рельеф Хидиставского Георгия, естественно изменились уже и пропорции построения — отношение головы к фигуре равно здесь 1:7. А так как художественный образ этого скульптора определяется не напряженной мускулатурой, а наоборот разрядом ее, то он не только в построении фигуры не дает преувеличенной стройности ее и длинных ног, но и поперечные линии, подчеркивающие формальное построение композиции располагает на равном расстоянии друг от друга и сочетает их конфигурацию от одной к другой. В ответ изгибу плаща у ворота изогнута перевязь на груди Георгия, причем сильному изгибу плаща отвечает смягченный перевязи, а изгиб следующей линии, именно пояса, еще более плавный. Таким обазом, рядом с этим прямая края брони воспринимается совсем спокойно, как остановка, ибо подготовлена постепенно ослабевающей силой курватуры верхних горизонтальных этапов построения и мелкими извилинами обоих следующих рядов оборки хитона с поперечиной креста и оборки плаща, которые получают свое направление и оформление в равновесии, в соответствии с течением линий пояса и перевязи.

В фигуре Ленджерского Георгия, которая при всех ее качествах хорошего художественного произведения все-таки не может равняться с Хидиставским и тем более

[1] Фото Ермакова № 18008, № 18007.

с Джуматским Георгием и скорее является репликой неизвестного нам оригинала; мы уже не находим выделяющихся, поперечных элементов того или иного пропорционального построения фигуры и всей композиции, которые нельзя обойти вниманием при рассмотрении Джуматского и Хидиставского Георгия: опущенная ниже талии линия пояса, — вероятно, ближе отвечавшая действительности, — отвечает той силе, развернутой настороженности и готовности к отпору, которая составляет сущность художественного образа Ленджерского Георгия. В полном согласии с этим опять стоит изменившаяся пропорция головы и фигуры — у Джуматского Георгия 1:8, у Хидиставского 1:7, а у Ленджерского 1:6. А с другой стороны еще более значительное отделение правой руки от массива корпуса. У Джуматского Георгия это — легко отставленная рука; первое, но совершенно четкое и решительное отделение ее еще более подчеркнуто у Ленджерского Георгия. Отмечу попутно, что у Хидиставского, правая рука — судя по направлению остатка и контурам отлома — находилась ближе к телу, чем у Джуматского: у мастера этой иконы, как говорилось, пластичность и пластическая передача механизма сочленений сидела в крови «от рождения», была до него, т. е. его предшественниками завоевана. Вместе с тем уравновешенный контрапост Джуматского и Хидиставского отброшен автором Ленджерского Георгия; фигура, как и настроение целого, более резкая, решительная, сильная; гармоничность целого покинута, — может быть не ищется, а даже избегается[1].

8

ИКОНЫ АРХАНГЕЛА ИЗ ЧУКУЛИ И ИЗ МЕСТИИ

Если почитание св. Георгия по всей Грузии получило совершенно исключительное по широте распространение, заместив, слившись или хотя бы внешне подставив его фигуру на место дохристианского языческого божества Луны и иных увязывающихся с ним представлений, то и для архангелов Михаила и Гавриила народные верования предшествующей христианству стадии религии у грузин, как и у некоторых западноевропейских народов, дали почву для приспособления и ассимиляции[2]. Правда, такого распространения и повсеместности, как почитание Георгия, почитание архангелов не приобрело, оно преимущественно связано — сколько видно — и у нас и в Западной Европе, с расположенными на вершинах гор святилищами. Поэтому исключительно большое распространение имеет почитание архангелов в Сванетии, а из других мест — по памятникам — можно назвать Рачу, расположенное на вершине горы Джумати в Гурии, или Греми в Кахетии[3] и т. п. Архангелы — в первую очередь хранители и

[1] На возможность такого отхода от мягкой гармонии и закругленности к подчеркнутой силе, резкости и угловатости в движениях и построениях фигур, как явления времени, стиля, говорит и смена ровной фигуры Христа в распятиях фигурой с изломом в бедрах и в локтях (ср. для последней распятие Кацхского предалтарного креста (см. табл. 69) и некоторые выносные кресты).

[2] A. K. Porter, Wreckage from a tour in Apulia, in: Mélanges Schlumberger, II, Paris 1924, p. 413, где автор для Ломбардии, островов Зап. Океана, Апулии, Испании и т. д. называет связь с Вотаном или Меркурием — архангел есть преемник божества битвы и грозовых туч. Ср. H. Detzel, Christliche Ikonographie, II, 1896; O. v. Taube, Darstellung des hl. Georg in der italienischen Kunst, 1910, S. 105 und Anm.; Jeanne Villetto, L'ange dans l'art d'Occident du XII^ème au XVI^ème siècle. Paris 1940, p. 31 suiv. — Книга Anna Maria Rennor, Der Erzengel Michael in der Geistes- und Kunstgeschichte, Saarbrücken 1927, известна мне, к сожалению, только по отзыву (в Byzantinische Zeitschrift).

[3] Ср. еще изображения на Кацхском предалтарном кресте переломи X и XI века, вкладе рачинского эристава Ратн, и на некоторых других.

духи гор, а отсюда, видимо, исходят и другие их способности, как охрана водных бассейнов, помощь рождению мальчиков, некоторые виды лечения; но во всех почти случаях святилища помещаются хотя бы на горке селения, как в Ихотрере Ецерского общества Сванетии[1]. Таким образом, естественно, что в Сванетии сохранилось громадное количество икон архангелов Михаила, Гавриила и обоих вместе, а кроме того большое число частого включения отдельных их фигур в чеканный убор предалтарных крестов[2]. Конечно, значительное число этих чеканных произведений есть продукт местного изготовления, но имеются среди уцелевших в Сванетии произведений явно изготовленные в крупных, ведущих центрах тогдашней Грузии, — и по значительным заказам. Архангел представлен в торжественной фронтальной позе, одетый не в древнем, широком, свободном, ложившимся обильными легкими складками плаще поверх хитона, а в жестко стоящих тяжелых, украшенных камнями парчевых облачениях императорского орната с лором поверх расшитого хитона. Как показывает большое различие в построении и частностях схожих реплик этого типа, существовало еще большее число других образцов этой художественной темы, примеры которой, т. е. конкретные памятники, погибли. Все-таки чрезвычайно характерно и показательно, что памятники эти тянутся на всем пути от XI века и до XIX.

К числу памятников грузинской чеканки первой четверти XI века я не могу не отнести икону архангела Михаила, хранившуюся в церкви сел. Чукули и затем пластину от иконы, набитую ныне в нижней части креста с житием св. Георгия в Местии.

Икона Чукульского архангела Михаила может быть не погибла, как были раньше слухи. Но видеть ее мне не довелось. Она была, однако, дважды зафотографирована Д. И. Ермаковым — в 60-х годах прошлого века и в экспедицию Е. С. Такайшвили 1910 года[3].

Таким образом, весь мой дальнейший разбор строится на этих дополняющих, к счастью, друг друга репродукциях, т. е. не лишено тем самым определенной доли условности (см. табл. 66 и фото 171). Икона Чукульская была по Уваровой размером 59 × 42, а по Такайшвили 59 × 41 см[4]. Уварова оттенила, что «архангел в длинном византийском одеянии, с крупными строгими чертами. Ободок покрыт гранатовым цветом и медальонами» (стр. 164). Икона по ее мнению «представляет точную копию с древнего образца» (стр. 109).

Икона архангела Гавриила в Местиа, пластина которой набита теперь внизу большого предалтарного креста со сценами жития св. Георгия, была зарегистрирована в 1904 году П. С. Уваровой и затем проф. А. С. Хаханашвили еще до накрепления на крест, а уже Е. С. Такайшвили застал ее в 1910 году набитой внизу креста, как

[1] Ср. В. Бардавелидзе, Из истории древнейших верований грузин (божество Барбал-Бабале), Тб. 1941, стр. 32–33 и В. Бардавелидзе, Календарь сванских народных праздников, I, Тб. 1939, s. v. тарглезер, тарингжел и указателе. — См. также Сванская поэзия, I, собрали А. Шанидзе, В. Топурия, М. Гуджеджиани, Тб. 1939, стр. 313–319; А. Шанидзе и В. Топурия, Сванские прозаические тексты, I, Тб. 1939, стр. 16 (№ 14). Все по-груз.

[2] Существующие фото достигают числом 100 и свыше 10 крупных изображений в чеканке предалтарных крестов. Т. е. фактическое количество еще больше. На Рачу и остальную Грузию приходится еще штук 25 чеканных икон.

[3] № 191 и 16861. Сохранность иконы за эти полвека не изменилась. Но фото удачно дополняют одно другое разным освещением; МАК, X, табл. XXX, 50 и стр. 109, 164 (№ 17). П. С. Уварова относила икону, которую ошибочно именует Гавриилом, к группе XIII—XIV веков; Е. С. Такайшвили, 1937, стр. 111, № 2, считает иконой XIV века.

[4] Уварова (стр. 164) дает размер в вершках, именно 13½ × 9½ в.

это отражено и снятой им фотографией (см. табл. 67 и фото 170)[1]. Размеры этой пластины удалось установить в натуре в уцелевших частях вверху, внизу и с боков: высота ее 40, а ширина была 23,5 см[2]. Т. е. икона в общем, видимо, не на много меньше Чукульского архангела, средняя пластина которого при откидывании бортов равна примерно 45 × 27 см (из общих размеров 59 × 41 см). Пластина эта серебряная, позолоченная; вероятно, то же имело место и в отношении Чукульского архангела, хотя указания на это в литературе я не нашел. Уварова упоминает об этой иконе после подробного описания воспроизведенной у нее на табл. XXIX. 47 иконы архангела Гавриила в церкви сел. Лагами Местийского общества, что «в той же церкви имеется еще другая икона архангела Гавриила, серебряная, позолоченная, уже содранная с деревянной доски, выш. $8^3/_4$ верш. и шир. $5^1/_4$ верш., высокого рельефа, также в богатом византийском одеянии с лором, на скамье, строго благородного стиля» (стр. 104, resp. «строго правильного рисунка» — стр. 176)[3]. Она относила ее к группе икон XI и XII веков. Пластину Местийского креста мне удалось дополнительно осматривать в поездки 1948 и 1954 годов, а ранее в 1946 году она была описана и сфотографирована с выпрямлением имеющихся загнутых обрывков чеканки сотрудниками Института истории грузинского искусства Р. О. Шмерлинг и В. Г. Цинцадзе.

Архангел изображен на обеих иконах стоящим en face в «императорском орнате», т. е. в «образе силы и власти» по словам Н. П. Кондакова[4], на особом подножии, что подчеркивает торжественность и церемониал. В левой руке архангела держава с крестом наверху, а в правой лабарум, поставленный на земле и вертикально подымающийся вверх. Хотя архангел поставлен фронтально, но не только в движении рук создан контрапост, а также и в ногах, так как одна отставлена несколько в сторону. Это совершенно ясно выделяется. Одет архангел в дорогой, тяжелый хитон, обшитый по низу широкой узорной каймой[5]. На левом рукаве Чукульского архангела выделена нашивка в виде кружочка с бордюром или — по предположению акад. Н. П. Кондакова об этих нашивках — может быть изображение «металлического щитка, осыпанного рубинами», именно «особенная почетная нашивка», «назначенная отличать архангела» и «сравнительно редкая[6]». Поверх хитона идет лор, покрывающий плечи, грудь,

[1] Фото Ермакова №16922. Е. Такайшвили, стр. 266—267, №3: он описывает ее на кресте, который относит к XIII—XIV в., подчеркивая, что пластины жития Георгия «надлежаще сделаны» (ჯეროვნი ხელობისა); по Уваровой — «очень тонки и хороши по рисунку». А о большой пластине с архангелом — Гавриилом წა გბრლ. Такайшвили говорит, что «фигура красиво исполнена» (ლამაზი ნახელავი ფიგურა). Уварова, говоря о кресте, нигде не отмечает наличия пластины с изображением архангела Гавриила внизу, а ограничивается только перечислением девяти пластин с житием св. Георгия (МАК, X, стр. 85 и стр. 176, № 234; также и доб. Хаханашвили, стр. 37, № 5). На то же указывают и приводимые размеры.

[2] Уварова (МАК, X, стр. 104 и 176, №242) указывает размеры этой пластины в $8^3/_4 \times 5^1/_4$ (или $4^1/_4$) вершка, т. е. 38,7 × 23,2 или 19 см. Во всяком случае добавляя верх, высота получается по фото около 42 см. Композиционно дополняя изображение по завернутым частям, мы получим по фото примерно двойную ширину видимого, т. е. до 27 см. Уварова указывала ширину пластины креста в 3 вершка — 13,5 см.

[3] Эта характеристика иконы из записной книжки, не подкрепленная фотоснимком правда, выдвигает пластину значительно вперед против репродуцированной у нее на табл. XXIX. 47 и сохранившейся целиком иконы Гавриила, которую она в этой описи ставит вслед за пластинкой, т. е. качественно ниже и которую характеризует словами «византийского дела XIII века» (№ 243), тогда как в тексте обе приведены в группе памятников XI и XII веков (см. табл. 68).

[4] Македония, СПБ. 1909, стр. 265.

[5] Такая узорная кайма подола хитона встречается и на изображениях, напр., пророков на клеймах иконы XI века благовещения, в Охриде (Н. П. Кондаков, Македония, стр. 267, рис. 182). На архангелах Лимбургской ставротеки (945 и 963 гг.) их, впрочем, нет.

[6] Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, СПБ. 1902, стр. 200 — об эмалевых памятниках XI века; Византийские эмали, 1892, стр. 198 и рис. 59. — Из более поздних грузинских изображений архангелов видим ее на архангеле предалтарного креста ц. Спаса в сел. Сюпи Цормийском (см. фото 339); затем на

пояс и перекинутый на руку с державой. Весь лор на обоих изображениях, несмотря на различие типа, расчерчен совершенно одинаково на прямоугольники и овалы, обведенные мелкими шариками («жемчугом») и заключающие крупные, высоко поднимающиеся гладкие заполнения («драгоценные камни»). По краям лора свешиваются подвески, передающие опять камни с жемчугом. На ногах украшенная, расшитая обувь («сафьянная»). На голове, на волнах прически, украшение повязкой, в виде полумесяца (*μηνίσκος*, lunula), которое в позднейших памятниках пропадает. Фигура изображена на гладком фоне, как и нимб гладкий у Чукульского архангела совершенно, а у Местийского имеет по борту ряд выпуклин с заглублением центра, этот ряд находится между двух насеченных валиков. У Местийского архангела подпись ჩ› გბრ̃ლ, ответом которой, помещенной целиком справа от головы архангела, является верхняя часть лабарума слева от нее[1]; а у Чукульского — ჩ› მჭლ, в обоих случаях асомтаврули и с характерной для XI века формой титла. Чукульская икона сохранила еще вертикальные полосы обрамления, тогда как горизонтальные с полуфигурами в медальонах относятся может быть к более позднему времени. Икона, видимо, целиком перебита на новую доску[2].

Эти два произведения являются совершенно одинаковыми по подходу художника к своей теме — по пониманию художественного образа ее, по трактовке позы фигуры и по скульптурному исполнению; различаются они друг от друга только формой лора, передавая две его разновидности. Поэтому здесь приходится сделать небольшое отступление о реальных формах этой специфической особенности императорского одеяния и о способе ее ношения, тем более, что от их понимания скульптором зависит та или иная трактовка. Правда, за отсутствием нужного справочного материала[3], я не могу учесть возможных в них разъяснений и уточнений к определениям лора у Н. П. Кондакова и у О. фон Фальке, которые внимательно и обстоятельно освещают вопрос о форме византийского императорского орната, усвоенного архангелам, окружающим «в качестве царствующих царя царей», т. е. бога[4].

Такой лор, как на архангеле Местийской пластины, Н. П. Кондаков описывает следующим образом на архангелах вокруг Пантократора на примере купольной композиции Киевской св. Софии, т. е. около 1037 года: «поверх этой одежды (гиматия) надет императорский лор — широкий шарф или плат, составляющий по существу целый «кусок» парчевой материи, которою окутывалось тело поверх одежды в следующем порядке: одним концом лор полагался на правое плечо и по груди, проходя наискось, спускался спереди к ногам. Конец с правого плеча проходил назад под правою рукою и перекрещивал грудь, переходя на левое плечо; протягивался затем по спине и выпускался из под правого рукава, как-бы образуя широкий пояс, и наконец, на

архангелах Гаракандзевской иконы второй половины XII века из Они, ныне в Кутаисском музее (см. фото 177), где эта нашивка сделана на обоих рукавах, как иногда на эмалях — Лимбургская ставротека, отдельные пластины собрания М. П. Боткина, а также на архангелах в мозаиках купола Софии Киевской.

[1] Также и в описании Е. С. Такайшвили, стр. 226—7.

[2] Поэтому нельзя быть уверенным, что теперешний наружный гладкий скос обрамления — есть первоначальный замысел, а не перенос правой полосы на левую сторону: ведь внутреннего скоса нет вовсе у обеих этих полос.

[3] Как исследование Jos. Braun, Die liturgische Gewandung, 1907, и соответствующие тома энциклопедий Pauly-Wissowa, Cabrol et Leclercq, быть может Daremberg et Saglio (s. v. lorum, trabea, stola, superhumerale, pallium).

[4] Русские древности, IV, стр. 119. — Оба излагают положение, как твердое неизменное правило. Правда, Фальке пишет, что in der Form des Lorum zeigen die sehr zahlreichen byzantinischen Darstellungen vom 10.—12. Jh. einige Schwankungen (Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela, 1913, S. 6b), но перечисновывает только внешние отличия исполнения, их «шитья».

половину перегнутый (на рисунке виден частью испод материи), перевешивался через левую руку и висел с нее другим, на этот раз свободным концом. Вся полоса лора обнизана жемчугом и усажена драгоценными камнями»[1].

В большой, посвященной византийской одежде работе Н. П. Кондаков несколько дополняет приведенную характеристику, оттеняя, что лор — выходное парадное облачение в большие праздники и т. п.; что он «есть преображенная сотнями лет консульская трабея (trabea) или toga praetexta», а с другой стороны указывает аналогичные «длинные парчевые, перебрасываемые через плечо, цветные пояса» на Востоке, в Индии и на церковный омофор, который «есть тоже сокращенный, благодаря постоянному употреблению, церковный лор». «Название, данное этой новой тоге, явно не церемониальное, а, напротив того, грубо народное; прозвище — лор, значит вообще — ремень, узкий или широкий, но обычно из кожи, для конской сбруи и поясов людских, для портупей (βαλτίδια) и т. д. Но в то же время этот «ремень», вернее, узкий плат, крайне длинный, охватывающий тело, сделан из парчи, или рытого бархата (броката) или плотной шелковой ткани, которая допускает посаженные в гнездах драгоценные камни, обнизки из крупного жемчуга и подбивается обычно шелком, но иного цвета»[2].

Рядом с этим Н. П. Кондаков, не вводя какого-либо различия, именует лором также соединенные с шитым оплечьем («маниаком») широкие две полосы почти до подола — по груди и по спине, с перетягиванием задней вперед на поясе и перекидыванием конца через руку, при обсуждении эмалевых изображений архангелов Лимбуржской ставротеки 945 и 963 гг.[3] или чеканных на бортах Охридской иконы середины XI века[4], который повторяется на Чукульской иконе архангела[5].

Что касается Otto von Falke, то первый описанный Кондаковым тип императорского ората он называет переживанием консульской trabea или именует ее stola или trabea. Правда, он отмечает также, что die selbständige vom Kragen getrennte Stola oder Trabea verschwindet zwar noch nicht ganz aus dem Gebrauch[6], neben dem einheitlichen Lorum[7], а встречается еще до XII века включительно довольно часто. Он приводит этому примеры — auf Mosaiken im Dom von Monreale (Gravina. T. 143) und im Pariser Chrysostomus-Codex des Kaisers Nicephorus Botaniates (1078—81); hier trägt der Kaiser die Trabea, die Kaiserin dagegen das Lorum, abgeb. A. Michel, Histoire de l'art, I, 1, Fig. 136 [8].

К этому можно привести много других примеров: архангелы в мозаике свода алтарной бемы церкви Успения в Никеи первой половины IX века[9]; Монреале — алтарная мозаика[10]; Палатинская капелла[11] и Чефалу — XII века[12].

[1] Русские древности, IV, стр. 110—120 и рис. 90 на стр. 118; Epopée byzantine, I, p. 373; Н. П. Кондаков, Иконография Спаса, 1905, стр. 32—33 и рис. 48.

[2] Н. П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага 1929, стр. 224—225.

[3] Византийские эмали, стр. 198. Die Limburger Staurothek (журн. *Das Münster*, 1955, Heft 7—8), илл. 9, 11, 13, 16, 17, 26.

[4] Македония, стр. 265, рис. 179 и табл. XI.

[5] Ср. еще Киевская София — в своде придела (?): Epopée byzantine, III, p. 29.

[6] O. v. Falke, Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela, Berlin 1913, S. 6a.

[7] Ibid., S. 6, Anm. 2.

[8] Ibid., S. 6, Anm. 2.

[9] Th. Schmit, Die Koimesis-Kirche von Nicäa, Berlin und Leipzig 1927, Taf. XIII und XIV; Wulff, Handbuch, Abb. 477.

[10] Wulff, Handbuch, Abb. 498.

[11] Павловский, Живопись Палатинской капеллы, рис. 39 на стр. 41 и Померанцев, табл. XXI, XXIII и A_1.

[12] D. Talbot Rice, Byzantine Art, 1935, pl. 8.

Собственно же лором (lorum) Фальке именует только получившуюся из соединения оплечья, так наз. маниакиона, с орарем, прежней стола, в одну единую часть императорского орната. „Durch die Vereinigung des Maniakions mit der Juwelenstola entsteht im 10. Jh. oder vielleicht etwas früher ein neues Trachtenstück des kaiserlichen Ornats, das Lorum oder Superhumerale" (S. 6)[1]. Он поясняет, что это соединение происходит таким образом, что „von der Schulterbinde bleiben bloß zwei senkrechte Streifen, einer auf der Brust, einer auf dem Rücken übrig, die nun mit dem Kragen unmittelbar verbunden oft auch aus einem Stück gearbeitet sind" (S. 6)[2].

„In dieser Form geht das Lorum, d. h. also der juwelenbesetzte Kragen mit seinen zwei senkrechten Behangstreifen, aus dem Feierkleid der Kaiserin auch auf den Kronornat des rhomäischen Kaisers über. Außer im Herrscherpaar werden auf byzantinischen Denkmälern vom 10. Jh. ab... lediglich die Erzengel und zuweilen auch die Muttergottes als Himmelskönigin mit dem Lorum als dem Abzeichen höchster Würde ausgestattet. Das mit Kleinodien übersäte Superhumerale wird über der langen Tunika so getragen, daß der Rückenstreifen von rechts her über den Leib nach vorn genommen und über den linken Arm gelegt wird (Abb. 6 und 7)"[3].

Таким образом, эта специфическая часть облачения архангелов, сформированная и введенная в обиход императорского орната византийского двора по мнению авторитетных исследователей в IX—X веке, встречалась в описанных основных двух видах, из которых первый представлен на Местийской пластине, а второй на Чукульской иконе. Впрочем, изображения перетянутого со спины по поясу конца лора, переброшенного затем на руку, как на наших иконах, так нередко и на древних византийских или русских произведениях, не передают полностью описанных выше Кондаковым и Фальке способов ношения: часто на поясе дается более широкая полоса, а переки-

[1] Это поддерживают сохранившиеся памятники, тогда как в мозаике Кипрской церкви Панагии Ангелокистос VII века, или в мозаике перед алтарем в Константинопольской св. Софии (Wulff, Kritisch-bibliographischer Nachtrag zu: Altchristliche und byzantinische Kunst, 1936, S. 21/153), не говоря уже об известных слоновых резных костях — византийской в Британском музее и западно-европейской группы Ada в Лейпциге — архангелы в хитоне и легко набросанном на плечо плаще. — Ср. еще Дафни, архистратиги сил небесных; Schlumberger, Ep. byz., II, frontispice; Византийские эмали, стр. 198 и Wulff, Krit.-bibligr. Nachtrag, S. 56 (430).

[2] В качестве предшествующей стадии этого соединения двух самостоятельных частей облачения v. Falke приводит мозаическое изображение св. Агнессы VII века в абсиде церкви ее имени в Риме, где под отдельным маниаком на обоих плечах накинуто „eine breite Schärpe oder Stola, die über Brust und Rücken in langen Enden bis unter die Knie herabhängt" (S. 5—6). На ней густо насажены „Edelsteine und Perlen", которые висят также и по борту. На изображении этом (Abb. 5; C. R. Morey, Early christian art, 1942, fig. 195), однако, не видно, чтобы эта stola опускалась за спиной с левого плеча и выходила из-под левой руки вперед и была затем перетянута через грудь на правое плечо. Вместе с тем как бы полоса от лора видна спускающимся концом из-за фигуры, ниже локтя правой руки. А из-за локтя левой руки выступает давший широкие волны складок внизу какой-то кусок материчатого одеяния или отдельного шарфа (?).

Другим примером так сказать предшествующей стадии употребления такой цветной полосы, именно в виде епископского узкого ораря, просто накинутого на плечи и перекрещивающегося на груди, мы имеем на изображениях Косьмы и Дамиана в равеннской мозаике S. Micchele in Africisco VI века, на изображении епископа Пелагия в мозаике S. Lorenzo fuori le mura и на изображениях папы Гонория и папы Сумаха в мозаике в. S. Agnese в Риме, а также на изображениях имп. Леона VI и архангела Гавриила на резной слоновой кости наверший в Берлинском Музее (репродукции см., напр., Morey, fig. 184, 193, 195).

[3] Торчелло (Bruno Schulz, Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello, Berlin und Leipzig 1927, Taf. 26 — то на правую, то на левую руку перекинут конец); стеатитовая пластина в Behague Collection, XI века (D. T. Rice, The byzantine Art, pl. 34 (b); cf. изображение имп. Константина на эмалевой ставротеке XI или XII вв. в Estergom-ском соборе в Венгрии (Rice, pl. 40, b).

На бортах иконы архангела из благовещения в Охриде XI века (Кондаков, Македония, табл. XI и рис. 179 на стр. 265), где и Кондаков считает это за лор, также и архангелы на Лимбургской ставротеке (Кондаков, Византийские эмали, рис. 59 и цитированные выше в журнале *Das Münster*, 1955, Heft 7—8). Архангел в мозаике придела (?) Софии Киевской (Ep. byz., III, p. 29); S. Angelo in Formis близ Капуи (Ep. byz., III, p. 628; Em. Bertaux, L'art dans Italie méridionale, p. 253, fig. 98); св. Ильи близ Неаполя (Ep. byz., III, p. 633; Bertaux, p. 305, fig. 119); pala d'oro в San Marco (Ep. byz. III, p. 809) и стеатит S. Anano близ Флоренции XI или XII в. (Ep. byz., III, p. 825).

нутый на руку конец, как бы выпущен из-под пояса, иногда в виде легкого материчатого шарфа или обычного в других изображениях конца плаща[1]. И действительно, Н. П. Кондаков тот же лор и способ его ношения описывает по поводу миниатюрного изображения русской княжеской семьи XI века следующим образом. «Поверх платья накинуто сзади и пропущено по обеим плечам парадное одеяние, называвшееся у византийцев лором; это род плата, который с плеч по груди спускается к поясу и им плотно закрепляется на теле, причем длинный конец пропускается из-под пояса и перегибается около правого колена, и затем перекидывается на левую руку, а в данном случае закрепляется под тем же поясом»[2]. Таким образом, реально оказывается еще ряд дополнительных способов ношения лора, и разнообразие в изображениях не приходится относить за счет непонимания этого императорского орната собственно византийского искусства. Вместе с тем для оценки творческой активности мастера-скульптора имеет важное значение тот факт, что данный сюжет с особенностями костюма, позы и жестикуляции не носит следов какого-либо приспособления к грузинской действительности или переработки на грузинской почве, а воспроизводился в смысле художественного образа таким, каким был воспринят из Византии в готовом виде. Он — приходится умозаключать, так как то же имеет место и в западно-европейском искусстве — вполне отвечал ассимилированным христианством языческим представлениям горных духов. Но зато в смысле скульптурного разрешения задачи, как произведения рельефной пластики из серебра, наши иконы дают совершенно самостоятельный ответ, коренным образом переработав и претворив готовую мозаичную или фресковую схему византийского искусства в скульптурное произведение.

Общее построение темы, как пластической композиции дано артикулирующим сопряжением частей: обе руки свободно выдвинуты в стороны от корпуса, также даже ноги показаны из-под длинного одеяния не только носками, но всей ступней и часть ноги выше щиколотки. Корпус фигуры архангела дан одним сплошным блоком, в котором выделяются подчеркнуто прямые линии средней полосы одеяния. Однако, чувство пластичности помогло скульптору придать нужную дозу эластичности этому телу, грозившему превратиться без раскраски, которая именно скрывала в красочных произведениях нечлененность блока тела, в бесформенный массив. Эта эластичность обеспечивала жизненность фигуре, не уничтожив парочитой церемониальности и торжественной официальности всей темы. Пластическое чутье подсказало нашим мастерам, как сочетать в указанных интересах скульптурную моделировку, контрапостное сопряжение членов и течение линий общего рисунка, композиционного построения. — В отношении пластической моделировки выделены грудь и закругления плеч, объемы рук проступают через тяжелые («парчевые») одеяния и также выдвинутая несколько вперед левая нога пониже бедра и до ступни. Самостоятельными объемами с разработанной моделировкой даны кроме того ноги в башмаках, кисти рук, голая шея и в особенности мощным рельефом выдавалась голова, обращенная строго фронтально к зрителю и сильно и отчетливо моделирующая весь овал лица, подбородок

[1] Так например, на архангелах борта Орхидской иконы середины XI века (Кондаков, Македония, рис. 179 и табл. XI); или на некоторых архангелах в бема Никейской п. Успения, т. е. еще IX века мозаиках (Th. Schmit, Taf. XIII und XIV; Wulff, Handbuch, Abb. 477).

По поводу Чукульской иконы П. С. Уварова писала, что «лорон не накинут на шею и плечи, а появляется в виде эпитрахили непонятно перевернутой узким концом на левой руке» (МАК, X, стр. 109). Встречаются изображения, где на руку не перекинут конец лора — см. изображение имп. Константина на фреске Киевской св. Софии (Русские Древности, IV, рис. 125) или на ставротеке XI века в Урбино (D. Talbot Rice, pl. 38-b).

[2] Н. П. Кондаков, Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПБ. 1906, стр. 16 и ср. стр. 101.

и губы, удлиненный, тонкий по строению нос, глаза с резко нависающими дугами бровей и заплетенные густыми, мясистыми локонами волосы, почти доходящие до плеч[1]. У Местийского архангела голова создает громадный пластический эффект, лоб подымается над гладким фоном пластины на 1,8 см. Вся голова 6,5 см высоты. — Обе руки как сказано, не прижаты к корпусу, а свободным жестом правая придерживает вверху лабарум, поставленный концом древка на землю, а левая держит на горизонтально вынесенной в сторону ладони, как бы на показ, державу мира с крестиком на ней[2]. Но они вместе с тем не просто врываются в гладкую поверхность фона иконы, а расположены в пределах развернутых из-за спины по сторонам фигуры крыльев. Крылья архангела Гавриила образуют единый блок с фигурой, непосредственно примыкая справа к перекинутому через левую руку концу лора и доходя до линии колен, а слева чуть отступая от одежды архангела, но располагаясь позади ствола лабарума. Оба крыла образуют от половины вертикальные линии оперения. Крылья, как такой дополнительный массив и вторая пластическая ступень в построении рельефа, создают второй внешний контур всей фигуры, который держит в пластическом построении все ее части вместе, и благодаря ритмической плавности и эластичности внешней и внутренней контурной линии включает в общий массив голову с нимбом и ступни ног с подножием. Так композиционное построение целого течением линии создает организованное градациями составных частей единое произведение. В этой законченности течения линий органическую роль играет применение контрапоста в движении не только рук и ног, но и в противопоставлении правой и левой половин самого корпуса. — Контрапост проявлен совершенно слегка; у Местийского архангела Гавриила одежда всего корпуса дает только небольшое отклонение влево в связи с переносом центра тяжести в эту сторону, тогда как у Чукульского архангела Михаила то же усилено еще выдающимся в сторону бедром[3]. Зато в контрапосте рук именно Местийский Гавриил сильнее выдвигает напоказ державу в левой руке, чем это сделано мастером Чукульского Михаила. Как сказано, именно этот тонкий прием отражает и показывает, что простая графическая схема была прочувствована нашим мастером в своих скульптурных, пластических объемах тела. Таким образом, контрапосту принадлежит существенное значение в художественном впечатлении, производимом рассматриваемыми фигурами архангелов на Чукули и Местии.

В смысле пластического разрешения задачи в частностях нужно еще подчеркнуть разработку деталей. Весь лор украшен крупными разных форм драгоценными камнями, нашитыми на нем и обрамленными сплошными цепочками мелкого жемчуга. Так же сильно даны подвески по бортам лора, так сильно, что создают впечатление

[1] Нельзя здесь не отметить, что прямоугольная форма выреза в оплечьи для голой шеи есть пережиток на рисованных, совершенно плоскостных изображений предшествующей стадии. Аналогичные непереработанные скульптурно мелкие частности из рисованных прообразов, удержавшиеся в чеканных иконах, мы отмечали и выше. На Местийском изображении эта деталь смягчена: голая шея благодаря нескольким гравированным линиям показа складок приобретает моделировку, а вырез одежды обработан рельефно и по краю как бы нитью жемчуга.

[2] У Местийского архангела отломана кисть руки с державой, как и рукав правой руки от локтя до кисти. Пальцы же последней уцелели и, хотя смяты, видно, что были объемно проработаны.

[3] Здесь нельзя не напомнить архангелов по сторонам Лабечинской богоматери, данных в той же позе и облачении, как и Михаил, причем в передаче корпуса совершенно не применен контрапост (см. фото 172). Сравнение этих двух примеров — очень показательно. Характерно, что нет контрапоста и у архангелов по сторонам на крышке Лимбуржской ставротеки, исполненной по императорскому заказу и являющихся по деталям облачения ближайшей параллелью к нашим иконам, в то время как, напр., архангел в древнем облачении плащом на мозаике в Дафни (Ep. byz. II, frontispice) или на миниатюре менология Василия Македонянина (ibid. p. 145) ставят фигуру в свободном контрапосте с далеко отставленной правой ногой и слегка повернутой вправо головой.

полной окружности. Только узоры самого оплечья и подола одеяния, т. е. передающие вышитые мотивы убранства, даны мелким рисунком и все-таки рельефом, хоть и незначительным, а не награвированы[1]. Сильным, пластически выразительным рельефом исполнены отдельные перья крыльев, держава и верх лабарума[2]. Впрочем и подножие Чукульского Михаила, не только целиком выступает рельефно против фона, как и у Местийского Гавриила, но к тому же еще украшено с сильным подчеркиванием углублений узора[3].

В техническом смысле обе фотографии Местийского и Чукульского архангела с достаточной определенностью позволяют видеть наличие показа складок одеяния, здесь выявленных в очень ограниченном объеме, в форме бугра, прочерченного с обоих боков бороздами так, как мы это подробнее рассматривали на иконах Цагерского Спаса, Цагерской мадонны, Бретского Крестителя и на ряде других. Нельзя при этом не отметить особо жесткие складки треугольного рисунка и их контраст с естественно ложащимися складками правой руки, образованными отворотом у локтя[4]. Сравнительно крупная фотография Чукульского Михаила вызывает предположение относительно передачи невыглаженных после работы молотками следов ковки металла в гладких поверхностях лица, шеи и особенно фона. Выяснение этого вопроса в положительном смысле дало изучение уцелевшего в Местии памятника.

Икона Чукульского архангела сохранила по вертикальным бортам еще и древнюю чеканку орнамента, состоящего из парной волны стебля. Каждое закругление имеет завиток с курчавым листом, заполняющим все звено. Как отметила еще П. С. Уварова, «сохранился даже в орнаменте рамы древний рисунок басмы с гранатовыми цветами» (стр. 109). Мы этот узор видели уже на ряде икон, как Цагерская мадонна (см. фото 129), Чукульская и Сакдарская богородица (см. фото 136 и 135) и ряд других. Впрочем исполнение этого мотива не отмечалось высоким мастерством и явно уступает выполнению самой фигуры, т. е. скорее всего сделано другой рукой. Орнамент весь состоит из тоненьких неуверенно закругляющихся, как бы смятых тонких стебельков с вырастающими из них кудреватыми листиками, сработанными так же неуверенно и без пластической моделировки, а плоскостно. Нужно отметить, что икона была, очевидно, перебита на новую доску, причем были неправильно наложены как раз эти оба борта, смятые и еще более утерявшие объемность. О возможности все-таки большей пластической проработки и выразительности орнамента в первоначальном состоянии говорит, мне кажется, второе снизу звено внешней волны левого борта. Характер исполнения этого борта, а также подписи изображения заставляет ставить вопрос о связи заказа и этого архангела со Сванетией[5].

Чтобы найти правильное мерило оценки обоих произведений, необходимо сделать сравнение их с другими подобными изображениями архангелов. Так как из Византии

[1] Тот же мотив самого узора и способ его выполнения мы видели уже на подножии Лабечинской богоматери, на мутаках ее и Сакдарской богоматери, и др.

[2] Интересно отметить, что Уварова воспринимала эту рельефность в передаче крыльев, как пестроту и тяжесть («крылья пестры и тяжелы»: стр. 109).

[3] К узору этих подножий, особенно местийского, близко подходит узор подножий Цагерской мадонны (см. фото 129) и двух архангелов в Чукули (см. табл. 88 или МАК, X, табл. XXX, 49).

[4] Характерно, что такие же складки делает одеяние и архангелов на борту Лабечинской богоматери (см. фото 172). На эти складки обратила внимание еще П. С. Уварова (стр. 109), считая их показателем художественной деградации этого памятника: «хитон изломан угловатыми складками». Такие же у выреза на груди поясного Спаса в Местии, Чукули и Шкеди (см. ниже § 17 и табл. 123 и фото 359-а, 360, 362).

[5] За то, что верхний и нижний борта изготовлены в Сванетии, говорит набор изображений в медальонах, их меняющийся размер и посадка. Сам же орнамент выполнен еще в цветущую пору чеканки.

известны изображения таких архангелов преимущественно в живописных произведениях — мозаиках или фресках, — а скульптурных (рельефных) памятников из Византии мало, то сравнительный материал мы можем взять только опять из позднейших памятников грузинских же чеканного искусства. Конечно, здесь невозможно и не место производить детальное разыскание и точное хронологическое определение привлекаемых памятников; однако, в ряду этих нескольких икон, наиболее истертая по своей скульптурной форме реплика типа представлена одной иконой из Они (см. фото 477) второй половины XIII века (см. ниже, стр. 275), что позволяет принять предварительно, условно, что привлекаемые к сравнению иконы исполнены были в промежуток примерно двух столетий, следующих за временем изготовления Чукульского и Местийского архангелов. Так как и по другим памятникам передового мастерства с несомненностью устанавливается уже и сегодня потеря ясности скульптурных исканий, заданий, проблем, интереса в XII веке, то и в нашем случае качественная разница пластики может быть принята одним из показателей также и хронологической разницы отдельных произведений.

Прежде всего необходимо в общем сопоставить привлеченные попутно уже, одновременные с рассматриваемыми, изображения архангелов на бортах Лабечинской иконы богоматери (см. табл. 31 и фото 172). Если ряд отдельных элементов этих изображений встречается и на Чукульской и Местийской иконах, то это только естественно для памятников одной эпохи, одного времени и течения (ибо о школах или мастерских пока еще рано говорить). Но в важном для понимания и правильного приурочения наших икон отношении нужно подчеркнуть, что при полном совпадении типа с Чукульским архангелом, обоим архангелам Лабечинской богоматери свойственна так же пластическая ясность понимания тела и его движения: отставленная несколько вперед и в сторону левая нога дает закругленное выпирание ткани хитона, образующей здесь систему горизонтальных складочек. Отделка лора дана сильным рельефным объемом каждого «камня», каждой «жемчужины», а оплечье и подол также украшены рельефным, т. е. «накладным» убором, делающим даже тот же узор, который применен на оплечьи и на подоле у архангелов икон. Техника исполнения также ближайше совпадает.

Другое одновременное изображение архангела в византийском придворном орнате имеется на большом предалтарном кресте из Кацхи, памятнике также перелома X и XI веков. Подробное его рассмотрение, конечно, должно быть сделано вместе с остальными пластинами креста, но для оттенения места наших икон указание на изображение архангела Гавриила на Кацхском кресте (см. фото 272), мне кажется, очень важным[1]. Здесь опять центр тяжести всей фигуры сосредоточен на одной левой ноге; благодаря этому правая ступня стоит иначе, чем левая; а вся нога, хотя пододвинута до края хитона, но не выдвигает его вперед. Таким образом складок здесь не получается, как и не дана выделенная закругленность объема ноги под одеждой. Отлично у архангела Гавриила на Кацхском кресте также и движение рук; оно без контрапоста. Замена инсигний в руках смягчает, или изменяет церемониал. Но при всех этих отличиях в частностях художественное выполнение задачи и в Кацхском кресте понимается мастером совершенно также, как и мастерами рассмотренных икон, т. е. самый тип и художественный образ (включая трактовку лора, подола, крыльев и т. д.) и, прежде всего, установка на пластичность — одинаковы, одни и те же[2].

[1] См. гл. VIII, § 2.

[2] Рядом с этим Кацхским изображением архангела Гавриила нельзя не упомянуть об архангелах в лоратном орнате с лабарумом и державой в руках на пластине внизу второго Сакдарского предалтарного креста (см. фото 39). К сожалению, и пластинка попорчена и фото мелко, чтобы можно было детально коснуться этого изображения.

Из числа следующих, привлекаемых параллелей, о времени выполнения которых пока еще невозможно сказать что-нибудь точное, почему приходится ограничиваться сказанным выше общим определением, значительная часть, сколько сегодня уже ясно видно, является провинциальной художественной продукцией Сванетии. Характерным для нее является очень близкое повторение не только самого изображения, но и украшающих аксессуаров, как рамочки. Крупная и четкая фотография вывезена экспедицией Е. С. Такайшвили из сел. Гоби Лашхетского общества Нижней Сванетии (см. фото 451). Размер всей иконы 31 × 21 см, т. е. изображение самого архангела от нимба до подножия включительно около 16 см; позолочена[1]. Греческая подпись явно воспринималась мастером, как узор, почему над каждой группой одинаковое Х (ΟΑΡΧ и ΜΣΧ); для непонимания характера и ошибочная сигма в имени. — Другая икона — повторение полностью этого изображения, притом дважды рядом, имеется в церкви св. Варвары селения Муркмер Ушгульского общества Верхней Сванетии (см. фото 452). Эта икона общим размером 44 × 41 см, а каждое изображение архангела опять около 16 см[2].

Таким образом эти три изображения отражают ремесленный подход повторения; однако сама фигура архангела сохраняет разработанный ступенями, ясно выраженный объемно, рельеф оригинала; частности, как украшение и подвески лора, перья крыльев, отделка башмаков и т. д., даны именно со скульптурным подходом. Перенос центра тяжести тела на левую ногу не отражается в складках одеяния, спускающегося по обеим сторонам ровно вниз. Особенно ясно выявляется высокое качество этих реплик в ковке головы, данной закругленными объемами пышной шевелюры, полных щек и овала лица, носа, глаз, губ. Характерно, что эти изображения даны на просторно окружающем фигуру гладком фоне[3]. Коротко резюмируя сказанное выходит, что перед нами сванская реплика хорошего изображения начала XI века[4].

Сванской же репликой того же, так сказать, оригинала, но исполненной в обратном смысле является также икона архангела Гавриила в Местиа, о которой уже упоминалось в цитате из Уваровой (см. табл. 68). Размер этой большой иконы 45,5 × 35 см; она позолочена. Борта и фон покрыты растительным орнаментом, примыкающим к иконам денсуса и Спаса из Мгвимеви (см. ниже, гл. X)[5].

[1] Такайшвили, стр. 134, № 2. Фото Ермакова № 16895. Такайшвили отмечает хорошее качество иконы (ლამაზი ხელობისა).

[2] Опись экспедиции 1931 г. № 610; Е. Такайшвили, стр. 175, № 20; размеры он дает несколько отличные — 42 × 40 см. Фото Ермакова № 17356. — Ср. еще фото 175 (тоже из Муркмер).

[3] За пределами простой рамочки, состоящей из ряда шишечек, выбитых в том же серебряном листе, опять идет гладкий фон, окруженный приподнятыми и орнаментованными обрамлениями. Нельзя не отметить, что Муркмерская икона дает в гладкой внешней полосе фона шесть круглых медальонов с полуфигурами и по углам орнаментальной рамы еще четыре. Те из медальонов, которые уцелели не смятыми, говорят также, как и главные фигуры иконы, о хорошем времени повторенных образцов не только, но и самой реплики.

[4] Более поздние воспроизведения той же версии сохранились в Чажаши (МАК, X, стр. 108, рис. 29; Опись, № 686; фото Ерм. № 17345) — это явно работы местной мастерской Томаниантов (XIII век?), в Ланскальде (см. фото 453 и 455, а также Ермакова № 17105 и № 17091; Опись № 76 и № 79), в Лахиле Латальского общ. (Ерм. № 17051; Опись, № 214), Жибиани (Ерм. № 17317; Опись, № 565), Муркмер, ц. Варвары (Ерм. № 17359 третья; Опись, № 617), опять Чажаш (Ерм. 17345; Опись, № 684. Ср. еще фото 434, 456, 468 и 469).

[5] МАК, X, стр. 104, 108, 176 (№ 243) и табл. XXIX. 47; Е. С. Такайшвили, стр. 267—268, № 4; Ерм. № 16923 (и 2806). — Такайшвили относит к XII—XIII веку. Уварова в тексте относит ее к древнейшей группе XI и XII вв., в сводной же описи (стр. 176) к XIII веку. Она дает, таким образом, в тексте высокую оценку этой иконе; а в сводной описи относит ко второй хронологической группе, где сопоставление вышеописанной, набитой ныне на крест, пластины естественно заставило ее отнести икону к более поздней группе, на которых заметок и при наличии фото только с иконы, отмеченной «богато разукрашенной рамой», «тончайшими конечными ободками» и имеющей фон вокруг фигуры «с травяным орнаментом, битым весьма нерельефно» (стр. 104) — она перевесла центр тяжести именно на эту сохранную икону, в общем еще очень значительную и по времени и по качеству. — Но тем удивительнее, что Уварова привлекла эту икону к противопоставлению при

В этой реплике утеряны все специфические пластические достижения образца, еще свойственные рассмотренным только-что двум иконам из Гоби и Муркмер. Конечно, ни о каком построении корпуса и говорить не приходится — одежда не прикрывает тело, а существует одна только; за контуром одежды добавлены голова, ручки и башмаки. Поэтому естественно, что линии «складок» тоже только декоративно, ритмически разрисовывают гладкую поверхность. Глаза представляют гладкие выпуклости, т. е. — чтобы они что-нибудь выражали — нужно предположить раскраску их.

Особый извод в отношении исполнения деталей все того же типа — геометрический орнамент на лоре и наличие горизонтальной по низу хитона полосы того же мотива — имеем на одном предалтарном кресте в церкви Спаса сел. Сюпи Цюрмийского общества (см. фото 339)[1]. Одно из клейм этого сванского изготовления креста — на нижнем стволе, где сборная пластина — изображает архангела Михаила (ⴔⴑ ⴘⴖⴑ) в придворном облачении с лабарумом и державой, стоящего en face на прямоугольном подножии. Высота пластины исчисляется около 24 см от ширины в 16 см; она не позолочена; все изображение имеет рамочку из ряда гладких шишечек (ср. Ленджерского Георгия — см. фото 152).

Наконец, показательным отзвуком, уже датированным второй половиной XIII века этого извода является икона архангелов Михаила и Гавриила из Они, вклад трех братьев Гараканидзе — Михаила, Портога и Ивана (см. фото 477). В фигурах этих архангелов ничего не осталось от каких бы то ни было скульптурных интересов, не говоря уже задач или исканий и тем более достижений: это бросается в глаза в искаженных формах лица, в крошечных пропорционально к длинной трубе корпуса и громадной на нем голове, ручках (особенно кистях) и башмачках. Зато на первое место вышло декоративно орнаментальное претворение локонов шевелюры, перьев крыльев, симетричного расположения линий рисунков, в частности пересечения в центре иконы концов крыльев и перекинутых через руку концов лоров. Сообразно этой иной установке лоры архангелов разделаны разными узорами, также и подножия, утерявшие всякий намек на объемность и горизонтальное положение. Весь фон иконы покрыт орнаментацией, в которую входят, как составной элемент, крупно исполненные надписи заказчиков и вверху подписи изображения. Конечно, и плоскости нимбов густо покрыты орнаментацией, как это широко прививается — видимо — с XII века. Особенно декоративно и мастерски разработаны широкие обрамления всей иконы с двумя скосами и медальонами полуфигур[2]. С ними хорошо увязывается эта сторона в только-что рассмотренной Местийской и примыкающих к ней иконах.

Этот краткий общий обзор исполнения того же сюжета и тех же вариантов его, что и оба рассмотренные основные изображения архангела в придворном орнате, показывает с полной наглядностью, что эти основные изображения — Чукульская икона и Местийская пластина (ныне на кресте) — являются действительно выдающимися пластическими перифразами темы, а не механическим повторением. Т. е. отнесение их к тому периоду, когда грузинская чеканка достигла сознания необходимости скульптурного понимания и претворении изображений, оттеняется с полной силой, если уже в XII и XIII веке та же тема и тот же вариант ее теряет всякое чутье пластического выявления

разборе Чукульской иконы архангела, которой вменяет — в противовес этой Местийской иконе — ряд дефектов, в том числе, что «фигура коротка» или что «ноги не имеют настоящего устоя на скамье» (стр. 109), когда простой взгляд на таблицы в ее же издании показывает, что именно архангел этой местийской иконы «не стоит крепко на ногах».

[1] Опись экспедиции 1931 года № 403. Фото Ермакова № 17246.

[2] Фото экспедиции Е. С. Такайшвили 1919—21 гг. Ныне икона находится в Кутаисском музее.

объемов и моделирующей проработки их. Тогда наличие ранних иконографических черт и таких деталей, как луночка в волосах, нашивка на рукаве, приобретает тоже свой вес, как и различные установленные нами при проработке памятников X—XI веков стилистические особенности, как технический показ ковки молотками или бугра складок, прочерченного по сторонам с лица; оставление фона вокруг фигуры гладким; применение для рамы простого, равномерно текущего орнаментального построения из одинаковых кружочков, как в наиболее ранней группе памятников всего периода, и заполнение их распространенным тогда узором; точно также применение для разделки подножий, оплечья и подола у хитона — узоров, отмеченных именно в памятниках данного времени; характерна форма пальцев у архангелов, удлиненных и с острыми кончиками и с обозначением ногтей (ср. Лаклакидзевскую мадонну или Хонскую и память Леона и др.); наконец, начертание букв подписи и титла идут все в том же направлении. Т. е. как в целом подхода, так и в разных частностях исполнения и отбора форм и приемов — все указывает на одно время X, начала XI века. Это заключение необходимо было особо подчеркнуть еще раз в конце нашего рассмотрения, чтобы выпукло представить, какая большая, захватывающая продукцию волна прошла по грузинской чеканке перелома X и XI веков, если даже в такой плохо поддающейся артикуляции теме наши мастера сумели достигнуть блестящих, пластически убедительных произведений, где мелкие пережитки еще плоскостной и линейной трактовки предшествующей эпохи и византийских образцов, прокравшиеся и в их произведения, замечаются только при последовательном анализе.

9

ИКОНЫ АРХАНГЕЛЬСКОЙ ПАРЫ

Другим ярким примером использования готовой композиции из византийского набора рисованных сюжетов в грузинской чеканке начального XI века и претворения их в пластически яркие и убедительные произведения являются две сохранившиеся в Сванетии же иконы с изображением архангельской пары — Михаила и Гавриила — рядом в одинаковом облачении и в симметричном расположении. Эти иконы сравнительно небольших размеров, особенно одна, но несомненно являются, как это выразила еще П. С. Уварова полстолетия тому назад, выдающимися художественными произведениями.

Обе эти иконы, архангелов Михаила и Гавриила, хранились до последнего времени в Цорми и в Чукули (Сванетия), из них вторая, из Квемо Сванетии, попала в помятом, но не фрагментированном виде, с различными другими сванскими иконами вместе, в Кутаисский историко-этнографический музей благодаря активности директора Т. М. Джапаридзе в 1930-ых годах[1]. Именно, Чукульские архангелы вызвали рядом с Джуматским Георгием восторг Уваровой, считающей их образцами «изящнейших юношеских изображений кавказской иконографии», и отмечающей, что они «дышат

[1] Обе были зарегистрированы во время экспедиций Уваровой 1895 г. и Е. С. Такайшвили 1910 г. (МАК, X, стр. 104, 108—109, 164 (№ 15), 173 (№ 198) и табл. XXX, 49—Чукули; и Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию в 1910 году (по-груз.), Париж 1937, стр. 111—112 и 221, № 11). Мы во время экспедиции 1931 г. видели только экземпляр, хранившийся в Земо Сванетии — в церкви Спаса сел. Сюпи Цормийского общества (Опись № 395). Дополнительно изучал его в июне 1954 года. Фото Ермакова № 16860 (Чукули) и 17244 (Цорми). — Временем их исполнения Уварова считает XI или XII век, а Такайшвили относит Чукульскую к XII веку, считая Цормийскую копией Чукульской.

особою прелестью, которая невольно поражает и привлекает исследователя». Она считает их в отличие от Джуматского Георгия исполненными в «классическом тоне» античного искусства[1].

Пластина иконы в Цюрми набита на доску и заключена в отдельно сделанные борта (см. табл. 87 и фото 169) — менее изношенное повторение мотивов и медальонов на вертикальных полосах и более грубое на горизонтальных; борта без позолоты. Пластина с изображением пары архангелов была, видимо, чеканена только с фигурами, т. е. без выполненного из той же пластины орнаментального обрамления, как у Чукульской (см. табл. 88)[2]; это явствует из того, что ровный обрез (край) пластины виден из-под скоса бортов вверху над левым архангелом и не совсем ясно под ним и над правым, а также такой же ровный обрез виден и в двух местах отлома скоса внизу под левым же архангелом Михаилом. Такайшвили, сопоставляя Цюрмийских архангелов с Чукульской иконой, оттеняет отсутствие у нее своего орнаментального бортика и ремесленность (ტლანქი ხელობა) теперешних бортов иконы. Общие размеры ее с бортами 44,5 × 43,3 см, а основная, нас интересующая пластина, равняется, как точно видно, по высоте 29,5 см, ширина же между набитыми бортами со скосами, равная 30 см, не дает полного размера, так как у Гавриила закрыта часть крыла, чуть-чуть и у Михаила; следовательно нужно добавить к 30, вероятно см $1^1/_2$—2. Икона изображает две фронтально стоящие фигуры архангелов в одинаковых одеяниях, симметрично драпирующих их, как и позы их симметричны и распределение в руках держав и лабарумов. Раздвинутые в стороны руки архангелов размещены на фоне развернутых крыльев с вертикально опускающимися вниз длинными перьями концов крыльев. Каждый архангел стоит на отдельном коврике или подножии. По сторонам их голов на гладком фоне иконы выгравированы подписи по-гречески и по-грузински:

ОА[Г]Р М[И]Л ОА[Г]Р ГАВ
ⴀⴔⴚ. ⴗⴁⴚ РІН (в имени Габриэл-описка: «ш» вместо «б»).
Л

Самые фигуры архангелов с крыльями, лабарумом и державами позолочены, фон же и подножия — не имеют позолоты, а оставлены в цвете серебра. Техника исполнения гладких поверхностей лица, одеяний, фона этой иконы вполне совпадает с таковой Цагерской мадонны, т. е. как частичная позолота основной фигуры, так и специфическая шероховатость кованных поверхностей, так хорошо отражающих этот первый восторг удовлетворенного чувства художника, достигшего яркой передачи объемной пластичности фигур, не подвергнутых утонченности и переливам шлифовки и полировки, свойственны этой иконе, как и целому ряду выше рассмотренных и других памятников данной эпохи.

Борта этой Цюрмийской иконы архангельской пары возможно сохранили одновременно исполненное и целостно задуманное мастером решение: гвоздеобразный орнамент выполнен хорошо, хотя он и не отличается тонкостью, так как матрица его крупная. От этого одновременного с фигурной пластиной обрамления уцелели лишь обе вертикальные пластины. Горизонтальные же нужно считать сделанными позднее в подражание вертикальным и как замену утерянных полос. На вертикальных полосах выделены медальоны с изображением свв. воинов (слева видимо Георгия, а справа

[1] МАК, X, стр. 104—106.

[2] Ср. еще Ленджерского Георгия, малую Чукульскую икону Спаса и предположение относительно Чажашского Спаса (ниже § 20).

Димитрия, по внутреннему диаметру медальона 5 см). На поздних горизонтальных по три раза оттиснут медальон (4 см высота внутренней рамочки) с изображением en face св. Георгия и с подписью ⁘ ⁘.

Чукульская икона передает ту же композицию. Размеры ее по Е. С. Такайшвили равны 44 × 42 см, т. е. откидывая более широкие, самостоятельные борта с внутренними скосами, получаем для самой пластины в узенькой рамочке из растительного орнамента около 28 × 27 см, а для ее орнаментальной рамочки около 2 см ширины, т. е. икона эта несколько меньше (24 × 23 см) Цюрмийской[1]. Она серебряная, позолоченная (так же, как и Цюрмийская?). Техника исполнения ее в гладких поверхностях такая же, как и Цюрмийской или Цагерской мадонны и др., как это отмечено по находящемуся в Кутаисском музее измятому памятнику. Даже подписи так же сокращены на иконе, только нет описки в имени Гавриила.

Одеты оба этих архангела иначе, чем рассмотренные выше отдельные иконы архангела Гавриила из Местии и архангела Михаила из Чукули. Они изображены, как говорит по другому поводу акад. Н. П. Кондаков, «в типичной фигуре военноначальника»[2]. На них короткая, подпоясанная, со свешивающимися спереди концами пояса туника, «украшенная дорогим оплечьем, вырезным, и спускающимся на груди двумя кистями» (концами), а также с плотным, расшитым, фигурным подолом. Поверх надет плащ, застегнутый на плече фибулой «и особыми препоясками, связанными на груди». На ногах надеты штаны в обтяжку, также как и видные части рук обтянуты рукавами, и затем, по утверждению акад. Кондакова, раздельно мягкие кожаные закрытые туфли и мягкие же, облегающие ногу от ступни и до икры (или выше) кожаные же «кампагии, род походных гетр». В курчавых, пышных прическах архангелов спереди видна лучочка повязки, как и у рассмотренных выше изображений отдельных архангелов в придворном облачении. Акад. Н. П. Кондаков отмечал, что «весь этот тип ведет свое начало от древнейших изображений архангелов, из которых наиболее знаменитое, взятое в такой же торжественной позе, находится среди мозаик св. Софии Константинопольской перед алтарною абсидой»[3].

Узенький орнаментальный бортик этой Чукульской иконы архангелов, вычеканенный из той же серебряной пластины и в одну плоскость с самим изображением архангелов, от которого отделяется только узкой жемчужной цепью, составлен из того же растительного мотива, что и в бортах Цагерской мадонны и других там цитированных примерах.

Для углубления в художественное творчество эпохи очень поучительно сравнение этих двух икон между собою. Все типичные черты их, связанные с исполнением, техникой и приемами мастерской, покрывают друг друга настолько, что Е. С. Такайшвили считал одну копией другой. Но между ними есть примечательные различия, которые можно отнести только за счет различия в художественном понимании мастера-исполнителя.

Обе иконы в разработке фигур явно отражают специфичность эпохи — они пластически продуманы, но, конечно, на них сильно сказалось наследие готового живописного

[1] Е. С. Такайшвили отмечает, что на воспроизведении в МАК, X, икона была с другими бортами, и считает, что набитые позднее более отвечают иконе, чем те. «Икона же должна быть XII века.»

[2] Македония, 1909, стр. 264.

[3] Там же, стр. 265.

образца, которое золотых дел мастеру пришлось переводить на язык скульптуры. А потому при хорошей передаче объемности и моделировке переходов как головы, так шеи, а в основном корпуса, ног и рук, в последних удержались, не нажиты такие условные формулы из живописного прообраза, которые понимались и воспринимались декоративно. Так обоим мастерам не удалось придать своим фигурам отчетливого контраста в постановке ног: в одних это больше достигнуто, в других меньше, но строгим требованиям и первые не удовлетворяют полностью. Происходит это оттого, что нет действительного показа нагрузки одной ноги, а, следовательно, нет и перемещения корпуса повыше этого и нет ощутимого заполнения одеяния. Но объемность каждой ноги, не только от колена вниз, но и под туникой, пластически разработана совершенно отчетливо. Что же касается рук, то поднятые вверх для держания лабарумов также являются проработанными, тогда как в исполнении протянутых вперед с державами не осилен живописный ракурс и они оказываются диспропорциональными. Пальцы рук хорошо проработаны, выделены и ногти. Это последнее не столь резко в Цюрмийской иконе, как в Чукульской, где и руки с лабарумом не получили нужного развития верхней половины.

В Цюрмийской иконе известным дополнением в выявлении пластической убедительности движения является как бы поворот от талии вниз обеих фигур друг к другу, вместе с тем смягчающий церемониальность всей композиции: в нее внесена иная струя. Она определяет и общее, легкое, изменение всей композиции. Архангелы Цюрмийской иконы поставлены свободнее, вокруг них больше, шире пространство. Крылья создают более свободный, смягчающий церемониальность поз, как бы декоративный, фон для фигур. Естественно, отстоят дальше от фигур архангелов не только фланкирующие всю композицию вертикали лабарумов, но отчасти и державы, что и способствовало более правильному построению рук сравнительно с Чукульской иконой.

Не только в связи с общим композиционным построением, но также и в самостоятельных частностях мастер Цюрмийской иконы проявляет свою индивидуальность. Так в трактовке голов он дает иное выражение лицу, как и придает ему иной овал и общее построение — строгие, вытянутые, официально-холодные и как бы безучастные лица с поднятыми бровями «византийских» стражей Чукульской иконы уступили место более крупным, мясистым, простым, жизненным и мягким Цюрмийской с их иной пропорцией голов к фигурам и самих фигур[1]. В Цюрмийской иконе вообще проявилась сильнее, чем в Чукульской, закругленность в объемах голов архангелов, как она сильнее выявлена вообще в моделировке — ног, торса, даже перышек в крыльях. И в разделке драпировок также мастер Цюрмийской иконы отличается от мастера Чукульской. К одинаковому облачению и одинаковому, симметричному распределению его на обеих фигурах, в чисто декоративных интересах, мастер Цюрмийской иконы добавил в драпировках плаща обоих архангелов еще небольшой, рассыпавшийся складками конец на противоположном тому плече, где застегнут фибулой плащ: на относительно гладкую здесь поверхность плеча он наложил дополнительное и одновременно объемно подчеркнутое членение.

В общую композицию и в пропорциональное построение ее частностей, так сказать в готовом виде предлежавших мастерам, исполнитель Цюрмийской иконы внес легкие изменения, вызванные иным, слегка измененным, художественным образом и, по-види-

[1] Сопоставление голов обеих пар в увеличенных до натуральной величины подлинников фото выявляет это различие вполне отчетливо (см. табл. 87 и 88).

мому, несколько большей обостренностью пластического чутья. В остальном же они почти полностью совпадают, как в деталях построения, так и в декоративных узорах, примененных к тем или иным частям композиции. Вместе с этим чрезвычайно важно для определения и увязки этих памятников с другими сходство узоров этих двух икон с определенной группой других. Так, оплечье расшито одним и тем же узором, который известен нам по разным памятникам (то с лица гравированный, то с изнанки чеканенный), как архангелы по сторонам поясного Спаса в Чукули (см. фото 364: оплечье и таблий), Местийский и Чукульский архангел (оплечье и подол), Сакдарская и Лабечинская БМ (см. фото 135 и 130: мутака), Цагерская и Чукульская БМ (см. фото 133 и 136: трон), Чукульский поясной Спас (см. фото 360: евангелие). Сходный с этим узор подола архангелов Чукульской иконы повторяется в перекладинах трона Цагерской и Чукульской БМ-и, в щите Джуматского Георгия и др. Об отделке свисающих спереди от оплечья двух языков с петлей внизу, или обрамления расшитого подола с его отростками, или матерчатого (?) пояса с обоими висящими спереди концами его, или об украшении обуви, рукавов и т. д. простым рядом точек, как часто применяемым декоративным приемом, особо говорить не приходится. Но также простую, незатейливую разделку штанов нельзя не сопоставить с такой же разделкой сетью с точками трона Чукульской БМ-и, подножия Сакдарской и ряда архангелов, дополнительно привлеченных в предыдущем параграфе. Наконец, отделка подножия также уже повстречалась нам под ногами Цагерской мадонны, Чукульской богоматери, а также архангела Михаила в Чукули и Гавриила в Местии. Небезынтересно отметить, что грузинская подпись этих икон полностью совпадает в своем начертании (и ошибочных уклонах) с подписями архангелов по сторонам меньшей поясной иконы Спаса в Чукули (см. фото 364). Обстоятельство важное для нас и в отношении вопроса места изготовления икон.

Все эти совпадения мотивов не только обеих икон, но и ряда других увязывает и хронологически рассматриваемую пару. И мы можем отметить, что эти иконы, как и ряд других еще, являются уже продуктом доминирующей художественной установки в чеканке, именно скульптурной, причем оба мастера не являются в этом смысле новаторами или борцами. Обе иконы хронологически, таким образом, стоят уже не в начале данной творческой поры, но и не являются высоко художественными ее произведениями, хотя, действительно, захватывает зрителя непосредственно, как отметила еще полвека назад о Чукульской иконе П. С. Уварова.

Этим двум иконам архангелов нельзя не противопоставить совсем миниатюрную иконку двух же архангелов, доставленную в 1930-ых годах из сел. Харагоули М. М. Чичаладзе в Кутаисский Краеведческий Музей (инв. № 1268). Она относится, так же как икона конных святых из Хирхониси (см. фото 34, 35), или конного св. Георгия из Бравалдзали в Раче (см. фото 43), или как ставротека Сахакдухты (см. табл. 5-b) еще ко времени самого начала нашей скульптурно заинтересованной эпохи, когда еще переживают многие неосвоенные этим новым в творчестве интересом частности[1].

Размеры иконки 10,7 × 9 см (см. фото 28). Она вычеканена вместе с небольшим орнаментованным бортиком из одного куска серебра в одну плоскость. В тесных

[1] Я ознакомился с этой иконой во время работы в июне 1941 г. в Кутаисском Музее, благодаря любезности сотрудницы Музея К. Саникидзе, которая, сообщила мне также данные о провениенции иконы.

пролетах двойной арки стоит en face два архангела в длинных одеяниях со свитком(?) в одной руке каждого. Головы окружены нимбом. Уголки над арками, как и средняя капитель декорированы. Икона сплошь позолочена, впрочем очень бледно[1].

Рельеф каждой фигуры дан одной массивной болванкой плотным, неэластичным объемом; он хорошо выработан, особенно сильно даны головы; рука на груди фигуры подымается вторым объемом так же, как даже и складка плата, спадающего с другого плеча. Таким образом, в этой миниатюрной иконке отчетливо сказался перелом от узорной, графически экспрессивной трактовки сюжетных композиций к начальному исканию пластичности, как мы ее изучали на ярком примере распятия Ишханского креста 973 года. Что же касается частностей, деталей, то они совершенно суммарно даны, как части лица, локоны волос[2], или даже неправильно, как левая рука правого архангела или ступни ног, особенно поставленных en face к зрителю, или, наконец, даны без всякого учета пропорциональности. В этом отношении, как и в грубости и нечеткости исполнения лиц и т. д., эта иконка ближайше сходна с фигурами апостолов на фрагментах, доставленных из Саголашени (см. фото 14, 15, 18, 19, 20)[3]. Зато в понимании, в ощущении пластичности основных объемов тела здесь уже высокие достижения.

В трактовке одежд дан по линиям складок ряд точек, проложенных рядом с гравированной линией параллельно рельефу отдельной складки. Крупные же точки украшают нимбы и самые арки. Т. е. применен мотив, который в таком изобилии украшает фигуры плит Саголашенских пластин (см. табл. 13, 14, 15, 16, 17), рипиды из Местии (см. фото 116, 118) и Шемокмеди (см. фото 114, 115) и др. Характерно, что и крылья трактованы еще совершенно нескульптурно, а как линейный рисунок; в верхних частях их дана как бы сеть с точками в ее ромбах — впрочем такая же, как позднее на подушке трона Христа Бедийского золотого потира или на спинках тронов икон богоматери из Чукули, Лабечины и подножия из Сакдари и др., только что выше цитованных.

Общее композиционное построение иконки, именно размещение отдельных фигур в отдельных пролетах аркатуры невольно заставляет сопоставлять его с Бедийским потиром, предполагаемыми фрагментами потира же из Обуджи и с изображением Григория Чудотворца на ставротеке Сахакдухты из Знаквас Джвариса в Раче. В построении арок здесь интересна подковообразность их и создание в вершине внешнего абриса подымающегося носика — декоративный мотив, применявшийся в грузинской архитектуре в VIII—IX веке (Гурджаани, Армази и т. д.). В украшении капители и треугольников над арками ближайшее сходство опять с Бедийской чашей. В узоре же рамы такая же незатейливая и примитивная неумелость, как и в некоторых орнаментах бортов Саголашенских пластин. В заключение этого включения данной иконки в общий ряд памятников конца X века, пожалуй, можно еще напомнить, что и на ней фигуры поставлены перед гладким фоном, т. е. снова выявляется обособление фигур от пространства.

[1] Пластина набита на деревянную доску, на обороте которой сохранились обрывки серебряных листиков и гвоздиков, а также густой восковой поверхности, как будто оставшейся из-под чеканки. Дощечка больше размерами иконки, так-что вероятно соединение их случайно. Вверху, под пластину иконы, вставлены были в доску какие-то реликвии.

[2] Здесь интересно отметить близость этой суммарной трактовки, но уже переведенной в пластически-объемное выражение, с прическами апостолов на пластинах (см. фото 14—20), а отчасти и на фасовых головах «амуров» там же (см. фото 106).

[3] Ср. выше, стр. 117—119 и 122.

Сопоставление же этой иконки с двумя иконами архангелов Михаила и Гавриила из Цюрми и Чукули дает аналогично разительную картину развития, как при сопоставлении Ипханского и Мартвильского выносных крестов. А в сравнении обеих последних икон аналогичное соотношение, хотя значительно менее яркое, как между Цагерской мадонной и Чукульской богоматерью.

10

ИКОНЫ КВИРИКЕ В СВАНСКОМ МОНАСТЫРЕ ЛАГУРКА

Сванетия сохранила нам громадное количество чеканных икон. Видимо, только незначительная часть их является завозными из других частей Грузии. Вся же масса — продукция самой Сванетии, хотя, конечно, разных эпох, как времени процветания грузинской культуры вообще с конца X века, так и последующих, вплоть до XIX.

Рассмотренные только-что две группы икон с изображением архангелов, сохраненные в Сванетии, имеют в группе икон св. Квирике чеканные произведения, которые в ведущих моментах становятся рядом с ними и при этом являются несомненно выполненными в Сванетии[1].

Для нашего рассмотрения особенно ценным является в этих иконах Квирика возможность установить местное творчество в создании иконографического типа для данного сюжета, т. е. выработки определенных деталей художественного образа, хотя, конечно, в образовании его использованы, применены элементы, которые были независимо, порознь и раньше, разработаны для тех или иных других случаев.

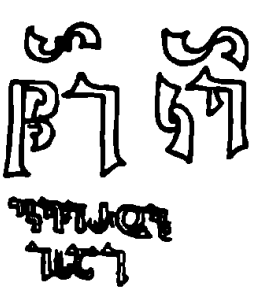
В славящемся и до наших дней монастыре св. Квирике на высокой горе в Кальском обществе Верхней Сванетии, притягивавшем к себе и сохранившем громадное количество памятников малого искусства, но также и фрагменты росписи в самой церкви, датированные надписью на 1112 год[2], имеется до десяти иконных изображений святого. В числе этих иконных изображений имеются как изображения Квирика фронтально стоящей фигурой, так и полуфигурой несколько ниже пояса. Эти сохранившиеся в Кале иконы с изображением Квирика — можно сказать, основной блок для всей Земо Сванетии и, сколько известно, для всей вообще Грузии, — в большинстве не являются повторением одна другой: представляя характерные разновидности, вместе с тем все они так или иначе связаны между собой[3]. Для исследователя, пожалуй, особенно выигрышным является еще и то обстоятельство, что они очень различной высоты художественного качества. Таким образом, рассмотрение их позволит, как мне кажется, произвести чрезвычайно важное для понимания явлений грузинской чеканки и в частности чеканки Сванетии горизонтальное сечение в одной части всего развития.

[1] Две трети данного исследования об иконах св. Квирике были напечатаны (вместе с грузинским текстом его жития) в сборнике, посвященном акад. К. С. Кекелидзе к 45-летию его научной деятельности: Литературные разыскания [Института истории грузинской литературы им. Руставели], т. II, Тб. 1945, стр. 97—126. Обследование некоторых из обсуждаемых памятников после напечатания позволило внести некоторые уточнения.

[2] Эта дата установлена разысканиями сотрудников Института истории грузинского искусства над росписями «царского живописца Федора» в Сванетии, в том числе над росписью Лагурки. В отчете же экспедиции 1931 года (Вестник Музея Грузии, т. VII, Т. 1933, стр. 348) был указан по данным Н. И. Нигороква и С. Г. Каухчишвили год 1183, ныне уточненный.

[3] Отдельные из данных икон XI века указывают на существование более ранних образцов тех же типов. Это многообразие типов, мне кажется, естественно оправдывается и увязывается с особенной излюбленностью в феодальных кругах Грузии X и XI вв. имени Квирике, т. е. многочисленностью заказов на изготовление икон патрона заказчиков.

Среди этой группы икон несомненно высокого качества икона Квирике, которую я считаю памятником рассматриваемого времени — первой трети XI века, известна уже по изданной П. С. Уваровой репродукции и краткой характеристике[1]. Икона 67,5 × 47,5 см величиной, сплошь бледновато позолочена (см. табл. 78, 79, 80-а и фото 210, 212, 213, 214). Фронтально стоящая фигура святого помещена на гладком широком фоне, в котором вписана на линии плеч подпись крупными буквами в одну строку и затем мелкое определение в две строки, в правой части фона: *святой Квирике Гверулийский*[2]. Рама всей иконы состоит из украшенного внутреннего скоса («дубовый лист») и бортов с медальонами полуфигур в углах рамы и в центре каждой полосы. Отрезки бортов между медальонами заполнены законченным в себе декором из листиков в два ряда и соединенных между собой таким же приемом, как на бортах иконы Джуматского Георгия, вклада Вардана Варданисдзе, начала XI века. Каждый из четырех бортов рамы обведен тонким чеканным зигзагом. Полуфигуры горизонтальных бортов даны фронтальными, а обе полуфигуры на вертикальных слегка повернуты к центральному изображению иконы.



Квирике изображен, как это выясняется другими его иконами и как это подсказывают данные его жития, маленьким мальчиком с распущенными сзади локонами. Одет он богато в такую же одежду, которую на пророках Давиде и Соломоне бортов Охридской иконы благовещения середины XI века акад. Н. П. Кондаков описывал как дивитисий с нашитой по низу широкой каймой, поверх которого наброшен сагий или мантия с нашитым спереди тавлием[3]. На Охридском изображении Кондаков восполняет по изображению Давида в знаменитой Парижской псалтыри расцветку и материал, считая нашивку дивитисия, из золотой ткани на пурпурной одежде, а тавлий парчевым и украшенным драгоценными камнями. На Кальском изображении Квирика как тавлий мантии, так и обшивка подола разделаны совершенно одинаково в сильной пластической трактовке, так что ни о каком красочном эквиваленте не приходит и мысли на ум. Одеяние длинное, до щиколотки, и подпоясано в талии; широкий рукав в кисти плотно стянут поручами, украшенными сходно с тавлием и нижней нашивкой. Голова дана строго фронтально, а в фигуре слегка намечен перевес влево, ибо центр тяжести перенесен на правую ногу и одежда прилегает справа к левой ноге. Кисть руки и особенно ступни ног даны с намерением отразить пропорции детской фигуры.

Квирике изображен, как я подчеркиваю, на основании учета других его икон, маленьким мальчиком. Однако, непосредственное впечатление, которое производит это

[1] МАК, X, стр. 106, 109, 171 (№ 127) и табл. XXXI. 52; Фото Ермакова № 17275; Е. Такайшвили, стр. 191, № 10; Опись 1931 г. № 440. П. С. Уварова считала борта иконы более древними XI или XII века, а фигуру — XIII-XIV. Е. С. Такайшвили считает всю икону сделанной одновременно и не позднее XIII века. Отмечаемой Дм. Бакрадзе (Сванетия: Записки Кавказского отдела Русского Географического общества, т. VI, Т. 1864, стр. 117) надписи на нижнем борту, как указывает и Е. С. Такайшвили, не имеется и для нее нет места, т. е. указание является следствием ошибки исследователя. (Впрочем самый текст ее — обращение: «святой Иоанн Креститель, помилуй . . .» — говорит о принадлежности ее к другой иконе, именно Крестителя). Размеры указывает Такайшвили 65 × 47 см, Уварова — 15 × 10½ в. (стр. 109) и 13 × 10½ в. (стр. 106). Переименовывая изображения в медальонах бортов Уварова дает частично ошибочные обозначения.

[2] Еще Уварова и даже Бакрадзе приводили чтение, которое непосредственно, кажется, продиктовано незамкнутостью кружка буквы О (У) — «Гверилийский». Однако многочисленные примеры чеканных памятников X—XI веков дают именно такое начертание для буквы «О», отделяя от него прямоугольным контуром начертание буквы «Ц». Отсутствие титла в этой подписи, нужное, если читать Гверилисай, для обозначения пропущенной между «Ц» и «Л» гласной, также говорит о единственно правильным чтении Гверулисай.

[3] Н. Кондаков, Македония, СПБ. 1909, стр. 267, рис. 182 и 183 и табл. XII. — Более подробную характеристику дивитисия или далматики Кондаков дает в книге Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПБ. 1906, стр. 107—108.

изображение на иконе, благодаря богатому одеянию, со знаками отличия, торжественной позе, скорее отвечает юноше. Впрочем, при таком понимании выпадают из правильного соотношения кисть руки и особенно ступни обеих ног, которые непропорционально малы для взрослой фигуры, но отвечают пропорциям ребенка.

Вот это положение как бы разнобоя в нашей иконе, которое окончательно уяснится при рассмотрении третьей иконы в нашем ряду, получает надлежащее освещение из особенностей мученичества Квирике, сына Иулиты[1].

Переходя к художественному анализу данного памятника, прежде всего нужно подчеркнуть сделанную на месте отметку о техническом выполнении иконы, которое совпадает с выполнением Цагерской мадонны. Причем этот характер выполнения является общим не только в отношении больших гладких поверхностей, как лицо, части одежды, фон, сохранивших непосредственный отпечаток ковки молотками, но и в проработке тавлия, нашивки, поручей и т. д., не щеголяющей четкостью и артистичностью исполнения деталей рисунка так же, как и в орнаментации бортов, напр., контуры листиков как бы вливаются или переливаются в гладкий фон. Т. е. повторение того же явления, которое имеет место на большом ряде памятников чеканки данной эпохи и которое было рассмотрено при анализе Цагерской иконы и др.

Пластическая разработка фигуры ставит эту икону в общий ряд икон первой трети XI века[2], так как объем всей головы, овала лица и его отдельных частей, а также локонов, даны сильным, правильным закруглением и продуманной моделировкой. То же мастером дано даже в проработке голой шеи. Конечно, правая рука с крестиком сильно выделена, выдвинута объемно вперед против груди фигуры. Зато неясным осталось движение и форма скрытой под плащом левой руки, выдвинутой тоже вперед у пояса: выдается объемно только самый плащ, материя, образующая здесь наростание складок, ступенчатость их. Как было уже попутно отмечено, тавлий, нашитый на груди на плаще, обшивка по низу одежды, а также наброшенный на плечи и застегнутый слева плащ пластически выделяются. Узоры этих нашивок, реально нужно полагать создававшиеся вышивкой с частичной аппликацией на драгоценных камней и жемчуга, нашим золотых дел мастером трактованы как собственно пластическое во всех деталях произведение[3].

Восприятие фигуры, как скульптурного произведения, еще усилено и подчеркнуто широкой гладью фона, гладким же диском нимба и расположенным на большом отступе густо орнаментованным обрамлением. Это обособление фигуры в пространстве на иконе Квирике выступает и воспринимается зрителем сильнее и непосредственнее сравнительно не только с изображением архангела из Чукури, где гладкие поверхности фона заняты крыльями, но даже и Георгия Лендикерского или Хидиставского.

Построение рамы данной иконы Квирике, как уже отмечено, совпадает в основном с рамой Дикуматского Георгия, на которой оно развито с особой артистичностью и членениостью[4]. На иконе Квирике основной удар лежит на растительных полосах, тогда как медальонам отведено только дополнительное место. Что касается самого рисунка листиков, то вариации его выдержаны в довольно узких рамках, количество

[1] Вопрос — не другой ли какой, именно взрослый, мученик Квирике изображается на наших иконах — много подробнее освещен в статье, анализирующей в предварительном порядке семь икон Квирика из Лагурки, и напечатанной в сборнике к 45-летию научной деятельности акад. К. С. Кекелидзе.

[2] Яснее видно это на фото в МАК, X, табл. XXXI. 52, чем на Ермаковской.

[3] Ср. к этому Кондаков, Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века, СПБ. 1906, стр. 103.

[4] Ближе к раме иконы Квирика рама иконы Ушгульского Спаса на троне в п. в Жибиани (см. табл. 108 и МАК, X, табл. XXVIII. 45), но последняя представляет скорее ремесленную реплику.

вариантов не велико (основных четыре пары) и оно повторяется на симметрично расположенных частях рамы. Полосы рамы получены тиснением с матриц; орнаменты по тем же матрицам повторяются еще на других сохранившихся в Сванетии иконах. Высокое их качество обусловлено, конечно, еще и тем, что полосы были пройдены мастером от руки. Что касается пластического приема исполнения этого растительного орнамента, то было уже указано совпадение с трактовкой на Цагерской мадонне, что подтверждают и другие показатели этапа развития.

Полуфигуры в медальонах отражают — насколько сегодня уже об этом можно говорить — набор, особенно культивированный в Сванетии. По верхней горизонтали — архангелы в углах (без подписей) и Спас ⴑⴟⴣ ⴋⴍ в центральном медальоне, а по нижней — три воина ⴔⴠ ⴍⴍ—ⴔⴠ ⴒⴘⴕⴍ—ⴔⴠ ⴒⴟⴍ. На боках — апостолы Павел и Петр (ⴔⴠ ⴑⴟⴣⴍ—ⴔⴠ—ⴑⴘⴕ). Пластическая проработка в этих мелких полуфигурах (диаметр медальона около 5,7 см) очень отчетливая, сознательная, хотя они и повторяют готовые образцы, которые были разработаны во всех деталях: для этого только стоит проследить отражение наложенных друг на друга объемов — державы, евангелия, жезла, копья или плаща, фибулы, лора и в особенности рук с их выразительной жестикуляцией и правильной пропорцией.

Мы имеем в этой иконе центрального для Сванетии монастыря, посвященного одному из излюбленных святых для расположенных на горных вершинах церквей, по всем данным продукт местной мастерской золотых дел. На это указывают, правда, только некоторые второстепенного значения черты, но на то и был уровень мастерства по всей Грузии той передовой эпохи высокий. Простой узор украшения тавлия и нижней нашивки, обладающий привлекательной силой пластичности, повторяется еще на ряде примыкающих сванских икон. Недоработанность левой руки Кирике, скрытой под мантией, отношу скорее тоже за счет местной мастерской[1]. Наконец, отражение этого произведения в ряде других икон Сванетии примыкающего времени, изображающих Кирика, говорит за нахождение ее со времени создания же в Сванетии.

Вторая икона св. Кирике в том же монастыре (55 × 39 см, без позолоты) — технически четкая, хорошая работа — заключена в раму из правильно разграфленной сети гвоздеобразного орнамента, как его обычно называют по почину Н. С. Уваровой, а фон вокруг изображения покрыт равномерным нескончаемым орнаментом (unendliche Rapport)[2]. Эти данные вместе с достаточной пластической объемностью фигуры Кирика и относительно хорошим качеством повторяемых в медальонах полуфигур (ср. нижний ряд) позволяет наметить датой исполнения XII век, когда уже в ходу гвоздеобразный орнамент на бортах[3]. А если принять во внимание «случайный» характер набора изображений на раме, то учитывая другие моменты, как и разнобой в обрамлениях медальонов по раме, изготовление иконы в Сванетии — совершенно очевидный факт (см. табл. 82 и фото 408). На раме изображены по верхнему ряду в медальонах: деисусная бого-

[1] К сожалению, дополнительное обозначение Кирике Гверулийским не удалось локализировать. Только общее образование его, как следует из замечаний А. Г. Шанидзе (17. 1. 1946 по докладу В. Г. Цинцадзе), указывает на Сванетию.

[2] Е. Такайшвили, стр. 192, № 12; фото Ерм. № 17284. Е. С. Такайшвили полагает, что икона относится к XIV веку. Опись № 439. Н. С. Уварова не упоминает вовсе.

[3] Икону пешего Георгия из Лабечины (см. табл. 56) с гвоздеобразным орнаментом проф. Е. С. Такайшвили датировал третьей четвертью XII века на основании данного им толкования надписи (Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию 1910 года, Париж 1937, стр. 22—26). Это разрешило вопрос о раннем времени применения данного орнаментального мотива. В дальнейшем удается еще уточнить время появления его. — На относительно древнее время рассматриваемой второй иконы Кирике указывает — сколько пока видно — также и применение зигзага для обрамления медальонов на бортах (здесь не всех).

матерь (диам. 3,5), св. Димитрий мученик (? читается ⴔ— —ⵔⵊ ; диам. 3,5), как и по нижнему ряду предыдущей иконы, и деисусный Креститель (ⵔ ⵏⵒ — диам. 4,0); по нижнему ряду три фронтальных изображения — Креститель (? ⴔⵔ ⵜⵔ—ⵜ (?) — диам. 4,0), оранта (ⴔ—ⵒ— (?) или ⴔ ⵊⵊ? — диам. 4,5), и — слегка в повороте — св. Григорий (ⴔⴰ ⵒⵊ — диам. 4,2); в центре боковых полос прямоугольные гладкие отрезки со стоящими фигурами в ³/₄, в плащах, Павла (?) с крестом в руке и Петра со свитком (левый 8,7, а правый 10,8 см по высоте).

Фигура Квирике представлена совершенно фронтально, обе ноги, видные с колен вниз в одежде в обтяжку, совершенно равномерно несут тяжесть тела. Также точно и обе руки, прижатые к корпусу и согнутые в локте, равномерно расположены на груди — правая с слегка раскрытой ладонью, а левая с зажатым крестиком. Одет Квирике в подпоясанный узким пояском и облегающий фигуру костюм с расширяющейся ниже пояса короткой юбочкой. Поверх надет более длинный плащ, застегнутый на правом плече. Одежда и плащ оставляют всю шею оголенной. Как плащ, так и костюм — в мелких, частых складочках. По груди и до пояса идет накладная, узкая и украшенная полоса (застежки). Такого же рисунка, но по шире, нашита на правом рукаве и таковы же поручи. Наконец, небольшие части внутренних половин штанов от колен и выше разделаны все тем же узором графленой сети с точечками в каждом звене ее.

Разделка одежды складками следует моделировке фигуры, выполняя таким образом течением линий, если не пластичностью трактовки этих деталей, задачу скульптурной передачи. Точно также и в голове, выполненной в основном объемно, не только не разработан надлежаще подбородок (он обесформлен), но и глаза и уши понимаются только как «орнаментальный» рисунок линий. Совершенно схематизован показ волос в равномерных «буклях» прически и локонов ниже и позади ушей. Отдельные из этих дефектно воспринятых и передаваемых частностей изображения получат свое объяснение при рассмотрении третьей иконы Квирике. Здесь же, однако, возможно определенно оттенить, что эта свойственная образцу скульптурность, сохраненная в основном и нашей копией, что применение гладкого диска для нимба и оставление гладкими же плоскостей для надписи ⴔⴰ ⵊⵔ (над плечами) и фоне, сплошь узорно украшенном, не говоря уже о пропорциях фона и фигуры на нем, говорит не только о повторении этой иконой образца, но всем данным, именно XI века, и о повторении через сравнительно небольшой промежуток времени, но также об относительной близости данного варианта темы изображения св. Квирике с первой его иконой, относимой мною еще к первой трети XI века, и об исполнении, изготовлении ее в местных мастерских самой Сванетии.

Таким образом, данная икона Квирике, удержав еще многое от периода скульптурности в грузинской чеканке, в отдельных частностях обнаруживает утерю этих завоеваний, т. е. говорит о том общем для всей грузинской чеканки XII века факте — только здесь ярче и сильнее выраженном, — что придаваемая в XII веке скульптурность дается мастерами не сознательно, а в механическом приближении к образцам.

Третья икона Квирике в Кальском монастыре его имени, одних размеров с первой (71 × 49 см; яркая желтая позолота), сохранилась к сожалению сильно помятой и частично фрагментированной[1]. Весь рельеф утерян: голова была исключительно

[1] Дм. Бакрадзе, Сванетия (Зап. КоРГО, VI) 1864, стр. 117; МАК, X, стр. 117—118 и табл. XXXVI. 62, а также стр. 171, №129; Е. Такайшвили, стр. 188—189, №8 и фото Ермакова №17304; Опись 1931 г. №442. — Е. С. Такайшвили считает икону XII—XIII вв. Уварова характеризовала костюм Квирике, как ближайше сходный с немецкими самого начала XV века, а орнамент борта и фона — сходным с иконами XII века (стр. 118), рассматривая икону целиком в своем последнем хронологическом отделе икон, отражающих «падение искусства» (после XV века?).

тонко разработана. Святой изображен, как на второй иконе и в таком же по существу одеянии и позе (см. фото 218). Тип лица тоже один и тот же. Хронологически, как показывает разбор ее, она близко стоит ко второй, однако качественно выше ее; она является также местным сванским заказом, как подтверждает и надпись заказчика. У ног святого коленопреклоненная фигура заказчика, фрагментированная выше груди, как и часть его надписи тут же. В 60-х годах Д. З. Бакрадзе читал надпись без малого целиком. Сейчас она восстанавливается следующим образом:

ⴔ ⴃⴇⴀ:ⴑⴓ:ⴑⴊⴚⴀ:ⴝⴖⴃⴓⴖ
ⴄⴀ:ⴖⴊ:ⴖⴄⴀⴑⴃ:ⴊ+ⴖⴅⴔ:ⴃⴊ
ⴝⴚⴚⴓ:ⴐⴑⴑ:ⴖⴀⴚⴓⴚⴖ[ⴚ ⴓ:]
ⴘⴚⴚⴅⴓ:ⴑⴔⴚⴓ:[ⴚⴊⴓⴣⴀ]
ⴔⴔⴅ:ⴘⴚⴖ: ⴑⴊⴓⴘ[ⴣⴀ:]
ⴃⴋ:ⴄⴚⴊ:ⴃⴃⴊ:ⴑⴊⴚⴖ[ⴊ]
ⴚⴓ:ⴚⴓⴃⴔⴅ:ⴓ
ⴑⴊⴔⴅⴚⴓⴋ

წმიდაო და დიდებულო ქრისტეს მოწამეო კვირიკე, მეოხ ექმენ ჩინაშე ქრისტესა ფრიად მოხვაწსა მაღლისა შენისახა სვანუნიანის, რომელმან შეამკო წმიდაჲ ესე ხატი დიდებულისა ხახისა შენისაჲ.

Видимые части костюма заказчика Сгануниана вполне совпадают с костюмом святого, отсутствует только плащ. Фон иконы покрыт сплошь орнаментом из переплетающихся кругов и ромбов в три ленты, имитирующим распространенный орнамент каменной резьбы в архитектуре.

Рама разбита, как и на других двух, восемью полуфигурами в медальонах на длинные полосы орнамента, имитирующего орнамент первой иконы Квирика. Однако, качественное выполнение его производит впечатление сбитого, нечеткого; орнамент тиснен по одной форме[1]. Икона вся сделана из очень тонко раскованного листа серебра, что и отразилось как на исполнении рамы, так и в плохой сохранности иконы — помятости, порванных и оторванных частях и т. д. Что же касается полуфигур в медальонах (среднего нижнего — диаметр 5,5 см, а трех верхних и боковых — 5,8 см), то они показывают в сохранившихся изображениях внимательную и хорошую разработку и исполнение так же, как и в орнаменте дубового листа по внутреннему скосу рамы. Внешний скос — здесь совсем гладкий. Набор изображений в медальонах отличается своеобразием: в центре верхнего борта изображена в три четверти с наклонной головой и молено выдвинутыми руками полуфигура с подписью «св. Ивлита» (ⴔ̇ⴀ ⴇⴡⴍⴑⴀ). Угловые верхние и оба медальона на боковых частях рамы изображают обращенных друг к другу евангелистов: Марка и Луку, Иоанна и Матвея (ⴔ̇ⴀ ⴘⴍⴗⴆ—ⴔ̇ⴀ ⴍⴗ̇ⴓ; ⴔ̇ⴀ ⴀⴖⴓⴄ (?)—ⴔ̇ⴀ ⴓⴀⴖⴑ). Наконец, по нижнему борту даны святые воины — сохранились левый Георгий (ⴔ̇ⴀ ⴂ̇ⴀ) и средний Меркурий (ⴔ̇ⴀ ⴘⴍ̇ⴍⴍⴄⴑ).

Данное изображение св. Квирике — первое из трех, которое можно воспринимать именно как фигуру маленького ребенка, т. е. пропорции маленьких ручек, небольших ног и соотношение корпуса к большой голове в иконе отражают пропорции построения ребенка. Этому помогает детское оформление лица с большими глазами, маленьким ртом, пухлыми губами, щечками и подбородком; наконец, расчесанные на голове волосы с отдельными локонами, спускающимися за ушами. От рассмотрения этой иконы сти-

[1] Тот же узор и такое же выполнение повторяются на иконах Ипарского конного Георгия работы Асана (см. фото 184), БМ. в Жибиани (см. табл. 47, 48), Спаса Маргианского в Местии работы Георгия Гвалавандзе (см. табл. 106) (фото Ерм. №№ 17254, 17312, 16961; Опись 1031 г. №№ 349, 558, 720): полное совпадение нижних и верхних полос, и т. д.

новится понятным, как получились соответственные детали в трактовке головы предидущей, а также и первой иконы с маленькими конечностями ее фигуры. В отличие от второй иконы построение головы третьей иконы отличается как общей правильностью — высотой лба, размерами глаз, формой носа, губ и подбородка, а также, по всем остаткам судя, даже и ушей, — так и выразительной объемностью всей головы и ее частей, что сейчас можно умозаключить по ее смятым, выпирающим частям и по некоторым мелким моделирующим переходам. Характерно, что в показе прядей волос и отдельных локонов, мастер увлечен не течением линий, а передачей впечатления объемов. Также точно сплющенности и поломы самой фигуры Квирике говорят о том, что икона вышла из мастерской с выявленной объемностью корпуса при плоскостном изображении плаща. Поза детской фигурки, ровно стоящей на обеих ножках, только в этой иконе приобретает характер известной убедительности. Таким образом, тот, казалось, недоосознанный мастером показ диспропорции, т. е. дефект в изображении Квирике даже первой иконы с несоответственно маленькими ручками и ножками, превращается по ознакомлении с этой третьей его иконой в отражение определенной художественной задачи, правда, не получившей ни только в первой и тем более во второй, но даже и в третьей иконе законченного и четко говорящего выявления. Именно задачи изобразить, согласно житию, ребенка трех лет.

Итак, пластическое выявление фигуры Квирике, частности исполнения ее, значительное приближение к задуманному художественному образу, а также целый ряд специфических частностей, о которых подробнее ниже, позволяют думать о возможности отнесения и этой иконы, как и первой иконы Квирике, еще к XI веку. И противопоставление ее второй иконе Квирике, отнесенной с достаточным вероятием к XII веку, еще подкрепляет это определение.

Вторая и третья иконы Квирике являются по типу своему репликами одного общего образца. Однако, третья икона, сравнивая ее со второй, заставляет предполагать значительную самостоятельность мастера, смелость внесения им изменений в частностях и добавления деталей. Так, расположение плаща позади Квирике в одну ровную по низу линию, в параллель к обрезу его одежды, и особенно развертывание его только справа в сторону, в то время как слева равновесие этому композиционному построению создает маленькая фигурка коленопреклоненного Сгануниана, нужно отнести за счет мастера иконы. По-видимому, мастер чувствовал потребность оттенить диск нимба между пластическим объемом головы Квирике и фоном выделенной из окружающего пространства фигуры. Он, конечно, понимал его вполне материальным, и сделал относительно большим, начинающимся с плеч, как и у Джуматского Георгия, а не маленьким, подобно первой или второй иконе Квирике. Гладкой поверхности нимба с подымающимся отделанным рантиком он противопоставил орнаментированную гравированным, крупного узора, украшением поверхность фона. Примененный им орнамент явно заимствован в готовом виде, ибо он только не подходит к конфигурации видимой части фона, но в разных местах так плохо организован, а иногда дает такую странную фигуру, что несомненно можно считать, что он позволил себе гравировать, внося в сделанную графью изменения ради ее «улучшения». Впрочем, мне неизвестно других чеканных икон или других предметов, где бы в фоне был применен этот, в памятниках грузинской архитектуры (кажется, уже в XI веке) встречающийся мотив орнаментальной резьбы[1]. Этим же стремлением подчеркнуть, выделить нимбированную фигуру Квирике, мне

[1] Уварова (стр. 118) тоже отмечает, что такой разделки фона она не встречала в иконах Сванетии, хотя общо упоминает, что «круги, пересекающиеся между собой, известны в византийском орнаменте XII ст.».

кажется, вызвано у него покрытие пунсонными звездочками небес с выдвинутой десницей господа в правом верхнем углу иконы. Этот декоративный мотив, совпадающий с мотивом отделки нашивок одежды Квирике первой иконы, втягивает сегменты круга, изображающие небеса, в общий поток орнаментованного фона. Естественно, что при такой установке он для подписи не выделил особых щитков, а написал ее, правда, нарочито удлиненными и с тонкими стволами буквами прямо по орнаментованному фону (ⴼⴰ ⴻⴻⴵ).

В деталях передачи костюма интересно и показательно для разных, выше определенных веков исполнения третьей и второй икон отношение к ним мастеров. Складки камзола, изображенные горизонтально расположенными полукругами на третьей иконе, т. е. как бы отражающие складки в шелковом в обтяжку одеянии, притом данные с показом объемности складки, во второй иконе превращены просто в ритмический поток линий, расходящихся от среднего столба, вертикального. Зато, устремившись на показ такого же линейного течения в нижней юбочке костюма, мастер второй иконы — неожиданно, непреднамеренно для себя — выделил гладкими раструбы ее, расположенные над ногами, т. е. отразил объемность последних. Тогда как мастер третьей иконы в этом пункте, по-прежнему исполняя складки объемно, не согласовал гладкие, натянутые части материи по ногам, а показал их по своему — допустимо, кажется, предположение: рисованному — образцу по сторонам. Третья икона передает бытовую, реальную деталь костюма, именно пуговки по средней вышитой полосе костюма, чем последняя и мотивирована не только у Квирике, но и у заказчика иконы Сгануниана; на второй же иконе их нет, они опущены, вероятно, по непониманию зависимости самой нашивки от них. Так же точно и место, где юбочка подшита к верхнему облегающему фигуру камзолу, совершенно ясно показанное выпуклым «швом» на третьей иконе, превратилось в повод сделать на второй иконе в центре этой линии декоративный фестон. Как одеты и обуты ноги Квирике второй иконы, определить нельзя — здесь дан линейный, симметричный рисунок. Иначе на третьей иконе, где нога от щиколотки вверх на некоторую высоту обтянута плетеными гетрами (как и на изображениях св. Георгия), а далее идут гладкие в обтяжку штаны, в верхней части которых половина («от шва») имеет еще узорную нашивку. Эта деталь намечена также, как декоративный момент, на второй иконе Квирике и короткими линиями на ногах Сгануниана, облачение которых дано с тем упрощением, которое на второй иконе приводит к непонятности показанного в деталях.

Самостоятельность мастера третьей иконы в прикомпоновке частностей сказывается в мотиве изобразить заказчика в моленной позе у ног Квирике. Аналогичное сочетание фигур для данной темы существовало независимо, конечно, от данного случая[1]. Но наш мастер для размещения фигуры и ее моления убрал часть плаща Квирике. Само расположение Сгануниана не на коленях и не стоящего в рост, а как бы припадающего и пригибающегося к ногам Квирике, отличается от проскинезы византийских памятников и встречается еще в ряде случаев на сохранившихся в Сванетии чеканных иконах. Но для понимания нашим мастером скульптурной задачи эта, к сожалению, фрагментированная фигурка особенно ценна. Будучи примерно в четыре раза меньше фигуры Квирике, Сгануниан изображен с ногами и руками примерно в два раза только меньшими, чем руки, ноги и ступни Квирике. Т. е. в изображении этой фигуры мастер не только передал бытовую одежду заказчика, бытовую форму поклонения, но в построении пропорций фигуры отчетливо сознавал, что они у взрослого мужчины корен-

[1] Ср. хотя бы византийскую слоновую кость в Kaiser-Friedrich-Museum, или мозаику в нартексе Константинопольской св. Софии.

ным образом отличны и эту разницу он сознательно передает. Фигура заказчика в сохранившейся части не потеряла основной своей объемности, которая хорошо показывает моделировку, примененную мастером. Естественно поэтому, что и отметки суставов и ногтей на руках Квирике и моделировку ладони нельзя игнорировать, а нужно учесть, как сознательный художественный подход. При таком понимании получает совсем иное освещение также факт правильной пропорциональности в полуфигурах, заполняющих медальоны на раме, на нашей третьей иконе, но также и на других, где они, следовательно, подтверждают, что фигуру Квирике и на них должно понимать, как маленького мальчика, не далеко ушедшего от указываемого житием трехлетнего возраста. Не безынтересно отметить, что на фигуре Сгануниана мастер нанес складки в ответ действительному расположению складок юбочки при показанном положении ног.

Для полноты определения нашей третьей иконы, как памятника эпохи высокого мастерства и творческого горения, каким мы считаем в грузинской чеканке XI век, и в частности для оттенения отличия ее в этом отношении от второй иконы, нужно еще коснуться примененной декоративной отделки и собственно технической стороны исполнения. Нашивка на груди и по низу юбочки, а также на штанах Квирике и на одежде заказчика разделаны правильным, равномерно наложенным рисунком сети, в каждом ромбе которой рельефно выступает гладкая поверхность. Мастер третьей иконы пропунсонил их точками, т. е. рельеф заменил рисунком. Наручи тоже украшены у Квирике старательно изображенным фестоном. Крестик в его левой руке дан не ровными полосками как на второй иконе, а с разработанными четырьмя концами и дополненной к нижнему из них ручкой — форма, к которой, кажется, можно привести сохранившиеся реальные предметы (напр., ставротека Сахакдухты, и др.).

Наконец, техническая сторона исполнения иконы. В этом отношении необходимо во-первых, отметить, что складки плаща и одеяния Квирике, а также и заказчика иконы, переданы выступающим бугром с прочерчиванием борозд по обеим его сторонам. Т. е. хорошо прослеженный прием исполнения в значительном числе чеканных произведений первой трети XI века. Рядом с этим, во-вторых, гладкие поверхности чеканки доведены до полной, полированной глади в отличие от первой, хотя бы, иконы Квирике. Т. е. особый артистический блеск в технике исполнения характерен для времени исполнения иконы, являющимся более продвинувшимся по сравнению со временем первой иконы.

Убор и исполнение рамы этой иконы, как отмечено, по-видимому, не противоречат всему изложенному.

Четвертая икона Квирике, которую нам надлежит рассмотреть, примерно тех же крупных размеров (56 × 42 см); позолота едва покрывает некоторые поверхности; где она имеется, — там бледная, как бы слинявшая. Квирике изображен немного ниже пояса, фронтально, с руками на груди — левая с моленно развернутой ладонью, а в правой крестик на тонкой длинной ручке (см. фото 218). Полуфигура изображена на гладком фоне, в котором сделана подпись ⵗᵃ ⵆⵒ каждая буква и титла которой обведены и заполнены наколом точек (ср. Георгия Хидиставского — см. фото 153, и т. п.)[1]. Рама иконы покрыта растительным орнаментом того общего построения и того построения листьев, которые известны на ряде икон и в том числе на Текальской иконе поясной

[1] Е. С. Такайшвили, стр. 191—192, № 11 и фото Ермакова № 17276. Е. С. Такайшвили считает икону ориентировочно XV—XVI века. Оп. № 441.

богоматери (см. фото 139, 140, 141)[1], на иконе Хидиставского Георгия, Симеона Столпника Ишханской кафедры, вычеканенной около 1032 года и находящейся в Лагами (см. табл. 90)[2], и на Местийской иконе поясного Спаса (табл. 123 и фото 359-а)[3], где и подпись и другое еще сделаны таким же образом, как у рассматриваемого Квирике. Медальоны содержат опять «случайный» набор полуфигур, как и на второй иконе Квирика или на Местийском Спасе; они также в разных рамочках: верхний ряд — ⴔⴋ ⴓⴋⴕ; ⴔⴈ ⴍⴋⴑ (бородатый); ⴔⴈ ⴂⴈ; нижний — архангел, ⴔⴋ ⴓⴋⴕ и ⴔⴈ ⴂⴈ верхнего ряда; на боковых же — ⴓⴋ [ⴓⴋ] деисусная богоматерь и юный апостол (?) со свитком: ⴀⴒ. Диаметр трех верхних медальонов 6,0 см, а нижних 5,5; 6,0; 5,8 (!); левый боковой 3,8, а правый 5,6.

Качественно пластическое исполнение полуфигуры Квирике сведено на нет, от него остались только пережитки, как выделяемая округлость щек и подбородка благодаря вдавленного от носа круга; также и валик, которым показана шевелюра его, есть непонятый и невоспринимаемый более мастером показатель пластической моделировки, когда-то характеризовавшей эту тему[4]. Из рассмотрения показа основных складок плаща подымающимся бугром, прочерченным с обеих сторон линией, и характерным узором видных из-под плаща частей его одеяния — естественно сделать заключение о том, что мы имеет повторение какого-то образца раннего XI века перед собой. Узор одежды ближайше сходен с нашивками первой иконы Квирика. Фон изображения гладкий, также как и нимб Квирике. Только из левого угла выдвинута, как и на третьей иконе, «десница господа» с тремя нитями, продолжающими пальцы руки, необъяснимые по содержанию или происхождению здесь, а потому заставляющие задумываться над тем, отдавал ли себе мастер отчет в том, что это в углу именно рука, а не просто орнаментальная фигура. В написании подписи есть расширения кончиков, срезы ствола, изгиб титла — которые просто сопоставляются с известными подписями памятников перелома X и XI веков. В оформлении бортов характерна форма без второго внешнего скоса, который введен как щегольской прием уже на третьей и второй иконах Квирике, а также гладкий внутренний скос и обрамление орнаментальной полосы валиками, насеченными по всему протяжению. Качество исполнения орнамента стоит на высоте — он рельефный и четкий. Т. е. тиснен с сохранившихся еще хорошо матриц. Таким образом, ориентировочно, как предварительное следствие из сравнительного обзора можно сказать, что эта икона сделана не позже XII—XIII века, а, принимая во внимание оформление рамы и другие примеры из Сванетии, скорее в XI—XII. Сопоставляя ее с третьей иконой, приходится особо отмечать, что мастер этой четвертой иконы как раз был совершенно лишен понимания основного, решающего свойства эпохи — скульптурного подхода к работе. Свой образец, а это был особый тип, он очевидно передает по мере сил: смотри перекинутую с руки на руку часть плаща, или подогнанные в рост ладони рук, и т. д. Низкий ремесленный уровень этой иконы, по-видимому, не должен мешать признать за иконой большую древность и даже принадлежность к выдающейся в других памятниках, творческой эпохе. Сванетия, видимо, тот важный для исследователя район, где уцелела благодаря пиэтету населения, передававшемуся из веков в века, продукция разного качества, а не только разного времени.

[1] Фото Ермакова № 16852.

[2] Фото Ермакова из экспедиции Е. С. Такайшвили № 16942; МАК, X, табл. XXXIII.

[3] Фото Ермакова № 16915; МАК, X, рис. 31.

[4] Впрочем, нужно учесть то обстоятельство, что фото как бы подчеркивает уродливость головы, подымавшейся первоначально округлостью, ныне смятой.

Пятая икона св. Квирике Кальского общества представляет его опять в полную фронтальную фигуру (размером 51 × 39 см, без позолоты), одетую в неподпоясанный длинный хитон и с плащом за плечами, от которого особенно выделяется только фибула (см. фото 219). Руки на груди, в правой — крестик, левая за исключением пальцев закрыта плащом[1]. На хитоне по низу широкая нашивка и такая же спускается на груди до колен. Фигура стоит ровно на обеих ногах перед гладким фоном, в верхних углах которого выделены прямоугольники с подписью ϓ ϳ на покрытом точками фоне. Рама совпадает с оформлением рамы четвертой иконы, и кроме того скос у нее покрыт орнаментом вроде дубового листа, а не гладкий. Основной узор рамы точно повторяет четвертую икону, но в четкости исполнения несколько уступает ей; основное же отличие состоит в том, что из-за меньшего протяжения вертикальных полос рамы мастер просто откидывает части звена узора, а не организовывает узор применительно к данной полосе. Т. е. чисто механический, низко ремесленный, а не художественный подход. То же нужно отметить и относительно выполнения щитков с полуфигурами, подписи у которых не читаются, а могут быть только предположены, resp. угаданы: по верхней горизонтали в углах архангелы en face, а в центре Спас (?); по нижней — в углах прямоугольники с мучеником, однотипным, ϓ ϖ (?), а в центре — медальон, Георгий, ϓ ϳ ; на вертикальных бортах медальоны деисусных богоматери и Крестителя — ΘΥ (?) и ϓ ϫ (?). Эти изображения, конечно, сейчас сильно помяты и не дают ясной первоначальной картины, но по изображению Георгия и архангелов, напр., можно предполагать такую же четкость примерно, как в медальонах четвертой иконы.

Что касается исполнения основного изображения, т. е. самого Квирике, то если голова качественно и по восприятию мастером своего образца не отличается от такового четвертой иконы, то сам образец в трактовке фигуры не отличался теми качествами, resp. тем интересом мастера к выявлению пластического объема фигуры, которые можно видеть в образце, повторенном в четвертой иконе. Важным для хронологического определения пятой иконы является применение все того же мотива звездочек с утолщением на концах лучей, который применен был на одежде Квирика первой иконы, и повторен затем на четвертой: связь предметов и хронологическая связь их между собой несомненны и очевидны. Т. е. не находя в этой пятой, как и в четвертой, иконе каких-либо творческих сторон, а только повторение чужих достижений, нельзя относить ее по всему комплексу элементов, из которых она скомпонована (борт, скос, гладкий фон, подпись на выделенных квадратиках, гладкий нимб с внешним ободком, поза и костюм фигуры, узор нашивок, форма головы и прическа), к другому более позднему периоду, чем связанный с начальным XI веком, т. е., предельно говоря, отодвигать дальше начала XIII века. В этой полной фигуре Квирике, как и в предыдущей иконе с полуфигурой, интересно отметить замену пропорций младенческой фигуры на таковые взрослой: и руки, и ноги подогнаны к этой, в основном, отражающей взрослого фигуре, хотя она и дана, как нередко в иконах такого низкого, ремесленного качества, приземистой, низкой.

Шестая и седьмая иконы св. Квирике представляют его, как и четвертая икона, полуфигурой. Но обе иконы небольшого размера — 22 × 15 и 22,3 × 16,2 см (позоло-

[1] Е. Такайшвили, стр. 192, № 13 и фото Ермакова № 17285. Размеры заимствую у Е. С. Такайшвили, так как мною было отмечено только приблизительная в 35 см ширина. Проф. Такайшвили считает икону сделанной в XVII—XVIII в., отмечая более хорошее качество бортов. Оп. № 113.

чены), в отличие от четвертой (см. фото 177, 460, 461). Сохранность обеих икон плохая — особенно пострадали нижние части: у шестой — выломаны части фигуры и значительные части бортов, у седьмой — вся нижняя четверть погибла и частично набит другой (без позолоты) лист. Оборот этой седьмой иконы украшен серебряным, конечно, без позолоты, гладким листом с изображением простого креста[1].

Для всех трех икон характерно изображение головы без локонов; затем крупные руки, т. е. пропорции взрослого. По-видимому, и странная деталь четвертой иконы — идущие поперек фигуры от руки к руке полосы одежды — имеет свое соответствие на шестой и седьмой иконах. От украшенного оплечья спускается полоса, которая делает полукругами ответвления под руки фигуры. Конечно, и такое изображение оставляет в недоумении, что собственно этим передано.

Шестая икона (см. фото 177) вся сплющена на доске, т. е. лишена заливки. Между тем качественно она не плохого мастерства. В костюме Квирике выделяются еще круглые нашивки на рукавах у плеч. Впрочем, по-видимому, мантия слита с нижним одеянием в передаче иконы. Очертание головы и детали лица; гладкий с отделанным бортиком нимб; подпись в слегка прочерченном сетью фоне иконы характерным начертанием букв и титла (ⴍⴍ—ⴕⴰ ⴑⴑ); наконец, узор и выполнение бортов позволяют — мне кажется — считать эту икону еще близкой по времени к основным и относить ее (условно) к XI—XII веку[2]. Для начертания подписи имеющиеся в Кале и Ушгуле памятники дают параллели, именно икона архангела Михаила — примерно одних размеров с Квирике и такой же сетью фона (см. фото 176)[3], и небольшой — 27×21 см — выносной крест в Ушгуле, являющийся ближайшей параллелью к Ишханскому кресту 973 года (см. фото 149)[4].

Седьмая икона качественно значительно уступает (см. фото 460, 461). Она явно рядовая, массовая ремесленная продукция — на большой спрос. Этим можно пояснить как то, что и она позолочена, но чрезвычайно бледно, едва проступая, так особенно, что окован и украшен также и оборот. Была, естественно думать, номинальная запись заказчика, но за гибелью нижнего борта — это только предположение. В этой иконе гвоздеобразный узор бортов наложен уже не строго построенный, а случайно. Вместо восьми цезур в виде гладких круглых выпуклин, их здесь 12. Фон вокруг фигуры украшен гравированными разводами, а для подписи выделена полоса этикетки (ⴕⴰ ⴑⴑ). Особенно же изношенным от частого повторения является рисунок фигуры, в одежде которой имеются все частности и распределение одеяния Квирике шестой иконы, но исполнение их и орнаментальный узор только ремесленное, внешнее повторение. Особенно забавно передана прическа Квирике. У обоих Квириков — шестой и седьмой икон — крест в левой руке, тогда как у четвертой — он в правой.

[1] Шестая: фото Ермакова № 17283 (пятая икона снимка); Е. Такайшвили стр. 199, № 51. Он считает икону XIV века, отмечая хорошее качество бортов и обрывок надписи по нижнему борту, не дающий данных. Опись 1931 г. № 476. Седьмая: фото экспед. 1931 года № 255 и 256; Е. Такайшвили, стр. 205, № 1. Он говорит о грубой работе и отмечает, что Уварова, МАК, X, стр. 172, № 172, ошибочно сочла эту икону за изображение св. Варвары. Икона хранилась не в монастыре, а внизу у подножия монастырской горы в ц. св. Варвары сел. Ха. Опись 1931 г. № 502. В 1954 году я ее видел в монастыре Лагурка, как и другие древности Кальского сельсовета.

[2] Ср. ниже замечания на стр. 562 прим. 2.

[3] Опись № 463 и фото Ермакова № 17290.

[4] Опись № 637 и фото Ермакова № 17370; см. выше глава VI, приложение. — Затем икона св. Захария в Лагурке (см. табл. 135-b; Опись № 479, фото Ерм. № 17270); крест (см. фото 150; Опись № 638 и фото Ерм. № 17374); и обрывки чеканки — Опись № 503, а равно икона поясной БМ в Нацули (см. фото 138; Ерм. № 16885 и фото в Отделе охраны памятников культуры Грузии № 9585).

Восьмая икона больших размеров (70 × 48,5 см, без позолоты) и сложного состава. Вокруг центрального изображения фигур Квирика и Ивлиты (წმ. კვ წმ. ივლ) — единственно в этом случае обоих — расположено много разных изображений, иногда повторяющихся по одним и тем же шаблонам и даже по несколько раз. Они очень различных размеров и различного качества. Некоторые имеют подписи (см. табл. 19, 20). Весь этот примитивно составленный набор, частично в промежуточных обрамлениях, чеканенный на отдельных листов серебра забран общей рамой из одинакового размера чередующихся звеньев растительного орнамента и полуфигур в медальонах[1]. Определить время исполнения этой сванской иконы очень не просто, но чрезвычайно важно для общего понимания условий, характера и направления развития грузинской чеканки вообще. Вот почему приходится остановиться здесь на рассмотрении разных частей этой сложной «композиции».

По-видимому, только средняя часть всей иконы, т. е. изображение нашей пары святых в рамочке и с подписью, можно считать чеканенным от руки с изнанки листа мастером[2]. Эта иконка Квирике и Ивлиты в рамочке — 27 × 21 см размером (при высоте фигуры в 19 см) — является, так сказать, крайним «высшим» выражением достигнутого — как мы знаем, постепенно и естественно - ре-примитивизма; т. е. искусство, переработавшее в соответствии со своей до-изобразительной ступенью развития сюжетные изобразительные темы, требовавшиеся христианской религией, достигло в них вновь наивной примитивности, благодаря примитивной же декоративной заинтересованности — и наличии только ее одной — в исполняемом. Впрочем, фигуры очень сильного рельефа: головы подымаются до 2 см. Как сюжетность окончательно орнаментально претворяется (примерно подобно германской звериной орнаментике) видна на использовании былых нашивок на рукавах, или раскрытого плаща и пояса, давших овал на Ивлите, или былые брови, не говоря о каждом мелком составном «элементе» рисунка. Подобный же простой ритм удовлетворит мастера и в узоре рамочки.

Все остальные изображения — фигурные и орнаментальные — сделаны, как это видно и на фотографии, оттиском от готовых форм. Но формы эти — существенно различных подходов художественного требования и понимания. Фигурные штампы двух сортов и таких же двух — орнаментальные. Примитивного характера группа изображает: 1) архангела — высотой 7 см (дважды); 2) благославляющего Христа на троне - высота 6,8 см (восемь раз); 3) богоматерь с младенцем на коленях — высота 4,1 см (трижды — два из них на левом борту рамы); 4) конного святого, попирающего дракона — высота 8 см (едет вправо — дважды); 5) такого же с человеком — высота тоже 8 см (едет влево — тоже дважды); 6) стоящая фигурка святого Квирике (в типе

[1] МАК, X, стр. 171, № 127 (выш. 15 ¾ × 11 верш.): «в высшей степени грубого дела и неумелой формовки»; Е. С. Такайшвили, стр. 189, 191, № 9, считает икону XVI века, отмечая, что рама может быть древнее. Фото Ерманова № 17297. Опись № 457.

[2] Кроме этого еще моленная надпись на двух нижних полосах всей иконы, набитых, как отметил уже Е. С. Такайшвили в обратном порядке (фигурные изображения здесь повторны, последовательность пластин диктовалась надписью), может быть признаваема сделанной, как естественно, ad hoc от руки, да пропунктиренные линии по краям отдельных пластин.

Надпись эту Е. С. Такайшвили читал так:

წმიდაო კვირიკე, ივლიტა, შეიწყალე კვირიკე მკილ-ცოდვილი მოხუცი ორხაგე ცხორებასა.

Некоторые буквы явно прочтены им неправильно, отчего дано искусственное раскрытие მკილ-ცოდვილი მოხუცი. Мне кажется, возможным предложить следующее чтение:

წმიდაო კვირიკე, ივლიტა, შეიწყალე კვირიკე მალიანი, მოხაგი, ორხაგე ცხორებასა.

Христа) — высота 7,5 см (четыре раза)[1]; 7) распятие — с литого нагрудного крестика-энколпия очевидно, — высота 5,2 см (одно, вверху). — Примитивного характера орнаментация четырех видов: трех разных величин концентрически расположенные кружки и рамочки из двух концентрических полукругов.

Полноценная сюжетно группа, к тому же хорошо передающая скульптурную пластичность состоит из следующих групп или единичных изображений: 1) три медальона (обрамленные зигзагом) деисусной композиции, разделенные растительным орнаментом из дважды трех листиков в завитках стебля; причем все это обрамлено прямоугольной рамой из рельефного зигзага же — два полных звена находятся в центре верхнего и нижнего бортов рамы (борт около 5,5 см высоты), на тех же бортах еще по два, почти полных, повторения и затем отдельные звенья на боковых бортах рамы, а именно: орнамент (15 раз), деисусная богоматерь в медальоне (7 раз), Христос (5 раз), Креститель (6 раз). Кроме того, на верхней пластине самой иконы оттиснуты с того же деисусного штампа рамы отдельно медальоны богоматери — высота 3,1 см (два раза вверху по сторонам распятия), Христа (один раз) и Крестителя — высота 3,2 см (тоже один раз). Именно у этих последних экземпляров оттиснуты и кусочки примыкающих частей растительного орнамента и прямой рамы, помимо рамы медальонной. На хорошо воспроизведенных медальонах читается ⵙⵙⵔ ⵄⵏⵔ—ⵔ⵹ ⵜ⵹ — ⵠⵔ ⵖ⵹; на других части этих подписей. — 2) Медальон деисусной полуфигуры богоматери немного большего диаметра (6 см, высота фигуры 4 см) с подписью ⵙ·ⵔ ⵄ·ⵔ причем начертание буквы «Д» имеет две вертикальные черточки от верхней горизонтали такого же типа, как на титлах в медальонах рамы Цагерской мадонны и др. — 3) Полуфигура en face св. Георгия с копьем на перевес и подписью ⵠⵖ ⵒⵖ в прямоугольной рамочке (7,6 × 6 см). — 4) Полуфигура Спаса Пантократора ⵔ⵹ ⵜ⵹ — в прямоугольной рамочке (7,9 × 6,2 см), титло, как на Цагерской мадонне в медальонах. — 5) Полуфигура св. Николая en face без рамочки и в два раза больше Георгия и Спаса, а именно 14,5 см высоты; подпись ⵠⵔ ⵍⵙ·ⵝⵍ с дополнительными веточками в изгибах титла, как на ряде памятников XI века.

Что отдельные изображения обоих групп именно оттиснуты по литым формам проступает в отпечатавшихся краях форм, ненужных, лишних для изображений. Что же касается крупных полуфигур Георгия, Спаса и Николая, то — отталкиваясь от данной иконы — встает конкретная задача установить повторение того же клейма в других сванских чеканных памятниках, а может быть также и соседних Лечхуми и Рачи. Это интересная тема, совершенно реальная, так как для Спаса, напр., можно уже сейчас указать сохраненный в Муркмер пример на поле большой иконы верхнее изображение (см. фото 235)[2] и среднее клеймо верхнего борта Текальской поясной богоматери (см. фото 139)[3].

Здесь необходимо отметить, что в том же монастыре Квирике и Иалиты сохранилась маленькая бронзовая (?) рельефная иконка богоматери с подписью ⵙ·ⵙ ⵄⵝ|ⵔ в 3,4 см диаметром и 3 мм толщиной в раме растительного узора. Такие именно иконки и могли быть использованы, как формы или, вернее, болванки для отжимания по ним изображений[4].

[1] Эта фигура повторена и на выносном кресте монастыря (см. табл. 8; ср. ниже, стр. 299).

[2] Опись 1931 года № 647; фото Ермакова № 17351.

[3] Фото Ермакова № 16852.

[4] Аналогичные иконки-матрицы в собрании б. Музея древне-грузинского искусства и других (см. фото 246, 262, 334, 523, 524, 525).

Рассматривая и проверяя на месте в Сванетии данную икону, после того как все только-что выдвинутые производственные проблемы были формулированы по фотографии, а все поставленные вопросы касательно данной иконы даже и не стояли раньше, — нельзя не признать высокого качества в передаче штампов группы артистической пластики. И эта артистичность вполне проявлена и в растительном орнаменте. После установления такого факта и рассмотрение примитивных штампов заставляет оттенить в исполнении их большую четкость и старательную выработку мелких деталей. А отсюда, наконец, и оценка двух куколок — Квирике и Ивлиты — тоже получает иное выражение: эти декоративные фигурки сделаны очень старательно, любовно, и разработаны по своим деталям. Пожалуй, при этих условиях сама подпись имен, исполненная асомтаврули с внесением нусхурного начертания для ⵙ и сбитого в Ⴈ, позволит не относить эту икону в поздние века, по почину П. С. Уваровой или Е. С. Такайшвили, а признать в ней отражение той ремесленной струи с высокой профессиональной выучкой, но без собственно художественного, более индивидуально окрашенного артистическими исканиями творчества, примеры которого мы до сих пор рассматривали за немногими исключениями, лежавшими в том же направлении, как и эта сванская икона Квирике и Ивлиты[1].

Здесь я могу пока только ясно сформулировать вопрос и отметить, что хронологическое отнесение ее к XI веку мне кажется сейчас правомерным[2].

Рассмотренные чеканные изображения Квирике падают на сравнительно небольшой отрезок времени, начиная с художественных вершин раннего XI века. Отличительными в художественном смысле чертами их является с одной стороны отношение к проблеме пластичности фигуры, а с другой характер орнаментальных обрамлений и пр. Как сегодня более или менее уже выясняется, орнаментальная сторона дает в разных случаях возможность установления не только широких, но иногда и очень узких хронологических рамок. В частности это помогает при определении рассмотренных выше памятников.

Пластическая проблема изображения предметов и в особенности человеческих фигур, как мне приходилось неоднократно уже выяснять, совершенно ясно осознается в грузинском искусстве на грани X и XI веков. Поэтому в чеканке этого времени можно назвать много и чрезвычайно разнообразных, творчески выдающихся произведений. Как показал разбор икон Квирике, ни одна из них, правда, не может претендовать на оценку как выдающегося, законченного художественного произведения, хотя есть среди них некоторые достаточно высокие по качеству, но в каждой мы видим черты и общий подход, указывающие на то, что это реплика мастерского образца, реплика в одних случаях ремесленного, массового производства, в других еще очень индивидуальная, близкая к творческому образцу и потому художественно значительная.

[1] Интересную параллель аналогичного типа народного творчества представляют к восьмой иконе Квирика деревянные резные двери из Корети, Накуралеши и Мапхвариши (последняя в Земо Сванетии), в резьбе которых прослеживается как знакомство с мотивами большого искусства X и XI веков, т. е. определенное обучение, так и наивная трактовка в целом (см. Нико Чубинашвили, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву (перелома X—XI вв.), Тб. 1958, стр. 81—93 и табл. 22—31).

[2] Кроме рассмотренных икон Е. С. Такайшвили (стр. 190, № 52) регистрирует одну небольшую икону монастыря (фото Ерм. № 17270, первая), как икону погрудного Квирике, XVI века. Однако, как изображение показывает — это святая мученица в короне (размер 10,8 × 10 см, перебита с выравниванием на плоскость бортов; позолочена). Типом отвечает Екатерине. Опись. 1931 г. № 477. (См. фото 261). Подпись на месте я не записал, по фото же видимо непонятая греческая подпись *MPΘY*.

Мы подошли, таким образом, к следующему, особенно важному для понимания художественной культуры Грузии X—XI века моменту: самостоятельности творческого решения. Из восьми имеющихся в нашем распоряжении отдельных чеканных произведений с изображением Квирика только шестая и седьмая иконы являются, действительно, воспроизведением одного и того же образца; но уже вторая и третья иконы, при всей близости одной части иконографических частностей и особенностей, настолько расходятся в другой, что признать их прямым повторением общего образца невозможно. Таким образом, мы стоим перед фактом нестесненности готовыми иконографическими шаблонами, перед фактом свободного творчества мастеров Грузии на заданную тему изобразить Квирике. В числе сохранившихся памятников рядом с высокого качества работами имеются рядовые, ремесленные реплики, исполненные уже в период утери — вновь — пластического чувства и пластических исканий при чеканке фигур. Однако, даже и эти памятники указывают теми или иными, отмеченными выше сторонами, что они повторяют разработанный в предыдущий период развития художественный тип, именно в короткий период, отмеченный яркостью искания и горения скульптурного восприятия, который в основном падает на XI век. Художественный тип Квирике, как сказано, в каждом почти из сохранившихся памятников — иной. Таких типов не менее пяти, а вернее считать семь. При этом одни даются полной фигурой, а другие по колена. Вторые не являются простой вырезкой бюста в медальон, а именно самостоятельной композицией; изображение же Квирика в медальоне встречается на бортах других икон. С одеждой первой иконы в общем совпадает таковая пятой, хотя некоторые различия, как застежка плаща, отсутствие пояса, вместе с заменой курчавой шевелюры пробором с ровно расчесанными волосами, заставляет думать по меньшей мере о выделившемся, параллельном к первому, образце. От этого первого типа резко отличается тип третьей иконы по своему костюму. И при всем сходстве с ним костюма второй иконы, в отличие от костюма первого типа, между второй и третьей столько различия, хотя хронологически и качественно обе иконы еще достаточно близки друг другу, что нельзя не видеть свободного творчества, хотя бы предположив общность образца. Это сказывается и здесь в различии шевелюры. Третий тип — четвертая икона нашей серии — неполная фигура, в одежде вариант из известных по изображениям других святых и т. п., но непонятых, деталей, как перекинутые дуги ткани от руки к руке; курчавые волосы на голове не имеют низко спускающихся в стороны завитков детских локонов, как и пухлые щечки дегенерировали условным образом. Мне кажется, что опять самостоятельный, четвертый тип послужил образцом для делавших шестую и седьмую иконы мастеров: разделка одежды по типу лоратных архангельских облачений и даже с нашивными на рукавах ниже плеча кружками; крест мученичества в левой руке, как во втором типе, но не в первом или третьем, и развернутая ладонью оранта правая кисть. К этому интересно еще оттенить, что на двух иконах (третьей и четвертой), т. е. в одной второго и в третьем типах из угла поля выдвинута благословляющая из небес «десница господня»[1].

Таким образом рассмотренные примеры говорят о том, что никакого отработанного, утвержденного, принятого одного типа изображения Квирике к XI веку не было известно — по крайней мере в Грузии. Как изображали Квирика в византийском искусстве, мне пока не удалось установить; равно изображение Квирика и Улиты в Новгородской росписи конца XII века церкви Спас-Нередицы, неполной фигурой,

[1] Самостоятельное решение типа нужно, по-видимому, признать и в восьмой иконе.

к сожалению, в издании росписи не воспроизведено[1]. Как можно, кажется, с достаточной уверенностью предположить, мастера-чеканщики Грузии сами создают художественный образ Квирике, отталкиваясь от скудных и сухих данных его жития. Перед нами случай, когда уже полностью заново формируется тип, а не только используется или перерабатывается существующий в византийском искусстве для того или иного изображения тип, напр., архангелов или воинов, как Георгия, Димитрия, Федора и т. п. И построение икон Квирике, направленное на выявление скульптурности фигуры, и своеобразная комбинация из орнаментальных мотивов и полуфигур или иных медальонов, и даже мелочи в роде размещения и выполнения надписей поддерживают оригинальность их творчества в Грузии.

Появление потребности в создании зрительно воспринимаемого, художественного образа Квирике в рассматриваемую эпоху совершенно естественно, ибо, как было отмечено, культ Квирике несомненно имел широкое распространение в IX, X, XI вв. в феодальных верхах Грузии. Это хорошо засвидетельствовано даже случайными литературными упоминаниями. Признанная церковью версия его мученичества, носящая имя Федора иконийского, как автора, имеется в грузинском переводе во всяком случае уже в X веке. Естественным является при всем этом исполнение икон Квирике по заказу носивших его имя и строивших в честь его церкви для установки этих икон в церквах.

При всем различии типов проходящими элементами являются те три общих момента жития, на которые было указано выше: Квирике — ребенок, царского происхождения, мученик веры. Они, однако, не отличаются специфической характерностью. Вот почему, мне кажется, получилось такое разнообразие, свобода решений. Теми же тремя моментами определяются некоторые одинаковые по существу, но не по приданной им форме и воплощению черты изображений, как локоны, пухлые щечки ребенка, поза стояния.

Нельзя также пройти без внимания мимо известного учета мастерами того художественного решения, которое имелось уже в лучше сделанных, в ранее сделанных и сделанных выдающимися мастерами скульптуры X—XI века иконах Квирике — как нужно предполагать, вероятнее всего сделанных в центральных районах Грузии, а не в Сванетии. Поэтому легкие отзвуки отдельных черт первой, третьей, даже четвертой, икон нашего ряда в других, отмеченные при разборе их, а также даже в восьмой, создают известную связь, намечают возможность выработки своей традиции в изображении, т. е. образование своих иконографических типов. Исполнение же всех рассмотренных чеканных икон Квирике в Сванетии является для исследователя прошлого грузинской культуры исключительно знаменательным фактом, так как он отражает общность художественной культуры, большую ее традицию. Вместе с тем эта группа сванских чеканных произведений искусства XI—XIII веков сможет послужить важным подспорьем в изучении и определении памятников чеканки, сохранившихся в Сванетии в редком изобилии и разнообразии форм.

[1] Среди рельефов Ахтамарского храма на оз. Ван есть изображение мученика Киракоса — полуфигурой в медальоне на северном фасаде (Е. Лалаянц, Ахтамарский монастырь, журн. Аrs, №2—3, Т. 1918, стр. 122 и W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig 1913, Taf. 37, слева). В сербской росписи 1341—49 гг. в Лесново имеется полуфигура Иулитты и фигурка ребенка в короткой рубашке, перетянутой ремнем, и с крестом мученика в правой, а также венком с неба (L'art byzantin chez les Slaves: Les Balkans, I. 2. Paris 1930, pl. XXX. 2 et p. 233). — André Grabar, Martyrium, II, Paris 1946, pp. 73, 100—101, 117 note 4 упоминает о росписи северной капеллы в Ca. Мария Антикуа в Риме времени папы Захария (741—752 гг.) со сценами жития свв. Кириака и Иулитты, которым посвящена капелла (со ссылками на издание W. de Grunesson, Sainte Marie Antique, Roma 1911, p. 123 et sq., pl. XXXIV, XXXV et XLII и fig. 96).

В дополнение к рассмотренной серии восьми икон св. Квирика в монастыре его имени Лагурка в Земо Сванетии отмечу кратко остальной материал чеканных произведений с его изображением.

Прежде всего это сохраняемый в том же монастыре выносной крест на длинном древке с повторенным на всех четырех рукавах креста оттиском от одного штампа, ногами к перекрестью, стоящей фигуры с подписью на горизонтальных рукавах его имени «святой Квирике» под титлом (см. табл. 8)[1]. Самый крест имеет высоту 31 см с нижним шаром, без него 26,5, а по горизонтали — 23 см[2]. Оттиснутая четыре раза фигурка (высотой в 7,5 см) повторена была тоже четыре раза на восьмой иконе (см. выше, стр. 295). Розетки на концах каждого тябла креста и украшение в перекрестье, как и само очертание всего креста, объединяет его с группой выносных крестов X и XI веков, рассмотренных выше в главе II и VI. Спинка всего креста, а равно оборот розеток на его углах — гладкие, как мне сообщила в августе 1946 года С. В. Барнавели. Значение этого креста в жизни страны выяснено в исследовании С. В. Барнавели о грузинских знаменах[3].

Вторым изображением св. Квирике, которого нужно здесь коснуться, является его небольшая икона в церкви Мацхвар селения Муркмер Ушгульского сельсовета. Подпись при изображении «св. Квирике» под титлом. Борта у этой иконы утрачены. Размер доски: 14,4×11,2 см, а серебряной пластины: 12×8,7 см. Позолочена. Она представляет еще один новый вариант к изображениям на Лагурки, по-видимому, довольно древний. Квирике изображен опять как взрослый, но с детскими локонами. За плечами плащ, равномерно накинутый и образующий одинаковый с обоих сторон фигуры фон. Обе руки одинаково сложены на груди — в правой крестик, а левая ладонью вперед. Нимб, видимо, украшен узором, равно кое-что в одежде. На ногах длинные до щиколоток шаровары. Фон — гладкий. Представление о композиции дает сделанная по фото прорись[4].

Еще одна композиция иконки св. Квирике сохранилась только в матрице, переданной в музей из Мцхетского кафедрала Свети Цховели (см. фото 262). Это прямоугольная с закруглением вверху композиция с поясной фигурой святого, повернутого головой в три четверти влево и с крестом мученика в правой руке. Небольшие размеры матрицы (5,8×4,2 см) говорят за применение ее для оттиска на полях какой-либо крупной иконы, а качество ее позволяет отнести ее к изучаемой ранней эпохе.

Наконец значительное число изображений в типе мученика с крестом в одной или другой руке отмечено в оттисках полуфигурой в медальоне на многих иконах, а также предалтарных крестах Сванетии, еще раз подкрепляющих особое почитание святого Квирика, именно в Сванетии. Оттиски эти исполнены на разных иконах и некоторые, действительно, отличаются высоким качеством ранних произведений.

При сопоставлении отдельных медальонов различаются оттиски, где святой держит крест в правой руке, развернув перед грудью левую, от других с обратным расположением. К числу первых относятся: 1) оттиск на иконе Ипарского конного святого

[1] Е. С. Такайшвили, стр. 200, №59, называет изображение св. Георгием обычного типа. Им крест или, как он называет, лабарум на серебра не был зафотографирован. Опись №483.

[2] Размеры креста взяты С. В. Барнавели иначе и разнятся от моих, взятых по средней оси.

[3] С. В. Барнавели, Грузинские знамена, Тб. 1953, стр. 20—21 (по-груз.).

[4] Фото экспедиции 1931 года №295, к сожалению, тусклое на порченной пластинке, не пригодно к воспроизведению. Опись №672. — Ни Уваровой, ни Такайшвили не зарегистрирована.

Георгия, подписной мастера Асана, именно в правом нижнем углу обрамления (см. фото 184 и табл. 93) и 2) на предалтарном кресте в Пари (см. фото 347) – хороший четкий оттиск матрицы, разработанной в характере передового искусства эпохи. Штампы полуфигуры en face Квирика в медальоне с крестиком в его левой руке варируют ту же композицию и даже с известными между собой различиями. 3) На иконе богоматери в церкви Ламариа селения Жибиани, именно в нижнем левом углу рамы имеем один такой вариант, тоже четкой работы (см. табл. 47). Другой извод этого построения встречается много раз при несколько менее четком пластическом качестве и некоторых различиях в драпировках, а именно: 4) на третьем предалтарном кресте в Цюрми (см. фото 332); 5) на четвертом предалтарном кресте в Цюрми (см. фото 339); 6) на предалтарном кресте из Цхумара (см. фото 247); 7) на иконе архангелов в Муркмере – пять раз на раме (см. фото 178); 8) на предалтарном кресте в церкви Квирике селения Нестаубан в Иели (см. фото 312, 313, 314); 9) на раме иконы св. Анны в селении Лахилъ (см. фото 337); 10) по-видимому медальон с Квириком по середине нижней полосы обрамления иконы Ионы в Пхотрере воспроизводил его с крестиком в правой руке, т. е. как выше зарегистрированные два первых медальона; к сожалению этот медальон большей частью выломан.

Наконец, приходиться особо отметить изображение Квирике, полностью выпадающее из всех до сих пор отмеченных, так как он изображен воином — держит в правой длинное копье, а левой придерживает на земле щит. Это изображение на предалтарном кресте из церкви Ламариа в селении Жибиани; на той же пластине ниже Квирика изображена св. Ивлита, также фронтально; эти изображения разделяет моленная подпись (см. фото 411 и 476).

Это дополнительное перечисление ряда изображений Квирике в чеканке эпохи расцвета показывает, что образ Квирике занимал фантазию мастеров и подсказывал иногда совершенно своеобразные решения[1].

11

ФРАГМЕНТ С ФИГУРОЙ СИМЕОНА ИЗ ЛАЙЛАШИ

Изображение Симеона, доставленное из сел. Лайлаши (Лечхуми) в Музей древнегрузинского искусства (№ 25), представляет собой фрагмент большой иконы, очевидно изображавшей сцену сретения. В литературе об этом памятнике нет нигде хотя бы упоминания; не посетил Лайлаши и не описывает, таким образом, Лайлашских древностей даже и Е. С. Такайшвили во время экспедиции 1910 года в Лечхуми и Сванетию. Очевидно, у него не было даже указания на наличие таковых в Лайлаши[2].

[1] Изображения Квирике встречаются и в ряде грузинских фресковых росписей. Так, в Сванетии — в Ипрари и в монастыре Лагурка; в Раче — в Парахети и Бетлеви (см. Г. Ф. Бочоридзе, *Вестник Музея Грузии*, Т. VIII, Тб. 1931, стр. 310, и Том VII, стр. 228), и даже в росписи XVII века на «столпу» Мцхетского кафедрала Свети Цховели. Я их не привлекаю к сравнению, так как это вышло бы далеко за пределы разысканий по чеканному искусству. Отмечу только, что изображение Квирике в рост в росписи западной стены монастыря Лагурка повторяет в точности изображение его на первой иконе.

Также оставляю в стороне совсем позднюю ремесленную икону Квирике и Ивлиты в церкви тех же святых селения Лацориа в Лечхуми (фото Ермакова № 16786; Е. С. Такайшвили, стр. 41—42).

[2] Этот фрагмент был включен в число экспонатов Выставки средневекового грузинского искусства, показанной в 1930 г. в Берлине, Кельне, Лейпциге и Мюнхене. Он воспроизведен в Каталоге выставки и датирован был тогда XV веком (Georgische Kunst. Ausstellungskatalog, S. 26, № 9 und Abb. 9).

Высота этого фрагмента, переломанного пополам, в целом 75,5 см, т. е. это одна из наиболее крупных (65 см) дошедших до нас чеканных фигур эпохи (см. фото 208, 209). На гладком непозолоченном фоне вычеканена фигура, покрытая светлой позолотой. Нимб тоже белый, как и фон, т. е. позолоченная голова выделяется на белом фоне. Однако, внешний край нимба и показ его повышения против фона имеют совсем бледную позолоту, сходящую на нет к середине полосы нимба. Позолоченной является узкая полоска нимба в $1-1^1/_2$ см шириной. От подписи изображения по сторонам нимба на фрагменте размещены были лишь буквы М и части первого С и последнего Н.

Симеон стоит в три четверти по отношению зрителя с протянутыми вперед, покрытыми платом руками, слегка нагнувши вперед корпус и голову. Тесно поставленные рядом ноги слегка согнуты в коленях — все вместе отражает старческую немощность и неуверенность в движении, вместе с трепетом и глубиной переживания предстоящего.

Голова дана сильным рельефом; в ней не только выделены нос, глаза, надбровные части, усы и отдельные пряди бороды и волос, но также и закругленность щек в хорошей плавной моделировке. Показ волос и бороды Симеона совпадает по приему и трактовке с таковыми показа их на Лаклакидзевской мадонне (см. фото 203, 204) — в особенности на отдельных фигурках сцен, расположенных по бортам ее, ибо они у них даны тоже прядями, но и с шевелюрой младенца на руках мадонны.

Корпус фигуры выявлен тяжелыми тканями одеяния, создающими, несмотря на невысокий плоский рельеф, все-таки совершенно определенное впечатление выступающих один против другого объемов. Особенно ярко в отношении скульптурности целого выделяется объемность плата на руках Симеона, выступающего против остальных драпировок вперед. Складки исполнены здесь тем же техническим приемом, который мы видели у Цагерского Спаса, Цагерской мадонны, на иконах Чукульской, Лабечинской, Сакдарской богоматери, а также на Бретском Крестителе, двух иконах Квирика в Сванетии (4-ой и 3-ей) и, наконец, на Лаклакидзевской мадонне из Зарзмы, на Дкуматском Георгии и на архангеле из Местии и из Чукули. Исполнение этих складок непосредственно совпадает с Лаклакидзевской мадонной, т. е. попадает в последнюю группу данного технического приема, означенную четкими линиями по сторонам бугра и его сжатостью. Нет, таким образом, крючковатых концов складок, которые выделяются на памятниках первой группы и уже пропадают на средней; но известное, естественное так сказать, закругление концов при иссекании складки имеется и на одеждах Симеона.

Техническая сторона работы стоит на том именно уровне, который определен выше непосредственной параллелью изображения Симеона с Лаклакидзевской мадонной, но не с Цагерской или Цагерским Спасом и Лабечинской богоматерью. Даже Бретский Креститель еще отстает от Симеона. Как и у Лаклакидзевской мадонны все гладкие поверхности, действительно, полированы с изысканностью и старанием. Хотя и здесь, на щеках, отчасти на нимбе, и в складках у колен можно еще проследить ковку молотками листа. С оборота иконы, как это видно на фото 209, можно также хорошо и отчетливо проследить точность и четкость чеканной работы. Несмотря на солидную толщину пластины все линии, даже самые тонкие, только награвированные с лица, ясно читаются и с оборота, даже надпись имени. А лицо, благодаря неправильному освещению на фото оборотной стороны, производит даже более сильное впечатление серьезной вдумчивости и религиозного пиэтета, чем с лицевой стороны, хотя она и не

обладает, конечно, той полированной гладью и артистической законченностью, как последния[1].

Таким образом, настоящий фрагмент большой иконы сретения хронологически определяется своими чертами и особенно ясно технической стороной как памятник примерно около 1020 года, как и Лаклакидзевская мадонна.

12

ИКОНА СИМЕОНА СТОЛПНИКА — ЗАКАЗ АНТОНИЯ ЕПИСКОПА ЦАГЕРСКОГО ДЛЯ ИШХАНИ

В селении Лагами Местийского общества Верхней Сванетии сохранилась икона с надписью, сообщающей об иконе ряд ценных данных. Икона изображает Симеона Столпника в молитвенной позе на своем столпу, а внизу слева обращенная к святому фигура заказчика иконы — цагерского епископа Антония. Правая же часть иконы покрыта надписью с рассказом об обстоятельствах заказа иконы.

Икона 35,3 × 23 см, причем нижняя часть ее шире верхней (см. табл. 90, 91 и фото 205-а). Она позолочена бледноватой позолотой. Икона была и в посещение Е. С. Такайшвили в 1910 году и в наше посещение через 20 лет, как и теперь, без доски, по-видимому, также даже в посещение гр. П. С. Уваровой в 1895 году. По счастью за это время она не попортилась сильнее, но поломы борта и погнутости, конечно, есть. Отсутствие доски, на которой она была накреплена, позволило и в этом случае, как с Ленджерским Георгием, отметить плотность серебряной пластины и относительную равномерность ее толщины[2].

Вся икона, т. е. как центральное изображение Симеона на столпу с предстоящим заказчиком (размером 26,7 × 14,7 см), так и борта иконы со скосами от них к среднику, вычеканена из одной серебряной пластины. Скос украшен лиственным мотивом, который мы условно называем дубовым листом и который повстречали на ряде икон. По борту же равномерно расположены два объединенных стеблем в вытянутую восьмерку пластически очень сильно проработанных листа и медальоны с изображением полуфигуры. Листы по горизонтальным сторонам обрамления, т. е. четыре пары их, как и отростки от стебля, повторяются. Также точно и шесть пар листов по вертикальным сторонам со своими отростками стеблей. В медальонах изображены: по верхнему борту деисус ⵙⵙⵜ ⵄⵜ — ⵛⵔⵃ ⵜⵔⵏ — ⵠⵛ ⵏⵏ с крайними фигурами в $^3/_4$; по нижнему же борту все три полуфигуры — евангелисты Матвей, Иоанн и Лука (ⵠⵛ ⵅⵄⵏ — ⵠⵛ ⵏⵏ — ⵠⵛ ⵟⵃⵜ) изображены en face; обе же пары изображений в медальонах по вертикальным сторонам опять изображены с поворотом (большим или меньшим) к середине: верхняя пара — архангелы (ⵅⵜⵔⵟ — ⵍⵍⵟ), нижняя — апостолы Петр и Павел (ⵠⵛ ⵡⵒⵕ — ⵠⵛ ⵡⵟⵏ).

Надпись, расположенная справа от столпа в поле гладкого фона иконы и исполненная хорошим рельефом, четкими буквами и строчками, по смыслу должна бы соз-

[1] Мне не удалось проверить оборот иконы в отношении сильного утолщения в месте перелома пластины, видные при ее накрепленности на доску у фигуры и у плата. Этот вопрос, т. е. не является ли утолщение в результате напайки по случаю раалома (маленькая пластинка видна и на фото верхней половины), встал много позже изучения памятника.

[2] Бартоломей, стр. 195, 230 и табл. IX, № 23. — Дм. Бакрадзе, стр. 80. — Bernoville, p. 135 et ill. 14. — МАК, X, стр. 106—108, 177 (№ 245) и табл. XXXIII. 57. — Е. Такайшвили, стр. 284—286, № 1 и фото Ерм. № 16942. — Опись экспедиции от 14. VIII. 1931 г. № 264.

давать в композиционном построении равновесие к фигуре ктитора слева от столба. Но впечатление это не достигается: надпись заполняет плотно все место от края столба до рамки скоса, тогда как ктитор стоит свободно и с передачей движения в фигуре. Текст надписи следующий:

ⴓⴍ ⴗ-ⴆⴑⴂⴓ-ⴖ ⴑ-ⴖ
ⴒⴖⴍ ⴍⴗ-ⴈⴆⴓ-ⴖ ⴗ
ⴓⴑ-ⴆ ⴂⴈⴆⴑ ⴆⴓ-ⴆⴑ
ⴓⴑⴒ-ⴅⴈⴆⴍ ⴑⴓⴗⴆ
ⴗ ⴀ-ⴊⴈⴍ ⴅ-ⴊⴓ ⴑ
ⴅ-ⴐⴍⴍ ⴓⴑ ⴒ-ⴑ ⴆ-ⴓⴖⴖ
ⴓⴅ-ⴆⴒⴈⴍ ⴓⴑ ⴒⴒⴍ
ⴗⴆ ⴐ-ⴅⴈⴓⴓ ⴂⴅⴆ
ⴗⴆⴒⴈⴓⴗ ⴗⴆⴍ ⴆⴍ ⴓⴍⴑ
ⴅⴑ-ⴆⴑ ⴓⴑⴀⴆⴖⴍ
ⴆ-ⴊⴆⴈⴓ ⴆⴆ-ⴆⴑ ⴅⴈ-ⴖⴑⴑ
ⴅⴅⴑⴀ ⴂⴆⴖⴖ
ⴗⴆⴍ ⴐ-ⴅⴈⴓⴅ ⴂⴂⴆ
ⴅⴅ-ⴆⴑ ⴓⴑⴀⴆⴖⴍ
ⴅ-ⴊⴆⴈⴓ ⴆⴆ-ⴆⴑ ⴒⴒⴍ

один только ребенок — Давид Строитель. Вторая надпись на арке окна и фрагмент по стене сообщает, мне кажется, следующую и окончательную стадию реставраторских забот Антония:

მე ანტონი იძხნელ მთავარ-ეპისკოპოსმან განვაახლე და განვასრულე წმიდა ეჰე ტაძარი ღმრთისაჲ... ხადიდებელად ბაგრატ კურაპალატისა... ქრ[ისტ]ჱსა ხნბ[1].

Т. е. начав с портика при царе Георгии I, Антоний уже при Баграте IV, в то время имевшем незадолго полученный титул куропалата, заканчивает полную реставрацию всего храма, имеющего, как видно по фото богатую орнаментальную отделку и целостную облицовку всего храма и его купола, исполненную в первой половине XI века. Т. е. именно заботами этого, уже именующего себя архиепископом, Антония. Если возведение южного притвора или портика было им проведено в 20-х годах (до смерти Георгия в 1027), то на полную реставрацию архитектуры храма ему понадобилось много лет. Правда, за эту свою деятельность он получил, видимо, и внешнее отличие — звание архиепископа. Для вопроса об иконе Симеона это имеет то значение, что диктует возможность отодвинуть ее по времени ранее назначения его Ишханским епископом, т. е. можно считать к началу 20-х годов.

Посмотрим, что скажет о времени сам памятник.

Художественный анализ иконы требует прежде всего коснуться пластической стороны произведения. В этом отношении, как уже было отмечено, иконе Симеона Столпника нельзя не отвести видного места. Среди изображений имеется стоящая в полный рост, стройная фигура ктитора (12,2 см высоты). Она изображена обращенной, вправо, к молящемуся наверху на столпу Симеону. При этом повороте упор дан на левой ноге, правая свободно отставлена влево, обе руки, как бы с просьбой и подношением, протянуты вперед, голова наклонена влево: так мастер Филипп вводит умело пондерацию в этой фигуре. Дополняется и завершается мягкая, плавная конфигурация целого складками одеяния и особенно лежащего плавными волнами на обеих руках плаща и епископского ораря поверх него.

Вся фигура проработана пластическими объемами: длинное облачение дает складки по всей ноге, обрисовывая коленки и закругления ноги сверху донизу, а внизу образуется особенно сильное скопление материи. Саккос епископа Антония благодаря вытянутым вперед рукам поднят спереди, образует равномерные складки пазухой на груди его и свободно выступает, ниспадая мягкими уступами, с правой стороны фигуры, причем объединяется с направлением головы его и с отставленной правой ногой. Таким образом не только свободное движение фигуры, сопряжение ног и рук, наклон головы выявлены мастером Филиппом, как результат сознательного художественного искания, как разрешение поставленной им себе задачи, но и показ тяжелых тканей епископских облачений им использован для большей пластической выразительности. Характерна для высоких интересов мастера Филиппа к скульптурному восприятию и передаче действительности разработка головы Антония Цагерского епископа. Моделировка щек, лба, носа, затем показ завитков и прядей волос на голове и в бороде отмечены полной скульптурной объемностью и выразительностью. Точно также и в кистях обеих рук выявляются все переходы закругленностей, которые наблюдаются в натуре. Особенно ясно это видно в работе мастера над повернутой к зрителю ладонью левой руки.

[1] Там же, № 17, pl. IV. Фото Ерм. № 334. — То же Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция в южные провинции Грузии в 1917 году, Тб. 1952, табл. 11 и стр. 28, где он признал царя Георгия за Георгия I.

Эта стоящая легко, без напряженности и не в застывшей торжественной позе, с некоторым поворотом не только головы и рук, но как бы и верхней части корпуса, фигура дает рядом с рассмотренными выше стоящими en face фигурами святых или архангелов, а также с профильной фигурой Симеона богоприимца из композиции сретения, новое решение. Правда, конечно, что для позы епископа Антония, хоть это и живое лицо было для мастера Филиппа, взята была готовая в практике церковных сюжетов формула. Но в нее влито живое наблюдение мастером действительности и, главное, вся конфигурация ее продумана целостно по течению контура и внутренних линий композиции, и с соблюдением пондерации частей.

Главное изображение иконы — столпник Симеон — дан только полуфигурой, в изводе, ранее разработанном, видимо, уже христианским искусством Востока: это многогранная колонна на постаменте с капителью, в которую посажен по пояс столпник. Он изображен строго en face, с раскрытыми ладонью вперед руками перед грудью, в монашеском кукуле и плаще на плечах. Моделировка головы его, рук, а также складок плаща выполнена также старательно, как и в фигуре епископа; на больших пальцах Симеона выработаны ногти. Капитель колонны имеет, как естественно, при переводе условного рисунка из живописи в рельеф или скульптуру, совершенно фантастические формы: позади фигуры что-то в роде перил; однако они по краям соединяются с лицевой стороной капители, именно опускающимися кончиками многолопастных боковых листьев, которые формируют самую капитель. Так же неестественен, реально непонятен опущенный от верхнего края капители на всю его переднюю поверхность вниз лист. Каждый из этих растительных элементов капители, как и бортики ее, даны живо, пластически подчеркнуто и с контрастом выступов. Но, как сказано, искомого впечатления реальности целого этим приемом все-таки добиться не удается.

Напротив того колонна, фуст ее и ступени постамента, довольно живо претворяют реальные формы в художественное представление: она граненая или, может быть, канелирована, а в центре имеет выделенное звено, в роде шара, опять украшенное большим, новой формы, листом. Мастер Филипп в трактовке всех этих листьев, а также листьев в орнаменте борта, выделяет и стебель, и жилки, и разрез лопастей, а главным образом достигает сильно пластического впечатления заворачивающимися и закручивающимися вперед, друг на друга, частями, краями листа. Три ступени постамента, использованные им для прямого моления за себя и за епископа (?) Антония, даны уверенно и создают полное впечатление сильного отступа каждой следующей.

Мастер Филипп окружает голову столпника большим нимбом из двух рельефных кругов насеченного валика, перевязанных в трех местах. Подобная же форма внешнего края нимба имеется на иконе Текальской богоматери (см. фото 139), которая и по ряду других моментов, а главное по манере технического выполнения, сколько видно, является ближайше сходной с рассматриваемой иконой. Но он и изображение ктитора также украшает нимбом. Нимб Антония небольшой, простой, очерченный только двумя кружками по краю его, прочеканенными с лица в поверхности фона иконы.

Борта нашей, сравнительно небольшой иконы, вычеканенные из одного с нею серебряного листа, как отмечалось, помяты и потрескались. Поэтому сейчас, до желательного осторожного исправления ее умелым реставратором в музее, больше общего заключения о разделке их сказать трудно. Она дана с тем же живым чувством пластичности, что и фигуры Антония, столпника или колонны. Умело и интересно скомпонована сама разбивка убора; выделяются достигаемые ею устремленность вверх по вертикальным бортам и движение горизонтальное по верхнему и нижнему. Обособлен-

ность от растительного орнамента каждого медальона с полуфигурой при умелом заполнении получающихся свободных отрезков, также должна быть здесь оттенена. Если принять во внимание, что медальоны бортов примерно в 3 см диаметром, всего на всего, то выразительность, пропорциональность, пластичность изображения и четкость подписей нельзя пройти молчанием.

По рисунку листья орнаментальных полос на бортах встречаются в очень близком оформлении на борту Хидиставского Георгия (см. фото 153), Текальской богоматери, далее на бортах Местийского поясного Спаса (см. табл. 123 и фото 359-а)[1], двух икон Квирике из Лагурки (см. фото 218, 219)[2], и несколько отдаленная на бортах Лабечинской БМ-и (см. фото 130, 131). Но помимо близости, однохарактерности трактовки листа во всех этих произведениях, особенно роднит их между собой построение орнамента и всего убора: претворение стебля в равномерное, геометризованное обрамление и связь между отдельными листьями и распределение убора бортов, как отдельных, непересвязанных между собой, чередующихся звеньев. При этом на иконах Симеона Столпника и богоматери в Текали, а также на Лабечинской иконе, это сделано сознательно, отчетливо и мастерски, тогда как на других мастер ради удержания принятого им образца срезает кое-где часть соседнего звена, не чеканя его за недостатком места.

Скос иконы покрыт, условно названным мною, мотивом дубового листа, аналогию чего имеем на Текальской иконе, несколько усложненно на Цагерской мадонне, Чукульской БМ и других.

Все эти параллели, как и основной характер чеканки включают ее в состав произведений первого 20-летия XI века.

Что касается технической стороны исполнения иконы, то отметки, сделанные мною во время обследования этого памятника на месте, оттеняют в мастерстве отсутствие утонченности. Неточность прямоугольной формы произведения, где нижняя часть иконы шире верхней, — бросилась в глаза. Композиционная несобранность, просчет в предположенном равновесии (надпись — ктитор) — второй большой общий момент того же порядка. В отдельных же частностях, где как раз и проявляется сильнее всего художественная утонченность и высокое мастерство, следует подчеркнуть, что медальоны с полуфигурами и орнаментация бортов хорошо пластически поняты и даны высоким рельефом, они отличаются тонкостью исполнения, только от времени многие части постерты; выполнены же были во всех деталях и с тщательной проработкой. Контуры складок одеяния богоматери — очень ясны, на Христе и Крестителе — стерты так же как десница Христа и левая рука Крестителя; складки одеяния Петра несколько стерты, у Павла же совершенно четки, тогда как его правая рука и евангелие стерты; часть складок у Матвея стерта, а часть нет; не стерты у Иоанна и Луки, тогда как их руки стерты. Разделка волос у Христа и Крестителя с фасу стерта, на боках же сохранились четко гравированные волосы; тоже четко гравированы у архангелов и у Петра; у Павла же борода стерта на всю глубину гравировки. Также стерты линии гравировки в значительной мере и у трех евангелистов нижнего борта. Такая же мягкость пластически поднятых ребер заметна на полуколонке и в проработке отдельных листьев, разработанных очень четко и детально: по вертикальным бортам они повторяют друг друга, по горизонтальным же даны с легкими изменениями в построениях. Рельефные буквы надписей совершенно четко подымаются по контуру над

[1] Фото Ерм. 16015 и МАК, X, рис. 31.

[2] Поясной Квирине — фото Ермакова № 17276 и полной фигурой — фото Ерм. № 17285, т. е. IV.-ая и V.-ая иконы Квирике.

фоном: с оборота в надписях четко видно, как тонким ударом с лица мастер подымал плоскость буквы. Также хорошо видна с оборота детальная разработка листиков. Соотношение фигур к фону, т. е. пластическое выделение их из фона, от фона, как и стеблей орнамента борта и остальных тектонических элементов всей композиции отличается своей силой, четкостью и решительной определенностью. Т. е. и в этом произведении наблюдается определенный интерес, заинтересованность мастера общим пластическим объемом исполняемого им, что поясняет до некоторой степени отсутствие отшлифованности поверхностей. Оно, правда, не столь сильное как на Шемокмедской риписе, или Саголашенских пластинах, или Цагерской мадонне, но все-таки еще ясно видно в гладких местах. Однако пластичность выработана спокойно, уверенно, но без той страсности, которая характеризует начальные этапы ее нахождения. Таким образом, дата второго десятилетия XI века для нее представляется вытекающей из рассмотрения и находит поддержку и в надписях Ишханского храма.

В дополнение к рассмотрению этой иконы Симеона Столпника, чеканенной по заказу цагерского епископа Антония золотых дел мастером Филиппом, необходимо здесь провести в основных чертах сопоставление ее с неоднократно привлекавшейся к сравнению иконой БМ в Текали. Эта крупных размеров икона с живописным ликом богоматери и младенца, 69 × 52 см, т. е. линейно больше чем в два раза иконы, заказанной Антонием, как выше перечисленными деталями, общим построением убора бортов, так и техническим характером исполнения складок одежды, по-видимому, настолько совпадает с ней, что нельзя не считать ее работой одного мастера, одной мастерской. Нельзя поэтому не горевать, что погиб нижний борт ее, где — мы вправе ожидать — была надпись (заказчика и мастера). При этом, обратив особое внимание на шрифт подписей, отделку нимбов и разработку листьев и полулистьев в орнаменте, и учтя также крупные размеры Текальской богоматери, кажется позволительно считать ее более поздним и более утонченным произведением нашего мастера Филиппа.

Здесь естественно поставить себе дальнейший вопрос: где находилась мастерская, в которой обе эти иконы были выполнены? Первое, что напрашивается из надписи Антония, это выполнение где-то в Ишхани, в Тао. Но наличие трех, явно примыкающих к образцу Филиппова мастерства в уборе бортов, крупных икон, выполненных в местных сванских мастерских в то же время, в то же столетие, когда чеканил свои произведения мастер Филипп; затем наличие Текальской (Квемо Сванетия), Корцхельской (Мингрелия), Лабечинской (Лечхуми) икон, да даже и Георгия в Хидистави (Гурия) заставляет, мне кажется, отказаться от этого первого и естественного предположения. Сейчас ниже мы увидим еще одну, ближайше примыкающую к названным, икону по заказу Саввы епископа в Дранде (Абхазия). Мастерская Филиппа находилась, очевидно не в далеком Тао, а поблизости резиденции цагерского епископа, т. е. в Лечхуми, условно говоря, в Цагери. Тогда нахождение чеканенной Филиппом иконы богоматери в Текали или чеканенных другими в его же мастерской — в Лабечини и, может быть, даже в Гурии не может вызвать недоумения: видная мастерская поставляла свою продукцию в известном радиусе. Зато сванские реплики его образцов получают естественное объяснение.

С другой стороны и самый текст надписи Антония, пожалуй, даст возможности толкования в только что приведенном смысле. Он начинает сообщение о прошлом (ⴁⴁⴑⴑⴁⴑ ⴐⴁⴍⴁⴑ ⴊⴁⴑⴑ— едва ли нужно понимать, как «находясь в Ишхани», а не как

«когда я был в Ишхани»), затем сообщает, что он сделал (вклады Ишхану заселением вымороченного села) и, наконец, говорит об иконе, что изготовил эту икону и установил ее в церкви Симеона Столпника (придел Ишханского собора?). Это последнее совсем новое, особое дело, и, мне кажется, что он упоминает о первом для пояснения, почему он, сидя в Цагери, заказал для Ишхани икону. Другими словами, хронологически не связанное с первым. Я предполагаю: после разведки в Ишхани, Антоний вернулся на свою кафедру, затем получил новое назначение и в ожидании поездки, передавая своему преемнику Цагерскую кафедру, озаботился изготовлением данной иконы. Когда она была изготовлена, он ее сам и отвез и поставил в храме. С натиском ислама, как и многие другие памятники чеканного искусства, даже из Сапары, Зарзмы, Садгери были вывезены на север, в Карталинию, Лечхуми, Сванетию; здесь мы и застали, действительно, и эту икону Цагерского епископа, заказанную им и поставленную в Ишхани в первой трети XI века.

13

ИКОНА ИОАННА С ПРОХОРОМ — ЗАКАЗ САВВЫ ЕПИСКОПА ДРАНДСКОГО

Следующим примером небольшого чеканного произведения пластики начала XI века мы рассмотрим икону с изображением евангелиста Иоанна, диктующего Прохору — заказ Саввы драндского епископа. Она сохранилась в церкви архангела («Тарингаел») селения Лаштхвер Ленджерского общества Земо Сванетии. Икона эта чеканена вся с орнаментальным обрамлением и скосом от него к изображению из одного листа серебра. Размер иконы 21 × 17,5 см; она позолочена, цвет позолоты зеленоватый (см. табл. 136)[1].

Икона хорошей работы, массивная, рельеф голов очень высокий, как у главных фигур, так и в медальонах по борту — головы выступают за поверхность фона не менее половины своей нормальной округлости. Высокое качество художественности этой иконы отмечали уже и П. С. Уварова и проф. Е. С. Такайшвили, правда оба относили ее к более позднему времени — Уварова к XIII—XIV, Такайшвили к XII — XIII веку. Я считаю, что икона эта является блестящим примером грузинского чеканного искусства первой трети XI века[2].

Композиционное построение иконы исключительно продуманное — в нем подчеркнуто по диагонали движение от сидящего Прохора к стоящему Иоанну и до «десницы Господа» в верхнем углу. Но эта подчеркнутая диагональ воспринимается гармонично и мягко благодаря согласованности движений и линий. На крайних точках этой диагонали перекликается закругление «небес» с закруглением сидения Прохора; выдвинутая десница находит вторую ступень в протянутой к Прохору правой руке Иоанна и в обратном смысле в выделенной до плеча пишущей руке Прохора; а этот

[1] МАК, X, стр. 110 и 178, № 264 («очень хорошей тонкой чеканки»); Е. С. Такайшвили, стр. 331—332, № 1. Фото Ермакова № 17008. Дм. Бакрадзе, Сванетия, стр. 92. Опись экп. 1931 г. № 145.

[2] Такайшвили высказал мнение, что это первоначально была не икона, а пластина с переплета какого-либо евангелия, — может быть, под впечатлением заявлений Уваровой, что эта редкая композиция «по всему вероятию заимствована с евангельской миниатюры». Этому предположению проф. Такайшвили категорически противоречит вся форма иконы с выработанным из одной пластины, сильно поднятым обрамлением со скосами: на переплетах не встречается этого, и весь рельеф был бы сразу же смят и исковеркан, в частности и рельеф центральной композиции.

ритм волнообразно связывается наклонами фигур и особенно голов Прохора и Иоанна. Таким образом, построение по диагонали не является жестким, колющим или навязчивым, а гармоничным и связывающим между собой все три основные, скульптурно выделенные звена ее. Гладкая поверхность между этими фигурами заполнена крупно трактованными надписями и орнаментацией. Надпись является молением заказчика: ⴔⴇ ⴝⴄ ⴈ|ⴔⴗⴑⴄⴓⴇ| ⴟⴀⴑ ⴖⴑ|ⴑ ⴘⴈ|ⴑⴚ|ⴀⴑ|ⴄⴑ. Но кроме того за спиной Прохора разъяснение этой сидящей фигуры: ⴔⴑ| ⴐ|ⴈ|ⴔ|ⴈ[1]. Остальные места фона — за спиной Иоанна, по верхней полосе до десницы и между ногами Прохора и Иоанна — заняты орнаментальными разводами: первый и последний построены на растительной стилизации, а верхняя полоса является псевдокуфической надписью, как тому имеется достаточное количество примеров из искусства разных народов; один пример такого псевдокуфического текста мы уже отмечали на иконе Лаклакидзевской мадонны[2]. Исполнение узоров и надписей сделано только гравированными линиями контуров при плоской и гладкой поверхности между ними и на матированной частыми рядами точек поверхности фона: прием, который нами рассмотрен уже на Шемокмедских пластинах, на спинке Ишханского креста и на некоторых других памятниках.

Аналогично этому четкому противопоставлению гладкой поверхности фона и сильно пластического рельефа фигур в главной части иконы, и на обрамлении ее выделяются на гладком фоне круглые медальоны с бюстами (по углам и в центре каждой стороны) и расположенные в отрезках между ними кружки, или завитки стебля, с крупным, в хорошо моделированном рельефе, листиком в них. И узор по скосу также дан с явным любованием мастера четкостью и выразительностью рельефа.

Скульптурная передача объемности тел дана с редкой и для данного времени пронсированностью: головы трактованы как округлая скульптура, а в передаче корпуса составные объемные единицы определенно разработаны. В моделировке головы Иоанна особенно интересно проследить, как высокий лоб между закруглениями боков переведен в плоскость и как отдельные пряди волос на голове и в бороде и усах обособлены и вместе с тем согласованы с остальными. У Прохора из-за продавленности пластины только в трактовке шевелюры можно видеть дальнейшие выразительные примеры того же подхода.

Руки и оголенные ноги фигур также выделяют моделировкой переходы от одного составного объема к другому. Характерно трактованы ступни ног с сильным расширением и сплющиванием длинных пальцев и узловатостью и жилистостью у пяток — эта объемно подчеркнутая трактовка ступней ног повторяет рассмотренную выше у фигур Бедийской золотой чаши.

Корпус стоящей фигуры в обильных драпировках, а потому он дает большой общий блок с некоторым только выделением массива каждой ноги и легким моделирую-

[1] Привожу ее по описанию Танайшвили.

[2] В пещерных росписях Каппадокии, напр., отмечены у O. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, ср. между прочим табл. 203 (Qarabag-Kilissé); в тексте даны отдельно в прорисях образцы, илл. 101 на стр. 306 и др. — В этой псевдокуфической надписи проф. Танайшвили заподозрил армянскую или коптскую; запрошенные им армянисты И. Заврнев и Н. Адонц не подтвердили его предположения, не армянские-ли это письма.

Работа Kurt Erdmann, Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters (Akademie der Wissenschaften in Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1953, Nr. 9) давая большое число образцов использования в качестве орнамента мотивов куфического письма в искусстве Западной Европы, подчеркивает, что после самого раннего использования образцов в XI веке (единственный пример) прямых восточных импульсов нельзя обнаружить позднее XII века. Отмечая отсутствие связанной эволюции этих орнаментов, он распределяет собранные примеры, данные в прорисях, в четыре основные группы (с вариантами в каждой из них — тремя и четырьмя). Сходного к фигуре на иконе Иоанна с Прохором построения среди них не нахожу.

щим переходом выделяет руку от плеча до локтя. Напротив того у сидящей боком к зрителю фигуры совершенно оформленным объемом дана вся правая рука, свободно артикулированная, пишущая на доске или в книге. Последняя лежит у него на коленях, зажата ими, и этим способствует такому же оформленному объемно показу правой ноги со всеми переходами моделировки, от талии начиная, и видной из-за нее части левой ноги.

Формы корпуса обеих фигур получают в отдельных частях дополнительные объемы в драпировках. Так Иоанн подпоясан мягко собранной материей; правая рука высовывается вперед из плавных волн плаща, а другой его конец свисает опять обильным нагромождением с левой руки, как и на левом плече легко накинута дополнительно часть плаща. Напротив того, фигура сидящего Прохора как бы одета проще, без дополнительного плаща, почему сама фигура непосредственно выступает из-под одежды и только широкий низ рукава дает мягкие переходы складок, как и пучек их, собравшийся естественно ниже скамьи.

Сильным рельефом даны и дополнительные тела всей композиции: благословляющая рука в правом углу, высовывающаяся из представленных вполне материальным объемом «небес» с набитыми пуансоном звездочками на верхней плоскости их; своеобразное сидение, состоящее из отдельных вертикальных планок и верхнего украшения в форме как бы кудрявых листьев; наконец, письменный прибор, который держит Прохор.

Три объемно отработанные тела данной композиции — сидящий Прохор, диктующий Иоанн, благословляющая десница — даны на совершенно плоском фоне. Он, правда, не оставлен здесь гладким, как скажем позади ряда рассмотренных изображений сидящей на троне богоматери, или стоящих архангелов, мучеников и т. п., а покрыт узорами из растительных мотивов и геометрического порядка, как псевдокуфическая надпись и грузинские подписи крупным асомтаврули к изображениям. Но они ни в каком смысле не конкурируют с пластикой фигур и не нарушают впечатления их определенной (скульптурной) выделенности в пространстве. Вместе с тем эти орнаментальные разводы создают равновесие в наростающей диагонально компоновке целого, ради чего мастер две крупные строки обращения Саввы к святому слегка подчеркнул против всех остальных разводов более сильным, прочеканенным с лица контуром букв, что вызвало в свою очередь, едва заметный подъем средней гладкой поверхности их. Подчеркивающим плоскость, лишающим всякого впечатления рельефности является в этом уборе фона исполнение мотивов двойным контуром линий при совершенной глади между ними, противопоставленной фону, матированному рядами набитых пуансоном точек.

Обрамление этого изображения трактуется здесь, как и в других рассмотренных нами произведениях, со всей отчетливостью, как рама для художественного произведения. Она состоит из относительно широкого, т. е. одновременно подымающего значительно поверхность всего борта, скоса и относительно неширокой полосы самой рамы. По скосу идет четкий, равномерный, из лаконичного звена составленный узор, выполненный столь же четким и равномерным рельефом. Мотив этого узора естественно становится рядом с одним узором обрамления Сагалашенских, Шемокмедских пластин и других чеканных произведений, который мы связывали с одновременным орнаментальным мотивом архитектуры, а также напоминает верхнюю полоску, под надписью, вокруг Бедийской чаши, представляя собой впрочем новый узор.

Рама иконы с головами в медальонах и с отдельными растительными листиками в подобных медальонам завитках стебля применяет, в отличие от равномерного, лаконичного ритма рельефа на скосах, очень подвижной, играющий плоскостями, объемный

рельеф, достигающий в головах опять без малого впечатления округлой скульптуры. Действительно, эти восемь небольших кружков прежде всего и выделяются в общем построении рамы. Нельзя не оттенить, что три нижних медальона дают головам своеобразный наклон вперед, отличающий общую позу их от остальных пяти голов в медальонах. Другой общей композиционной особенностью в построении этих медальонов является расположение двух верхних ангелов по углам, которые подчеркнуто склонили головы внутрь, держа их, однако, совершенно en face к зрителю, т. е. они представлены, склонив их набок — что отличает этих ангелов от аналогичных других. Остальные шесть голов в медальонах не настолько типичны в иконографическом отношении, не имеют и подписей, чтобы можно было их назвать: напротив того, как и в ангелах золотых дел мастер обошелся со своей задачей по преимуществу, как декоративной и пластической. Средний медальон дает голову с большой окладистой бородой, опускающимися поверх ушей длинными волосами, и с широкой, украшенной повязкой на голове. Два боковых медальона иконы дают общий тип головы святителя с острой, длинной бородой, открытым лбом и ушами, и небольшой шевелюрой. Три нижних медальона представляют мучеников — по краям одного типа, без усов и бороды, молодых, а в центре — бородатого. Шевелюры в объемных локонах, курчавых, у правого спускающихся до плеч, закрывая уши. Все головы в медальонах едва дополнены плечами, не отвечающими по своим размерам головам. И только ангелы даны полуфигурой, с пропорциональным соотношением ее с головой и с рукой, развернутой ладонью вперед; головы ангелов естественно меньше абсолютными размерами голов в остальных медальонах. Таким образом в композиционном решении этих медальонов решающее значение играло общее построение: прежде всего выделение восьми опорных пунктов всей рамы путем значительной пластичности их; затем усиление нижней планки рамы выделенным наклоном голов в медальонах (дальнейший прием подчеркнуть горизонтальность этой и верхней планки мы отметим ниже); далее объединение над нею трех медальонов в пирамидальной расстановке и отвечающее этому заполнение верхних угловых медальонов позой (наклоном) фигур, подчиненное отношение которых к средней фигуре выявляется в уменьшенных размерах их голов; наконец, вытекающее из этой градации в пластической и декоративной разработке медальонов общее замыкание по ним от четкой нижней горизонтали к смягченной верхней, сходясь на центральном ее медальоне.

Аналогично такому художественно продуманному и разработанному решению в трактовке узловых в построении рамы медальонов с полуфигурами скульптор скомпоновал и выполнил расположенные между медальонами удлиненные отрезки рамы. Каждый из них (с двумя исключениями) построен с чередованием поворота листика одного и того же — в общем — построения то в одну, то в другую сторону. Но кроме того каждая полоска этого растительного орнамента имеет на той же стороне рамы свое зеркальное отражение, как зеркальным же отражением являются полоски противоположного борта рамы. В построении этих полосок мастер далее преследует цель поддержать естественное следование глазом за построением всей рамы от твердой нижней горизонтали вверх с замыканием наверху. Достигается это незаметным на первый взгляд приемом: тогда как листики вертикальных полосок соединены между собой закруглениями стебля с небольшими дополнительными на нем листочками и усиками, причем стебель, свободно извиваясь, не образует замкнутых кружков (кроме нижних звеньев, где этого требует законченность построения в декоративном смысле), в полосках того же растительного орнамента на горизонтальных бортах рамы стебель претворен в обрамляющий замкнутый кружок, смыкающийся с соседним и связанный с ним

особым браслетиком с листочком на нем и затем самостоятельными уже чисто геометрическими, но отвечающими общему построению движения, элементами декора; на концах же каждой полоски от кружка отходят аналогичные стеблям вертикальных полосок усики[1].

Таким образом, несмотря на растительный образец для узора орнамента, он трактован и применен в чисто и определенно декоративном смысле. Сам орнаментальный элемент — лист — трактован пластически определенно, именно пластически отражены не только завивающиеся лопасти или края листика, но и образующие форму его жилки. Так же точно выполнены и остальные части этого орнамента[2].

Декоративно продуманным и примененным здесь с полным пониманием, сознательно, является расчлененное расположение орнаментальных отрезков и медальонов с полуфигурами. Первые только ритмом охвата медальонов усиками (на расстоянии) устанавливают связанность всего декора рамы. Конечно, сильная, четкая, зигзагообразная строчка по обоим краям рамы и примыкающий к внутренней из них мотив орнамента на скосе создает твердую основу целостности всего обрамления центральной скульптурной композиции, при которой такая обособленность чередующихся звеньев совершенно безопасна. Как декоративная рама центральной пластической композиции диктующего Прохору Иоанна она разработана отлично и в соотношении рельефа и фона. Весь фон рамы оставлен мастером гладким, не матированным: зато сама-то рама украшена рельефно, пластически, тогда как фон иконы имеет гравированный узор. Точно также и фон в медальонах — гладкий с гладкими вокруг голов и на фоне нимбами.

В целом заказ Саввы Дранделн является блестящим памятником творческой силы мастеров чеканного искусства Грузии. Как своими общими чертами, так и отдельными мелкими черточками, выше оттененными и сопоставленными с другими памятниками, так и начертанием отдельных букв надписи, как А, Д и деталями в них (Н, М, И), произведение это твердо включается в ряд произведений первой трети века. Оно блестящее, мастерское произведение в художественно-декоративном и в пластически-скульптурном отношении. Этому полностью отвечает и техническое исполнение, отвечающее утонченным художественным требованиям исполнителя. Однако, произведение это остается пока что стоящим несколько особняком. Ближайшими к нему произведениями мне представляются две иконы поясной богоматери с младенцем, именно Текальская и Коцхерская (см. фото 139 и 143), и икона Симеона Столпника, исполненная по заказу Антония Цагерели. Особенной близостью к первым отмечено помимо общего понимания в передаче драпировок, также специальный показ складок. Если в этих только что названных произведениях нельзя видеть одной мастерской, то в них во всяком случае мы имеем общее течение, одну школу: за это говорит — по разобранным данным и провенненции — относительная территориальная близость Дранды, Цагери и Коцхери. Хронологическая прогрессивность Драндского заказа тоже должна быть учтена[3].

[1] Такое же сочетание построения орнамента на горизонтальных и на вертикальных полосах и с очень близкими в некоторых звеньях образованиями самих листиков имеется на Лапскольдской иконе Николая (см. табл. 85-а; Опись № 73; фото Ермакова № 17110). Для горизонтальных полос ср. еще икону Георгия в сел. Сакдари Чолурского общества Квемо Сванетии (см. фото 226; Ерм. № 16841).

[2] Ср. к этому еще нимбы иконы Иоанна Крестителя из Полтавского (см. фото 385; Ерм. № 6282), затем архангела из Мцхеты в Лечхуми (см. фото 225; Ерм. № 16773) и наконец, Георгия по заказу Георгия Сагирисдзе в Сиони Пареком (см. табл. 63; Опись № 33; Ерм. № 17117); а также даже рамы, добавленной около 1023 года к иконе Преображении в Зараме (см. фото 220, 221).

[3] Для оттенении художественного качества данного произведении во всех отмеченых анализом направлениях и прежде всего в композиционном отношении, более других ведущим при сравнении пластики с живописью, является чрезвычайно показательным сопоставление его с миниатюрой на тот же сюжет диктующего Прохору Иоанна из так наз. Местийского евангелия, написанного в 1033 году в Опши (см. рис. 78 на стр. 149 МАК, т. X).

14

ИКОНЫ МАЛЫХ ФОРМАТОВ

В предыдущих параграфах настоящей главы мы рассмотрели не менее тридцати крупных значительных иконных вкладов, которые показали нам различные стадии и подходы к задаче большой чеканной иконы в изучаемую эпоху перелома от X к XI веку, именно как использование отработанных в Византии иконографических схем, так и создание на этой базе совсем иного настроения, а отсюда и композиционного построения произведений. Все они характеризуются общностью стилистического решения формы входящих в композицию фигур и других тел — именно исканием выявить объемность их, моделировать закругленности и характеризовать их как самостоятельное тело, выделенное и обособленное в пространстве. Эта основная тенденция эпохи, исключительного значения достижение, прогресс в развитии пластики, скульптуры Грузии искала выхода в возможно крупных по размерам произведениях — отсюда чеканные иконы с фигурами, достигавшими высоты в три четверти метра. Но начальные этапы этого развития проявились, как мы знаем, прежде всего естественно в небольших по размерам фигурках в 15—20—25 см. Поэтому естественно наличие также и небольших икон этого пластического стиля, даже и еще более миниатюрных, чем изображения на выносных крестах, рипидах и т. п. мелких предметах. И действительно, помимо рассмотренных выше малых икон на те же темы, что и большие, ряд еще других небольших уцелевших икон я считаю типичными представителями данного течения. Отмечу здесь же, что есть в дополнение к рассмотренной уже стадии предшествующего «доскульптурного» понимания задачи также еще дальнейшие примеры, часть которых будет привлечена для оттенения процесса.

1

Небольшая икона св. Варвары (ჩ ᲕᲐᲠ) полуфигурой, в обрамлении с клеймами полуфигур, была зафотографирована в экспедицию проф. Е. С. Такайшвили в 1910 году в церкви Спаса сел. Иели Цюрмийского общества Верхней Сванетии. Я ее в экспедицию 1931 года, к сожалению, не видал, как многих цюрмийских памятников, зато в экспедицию 1948 года обнаружил ее в церкви Иоанна Крестителя («Джгыраван») селения Иели и вывез в Местийский музей (см. табл. 134). Размер иконы 17 × 15 см; она имеет позолоту зеленоватого тона; на бортах изображены — по верхнему денсус (видны подписи: —ᲘᲔ — ᲘᲐ ᲮᲐ — ჩᲔ ᲘᲐ); на вертикальных — св. Георгий слева ჩᲔ ᲒᲐ с мученическим крестом в руке, а справа иконографически повторяющий его такой же юный с курчавой головой, крестом в правой и — или с покровенной левой рукой с книгой, или же с тавлием на этом месте; а в подписи ჩᲔ Ი (с оборота, пожалуй, можно вычитать ᲜᲘ—ᲜᲘ), т. е. не — как принял Е. С. Такайшвили — Димитрий. По нижнему борту — в углах свв. Козьма и Дамиан ᲙᲘᲛ — ᲓᲐᲛ, в середине же также безбородый святой, не определенный проф. Такайшвили, у которого ясно читается ჩᲔ ᲞᲐᲜ, т. е. პანთ — Пантелеймон[1].

[1] Опись № 377. — Такайшвили, стр. 233 (№ 4). Фото Ермакова № 17240. — В октябре 1948 году В. Г. Цинцадзе сделал, после исправления помятостей иконы, снимки ее с лица и с оборота. Такайшвили отмечает (размер 17 × 14 см) хорошее качество работы иконы (კარგად გამოხატული ქვლა ხერათება), которую считает не позже XIV века. — П. С. Уварова, МАК, X, стр. 110: размеры 2¹/₄ × 3 вершка (= ок. 12 × 13 см):

Вся работа ставит эту икону в непосредственную близость к Цагерской мадонне, к Лабечинской и Чукульской богоматери (см. фото 129, 130 и 136): сильный рельеф пластических объемов, как бы резаные плоскости в моделировке ликов и других; мотив растительного орнамента на бортах и система подачи его отрезками между щитков с полуфигурами en face. Форма щитков та же, что и на бортах Чукульской и Сакдарской (см. фото 136 и 135) иконах[1].

Качественно икона стоит несомненно высоко: мастерская лепка лица (рельеф головы выступает на 1 см против фона), отчетливая подача головных повязок, яркая передача тяжелых парчевых, в мелких узорах, тканей, не дающих складок, и дополнительных в пределах общего контура полуфигуры объемов рук, креста, застежки — совершенно обособляет это тело в пространстве. Таким образом, является естественным гладкий фон с только нанесенным линиями обозначением нимбов и подписью. Также выделяются своей пластичностью и полуфигуры бортов и вся их скульптурная разделка — головы, напр., леплены мастером таким высоким рельефом, что создается впечатление, не уступающее округлой скульптуре. Но и орнаментальные побеги и «жемчужные нити», обрамляющие щитки и борта, также даны высоким рельефом, выявляющим и подчеркивающим их пластичность[2].

2

Другой образец иконки того же типа изображает полуфигуру богоматери en face в позе малой оранты с руками перед грудью. Она еще значительно меньше по размерам. Хранилась в церкви св. Георгия в Сюни Парского общества Верхней Сванетии; надеюсь, что и теперь еще хранится там, а нам в 1931 году просто не была показана; зато обследовал ее в экспедицию 1948 и 1954 годов. Она того же характера и времени, что и икона Варвары. Иконка имеет сплошное орнаментальное обрамление из того же листа серебра (см. табл. 77-е)[3]. Икона размером 10,4 × 7,8 см, в раме, а само поле внутри рамочки внутренней равно 7,4 × 5,7 см без борта, она серебряная, низкопробного (ибо позеленела) серебра и имеет подпись ⳩ⳮ ⳩ⳮ. Она является повторением такого же изображения богоматери из своеобразного деисуса по верхнему борту Текальской иконы богоматери (см. табл. 33 и фото 139), где это изображение в своей рамочке примерно размером в 8,5 × 7 см величины. Т. е. откинув орнаментированный борт иконки из Сюни Парского, получится, видимо, одинакового размера изображение оранты.

Характерно для чеканки, сохранившейся в Сванетии, что эта иконка послужила образцом для применения несколько раз не только в качестве отдельных иконок, но и в ансамбле большой иконы Спаса и даже на одном предалтарном кресте. На этих повторениях отчетливо прослеживается известная деградация, стертость первоначального облика. Но сохраняется полностью характерная особенность всей композиции, текст и даже начертание подписи, и расположение драпировок. Но, напр., маленькие

«Очень тонкого дела. Святая представлена поясною, сильным рельефом, с крестом в руках, рамка покрыта гранатовым цветом с восемью поясными изображениями святых». В посещение Уваровой в 1894 году находилась в церкви Пехя против Накипари.

[1] Начертание буквы Й в подписи св. Варвары совпадает с таковым в подписях заказчиков Лабечинской богоматери.

[2] На табл. 134 дан снимок в ракурсе для показа рельефа полуфигуры Варвары, а отчасти и бортов, и затем снимок оборотной стороны пластины, ясно показывающий различные технические детали.

[3] Опись № 41. — Фото Ерм. № 17121 справа. — Е. Такайшвили, стр. 427, № 15. — В альбоме Грузинское чеканное искусство VIII—XVIII вв., Тб. 1957, в пояснении к табл. 77-е ошибочно назван вместо Сюни Парского Пхотрер.

складочки, идущие вверх от сочленения локтей, приобретают характер декоративных излучений; гравировка подписи заменяется то наколом точками, то характерной ровной выпуклостью сванских икон. Так и нимб приобретает дополнительную наружную по контуру линию, а то и накол точками. Даже в гладком фоне появляется нет-нет разделка. Но самое интересное изменение встречается на одной иконке из Лагами (см. фото 437), где к данной композиции добавлен вниз отрезок с просто волнистыми линиями, имеющими назначение как бы дать еще часть фигуры, но сразу обнаруживающий полное непонимание мастера, как это сделать: он даже не дополнил срезанных рамой частей рук. А на включенном в сравнительно большую (50 × 32,5 см) икону Спаса этом же изображении богоматери в том же Сюни Парском дано дополнение рук и абрис полуфигуры замкнут мягким горизонтальным изгибом одеяния между ними (см. фото 459). Конечно, обрамления всех иконок, кроме последней, ее неимеющей, различное.

Привожу перечень этих интересных реплик.

1) На предалтарном кресте в сел. Доли (Бечо); иконка чеканена вместе с другой, поясного Христа, из одного листа, но каждая в самостоятельном обрамлении (см. табл. 77-с и фото 464). Размер примерно 10 × 9 см, высчитывая от общих размеров креста в 70,3 × 53 см. Опись 1931 года № 106. Фото Ермакова № 17075 (внизу креста); ср. Е. Такайшвили, стр. 383, № 4.

2) Иконка в Муркмер (Ушгули), ц. Спаса. Размер 12,5 × 10,5 см, без позолоты (см. фото 147). Опись № 668. Фото Ермакова № 17346; ср. Е. Такайшвили, стр. 164, № 19, где размер указан неправильно (22 × 10). Такайшвили условно относит к XVI—XVII веку.

3) Икона в церкви Иоанна Предтечи в сел. Иели (см. фото 148). Я ее не видел. У Такайшвили размер не указан. По фото исчисляется в 11,2 × 8,4 см. Опись № 391. Фото Ермакова № 17250 (верхняя справа); Е. Такайшвили, стр. 228, № 2-b, серебряная.

4) В названной уже церкви Муркмер — имеется вторая такая же иконка, в иной раме («продавленные пуговки») и размером 10 × 8 или 9,3 × 7,6 см. От нимба до низа фигуры — 7,5 см. Подпись наколом и в фоне орнамент. Опись № 668. Фото нет. У Такайшвили не отмечена.

5) Такого же размера 9,3 × 7,9 см, как и предыдущая, без позолоты — хранится в Ипрари (Кала) в церкви Тарингзел Ипрариш (см. фото 144). Опись № 520. Фото Ермакова № 17262; ср. Е. Такайшвили, стр. 212, № 10-а, который датирует XVIII веком.

6) Иконка в Лагами, без позолоты, размер 19,3 × 14 см (см. фото 437). Опись № 288. Фото Ермакова № 16944 (первая во втором ряду); ср. Е. Такайшвили, стр. 289—290, № 17; он датирует XVIII веком.

7) На иконе Спаса в Сюни Парском (размером 50 × 32,5 см) в гладкой части над фигурами ктиторов сделано, качественно недурно, повторение все той же иконки с указанным выше добавлением по нижнему контуру, высотой 8,3 см (см. фото 459). Опись № 37. Фото Ермакова № 17122. Ср. Е. Такайшвили, стр. 425, № 11, который считает икону XIV—XV века.

8) Такие же два оттиска рядом сделаны Михаилом Томанианом на его подписных сенях в Пхотрере, именно на внутренней стороне их. Опись № 22. Фото экспедиции 1931 г. № 13. К сожалению фото мелкое и для сравнения с другими в деталях и определения — недостаточно, хотя сам памятник имеет чрезвычайно важное значение, как подписной.

9) Отдельная иконка в рамочке, оттиснутая в целом листе, находится в Маргиан-ской церкви в Ланчване. Оп. № 741 (см. фото 145).

К приведенным Е. С. Такайшвили датировкам отмечу, что они сделаны на глаз или на впечатление — и в общем их принять нельзя: определение времени этой местной сванской продукции усложняется, как раз, в отношении изношенных предметов. Лучшие же из них, вроде седьмой иконы Спаса и первого креста в Бечо, по-видимому, падают на XII—XIII век[1].

На этой композиции богоматери с раскрытыми в молитвенной позе руками перед грудью опять представляется возможность оттенить полное своеобразие в выражении ее сравнительно с такими иконками византийской работы. Н. П. Кондаков посвятил этой теме (полной фигурой — стоя или сидя — и полуфигурой) часть разысканий по иконографии богоматери, отмечая относительную редкость таких произведений и ограниченность времени господства этого типа почти исключительно на XI—XII столетия. Воспроизведенные им две византийские работы (рис. 212 и 214 — на одной резной коробочке слоновой кости в Барджелло и на камее Никифора Вотаниата, 1078—1081 гг., в Вене) ясно отличаются по совсем иной психологической характеристике лица[2].

3

Икона с многофигурной композицией, но небольшого формата в 17 × 14,8 см, хранящаяся в ц. сел. Лагами Местийского общества, изображает три рядом стоящие на отдельных подножиях фигуры в длинных одеяниях так наз. композиции деисуса (см. табл. 135-а). В центре изображен Христос с благословляющей правой рукой и с евангелием в левой — все в пределах одного недробленного контура; слева богоматерь, повернутая в три четверти ко Христу, с воздетыми руками, из которых одна выходит несколько из пределов сплошного контура, а справа, симметрично поставленная и построенная фигура Крестителя. Вся икона чеканена из одной плотной серебряной пластины, слабо позолоченной. Фон между фигурами гладкий, как и небольшой бортик всей иконки и три нимба вокруг голов[3].

По всему исполнению фигур высоким рельефом с полной передачей объемности, непосредственно бросившихся в глаза при знакомстве с подлинником, икона становится в один ряд с рассмотренными ранними произведениями начала XI века, напр., фигура Бретского креста, Кутаисской иконки двух архангелов (см. фото 103 и 28 и т. д.); как и на них в чеканке голов нет конечной четкости, выработанности деталей: внимание мастера приковано еще выявлением, нахождением общего объема, массива

[1] То же изображение оранты, однако в круглой, а не в прямоугольной рамочке, как на этих иконках Сванетии и как у их прототипа на борту иконы Тенальской богоматери, повторено — с характерным техническим обликом как бы не совсем четкой, не чеканной формы штампа — на предлагаемом серебряном кресте начала XI века, доставленном из Харагоули (см. табл. 74 и фото 298). Затем на кресте уже в Ушгули, в ц. Варвары сел. Мулмер (см. фото 146; фото Ерм. № 17364; Оп. № 632) и на иконе Георгия в Сюпи Парском (см. фото 458; Ерм. № 17145; Оп. № 36), где она отбита на пластинке, правда отдельной от основной иконы и ее бортов, но — по всем данным дополнительных украшений и характера работы — единого с целым исполнения этой подписной работы «золотых дел мастера Томаниана». Эта подпись, находящаяся под изображением архангела Гавриила на правом борту, прочтена П. И. Ингороква в экспедицию 1931 года. Медальон имеет в диаметре 9 см (в раме 10,5), и диаметр нимба оранты 3,3 см.

[2] Иконография богоматери, П. Петроград 1915, стр. 357 и слд., особенно 364—366.

[3] Икона кратко зарегистрирована Уваровой (МАК, X, стр. 104 и 176, № 240), отнесшей ее к первой, древнейшей группе XI—XII веков, и проф. Такайшвили (стр. 290, № 23) с отметкой ხელობა მოტლანჭა, что у него равносильно отнесению к позднему времени. Он же распорядился сделать фото: Ерм. № 16946 (вторая в третьем ряду), хотя бы и мелкое. Я видел ее 14. VIII. 1931 г. Опись № 281. В посадки 1948 и 1954 года этой иконки увидеть не удалось — она считалась утраченной (вероятно, унесена в частный дом).

фигур[1]. Отсюда ригористическая простота, скупость на декор: только обшлага рукавов боковых фигур украшены точками, да подол плащей пройден дополнительными к контуру линиями. Зато в общем композиционном сочетании фигур мастером руководит глубокое чувство ритма, которое выявлено в связывающемся течении складок плащей; оно начинается слева внизу, подымаясь через руки богоматери и опускаясь затем с ее левой вниз; подхватывается рядом плащом Христа и подымается до его руки с евангелием, с которой опять идет вниз, где подхватывается плащом Иоанна с обратным построением к плащу богоматери, чем и завершается весь ритм движения. Этому течению помогает равномерная расстановка вертикалей в нижней части композиции — массивов ног, облаченных у всех трех фигур в ткани.

4

Другая небольшая иконка тоже со сложной композицией — сретения (около 12 × 14,5 см) — сохранилась фрагментарно в Хончиори (Рача) и набита на доску от евангельского переплета с одним эмалевым медальоном и тремя небольшими другими, поздними, чеканными иконками, ныне хранится в Кутаисском историко-этнографическом музее[2]. К сожалению, икона в верхней части фрагментирована слева от средней высоты до правого верхнего угла внутреннего контура рамы. Таким образом, налицо Симеон, Анна и младенец полностью, попорчена часть нимбов, у изображения Марии отломаны плечи с головой, а от фигуры Иосифа сохранились ноги, частью до пояса; погибла верхняя половина орнаментальной полосы левого вертикального борта и полностью, от края до края пластины, вся верхняя горизонтальная. Указанные размеры высоты пластины в 12 см даны с восстановлением бортика рамы в 1 см ширины. Нижняя полоса рамы состоит из двух полосок, каждая в 1 см ширины, покрытых надписью. Она читается:

ⴰⵣⴰ ⵒⵣⴰ ⵓⴰⵏⵢⵍⵛⵏ ⵕⵛⵜⵓⴰⵢⵏⵒ ⵖⵚⵓ ⵍⴰⵑⵜⵍⵑⵕⵚⵏⵍ:ⵒⵛⵚⵓⵍ ⵑⵓⵢ-ⵓⴰⵕⵍⵜ ⵢ-ⵓⵕⵒⵛⵜⵓⵍ

Надпись не придерживается разделения слов; только в конце первой строки стоит знак > и затем две точки после первого слова второй; кроме того одна точка вверху перед последним словом. Вместе с тем в первой строке буквы расставлены свободно и неравномерно широко, тогда как во второй тесно[3].

Г. Ф. Бочоридзе указывает, что Николай Сохастрели упоминается в приписке Гелатской рукописи толкования на евангелие от Матвея, писанной в 1047—48 годах и пожертвованной Кацхскому храму Антонием, в миру Липаритом, как родовой усыпальнице[4]. Начертание букв этой надписи с характерными бусинками украшения, хоть и простенького, вполне оправдывает отнесение к XI веку.

[1] Уварова тоже отметила, что «икона деисуса, вышиной 3¹/₄ × 3¹/₄ вершка (около 17 × 15 см), — сильного рельефа и весьма строгого византийского стиля» (МАК, X, стр. 104).

[2] Доставлена была Г. Ф. Бочоридзе и им же впервые зарегистрирована (Исторические памятники Рачи, Bulletin du Musée de Géorgie, V, Тб. 1930, стр. 183—184, № 8, по-груз.). — Фото Кене в Грузинском обществе истории и этнографии из поездки проф. Е. С. Такайшвили 1919 года. По описи собранных Бочоридзе рачинских вещей под шифром ბ, 103, по инвентарю Музея № 1933. Размер доски переплета им указан 33 × 25,5 см. Он полагал, что иконка сретения сделана была для украшения переплета, как и эмалевый медальон на его доске, и что доска происходит от сохранившегося в Хончиори же евангелия (там же, стр. 184—188, № 11), переписанного тем же Николаем, воспитанником Даниила Хамбашури и пожертвованного Челишской богоматери.

[3] Бочоридзе (стр. 183) так и напечатал всю подпись без деления на слова, отдельно дав затем полное чтение.

[4] Т. Жордания, Хроники и др., Тб. 1893, стр. 192, № 3. Бочоридзе исправляет чтение Жордания; тот же Николай упомянут в записи Хончиорского евангелия, пожертвованного им монастырю в Челиши и выявленного Бочоридзе (стр. 184—187, № 11).

Чеканная пластина, к сожалению, чрезвычайно пострадала и в уцелевшей части: весь рельеф, лишенный — давно уже, очевидно, еще до накрепления на этой доске от переплета — своей заливки рельефа с оборота, принят и кроме того оброс вековой корой грязи. Таким образом, о былом рельефе, о былой объемности, о понимании пластичности изображенных фигур и предметов, сейчас — без надлежащей осторожной реставрационной работы опытного специалиста под научным наблюдением — можно судить только по некоторым, незначительным местам. Таковыми я считаю, голые ноги Иосифа и Симеона и руки младенца и Анны, затем волосы и бороду Симеона: они позволяют считать, что исполнивший эту композицию мастер вполне понимал задачу пластической передачи частностей. Отсюда исходя, можно проследить его подход и в трактовке целой фигуры. Что касается лица, сохранившегося у трех фигур, то у всех оно так принято, вдавлено, что тоже указывает на первоначально высокий рельеф. Но о частностях моделировки ничего, конечно, нельзя больше сказать. У всех фигур, находящихся в движении, отчетливо проступает из-под одеяний объем ноги и специфическое течение контура ее, только у торжественно стоящей без движения Марии одежды драпируют всю фигуру, прямо ниспадая до ступни длинными вертикальными складками. Поверх этого мафорий, спускающийся с обеих протянутых вперед с младенцем рук, дает дополнительный объем складок. Аналогично этому мафорий Анны ложится на плечах и спадает вниз рядом сильно подымающихся складок, частью наложенных даже друг на друга концов мафория, создававших первоначально отчетливое пластическое впечатление. У Анны характерна разработка рукава правой руки и свитка в левой. В трактовке Симеона плащ дает много дополнительных объемов, особенно в покровенных руках его. Распределение же драпировок ниже пояса, также вполне отчетливое в пластическом смысле, повторяется в обратном расположении на сохранившейся части фигуры Иосифа.

Но рядом с этим, отвечающим пониманию пластичности в чеканных произведениях XI века, исполнением отдельно рассматриваемых фигур, имеются моменты, которые не только повторяют готовую, предлежавшую мастеру как образец, рисованную прорись композиции, но и показывают, что он не смог освободиться от ее условной передачи на плоскости реальных в пространстве объемов. Это — прежде всего престол в центре всей композиции с показом в перспективе, особенно верхней доски его. Т. е. не только нет объемного впечатления, но и по рисунку дано неправильно и лишает всю композицию определенной точки рассмотрения ее. Далее фигуры частично перерезают или упираются в цепочки рамки, т. е. вносят в рельеф, в скульптурную трактовку чисто живописный — и только живописно допустимый, оправдываемый — уклон. Таким образом, эта гармоническая, отстоявшаяся композиция, в основных фигурах хорошо проработанная пластически, показывает, что иконографически отработанные в рисунке композиции не поддаются без остатка скульптурному исполнению, если мастер не может решиться или не в силах переработать их с основания.

Рама с орнаментальной полосой и с двойной полосой надписи в этом отношении чрезвычайно показательна. Мастер не повторяет в ней какого-либо рисованного образца, resp. воспринимает его пластически, в объемных свойствах мотива, как и буквы надписи. Таким образом, все обрамление полностью, с жгутиками внешних рамок, с витком стебля и листиками на нем, расположенными на гладкой, неукрашенной плоскости фона, как и надпись с пластической разделкой отдельных букв, показывает, что свободный от гнета рисованного образца мастер этой пластины был способен ярко и ясно смотреть на мир глазами скульптора.

Очень значительно может помочь оценке рассматриваемой иконы сравнение ее с другими примерами чеканных икон этой темы. Если сравнить крупную фигуру Симеона Лайлашского фрагмента (см. фото 208) с Симеоном Хончиорской пластины, сразу видна скованность позы первого, трудность для мастера дать полностью в профиль фигуру, что относительно свободно, естественно сделано на Хончиорской пластине. Еще рельефнее выявляется продвинувшееся художественное понимание Хончиорского мастера при сравнении с Саголашенской пластиной сретения (см. табл. 15), представляющей стадию архаики с ее отдельными кубическими фигурами без членения, в едином контуре, без пропорционального соотношения частей, но с усиленно-декоративным выявлением линий в драпировках и с подчеркнутой экспрессивностью в жестах. В сравнении с нею Хончиорский рельеф сразу выделяется свободой и естественностью движений каждой фигуры, выделяется моделирующей пластичностью с мягкими, естественными переходами и расчлененностью фигур и их контуров, а также свободной естественностью всей композиции, т. е. увязанностью фигур между собой. Интересно, что в иконографическом отношении Саголашенское сретение обходится без жертвенника в центре, наличного и в черневом изображении на Мартвильском энкольпии VIII – IX века (см. табл. 4-а) и на Хончиорской иконке.

Сравнивая, наконец, Хончиорскую пластину с пластиной деисусной композиции в Лагами (см. табл. 135-а), нельзя при несомненной близости их друг другу, не отметить и существенной разницы в построении фигур, являющейся не безразличным для датировки их моментом. Нельзя не отметить значительной вытянутости фигур деисуса, отсутствия непосредственного интереса к пропорциональному построению их. В фигурах сцены сретения же наоборот это чувство правильных пропорций налицо, как вся фигура в целом, так соотношение к ней головы, кисти рук, ног — все продумано и сведено к определенному соотношению. Таким образом, в отношении датировки обоих памятников общая их характеристика также указывает на относительно ранние десятилетия для деисусной пластины в Лагами, и соответственно продвинувшееся к середине века для пластины сретения из Хончиори.

5

В заключение обзора маленьких иконных изображений эпохи нельзя обойти молчанием двух изображений стоящей en face богоматери с младенцем на руке (в типе византийской Одигитрии), сохранившихся в Мартвильском монастыре, как большая ценность и всячески украшавшихся дополнительно в течение ряда веков. Это — во-первых, изображение, укрепленное на иконку XVIII века (1784 года) с композицией древа Иессеева, являющейся вкладной иконой (ф. № 5) в громадный триптих (ф. № 6), заказанный в 1644 году Евдемоном Апакидзе, Чкондидским (мартвильским) митрополитом, и поступивший в 1924 году в Музей древнегрузинского искусства в Тбилиси с остальным историко-художественным имуществом монастыря (см. табл. 197, 198); и 2) центральная пластина также вкладной иконы, украшенной различными эмалевыми медальонами веке в XVII – XVIII, из большого триптиха (ф. № 7), специально заказанного Чкондидским же митрополитом Гавриилом, сыном Бежана Дадиани, в первой четверти XVIII века для хранения названной иконы и эмалевого энкольпиона VIII – IX

века с композицией деисуса (см. фото 597, 598), также поступивших в бывший Музей древнегрузинского искусства (см. табл. 49-b и фото 62)[1].

Эти два изображения несомненно связаны друг с другом, одно есть копия другого. Оба считаются чеканенными из золота и отличаются незначительными различиями в деталях композиции, но вместе с тем оставляют существенно различное впечатление в целом. Впрочем, что касается материала, то мое впечатление от общей фактуры первой иконы таково, что это позолоченная медь; стертость башмачных носков и выступающего ребра подола одежды как будто тоже цветом указывают на это. Наконец, в разных местах — зеленоватая окись: в нижней части фигуры слева и справа на нимбе богоматери. Напротив того материал второй несомненно золото: а само техническое исполнение этой иконки в отличие от гладкого, приплющенного первой, сохранила следы ковки в плоскостях щек, рук и самой фигуры, только главная поверхность фона этой иконы таких следов от расковки слитка не сохранила, она хорошо полирована.

Первое изображение представляет собой чрезвычайно строгое, церемониальное, в истинном смысле слова культовое изображение, где миниатюрные размеры забываются или игнорируются благодаря подчеркнутой монументальности фигур и их драпировок, и окаменелым лицам богоматери и младенца. Размеры стоящей фигуры 21,0 см, соотношение головы ко всей фигуре как 1:7,5, а вся пластинка, вырезанная по контуру изображения с нимбом и подножием, равна 22,4 см высоты[2]. Богоматерь изображена строго en face с уставившимся вперед, в пространство, взглядом, ледяным выражением лица, с приложенной почтительно к груди правой рукой и с сидящим на левой руке, в которой она держит богато украшенный платок (или полотенце, «ручник»), мальчиком; он также в напряженной позе с глуповатым шаблоном головы, с вперенным взглядом, поджатыми губами и напряженным движением ступней ног, со свитком в правой и с левой, подражающей движению правой руки богоматери. Гладкое, с приближающимися к симметрии складками, одеяние богоматери делает только над едва освобожденной и отставленной вперед левой ногой вздутие пузырем складок, имеющих хотя подражающую ноге, но неестественную форму; оно богато отделано тремя-четырьмя звездочками, и особенно расшитыми оборками и подвесками мафория, концы которого перекинуты через руки. Здесь видна игра линий, а не ясность скульптурной передачи формы: мафорий внизу сливается с одеянием; особенно жестко проявляется отсутствие скульптурного понимания в свисающей с левой руки части его; показательны «складки» особенно внизу (вдавлинами) и плоская доска вместо груди у богоматери. Также и подножие украшено: на нем чеканка воспроизводит драгоценные камни; характерно, что это подножие только переводит рисунок подножия в ракурсе в чеканку, а потому совершенно непонятно, разглядывая его в оригинале; на фото же реальная объемность подножия скрадывается и создается впечатление обычного, неправильно построенного, средневекового рисунка. Нимб богоматери украшен узором, отрезками, прерывающимися гладкими выпуклинами в особых кружочках; узор повторяется по краю гладкого диска, а в нимбе Христа показана крестчатость. Камни же на обоих не относятся к замыслу мастера.

[1] Подробно касается обеих этих икон Н. П. Кондаков в «Описи памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии», СПБ. 1891, стр. 75 и 72 и позднее Е. С. Такаишвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, 1914, стр. 58—61 и 61—63. Об эмалях см. Н. Кондаков, Византийские эмали, стр. 144—146.

[2] Позднее, вероятно, при укреплении в XVII веке в большой иконе Евдемона Апакидзе, едва ли при починке и новой чеканке XVIII века, вокруг по контуру фигуры набиты маленькие звенья с камнями и жемчугом (?) и по нимбам отдельные гнезда с камнями.

Вторая иконка (27,6 × 15,1 см) вычеканена из цельной, гладкой, прямоугольной, золотой пластины. Богоматерь стоит не на особой подножке, а на всю ширину пластины выступает рельефно показанная почва под ее ногами. По краям пластины от указанного рельефа почвы подымаются набитые на основную пластину две золотые же полоски, как бы колонны с расширениями баз и капителей, на которые опирается опять полоска (золотая) сплошной полукруглой, слегка подвышенной арки, вершина которой совпадает с верхним обрезом пластины всего рельефа. По арке рельефом пущен стебель с цветами в волнах его: центр каждого цветка еще подымается накрепленной в чашечке его жемчужиной, хорошо тоном сочетающейся с золотом. На базах и на капителях колонок укреплено по камню, окруженному нитью жемчужной, которая продета через три петли. Самые камни, может быть, заменены; а правая база вообще обломана и закрыта эта часть большим овалом сердолика в простой зубчатой оправе (совсем поздней). Между фигурой и аркой распределены драгоценные камни (сапфир, бирюза, топазы, лалы), а в верхних углах, над полукружием арки, накреплены два эмалевых медальона. Вся эта пластина с указанным убором заполняет главную поверхность доски и обрамлена чеканным, позолоченным, серебряным бортом с девятью эмалевыми медальонами разных размеров на нем; борта сделаны в одну плоскость с пластиной рельефа.

Фигура стоящей богоматери (20,8 см высоты) имеет ту же торжественную позу, что и на первом изображении, но не производит того холодного, церемониального впечатления, а наоборот кажется нам близкой, мягкой, доступной: более мясистые круглые лица с правильной моделировкой щек, с характерным (вместо шаблонного) выражением, в частности с индивидуальной формой бровей и глаз, широкое и свободное расположение по голове богоматери мафория, и свободные движения рук ее и иной поворот ног, которые сказываются едва заметным изменением в распределении вокруг тела драпировок, определяют указанное отличие впечатления. Но, пожалуй, решающим в этом впечатлении нужно признать разделку одеяний награвированными на гладкой поверхности между каждых двух складок узорами. Это создает праздничный, радостный, но отнюдь не церемониально натянутый характер. Диски нимбов просто обведены по контуру «жемчужной нитью», у Христа не показана крестчатость, да в нимбе богоматери сделаны еще отдельные четыре розетки. Конечно, и теперешняя отделка всей иконы помогает все тому же впечатлению, подкрепляет или усиляет его, но и без этих дополнительных моментов второе изображение богоматери на большой гладкой поверхности пластины, хотя бы и под арочным проемом — свободно расположенным! — не обладает этой жесткостью монументальной композиции, а воспринимается, как она и сделана действительно — небольшим, миниатюрным произведением пластики.

В пластическом смысле тоже нельзя не отметить определенного изменения во втором изображении по сравнению с первым. Мы видим, с одной стороны, увеличение, уяснение пластичности — головы фигур, волосы мальчика, правая рука с растопыренными пальцами богоматери, пышность драпировок на бюсте, по сторонам ее ног; а с другой — декоративный интерес, как в разделке одежды, считающейся только с наличной гладкой поверхностью, а не с материей, как таковой (т. е. через складки узоры не идут). Характерно, что при всей пластичности передачи складок одеяния самый узор расположения их по ногам богоматери, следуя образцу, превращен в чисто декоративный поток линий. Мне кажется, что сохранение обеих этих иконок в Мартвили, усвоение первой из них в надписи 1644 года на складне наименования «Мартвильской

богоматери» სამების და პატიოსნო მარტვილთა ღმრთის მშობელი[1], объясняет не только их взаимоотношение, но и те различия, которые между ними имеются.

Полвека тому назад вопрос не вставал об увязке их между собой. В описи памятников древности Мартвильского монастыря Н. П. Кондаков по существу одинаково оценивает обе иконки, подробно характеризуя, однако, вторую, богато украшенную и эмалями, и драгоценными камнями. Для него не заключалось вопроса в том, что каждое произведение византийского искусства живописи или пластики, воспроизводя определенный, отработанный иконографический тип, в тех или иных частностях допускало легкие вариации, изменения. Задача исследователя того времени справедливо понималась им в установлении четких типов и в нахождении первоклассных примеров для каждого типа. Недаром Н. П. Кондаков ярко писал, что «эта иконка имеет в вышину 0,32 м, в ширину 0,24 м, и сама фигура стоящей во весь рост богоматери только 0,25 м вышины[2], но по своему изяществу, величавости матронального типа, высокому стилю лика, позы, складок, относится еще к X веку и может считаться образцом даже для прекрасных и щегольских барельефов на мраморе, сохраняемых от Византии на стенах венецианской церкви св. Марка . . . Словом, мы имеем прекрасный, если не лучший, тип богородицы Одигитрии . . .»[3]. Сегодня для нас, после всех изысканий о типах, проведенных в первую очередь, именно Н. П. Кондаковым, рассмотрение отдельного произведения, тем более качественно высоко стоящего, ставит вопрос о непосредственных, конкретно связывающихся с ним других. Таким образом, и эти два Мартвильских изображения богоматери требуется увязать, определить зависимость одного от другого. В определении этого только сравнительное рассмотрение может дать определенный результат, ибо в остальном, как отмечал уже Н. П. Кондаков, оба изображения — как это и естественно для произведений одной эпохи — являются образцовыми в данном типе[4].

Для оценки нужно твердо помнить и учитывать, что будирующим работу золотых дел мастеров Грузии данной эпохи (грань X и XI веков) является по существу понимания пластичность, скульптурность, так что готовые сюжеты и композиции, трактованные в условных, истертых от повторения формах, перерабатываются грузинами-мастерами именно под углом зрения передачи пластически правдивых форм. Сравнивая два Мартвильских изображения, мы видим в первом из них (см. табл. 197) как будто правильное отражение фигуры и ее форм; это пример хорошего образца византийского искусства, раскрывающийся однако при ближайшем рассмотрении, как опустошенная, трафаретная форма, лишенная не только жизни, переживания, но и ощущения у мастера реального сопоставления изображаемых форм с натурой, учета таковой. Это просто

[1] Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, 1914, стр. 50 и 60.

[2] Это размер из-под вершины арки и до линии почвы.

[3] Опись . . ., стр. 72. — О первой иконке он же кратко отмечает, что это «лучшее произведение византийского искусства X века, особенно замечательное по мастерскому исполнению и чудному типу» (стр. 75).

[4] В иконографическом отношении интересно отметить наличие на одежде нашивных рельефных крестиков, которыми выделяется мраморный рельеф БМ-и в Равенне XI века (Кондаков, Иконография БМ., II, стр. 86 и рис. 19); такие близкое сходство типа, головки младенца второй иконы замечается с младенцем живописной иконы «римской» богоматери в S. Maria Maggiore X—XI века (там же, рис. 77 и стр. 168—172). С другой же стороны у Кондакова нет ни одной параллели к положению рук и ног младенца; всюду ноги показаны в три четверти к зрителю и раздельно в коленях, тогда как на Мартвильских иконах ножки сжаты в коленях, показаны (как и вся фигура) в профиль, а голая правая ступня еще вывернута так, что видна ее подошва и сгруппированные пальцы. Движение рук иное — правая благословляет, в левой же свиток, тогда как на Мартвильских иконах Христос держит свиток в правой и так сказать вина, а левую раскрытую руку как бы прикладывает к груди матери. Нечто похожее этому движению рук видим на одной итальянской иконе в церкви del Carmine в Сиене (века XIII—XIV), воспроизведенной Кондаковым в «Связях» (1911, рис. 82 на стр. 112).

перевод рисунка — в чеканку. Так, напр., щеки богоматери условно надутые, вздымающиеся пузыри, а не переходы закруглений тела. Напротив того, второе (см. фото 62), хотя почти точно повторяет фигуры первого изображения и их движение, обнаруживает живой интерес мастера к переживаниям группы и к ее пластическому восприятию. На последнем необходимо еще раз в дополнение к вышесказанному остановиться, ибо рядом с этим ярким выявлением пластики у мастера получаются ошибки, искажения даже и по сравнению с формами первого изображения. Так правая рука богоматери сильно выявлена дополнительным объемом, а между тем повыше локти провал, вместо объема тела; он образуется от желания мастера сильнее подчеркнуть объемность мафория со многими складками его на плече. Пальцы ее даны без артикуляции, но определенно объемными болванками, т. е. в них чувство пластичности выявлено, тогда как в пальцах богоматери первой иконы повторен сотни раз просто условный рисунок артикулирующей формы, повторен механически, без действенного вживания в его пластическую форму. Так же и ручка младенца со свитком у первой при всей «правильности» — условная, на второй иконе пластически вылезает из массы складок материи. Условность расположения мафория на первой иконе заменена пластично лежащими складками, свисающими с обеих рук частями, как и с правой стороны изображения в соединяющемся с одеждой конце его. В отличие от совершенно условного показа складок на первой иконе жесткими ребрами рисунка, мастер второй мягко моделирует, чем помогает впечатлению пластических переходов, объемности, жизни: характерно, что все складки здесь естественны, мягки[1]. Наконец, сама поза стояния богоматери в чеканке следует, как уже отмечалось о первой иконе, рисованным изображениям: она стоит не на горизонтальной поверхности подножия, а на воспроизводящей просто раккурсированный рисунок и расположенной на рельефе под-скос поверхности.

Проведенный анализ, мне кажется, не оставляет сомнения в том, что по византийскому медному и позолоченному привозному изображению был сделан уже в Грузии местным мастером из золотой пластины (второй) образ. Однако, мне представляется не лишним, оттенить еще несколько случайных, но показательных деталей: мафорий на правой руке богоматери передан неясно на второй иконе, особенно конечный треугольник складок ниже подвески конца, свисающего с правой руки на внутренней стороне; среди пальцев левой руки богоматери, держащей платок, верхнему вытянутому, собственно указательному, сильнее придана форма большого (по профилю кончика)[2]; в разделке одеяния откинуто выполнение рельефных звездочек на платье (повыше колен и на плече), хотя первоначально было мастер их и наметил, как это видно на оригинале, и равномерная отделка бортов и кисточки — утеряли свое самостоятельное, выделенное положение.

Таким образом, мне кажется, что сомнений в указанной последовательности исполнения наших иконок не может быть. Исполнение грузинской копии из золота по позолоченному, но медному, образцу также поясняется высокой расценкой завозного памятника. Древность определялась уже Н. П. Кондаковым на X век; так как наша золотая иконка хорошо включается в среду памятников грузинской чеканки

[1] Особенно показательно в отношении отсутствия пластичности концов мафория на первой иконе, их соединение с фигурой прямым обрезом материала (как это видно, глядя на икону сбоку). Или раструбы, как бы картонные, получающиеся над ступнями от платья.

[2] Интересно отметить, что подобная заостренность в форме пальцев имеется на иконе поясного Спаса в Местиа (см. табл. 123 и фото 359-а; МАК, X, табл. XXXII. 55) и на Лаклакидзевской иконе мадонны (см. табл. 41 и фото 203).

X — раннего XI века, то положения Кондакова получают с новой стороны полное подкрепление[1].

В дополнение к проведенному рассмотрению двух Мартвильских иконок богоматери нельзя не остановиться на краткой характеристике еще одного такого же повторения бронзовой иконки, которое мне впервые стало известным только по фото из экспедиции проф. Е. С. Такайшвили, сделанном худ. Т. Кюне. Я полагал, что это одна из рачинских икон — действительно, при посещении Кутаисского историко-этнографического музея в мае 1946 года была показана и эта икона из Земо-Крихи[2].

Иконка набита на доску; фигура окружена по гладкому полю пластины отдельными камнями, а частью остатками гнезд от них, и набитыми с боков и сверху бортами одного типа — именно растительный орнамент с листьями в двойных кругах завитков стебли; кое-где этот орнамент прерывается гладкой подымающейся бляшкой: так как последние попадаются беспорядочно, без построения вокруг изображения, то приходится считать их взятыми от какой-то другой иконы и случайно примененными. С боков — борта двойные, различного рисунка. Имеется медальон с подписью черневой — тоже добавление. Размер всей иконы около 27 × 24 см, а вышина стоящей фигуры 21,0 см (см. табл. 49-а).

Мне кажется, что это повторение сделано с первой Мартвильской иконки — одеяние богоматери гладкое, без наколотого узора, звездочки над коленями имеются, стоит она на специальном подножии; по нимбу богоматери пущен гравированный узор, ближайше сходный с мартвильским; в типе головки младенца ближайшее сходство. Зато характерно отличие в построении головы матери и расположении мафория на голове — они совпадают со второй Мартвильской иконкой и окладом лица и широким свободным обрамлением его мафорием (однако украшающих полос на нем, видимо, нет). Другими словами в трактовке лица богоматери и здесь у другого, явно мастера-грузина сказался тот же иной, отличный от византийского, подход и понимание.

15

ЛАБЕЧИНСКИЙ И СЕТИЙСКИЙ КОННЫЙ СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ

В средневековой Грузии, с ее мощным развитием специфических черт рыцарства, художественный образ святого Георгия, этого в понимании феодального общества рыцаря par excellence, получил естественно широкое хождение. Он закреплен в различных формах. Мы ознакомились уже с ним, как с воином, стоящим на страже, готовым к битве. Но с того же времени, X — XI веков, мы имеем в грузинском чеканном искусстве значительное число произведений, темой которых является воин с врагом в ногах коня, побежденным или побеждаемым.

Этот художественный образ конного воина отображен в трех разных композиционных решениях. В одном выставлен на показ триумфатор победы, в двух других,

[1] Д. П. Гордеев сообщил мне после моего доклада об этих иконах на VI научной сессии Института истории грузинского искусства 11. V. 1951 года, что он давно уже пришел к тому же убеждению, что икона на триптихе работы мастера Петра есть копия иконки в большой иконе праздников по заказу Евдемона Апакидзе.

[2] Занесена в инвентарь под № 1883 (= б. № 53). Ср. Г. Ф. Бочоридзе, Вестник Музея Грузии, том VII, 1933, стр. 239—240), который сообщает размер 27 × 23 см.

изображено напряжение борьбы в определенных его фазах. По-видимому, все три решения хронологически не зависят друг от друга, а появляются, можно считать, независимо друг от друга, как параллельные ответы на одно задание.

Точно также и в отношении конкретного образа попираемого святым «зла» ответы даются параллельно. Хотя характерно, что в памятниках подлежащих здесь нашему рассмотрению, да и в примыкающих к ним в течение еще нескольких веков грузинского искусства, превалирует изображение св. Георгия, попирающего зло в образе человека, а не змия. Только с появлением вместо змия крылатого дракона, по типу западноевропейских изображений драконоборцев романской и готической поры, количество изображений Георгия с человеком — по-видимому — резко уменьшается, если не исчезает вовсе. Таким образом, для композиционного построения художественного образа побеждающего зло всадника, не имеет существенного значения, включен ли в композицию змий или человек.

Композиционное построение этих икон в Грузии X и XI века отличается совершенно готовой формой. Как показали различные разыскания и сохранившиеся памятники со сходными композициями не только древнехристианского искусства, но даже дохристианского, художественный образ конного святого Георгия должен был пройти значительные этапы своего образования и развития[1]. Некоторые из древнехристианских композиций могут быть даже (подписей не имеется!) именно изображениями св. Георгия. Конечно, как отметил Я. И. Смирнов, «если несомненны и легки заимствования, переносы и приспособления художественных типов, то спорно и трудно толкование изображений, относящихся к мистериям неведомых культов ..., а вопрос о происхождении сказаний и изображений змееборства св. Георгия таится в значительной мере в области» последних[2]. Для нас, однако, сейчас этот вопрос постепенной эволюции типа всадника и всадника-змееборца от дохристианских через древнехристианские изображения до изображений X века не представляется существенным и решающим: перед нами три резко очерченные художественные композиции на общую тему со значительной свободой и легкостью комбинирования дополнительных частностей. При этом из упомянутого уже обстоятельства, что в Грузии подавляющее число сохранившихся изображений нескольких древних веков изображает Георгия не змееборцем, а попирающим «зло» в образе царя язычника, ясно вытекает дополнительно подкрепляющее самое композицию указание, что это не иллюстрация «истори-

[1] Из литературы, дающей основной материал по этому вопросу, назову следующие работы; в них имеются дополнительные на литературу указания:
(1) Clermont-Ganneau, Horus et saint Georges d'après un bas-relief inédit du Louvre (Rev. arch., 33, 1876, p. 26—31). Etudes d'archéologie orientale, I, Paris 1895, p. 189 sqq.
(2) Strzygowski, Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg (Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde, 40, 1903, S. 49—60).
(3) O. v. Taube von der Laen. Die Darstellung des hl. Georg in der italienischen Kunst. Halle a. S. 1910, S. 5—6, 24—26.
(4) М. И. Ростовцев, Представление о монархической власти в Скифии и на Боспоре (Изв. ИАК, 49, 1913, сс. 3—5, 23, 26, 30—33, 41, 43, 55—58).
(5) Н. И. Смирнов, Устюжское название . . ., стр. 144, 146 и 146—7 прим., 155 прим.
(6) C. M. Kaufmann. Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn ³1922, S. 397—398 (§ 175);
(7) Frazer, The Golden Bough. Part III (The Dying God), London ³1923, p. 105—112: The Slaughter of Dragon.
(8) H. Seyrig. Antiquités syriennes, 17, in: Syrie, t. XV. 2, 1934, p. 168—169.
(9) W. Holmquist, Kunstprobleme der Merowingerzeit. Stockholm 1939, S. 108—129
(10) Julius Baum, Frühmittelalterliche Denkmäler der Schweiz und ihrer Nachbarländer. Bern 1948, S. 18—28 und Abb. 8—16 (Die Reiterfibel von La Copelenaz).
(11) E. H. Kantorowicz, The King's Advent . . in: Art Bulletin, 1944 December, XXVI, № 4, p. 215—221.

[2] Я. И. Смирнов. Устюжское название св. Георгия Московского Большого Успенского Собора (Древности, Труды МАО, т. XXV), М. 1916, стр. 235 прим.

ческого» события, а символическая композиция[1]. Тогда отпадает необходимость устанавливать связь между легендой о змееборстве и изображением Георгия, попирающего змия[2]. И тогда — пока что, за недостаточностью материала — нужно воздержаться от предположений, где же впервые явились конные изображения св. Георгия[3], ибо составные элементы этой композиции были в художественном обиходе многие столетия[4].

Если можно считать, что с точки зрения содержания этих изображений христианского искусства положение в X—XI веке было отчетливо оформлено, то проблема скульптурного преобразования, скульптурного понимания и выразительности поставлена и в этой теме так же, как и в других, впервые заново с полной четкостью именно в грузинской чеканке X и XI веков; причем и ступени роста прослеживаются по сохранившимся произведениям, хоть не полностью, в каждом отдельном типе.

Среди сохранившихся памятников грузинской чеканки X—XI века для всех трех композиционно-идеологических решений имеются примеры, среди которых довольно существенные различия, индивидуализирующие общий тип. Что касается качества художественного решения, то оно в них очень различно; а это тем самым ставит и исследователя в совершенно различное положение по отношению к отдельным типам. — Из известных мне примеров выдающегося художественного значения изображение конного Георгия сохранилось в церкви сел. Лабечина (Лечхуми), хоть и в пострадавшем виде, и поступило в 1924 году в Музей древнегрузинского искусства (№ 29). Для художественного образа, в котором решена тема в этой иконе, избран показ Георгия в момент напряженной борьбы с противником, правда, поверженным уже на землю, но все еще не побежденным окончательно.

1

Лабечинская икона св. Георгия состоит из плотной средней серебряной пластины с его изображением, размером 31 × 26 см, переломанной надвое по высоте и с отдельными около перелома лакунами (см. табл. 92 и фото 181). Набита пластина на деревянной изъеденной червоточиной доске, имеющей кроме среднего поля еще широкие, с двойным скосом борта, оголенные сейчас от чеканного убора — восстанавливая недостающее, примерно 44 × 36 см[5]. Характерно, что вертикальные поля (5 см ширины)

[1] Павловский (Живопись Палатинской капеллы, СПБ. 1890, стр. 215—219) отмечает, что по сообщению Евсевия Кесарийского император Константин приказал изобразить себя в статуе, верхом, поражающим змия, — т. е. и сама символика была ходовой. (Цитата из Vita Const. III, приведена в переводе C. M. Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie, ³1922, p. 398, где в обосновании текстом из пророка Исаии, 27,1 называется გუძაჲ გული მტოლვარე და გულარძნილი).

[2] Еще Я. И. Смирнов (Устюжское изваяние, стр. 144) считается с необходимостью подчеркивать, что согласно историко-литературным изысканиям «появление на Востоке этого сказания в применении к св. Георгию относят к IX—XI веку», впрочем тут же оговаривая, что это утверждение (Рыстенка) не всеми принимается. Действительно, разыскания Крумбахера (Der hl. Georg, S. 299) и особенно Ауфхаузера (Der Drachenkampf des hl. Georg, 1912, S. 237, 176, 231, 164) совсем не поддерживают такого раннего появления легенды, они решительные сторонники появления ее не ранее XII века.

[3] Я. И. Смирнов (там же, стр. 155 прим.) высказался, исходя опять от легенды и ее формирования, что вероятнее всего, как легенда, так и изображения явились впервые в Малой Азии, где он отмечает «по всей видимости и древнейшее, датированное изображение» Георгия, как змееборца.

[4] O. v. Taube, Die Darstellung des hl. Georg in der italienischen Kunst, Halle a. S. 1910, S. 23—26 и другие. — Интересно отметить, что тот же Ауфхаузер (стр. 164) признает, что ранее создания легенды о змееборстве составителю легенд о Георгии «war wohl eine künstlerische Darstellung des Heiligen als Ritter und Kriegsmann bekannt.»

[5] Фото Ермакова № 16767 из экспедиции проф. Е. С. Такайшвили, который (стр. 29) отмечает хорошую работу и полагает, что икона должна принадлежать XIV веку (размер дает он, видимо, одной чеканной пластины: 33 × 28 см).

уже горизонтальных (6,5 см), т. е. украшение, покрывавшее поля было существенно различно построено по этим направлениям[1]. К сожалению, обрывки чеканки бортов были и 45 лет тому назад столь незначительны, что никакого даже предположения о композиции не разрешают, а с тех пор икона еще дополнительно пострадала.

Представлена заключительная сцена битвы, где движение всадника и его коня расположены на небольшом участке; энергия напряженности и настороженности направлена на то, чтобы следить за противником, управлять конем, ограждать его от ударов врага и одновременно успеть поразить врага копьем; все это определяет настроение и детали композиции. Естественно при этом, что Георгий направляет взгляд в сторону врага, поэтому голова его изображена в три четверти поворота к зрителю; также направление разящего копья определяется замыслом и, как боевое оружие, оно не увенчано крестом, что напротив того характерно для композиций триумфатора; враг в облике венценосца повержен на землю, но еще не распростерт, а приподымается и держит свой меч наготове. Сцена передает напряженный драматический момент, где удар копья в спину нечестивого царя и низвергающиеся на его голову копыта коня должны решить исход битвы. Заполняя все наличное поле, скульптор передает коня в сильном широком движении слева направо. Сидящий на коне всадник нимбом и верхним концом копья касается границы поля, также как хвост и нижний сустав правой задней ноги коня идут по вертикальной границе поля, а поверженный царь расположен по нижней его границе. И только впереди коня до границы поля имеется полоса фона, чем художник сознательно достигает впечатления скача, движения, т. е. свободного расположения в пространстве. Расположением ног коня скульптор уверенно передает силу движения. Показывая коня сбоку, он дает голове его легкий, умелый поворот (слегка виден второй глаз и ухо коня), причем создает вполне правильную форму головы. Конь по размерам пропорционален всаднику, что, конечно, является естественным требованием от художественного произведения, но что, как увидим ниже, далеко не всегда удастся достигнуть хорошим золотых дел мастерам средневековья. Поза всадника в целом, твердый упор вытянутой ноги в стремени, подтянутый левой рукой к самой груди повод, широко отведенная назад правая, наносящая удар копьем врагу рука и, наконец, пузырящийся, трепещущий по ветру за его спиной плащ дополняют впечатление движения, которое создано конем. Поверженный наземь венценосец изображен меньших размеров, чем сам Георгий, т. е. этим в дополнение к самому распределению в композиции усиливается впечатление целого как иконы св. Георгия, а не как сцены сражения. Т. е. символическое содержание всей композиции. Царь изображен упавшим на оба колена; он приподымался с поднятым кверху в руке мечом, когда Георгий вновь поражает его в спину копьем. Характерно для всего этого произведения, что понизу выделена почва с изображенными на ней трехлепестковыми растениями.

В целом икона эта производит исключительно могучее впечатление, несмотря на небольшие ее размеры. По-видимому мы имеем вообще в Грузии совсем иное положение, чем отмечаемое акад. Н. П. Кондаковым в отношении России[2]. Молельных икон для дома, в доме, Грузия, по-видимому, не культивировала. Иконы заказывались для храмов, куда их ставили, нужно думать, в ограниченном числе и в специально

[1] Ср. прежде всего икону Текальской богоматери (§ 6), затем Лабечинской (там же) и, вероятно, построение горизонталей было и у Джуматского Георгия (§ 7) аналогично иное, чем вертикалей, как и у Хидистависского Георгия (§ 7).

[2] Русская икона, III, Прага 1931 (текст — часть первая), стр. 25, 26, 24, 35, 90, 94 и др.

встроенных около алтарной преграды на устоях здания киотах, как можно думать, так сохранившимся таким в Бедиа и описанным Толочановым и Иевлевым в Кутаиси[1]. Таким образом, размеры грузинских икон, в основном чеканных из серебра или золота, всегда небольшие относительно русских моленных икон, почти исключительно живописных. Это могучее впечатление целого Лабечинской иконы особенно выявляется изумительным рельефом, сильным, хорошо моделированным; правильными (в общем) пропорциями всадника и коня, построения корпуса того и другого и, особенно, соотношением головы и тела у Георгия. Наибольший рельеф имеет голова Георгия; при шарообразной закругленности черепа с курчавой, густой шевелюрой, закрывающей и лоб, лицо имеет удлиненную форму с сильным, волевым подбородком. Крупный, правильной формы, прямой нос складкой напряжения между бровями соединяет его в рельефе с сильно выделенными пластически бровями. Как все построение головы, так и черты лица и выражение этого Лабечинского Георгия совпадают с Ленджерским Георгием (см. фото 152). Пластически моделированы на лице Георгия также и щеки, и губы, тонкие, сильно сжатые. В целом построение головы, лица Георгия отвечает, можно сказать, тому идеалу красоты рыцаря, который создался на античной основе. Так же выразительно сработан в пластическом смысле и корпус Георгия: моделировка груди, плеч, целиком видимой правой руки и свободного движения мускулов кисти с выдвинутым указательным пальцем формируют общее положение; плащ с фибулой на плече, перевязь на панцыре, кисть левой руки с подымающейся над нею петлей поводьев создают дополнительные пластические объемы поверх панцыря и одежды, сплошь так же объемно пластически разработанных. Эта скульптурная разработка рельефа, умело передающая расположенные одни на других объемы, продолжается и в сочетании нижней части корпуса Георгия с конем под ним: сбруя с подпругой и подхвостником, седло, всадник и копье представляют последовательные объемные ступени, умело оттененные рельефом как таковые. В трактовке ноги всадника в свою очередь оттенены объемы штанов и высокого металлического сапога с острым носком, вставленного в массивное стремя на ремне; на ту же высоту рельефа, как и сапог, мастер с отмеченным уже умением подымает рельеф кожаной части одеяния ниже панцыря и борт его рубахи, украшенный гравированным узором, сходным с мотивом разделки трона Цагерской мадонны и ряда других. Точно также и в моделировке туловища коня мастер не только дает общие переходы в закруглениях, но как бы выделяет мускулатуру в ногах, на шее и на груди, и затем оттеняет самостоятельными объемами строение головы, копыт, хвоста, и дополнительными — расположение ног, а также гривы и всей сбруи и оседлания его. У бабок ног гравировкой разработаны еще гривки волос, как то же, конечно, сделано в гриве, как бы причесанной косами, в челке и в хвосте. Не менее законченно в объемном смысле дано и изображение поверженного венценосца, у которого опять наиболее сильным рельефом разработана голова в большой короне со свешивающимися нитями жемчуга, с проступающими из-под нее на лбу локонами волос, с большой, также локонами, бородой и крупным орлиным носом. В его лице отчетливо моделированы щеки, скульптурно выделены глаза, нос, брови, губы. Одеяние разработано аналогично облачению Георгия, только панцырь сделан мелкими чешуйками. Руки выделены отдельными объемами дополнительно к корпусу, кисти и пальцы старательно и внимательно проработаны. Несомненно, что

[1] Для Бедиа рисунок Эйснера в коллекции б. Грузинского общества истории и этнографии; ср. фото Ермакова № 15019 (с ошибочной подписью «Мартвильский мон., фрески внутри»); Посольство Никифора Толочанова и дьяка Иевлева, издал М. Полиевктов, Тб. 1926, стр. 153.

мастер внимательно присматривался к «натуре», когда решил показать левую руку со стороны ладони. К сожалению отломана часть иконы с ногами Диоклетиана, как обычно именуется в подписанных иконах такое изображение венценосца (см. ниже: Ипарская икона Георгия), а между тем здесь мастер опять мог проявить большое умение в показе двух ног как объемов, расположенных друг за другом в глубину.

Икона Лабечинского конного Георгия представляет собой, таким образом, исключительно последовательно и выразительно проработанное скульптурное произведение. Как мы уже повстречали в ряде случаев, так и мастер этого произведения позолотил не всю икону сплошь, а преследовал определенную художественную цель, покрыв ее частично позолотой. Позолочены у него сам всадник, Диоклетиан и — что принципиально отличает от ранее наблюденных случаев — фон иконы: тогда как конь, за исключением его сбруи, гривы и хвоста, оставлен без позолоты, т. е. он подчеркивает, что Георгий сидит на белом коне[1]. Позолота бледная, зеленоватого оттенка. (Уцелевшие небольшие обрывки чеканки борта — может быть и не первоначальной — видимо, тоже не были позолочены). Такое применение двух тонов нашим мастером, который является крупным скульптором, как мы видели, говорит о том, что самый образец или, по крайней мере, художественный образ святого конного Георгия был для него «белым Георгием», т. е. красочным произведением. Мне представляется, что показ по низу всей композиции полоски почвы в форме горки под вторым копытом есть переживание такого живописного образца, скульптурное же оформление он придал почве посадкой лилиеобразных растений на всем очерченном полосой пространстве. Также и греческая подпись вертикальными полосками по сторонам нимба Георгия взята в готовом виде и именно с живописного образца (Ⓐ *ΓΕΩΡΓΙΟΣ*)[2]. Наш мастер, как ярко одаренный пластик, сделал эту подпись гравировкой, т. е. максимально нейтрализовал ее для впечатления, растворив в фоне, сплошь пройденном им вертикально расположенными пунсонными полосами из мелких точек. И дополнил рельефной, крупной грузинской подписью (ჯ ე ო ან ან или ე ო), которую разместил по верхней горизонтали иконы на ее границе, создавая опорные пункты всей композиции в верхних углах, чем и замкнул и объединил поднятые тут до края руку с копьем и голову в нимбе Георгия. Начертание букв этой грузинской подписи — не отличающейся красотой, четкостью и определенностью — опять удивительно сходно с подписью Ленджерского пешего Георгия. Характерно, что наш скульптор не только не прибег к выделению скульптурных объектов композиции позолотой против гладкого белого (без позолоты) фона, но еще матировал этот последний сплошными пунсонными ударами.

В декоративном смысле Лабечинская икона конного Георгия никаких особенно облюбованных, избранных приемов не содержит. Убор лошади ограничивается простым показом необходимого, без какого-либо украшения его; также и в облачении всадника и поверженного царя, ибо даже корона его просто пройдена пунсонными уколами, как и отдельные звенья панцырей и пр. Только нижний борт рубахи Георгия и небольшой видимый кусок шаровар покрыты гравировкой: рубаха украшена орнаментом, который мы повстречали в отделке трона Чукульской богоматери и сходный Цагерской мадонны, а равно Сакдарской и у Джуматского Георгия, а кроме того на обеих иконах парных архангелов — из Цюрми и Чукули. Шаровары же пройдены сеткой с точкой

[1] Это впечатление до известной степени передает фото 181, сделанное после небольшой промывки иконы.

[2] Проф. Е. Такайшвили видимо раскрывает, приведя ее как *'O 'AΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ*, что не отвечает действительности, ибо даже А в начальном О скорее понимается из точки и черточек, чем ясно выписано.

в каждом ее ромбике, как это имеется на иконах парных архангелов Цири (см. фото 169) и Чукули, на Местийском архангеле Гавриле, на Сакдарской богоматери, на второй иконе Квирике в мон. Лагурка, на троне Чукульской богоматери. Т. е. это совершенно незамысловатые, простые украшающие элементы, к тому же переданные не рельефом, а легкой, тонкой гравированной линией, т. е. очень мало заметные.

Подводя итог нашему рассмотрению данной иконы с целью несколько уточнить вопрос времени ее исполнения в XI веке, мы прежде всего должны оттенить, что в техническом смысле исполнения чеканки наш скульптор оставил еще в гладких плоскостях лица Георгия, туловища коня и даже покрытого пунсонными ударами фона следы ковки листа молотками, напоминающие обработку Цагерской мадонны, Чукульской или Лабечинской богоматери и др. А это вместе с приведенными частностями, как параллели с теми же иконами и с иконами парных архангелов, Ленджерского Георгия, а равно особенности построения убора рамы всей иконы, говорит при наличии мощного скульптурного восприятия действительности о продвинувшемся развитии скульптуры XI века в Грузии — примерно второго десятилетия.

2

В параллель к блестящему скульптурному изображению конного Георгия из Лабечины очень показательно подробнее рассмотреть того же времени и той же композиции икону из Местии Сетийского общества с определенным наименованием св. Георгия Сетийским (см. табл. 96 и фото 182). Это — местная сванская чеканная икона хорошей работы, достаточно четко показывающая скульптурные возможности мастера, и потому дающая рядом с сильным решением не менее сильные провалы.

Икона Сетийского святого Георгия (64 × 54, а среднее изображение на пластине 15 × 35 см), сохраняемая в Местии, имеет кроме основного поля одновременные вертикальные части рамы[1]; из горизонтальных же на нижней полосе накреплены совсем другого характера обломки, случайно и без наблюдения композиционного построения; верхняя же чеканная полоса рамы, хотя по ширине и по орнаментальному мотиву отличается от мотива вертикальных частей, но композиционно и стилистически относится к первоначальным частям данного произведения, не создавая отрыва при детальном анализе. В остальном икона сохранилась хорошо: основная композиция вполне intakt, равно левый борт, от правого не хватает нижней части с растительным орнаментом. Чеканка еще держится на деревянной (рубленой) доске. Борта имеют только внутренний скос, по наружному же абрису ровно срезаны по древнему образцу, копией какового должна быть наша икона.

Художественный образ Сетийского святого тот же, что и Лабечинского, но в деталях интересные различия, красноречиво говорящие о том, что они не могут быть копией друг друга, или хотя бы общего образца. При том же общем с Лабечинской иконой движении, которое дано коню и на Сетийской, голова его круто согнута мундштуком узды вниз. Всадник, также повернувшийся к зрителю полностью грудью, как на Лабечинской иконе, голову склонил к левому плечу, повернув ее полностью en face к зрителю, чего не было у Лабечинского Георгия. Кроме того удар копьем проходит значительно более сдвинутый вперед, перерезая фигуру Георгия по груди и далее от шеи коня к голове поверженного царя. Этот последний не стоит на коленях, пытаясь подняться, как на Лабечинской иконе, а лежит на спине без движения, можно сказать,

[1] Бартоломей, стр. 50 и табл. II, № 24, 58; МАК, X, стр. 112—113 и табл. XXIX, 18; Е. С. Такайшвили, стр. 263—266 и фото Ермакова № 16916. Опись 1931 г. № 244.

заколдованный в манерной позе, пожалуй с жестом рук, моляших о пощаде. Уже эти основные отличия говорит о иного рода образе, чем Лабечинский конный Георгий. Но есть и другие мелкие детали. Голова коня на Лабечинской иконе повернута на зрители (отсюда складки по всей шее его), на Местийской она показана в профильном повороте. В сбруе и форме седла — отличия. У Георгия за левым локтем видна часть круглого щита; иначе оформлена и кожаная часть одеяния и подол рубахи, который имеет подвижные складки. Одеяние Диоклетиана — не рыцарские доспехи, а императорское парчевое облачение с мантией, короной и мечом у пояса. Правда, на ногах по форме схожие с обувью самого святого Георгия башмаки, но пожалуй их можно воспринимать по некоторым штрихам внизу за шитые, сафьяновые императорские башмаки. За плечами на конце длинных распущенных волос пластинка испорчена, что создает видимость какого-то предмета, свешивающегося: если привлечь некоторые иные композиции конного Георгия, то это можно было бы толковать как непонятое на образе изображение упавшего с головы поверженного шлема (см. Парахетскую икону конного Георгия из Бравалдзали в Раче, вторую икону конного Георгия там же — см. фото 43 и 186). Волосы Диоклетиана показаны длинными награвированными линиями. Кроме того за Диоклетианом лежит щит. Т. е. здесь помимо иного композиционного образца, по-видимому, имеем еще контаминацию из совсем другой композиции. Основная же поза Диоклетиана особенно ярко выявляет символическое значение всей композиции.

Сетийская икона конного св. Георгия также позолочена, как и Лабечинская, т. е. конь под Георгием оставлен в серебре, без позолоты, белым. На нем позолочено седло, а также копыта. Узда же не позолочена. Интересно, что сработанные из отдельных пластин серебра борта также оставлены без позолоты, что сравнительно нередко встречаем в сванских иконах и что было, видимо, и на Лабечинской иконе конного Георгия.

После Лабечинского конного Георгия в Сетийском сразу замечается неправильность пропорций — корпус Георгия не отвечает его крупной голове; у коня напротив чрезмерно уменьшена голова при мощной шее, равно ноги (особенно передние) — нечленение объемы[1]. Этот же момент суммарной передачи объемности, нечленения тех или иных из них замечается и при ближайшем рассмотрении кистей рук у обеих фигур, крупа и груди лошади, даже шеи, щек и особенно подбородка у Георгия. Вместе с тем объемность пластической формы на Сетийской иконе выявляется резче, непосредственнее, элементарнее: громадные высокие дуги бровей, обособленные шарики завитков шевелюры, пузырчатость матерчатого рукава с большим вздутием у локтя; выпуклость обвязывающего панцырь шарфа; закругленность голенища сапога и его широкий вверху раструб; чрезвычайно выпуклое украшение по всей сбруе, на обоих щитах, на короне Диоклетиана, как и моделировка лица и частей его тела высокими объемами — все это дополняет выявленную и в обобщенной пластической объемности главных частей изображения этой иконы пластическую одаренность нашего мастера в восприятии и художественной передаче мира. Она позволяет и даже заставляет нас считать эту, во многом еще примитивную, как художественное скульптурное произведение, икону сделанной в начальную стадию скульптурности грузинского искусства, т. е. ближе к началу XI века и тем самым, видимо, ранее Лабечинского Георгия.

Сработана икона только на фронтальное рассмотрение: лицо Георгия дано как выступающий из плоскости рельеф; он поднимается сильным объемом при размерах головы в 6,5 см на 2,5 см над фоном.

[1] Ср. к этому святых всадников на фасадах Никорцминда (Н. Аладашвили, Рельефы Никорцминда, Тб. 1957 (по-груз.), табл. 7).

Это положение кажется получает свое подкрепление в характере исполнения подписей. Их здесь тоже две, но обе грузинские в отличие от подписей Лабечинского конного Георгия. Одна находится в правом верхнем поле и состоит из двух слов ჭ-ᲔᲑ ᲒᲘ, т. е. წმიდა გიორგი или *святой Георгий*. Другая соответственно заполняет левое верхнее поле, но уже в две строки и тремя словами ჭᲔ ᲒᲘ ᲡᲔᲔ (по описке обратного начертания сперва кажется последняя буква буквой А), т. е. წმიდა გიორგი ხეცისა или *Святой Георгий Сетийский*. Начертание букв в этих надписях различное. Правая надпись дает чрезвычайно разукрашенное браслетиками на стволах букв начертание, тогда как левая дает буквы гладкие, но с теми же расширениями концов, как и в первой и как в большом числе надписей начала XI века, как и форма титла обеих надписей идентична и совпадает с другими того же времени. Различное начертание этих надписей облегчает, раскрывает историю их появления — мне кажется. Правая надпись повторяет надпись иконы, послужившей образцом для нашей Местийской иконы, — образцом, который таким образом смело может быть, кажется, отнесен еще к последнему 20-летию X века: это поддерживает особая разделка букв и обрубковатость основных объемов скульптуры. Вторая же, левая подпись сочинена мастером нашей иконы, специально сделанной для церкви св. Георгия Сетийского общества Верхней Сванетии. Она сделана шрифтом таких парадных надписей, выработанным в первое 20-летие XI века. Все это дает возможность сделать оговорку к высказанному выше наблюдению, по которому Сетийский конный Георгий должен быть произведением начала века: возможно, что в нем сильно сказалось воздействие образца или что мастер был уже в преклонном возрасте, тогда как скульптор Лабечинского конного Георгия был, сравнивая с ним, в то же время передовым, ведущим своего, следующего поколения.

В декоративном отношении Сетийский Георгий близок к Лабечинскому в отделке шаровар, в применении того узора, так же гравированного, по подолу и по переду облачения царя; а в разделке плеч Георгия тот же узор дается сплошным заполнением поля, как в иконах пары архангелов из Чукули и Цюрми (см. табл. 88, 87 и фото 169), на тавлиях архангелов триптиха поясного Спаса из Чукули (см. фото 364), а на седле даже рельефом, как на мутаке Лабечинской богоматери, на облачении Чукульского архангела Михаила (см. фото 171) и Местийского Гавриила (см. фото 170). Отделка обоих щитов и сбруи коня рельефными пуговками нам известна по отделке трона Лабечинской иконы богоматери, и лоров обоих архангелов на раме той же иконы; затем над надписью Николая Сохастрели иконки сретения из Хончиори (см. фото 386) и др.

Те же основные качества высокого рельефа, его первоначальной беспомощности мы видим на обеих конных фигурах святых, помещенных на боковых полосах обрамления иконы. Особенно разительно видно это сейчас по головам лошадей. Они неподписные, но по типу левого можно считать святым Димитрием, а правый несомненно св. Федор. Чрезвычайная одутловатая объемность лица Димитрия, как и объемные детали лица Федора, объемность их локонов, наложенный на перед коня объем их руки с копьем, также ремней для стремян и этих последних, узды и ее держащих рук, наконец, головы коней и их сбруи, разделанной такими же сильно рельефными набитыми пуговками, как и на уздечке и щитах основного изображения иконы — все это полное повторение примененных в самой иконе художественных навыков. Самая сбруя имеет такую же форму, как и сбруя коня под Георгием: как впрочем и видимые части воинского облачения обоих святых вполне повторяют таковое Георгия. Не отличает их и неумелость показа лошади с фаса передних ног и находчивость — композиционно-

декоративно оправданная, а может быть, и подсказанная — в изображении голов коней сбоку, круто повернутых всадниками в сторону центральной композиции.

Остающиеся отрезки боковых частей рамы заполнены хорошо известным нам, расположенным попарно, орнаментальным мотивом пятилепесткового листа, замкнутого в кружочек стебля. Это мотив, примененный на иконах Чукульской богоматери, Цагерской мадонны, Чукульского архангела Михаила и Местийского Гавриила, Варвары из Цюрми, на евангелии поясного Спаса на Чукули, и на ряде других. Интересно, что Димитрий оказался у него крупнее оставленного между орнаментом отрезка, и нимб его, а также копыта лошади врезались в кружки орнамента; Федор же умещен свободно между орнаментом и с ним не соприкасается. Аналогично этому построена более рельефная верхняя горизонталь рамы с тремя полуфигурами между двумя орнаментальными отрезками иного мотива, чем на боковых частях; по краям рамы и с боков полуфигур такой же насеченный валик, как и на вертикалях рамы; из трех полуфигур этого борта Эммануил в центре и БМ на левом углу исполнены в том же большом рельефе, что и всадники; Креститель же просто сплющен, смят, но был старательно выполнен: проработаны волосики в бороде, усах и на голове. Нижняя же горизонталь могла иметь вместо орнамента надпись заказчиков по типу, какой применен на Лабечинской иконе богоматери с орнаментальными звеньями того же мотива, что и по верхней полосе рамы (ср. фото 130).

3

В дополнение к рассмотренным двум иконам конного святого Георгия из Лабечины и из Местии показательно сделать краткое обозрение сохранившихся чеканных икон того же композиционного типа, сохранившихся почти исключительно в Сванетии, которые по времени примыкают к ним на протяжении нескольких веков.

Прежде всего нужно отметить икону, от которой сохранилась только одна основная пластина изображения, сильно помятая и сплющенная, в церкви семьи Маргиани в сел. Ланчван Местийского общества (см. фото 190)[1]. Икона без позолоты, размером 32 × 24 см. Считаясь с тем, что это рядовая вещь нужно отметить качественность работы, особенно лошади и Диоклетиана, — разработаны сбруя, хвост, поступь и ноги лошади на земле. Пластина сильно помята, из-за чего много теряет во впечатлении. Размерами она совпадает с Лабечинским Георгием, но меньше Сетийского; ближайше совпадает с Сетийской иконой, как в общей позе движения всадника, наклона его головы, чертах лица, движения рук и копья, так и в расположении трепещущего по ветру конца плаща, деталях одежды - панцыря, кожаной нижней части, вставках узорных на плечах, а также в неумелых формах коня и в его уборе. Но рядом с этим на Ланчванской пластине иконы конь все-таки изображен лучше и ярче и правильнее в пропорциях головы и ног. Движение топтания Диоклетиана конем — сильнее выражено и, так сказать, убедительнее. Однако сам Диоклетиан представляет еще один новый тип по сравнению с Лабечинской и Сетийской иконами: поза его отчасти близка к Лабечинской, но ни лицо, ни одеяние не сходны ни с той, ни с другой, только корона похожа на Лабечинскую, как и идея держания меча в руке. Кроме того отличает Ланчванскую икону отсутствие щита у Георгия и у царя. В отношении проработки фигуры Георгия и особенно его головы ремесленность работы сильнее проступает в отсутствии понимания реальных форм (глаз, носа, губ, бровей), кисть и пальцы правой и особенно левой руки не пере-

[1] Е. Такайшвили, стр. 294, № 6. Фото Ермакова № 16937. Опись 1931 г. № 730.

дают желательного объема, рельефа. Недостаточно выразительны также движения рук Диоклетиана.

Несомненно, что эта Маргианская икона ближайше совпадает по времени с рассмотренными, ибо не только общая композиция, указанные частности, но и узорная разделка применена та же, в частности гладкий диск нимба покрыт здесь тем же рельефным узором, что и на плечах Георгия, который применен на седле Сетийского, а в гравированном виде на плечах же Сетийского и др., и на Ланчванской иконе на одежде царя. Интересно, что подпись дается только общая ⴔⴑ ⴗⴍ, с сохранением общей формы титла. Помещена она в правом верхнем поле, как и первая, основная подпись Сетийской иконы. Различия этой иконы от Сетийской говорят о том, что она *не* является повторением Сетийской, а сделана независимо от нее с общего образца. И тогда напрашивавшееся уже при рассмотрении Сетийского Георгия заключение о контаминации в нем совершенно различных композиций конного Георгия получает дополнительное подкрепление — оба щита неуместны в данной композиции художественного образа.

Еще один образ конного Георгия, видимо, в том же изводе художественного образа, что и Сетийский и Ланчванский, но также в свою очередь несвязанный с ними, сохранился в жалких фрагментах головы Георгия, части фигуры с левой рукой и частями головы коня в Хони в Имеретии (см. фото 185). Сейчас икона, по-видимому, погибла в волнах антирелигиозного движения 1923 года вместе с другими иконами Хонской церкви св. Георгия, но она была зафотографирована и описана Е. С. Такайшвили[1]. Размер указывается 42 × 33 см. Это сильный, дающий полное впечатление округлой скульптуры рельеф головы Георгия лучшего времени грузинской чеканной пластики, — он, в отличие от рассмотренных, представляет на иконе Хонского конного Георгия полное, круглого овала лицо с мелкими завитками кудрей на голове, закрывающими уши. Хорошо моделированы шея, щеки, подбородок, нос, глаза, веки, а также уцелевшие части фигуры — левая рука с уздечкой, плащ с украшенным тавлием на груди, и, наконец, пряди гривы коня. Нимб и фон иконы — гладкие. Узор тавлия имеется и на подножии и мутаке Спаса на троне работы Федора сына Гвазавы в Иели, церковь Спаса (см. фото 375), и в медальоне с Эммануилом Пхотрерской иконы собора Михаила Архангела (см. фото 377) и как фон вокруг поясного Спаса (с утерянным живописным ликом) в том же селении Пхотрер (см. фото 268).

ПРИЛОЖЕНИЕ

К рассмотренному композиционному построению примыкают прежде всего незамкнутые в раму изображения:

1) Накипарская икона св. Георгия (размер 57 × 44 см) с подписью в поле ее ⴔⴑ ⴗⴍ ⴀⴓⴂⴑⴀⴑⴁⴀ||ⴆⴄ ⴓⴚⴞ|ⴑⴀ||ⴑⴒ ⴆⴄⴓⴑⴀⴑⴁ (см. фото 229, 230, 231, 232, 233, 234). Установление даты ее возможно при минуциозном сравнительном изучении всей сванской чеканки и при учете других изображений в поле иконы и ее бортов; пока можно отметить, что поясное изображение Христа в поле иконы, выше всадника, совпадает с таковым на восьмой

[1] Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, Тб. 1914, стр. 276—277, № 3; Т. Жорданиа, Хроники и другие материалы (по-груз.), II, Тб. 1897, стр. 403; Кондаков и Бакрадзе, Опись..., стр. 63, № 1. Фото было сделано Т. Кюне. Часть правой руки от плеча до локти и часть корпуса лошади, а также небольшие части фона, сохранились только ввиде таких же низких слоев чеканки, как и на иконе Накуралешского конного Георгия (см. фото 42). В верхней части правой руки наложена пластина совсем поздней починки, имеющей надпись. По ней Такайшвили датировал икону XVII веком, а Т. Жорданиа пишет о надписи, что она исполнена рукой XVI века. В надписи упоминается поновление: «сгоревшую икону оковал Хонский архиепископ Гедеон».

иконе Квирике из Лагурки, т. е. можно и эту икону относить к числу произведений чеканки XI века, что в предварительном порядке поддерживают и другие ее составные элементы[1].

2) Пластина под перекрестием большого предалтарного креста в Цхрми (Опись № 404). Размером 22×17,5, позолочена – см. фото 344 и 342.

3) Изображение — самое верхнее — на большом предалтарном кресте в ц. сел. Сакдари Чолурского общества. Об этом изображении проф. Е. С. Такайшвили пишет: «святой Георгий, накрепленный в самом верху верхнего тябла, отличается от других. Святой изображен юношей с нимбом, скачет вправо и пронзает змия, как обычно принято»[2].

К Накипарскому варианту (см. фото 230) непосредственно примыкает: 1) Ланчвали в Местиа, церковь семьи Маргиани 25 × 21 см. Опись № 733; Е. Такайшвили, стр. 295, № 8 — см. фото 256; 2) Маргвиши в Квемо Сванетии — 23 × 18 см. Такайшвили, стр. 133 — см. фото 248. Вся композиция дана в Маргвиши в обратном направлении, т. е. Георгий скачет влево, а не вправо.

Следующая группа сванских реплик того же художественного образа конного Георгия, что и рассмотренные Лабечинский и Сетийский, представлена замкнутой в медальон композицией. Исполнение — очень упрощенное; злой гений изображен юным, с длинными волосами и нагим. Четыре оттиска этой композиции, видимо, сделаны по одной общей форме, частью в дополнительных прямоугольных обрамлениях, это именно: 1) Лемсиа — 13,2 × 11 см. Опись № 116; Е. Такайшвили, стр. 321—322, № 16 — см. фото 433; 2) Лагами — 17 × 12,5 см. Опись № 286; Е. Такайшвили, стр. 289, № 16 — см. фото 436. 3) Пхотрер — сени. Опись № 22; Е. Такайшвили, стр. 409—410; — см. фото 434 вверху слева; 4) Лапскальд — на нижнем борту иконы архангела. Опись № 76; Е. Такайшвили, стр. 394, № 11 — см. фото 435. Так как Лапскальдская икона подписная работа мастера Михаила Томаниана (см. фото 453), как и Пхотрерские сени, то этот медальон можно, до детального изучения сванской чеканки, относить условно к XIII веку.

Далее, еще одна, развивающая далее то же композиционное построение группа изображает Георгия змиеборцем. Он скачет по-прежнему вправо. В этой группе, видимо, несомненно влияние западно-европейских, романских, композиций с поворотом головы Георгия назад в три четверти и с широким размахом удара копья. По-видимому, это произведения века XII: 1) на кресте в Бечо (раньше Ушхванар, ныне Доли). Опись экп. 1931 г. № 106; Е. Такайшвили, стр. 383, № 4, — см. фото 441; 2) Муркмер, предалтарный крест в церкви Варвары (ныне в Чажаше) — размер ширины ствола 7 см, т. е. тот же размер, что и на кресте Бечо. Опись № 628; Е. Такайшвили, стр. 168—169, № 2 — см. фото 439; 3) Лагурка — 22 × 16,2 см. Опись № 475; Е. Такайшвили, стр. 197, № 39 — см. фото 438; 4) Лемсиа — 31 × 23,5 см. Опись № 166; Е. Такайшвили, стр. 320, № 10, — см. фото 440; 5) Цхрми-Загяр — ширина ствола предалтарного креста 9 см, внизу его изображение Георгия. Опись № 416; Е. Такайшвили, стр. 214, № 1 — см. фото 468. Все повторяют друг друга и все одного размера, т. е. оттиснуты от одной матрицы.

Несколько обособленно стоит композиция этой сцены змиеборства на кресте из Геби (Рача), именно не вполне ясно движение коня; Георгий колит змия, держа внизу

[1] Опись 1931 года № 352; Е. Такайшвили, стр. 238, № 2; фото Ермакова № 17258.

[2] МАК, X, табл. XXI; Е. Такайшвили, стр. 96; фото Ермакова № 16834. К сожалению, плохо различается и не полностью снята на снимке (ср. фото 38).

копье. Несомненно однако, что эта пластина есть повторение какого-то отработанного образца. Изображение более четкое и с ясно видимым змием на левой поперечине, ближе к перекрестью, первого креста, и с менее четким — на втором кресте с обрывками чеканки, именно на правой поперечине[1].

Наконец, упомяну, как заключительный этап развития все того же композиционного построения, изображение св. Георгия на коне, разящего, как и в романских и готических изображениях, копьем дракона с крыльями и на двух ножках. Конь покрыт чепраком; у Георгия кроме копья, которое он держит при ударе под мышкой и защищается щитом в левой руке от дракона, имеется еще лук с колчаном стрел. В этом решении мы имеем, видимо, заключительное звено развития данного художественного образа конного Георгия, которое легло в основание ряда разных решений с драконом в грузинской чеканке XVI—XVIII веков (как, напр., икона Мхеидзе (на бортах) — см. табл. 188, фото 496 и табл. 173, и др.). У нас сохранилось несколько оттисков такой композиции, именно в Ушгуле, в Жибианской церкви Дкграк — 23,8 × 19,5 см. Опись № 710; Е. Такайшвили, стр. 149, № 1 — см. фото 520; на выносном кресте из Бодорны (ტ. 579) — нечеткий оттиск изображения — см. фото 521[2]; на небольшой Тбилисской иконе, на которой под Георгием оттиснованы на том же листе три фронтальные фигуры (ტ. 148) — см. фото 522; еще на одной иконе из Мингрелии (ტ. 150) — см. фото 519[3]. Эти четыре иконы являются репродукцией тиснением с бронзового оригинала, доставленного скульптором Г. Д. Сесиашвили из Гурджаани, где он нашел его в рассечене векового дерева (ტ. № 455: см. фото 523).

Таким образом здесь не только прослеживается из века в век постепенное изменение композиционного построения, получившего совершенно законченную форму в X—XI веке, но, наконец, один раз непреложно доказывается воспроизведение штампом, оттискиванием или отбиванием по металлической (бронзовой) форме целой композиции, которое выше установлено было несколько раз на примерах сванской чеканки.

16

КОННЫЙ СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ ИЗ ХИРХОНИСИ, САКДАРИ И НАКУРАЛЕШИ; ИЗ ПАРАХЕТИ; ИЗ САКАО И ХЕРИА; ИЗ СХИЕРИ И ГУЛИДА

Объединяемые в настоящем параграфе иконы конного святого Георгия кладут в основу художественного образа иную установку: Георгий изображен, как победитель, триумфатор, т. е. он выставлен напоказ, имеет торжественный, репрезентативный облик и лишен движения, действия. В этом ряду икон, сохраненных большим почитанием и по всем данным изготовленных в пределах того же района Рачи и Квемо Сванетии, мы не имеем блестящего произведения искусства; ни одна из них не поднимается выше среднего уровня хорошей ремесленной работы с типичными для того или иного времени

[1] Фото Т. Кюне из экспедиции проф. Е. С. Такайшвили 1919—20 гг. (13 × 18). Для первого креста описание Е. Такайшвили № 15; МАК, IV, рис. 86.

[2] Воспроизведен был Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. V, 1915, рис. 35.

[3] Судя по подрисованной фотографии рис. 18 в X-ом томе Материалов по археологии Кавказа, стр. 86, оттиски все по той же пластине были закреплены (в числе пяти) на выносном кресте, виденном в 1894 г. П. С. Уваровой в новой церкви в местности Симонинант-хеви в долине р. Иори.

ведущими художественными установками. Но так как здесь имеются как сравнительно ранние произведения еще X века, так совсем развитого XI, не говоря уже о репликах XII и следующих веков, то рассмотрение этих произведений ясно выявляет самый процесс перехода от просто «рисованной» чеканки, вся сила которой заключается в орнаментации, к скульптурному пониманию темы — сперва ввиде примитивного восторга перед объемным воспроизведением темы грубыми, «бесформенными», нечлененными массивами, затем постепенным внесением эластичности, подвижности, моделировки, пластичности; с наступлением полного овладения пластическими установками приобретает постепенно большее значение декоративность всей композиции и внесение орнаментальных частностей, украшения плоскостей фона, не говоря уже о значительной декоративной разработке обрамления центральной части. Наличие достаточно значительных и при этом в отдельных из них художественно утонченных особенностей заставляет в этом случае предполагать наличие какого-то, до нас не дошедшего, высоко художественного образца, повторенного в данной иконе, как мы уже имели подобные случаи при рассмотрении некоторых из икон св. Квирике.

1

Из сел. Хирхониси, расположенного в Раче на самой вершине Чхмерис-мта, в лесу, была передана в Музей древнегрузинского искусства 26. III. 1932 года через Г. Ф. Бочоридзе Шалвой Миндели почитаемая пластина иконы св. Георгия на коне. Правда, изображение не подписано и их на одной пластине два, друг над другом, но учитывая факт переноса этой пластины из древней церкви св. Георгия соседнего селения Схиери в новую церковь Георгия сел. Хирхониси[1], нет основания брать под сомнение определение всадника (одного из двух) св. Георгием (см. фото 34 и 35). Размер всей пластины 26,7 × 19,6 см. Она достаточно плотная, массивная. Есть следы позолоты фона и — в углубленных частях — фигур лошадей и всадников, т. е. как будто следует считать, что вся пластина целиком была позолочена. По краям пластины орнамент, вычеканенный в общей плоскости фона; узор его дан заглублениями. Это сделано по тому же принципу, как сделаны орнаментальные обрамления Саголашенских, Шемокмедских или Монаметской пластин, а также, попроще, Ленджерского Георгия. Самый мотив этого орнамента так же схож с примененным на некоторых из пластин, что сразу же помогает правильному пониманию этой пластины не как позднего упадочного произведения, а как стоящего вначале линии развития[2].

Оба святых всадника обращены влево, они корпусом повернулись к зрителю строго en face и демонстрируют ему свою победу над злом — у верхнего в виде лежащего на спине человека, пронзенного у пояса копьем (кончик его показан снизу фигуры), он схватил правой рукой копье, а левой — ногу лошади; у нижнего в виде длинной тонкой змеи, также пронзенной копьем. Копье в обоих случаях увенчано изображением креста с закругленными, как у древних выносных крестов лопастями (ср. напр., крест Маривальт, дочери Вачины Цирквалели и матери некоего Квирике, из Гелати). Облачены

[1] МАК, IV, 1894, стр. 106 и то же по сведениям Г. Ф. Бочоридзе (Bulletin du Musée de Géorgie, VIII, 1935, стр. 331). Он отмечает, что пластина была напрепляна на деревянную доску с дополнительной рамой и пластиной спинки, которые погибли в 1923 году (, 2).

[2] Показательно, что именно эта Хирхонисская икона, перенесенная из Схиери, где — как увидим ниже — сохранилось еще несколько древних же и художественно более значительных икон св. Георгия, славилась силой исцеления умалишенных, как это сообщили и Уварова и Г. Бочоридзе.

оба всадника почти совершенно одинаково, во всяком случае стереотипно — кольчуга и такие же штаны, высокие широкие — нужно думать, кожаные — сапоги, пояс с висящими кончиками и подвешенным к нему на двух ремнях тяжелым мечом в ножнах. Уздечка имеет ясно выделенные трензеля, как и у Сетийского и Ланчванского. Седло придерживается спереди ремнем и вторым под хвост лошади. Хвост в обоих изображениях завязан узлом, но по разному. На изображениях Лабечинского и Сетийского конного Георгия с примыкающими к нему (за единичными исключениями) хвост коня ложился свободно, не завязанный узлом.

Изображения даны высоким рельефом и сильно обрубковаты; скульптурно намечены массы, объемы, без всякого членения или эластичности фигур. Особенно поучительны в этом смысле части лица, фигуры всадников, их сапоги, мечи, копыта коней. Равно и поверженный также выявляет эти составные объемы целого массивными «болванками». Это определенное, несомненное удовольствие мастера выявить в каждой части изображения его объем — больший или меньший, основной или дополнительно на него наложенный — при совершенно элементарном, примитивном показе этих частей красноречиво говорит о том, что мастер воспринимает мир именно как скульптор пластическими объемами, что он высвободился из пут традиционного плоскостного рисунка своих композиций и ищет выражения для их объемных соотношений, отбрасывая мешающие ему выявить это детали: никаких складок, украшающих деталей и т. д. нет, все упрощено до одних, самых общих объемов. Интересно, что лица обоих всадников ближайше напоминают такие же обрубковатые образования лиц апостолов на Сагола-шенских пластинках, предположительно составлявших убор митры (см. фото 14, 15, 18, 19, 20); носы и глаза их совпадают с таковыми фигур Обуджской ризницы и ее футляра, а равно и Кутаисской маленькой ризницы (см. фото 21—25 и 26, 27). Мы находим, таким образом, для Хирхонисской пластины окружение других чеканных памятников ранней поры — условно относимой нами к первой и ко второй половине X века.

Но кроме того мы имеем еще материал в фото, который с несомненностью говорит о том, что только-что рассмотренная пластина из Хирхониси не является не только обособленной, единичной, но что она вместе с тремя другими изображениями конного святого (Георгия и — одного — Федора) является принадлежностью сванского круга чеканки этой ранней поры. На двух громадных предалтарных крестах в церкви сел. Сакдари Чолурского общества Квемо Сванетии, посвященных — явно — св. Георгию (первый) и св. Федору (второй), мы видим много пластин с их изображениями[1]. С Хирхонисской пластиной, однако, сопоставляются только четыре пластины первого креста (из 11), по сторонам перекрестья, с изображением Георгия (см. фото 38)[2]. Примерный размер их — 20 × 20 см[3]. Как можно, правда, с трудом, заключить по фото — верхняя и нижняя пластины кованы из отдельных листов серебра, так же как правая и левая и пластина с квадратом перекрестья, на котором в центре выступает сильным рельефом умбон и четыре малых шишечки[4], а остальное заполнено рельефной надписью.

[1] МАК, X, стр. 83—84 и стр. 165, № 32 и 33; Brosset, Voy. arch., X, p. 50—51; Е. Такайшвили, стр. 94—97, № 1.

[2] МАК, X, табл. XXI, 36; фото Ерышова № 16834, ср. 16845 и 16846. Фото не удались, как следует; по-видимому, освещение в храме плохое.

[3] Е. С. Такайшвили (стр. 94) указывает размер этого креста 5 аршин 2 вершка × 1 арш. 11 в., что равняется 3,65 × 1,20 м. Данные эти несомненно в первой цифре ошибочны; Уварова говорит «4-х аршинные», Брессе о «сужении с половиной»; по фото же, приняв поперечину за 1,20, вертикальный столб получается — 2,99 м или 4 арш. 3½ вершка. Ширина ствола получается в 20 см.

[4] Уварова (стр. 83) пишет, что эта пластина средокрестия с «умбо восточного типа», «бита отдельно, прикреплена ко кресту четырьмя правильно расположенными крупноголовыми гвоздями».

Раскрывает эту надпись Е. С. Такайшвили так:

ჩ·Ქ ᲢᲔ ᲔᲠᲗ ᲪᲐᲮᲝᲗ
ᲧᲕᲔᲚᲘᲡ
ᲛᲔᲤᲔᲥᲐ|ᲫᲔᲡ
ᲥᲠᲘᲡ ᲛᲘᲫᲒᲔᲛᲘᲡ
ᲯᲕᲠᲘᲡᲖᲔ

წ·ო გ·ი, ძე ამარეჭ ჯვრის აზნაურნი, ყოველნი მეომარნი[1]

Св. Георгий, помилуй азнауров [дворян] хеви Амареше, всех жертвователей.

Характерно в начертании букв этой надписи незамкнутое О, писанное почти кружком, но с длинным хвостом внизу. Кое-где есть у букв как бы украшающие стрелки или срезы прямых концов (особенно на нижней строке, на третьей заметно справа). При самих изображениях никаких подписей нет. Каждое из них имеет обрамление из орнаментальной полосы, вычеканенной из той же пластины в одну плоскость. Мотив этого орнамента повторен позднее в раме Шемокмедской пластины снятия со креста (см. табл. 137). Нужно полагать, что все пластины обрамлены этим мотивом по всем четырем сторонам; такое заключение получается из рассмотрения отдельных из них, хотя ни одна не дает полностью ответа, так как, видимо, пластины больше, чем ширина наличного ствола креста, почему части орнамента то загнуты на боковые стороны креста, то закрыты соседними пластинами. Кроме того в полосу рамы врезается голова и рука с копьем Георгия на всех пластинах.

Композиция Георгия повторена полностью на трех изображениях, четвертое же, именно боковое левое дано в зеркальном отражении, т. е. всадник едет вправо, тогда как все остальные влево. Он попирает человеческую фигуру, тогда как Федор другого креста попирает змия (см. фото 39). Этим различием аттрибутов, вероятно, и на Хирхонисской пластине нужно определять верхнего, как Георгия, а нижнего всадника как Федора. Сообразно различному направлению движения — едущие вправо разят не вертикально направленным копьем, а поперек, отведенной назад рукой.

Со всей композицией трех клейм этого Георгия на Сакдарском кресте почти полностью совпадает зафотографированный Е. С. Такайшвили в экспедицию 1910 года в Лечхуми в сел. Накуралеши образ св. Георгия, перенесенный в 1930 году в Кутаисский музей[2]. Размер иконы с четырьмя полями обрамления равен 37,4 × 29,4 см (см. фото 42). Боковые и нижняя полосы рамы полностью составляют позднее добавление; на верхнем же борту использованы обрывки чеканки и надписей, которые, может быть, происходят от этой же иконы, но они сильно фрагментированы и дополнены такими же гладкими, непозолоченными пластинами, как и остальные части обрамления[3]. Без бортов основная пластина иконы размером около 30 × 22 см. Она тоже сильно пострадала, некоторые части композиции отломаны, другие сильно помяты и попорчены, есть закрепляющие поздние починки. Вся икона позолочена (а может быть, она золотая по серебряной основе?); равно и древние фрагменты на верхнем борту рамы позолоченные.

Подпись исполнена очень красиво фигурно украшенными буквами с длинным стержнем у Ц. Нимб Георгия в тесном ряду пуговок исполненных ярко объемно, т. е. тот же мотив, который увидим у Парахетского Георгия из Бравалдзали. Всадник

[1] Фото Ермакова № 16846: Е. Такайшвили, стр. 95.

[2] Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1910 года в Лечхуми и Сванетию (по-груз.), стр. 79, № 2. Фото Ермакова № 16813. — В Музее, куда доставлен в 1930 г. Г. Ф. Бочоридзе значится под № 3172 (по описи Бочоридзе: ც. № 53, а старый инвентарный № 2871). Размер указан Такайшвили 37 × 29,2 см.

[3] Обрывки надписей приведены у Такайшвили совершенно точно. Письмо мтаврули сделано с лица нетвердой рукой, буквы разной величины. На фото 42 оставлена основная древняя пластина, добавления же отброшены.

повернулся в полный фас на коне, особенно явственно лицо. Лошадь с головой в чистый профиль, т. е. как Хирхониси и затем Жамуши (см. фото 44)[1], Бравалдзали (реплика Парахетской — см. фото 186), Муркмер (см. фото 253)[2], Херна (см. фото 194). Голова прикручена и шея делает дугу (т. е. как и на Хирхонисской); ухо прижато назад к голове. Положение обеих рук Георгия, как и на Хирхониси, а не как на Парахетской и других иконах, о которых ниже. В позе фигуры, в направлении копья, а также в видимой ноге всадника, да и передней коня — подчеркнуты вертикаль еще сильнее, чем на Хирхонисской пластине. За спиной Георгия развевается плащ, образующий точное совпадение по рисунку складок с плащом Георгия и Федора Сакдарских крестов. На этой иконе утеряны копыто левой передней ноги коня и фигура поверженного до пояса, за исключением поднятой левой его руки. Обе ступни ног поверженного подняты вверх. Т. е. в движениях его ближайшая аналогия Хирхониси, а в положении руки — пластине Сакдарского креста. В деталях панциря, обуви, в форме меча, в сбруе и ее деталях — ближайшая аналогия к Парахети. С Сакдарским крестом же совпадение во всем, включая нерасчлененность ноги Георгия от седла.

Накуралешская икона св. Георгия на коне сильно пострадала. Так как эта порча влияет на оценку иконы с различным состоянием отдельных ее частей и с утерей кое-где слоя с позолотой целыми кусками композиции, наконец, с поздним уродливым восполнением лакун, то прежде всего нужно четко очертить состояние иконы. Как явствует из довольно неумелой надписи, правда все еще письмом мтаврули (заглавным), которую приводит Е. С. Такайшвили, реставрация этой иконы Георгия «Хвамлского» исполнена воспомоществованием Гавриила Чиковани, сына Георгия Липартиани в конце XVII или начале XVIII века. В пластине изображения отломаны и утеряны верхняя часть меча, часть круна лошади до узла хвоста, часть под фигурой поверженного от поясницы по линии его одежды вниз; поднятая правая передняя нога лошади (в своем внешнем слое) и примыкающая часть пластины внизу от левого скоса до пояса лежащей поверженной фигуры, которая заменена сейчас уродливым изображением, заказанным поновителем иконы и выполненным, как все новое обрамление ее в серебре и без позолоты.

При внимательном изучении этого чеканного памятника приходится отметить, что поднятая передняя нога, как видно и на фото, сохранила всю форму с выделением копыта, но она не золотая (или золоченая), а серебряная; отлом довольно плотного золотого слоя фона перед и позади этой ноги совершенно ясно отличается. (Вверху этой ноги набит небольшой посторонний позолоченный обломок чеканки с гравированной орнаментацией). Точно также и под фигурой поверженного, и у круна лошади сохранена серебряная форма, но утрачена золотая ее поверхность. Фото не передает этого разительного противопоставления золота и серебра в ней. Таким образом мы имеем на этой иконе два слоя чеканной формы — нижняя серебряная, от которой кое-где откололся верхний слой (золотой или позолоченный?). Починочную фигуру на нашем воспроизведении я закрыл, как и поздние борта, чтобы они не мешали рассмотрению древнего памятника. Закрепление этого ветхого памятника произведено гвоздями во многих местах, а специальная серебряная полоса набита на месте горла Георгия. (Орнаментированный позолоченный фрагмент ниже гривы на ноге лошади — вероятно, обычный прием украшательства)[3].

[1] Опись экспедиции 1931 года № 317.

[2] Опись № 670.

[3] Те же два слоя видны в некоторых местах Хонского конного Георгия, как отмечено выше.

Пластически Накуралешская икона дана с сильным, обрубковатым объемом: голова Георгия, как шар, хотя сильно помята и даже поломан лоб; такие же дополнительные шарообразные объемы глаз и носа, а также бровей и завитков волос. Глаза тоже примяты. Пластическая разработка составляет полную параллель всего облика к громадной стоящей фигуре Георгия из Бравалдзали (см. фото 36). Так же объемно трактованы правая поднятая рука и видная левая нога Георгия, голова и корпус лошади со сбруей. Особенно приходится подчеркивать проработку объемов головы лошади — гриву, ухо, глаз, ноздрю. В туловище лошади особенно мощны объемы обрубковатых передних ног. Впрочем и хвост выделен объемом, а по форме он является близкой аналогией Хирхониси и особенно Парахети и Херна (см. фото 43 и 194). Чепрак (или седло) украшено по краю орнаментацией.

Как было отмечено, основные частности композиции и пластическое исполнение иконы ближайше совпадает с рельефами Сакдарских крестов. Интересно, что голова святого трактована в Сакдарских изображениях, с некоторой, видимо, моделировкой по сравнению с обрубковатой шарообразностью Накуралешской иконы; напротив того грива лошади более разработана на Накуралешской. В рельефах Георгия Сакдарского креста фигура святого как бы несколько падает назад от напряженного подтягивания уздечки к себе, круто закручивающей голову коня. Интересно, что Уварова отзывалась с похвалой о всем кресте, а в частности относительно занимающих нас здесь четырех пластин оттеняет, что они «более крупные и рельефные», чем остальные и что конь «богато убран, покрыт попоной с нагрудником и тяжелыми кистями, хвост, грива и челка заплетены и разукрашены»[1].

На втором кресте имеем две пластины с изображением св. Федора и подписью буквами, имеющими небольшие украшающие срезы и расширения кончиков (см. фото 40, 41). Надпись вверху ჴ[ა] თ[ე], а внизу изображения в две строки : ჴ[ო] თ[ე] ძ[ე] ს[ძ]ე მ[ქ]. Проф. Е. С. Такайшвили раскрывает ее следующим образом с некоторым вопросом: წმიდაო თევდორე მეიწვალე ა[ბ]რე[მ]ე[ლი] მიქელ[ა][2]. Верхняя пластина несколько разнится в деталях композиции от нижней (нет у верхнего Федора плаща, и др.). Нижняя композиция есть полное (зеркальное) повторение композиции Георгия первого креста. Федор разит, как сказано, не вертикально направленным копьем, а поперек композиции, диагонально, отведя правую руку назад.

Таким образом, по пластическому подходу это памятники самого раннего начального периода — передачи только самых общих, основных объемов, обработки и выявления темы в общих формах пластической болванки. В отношении орнаментальных полос, украшения букв надписей — скромное начинание налицо; дальнейшее развитие имеет свои примеры, т. е. и с этой стороны начальность этапа подтверждается.

Небезынтересно, что основные изображения Георгия в этом типе показывают его попирающим человека; Федор же попирает змия, т. е. является змееборцем, как изначально и по легенде. Кроме того они построены как звенья «геральдической» композиции, причем Георгий движется справа налево, а Федор слева направо. (Ниже мы еще вернемся к этому.)

Итак мы имеем здесь еще несколько повторений определенного извода, именно одну отдельную икону из Накуралеши и почти полностью повторяющие ее три пластины

[1] МАК. X. стр. 83.

[2] Е. С. Такайшвили, стр. 97—98, № 2; фото Ермакова № 16833 и 16847; МАК. X. стр. 83—84 и стр. 165, № 33.

Георгия в движении справа налево и три других, почти точно воспроизводящих композицию в зеркальном отражении — именно одного Георгия и двух Федоров. Начальный этап композиции для X века, таким образом, получает дополнительный и совершенно непреложный материал.

2

В селении Бравалдзали (Рача) сохранилась икона конного Георгия в типе триумфатора, как и Хирхонисская, Сакдарские и Накуралешская (см. фото 43)[1]. Это перенесенная из соседнего селения Парахети икона, как свидетельствует моленная надпись в нижней части ее: ⴔⴓ ⴍⴄ ⴑⴄ ⴄⴌⴄ ⴅⴈⴄ ⴔⴑⴄ ⴖⴒⴑⴑⴑⴑⴑ. Размеры этой иконы 47,5 × 43 см. По упоминанию Уваровой и Г. Ф. Бочоридзе «позолоченная», т. е. сплошь. В надписи характерно, что ⴀ выгравировано в обратном начертании, что в данном случае так же не объяснимо технически, как аналогичные случаи в резаных на камне надписях. Над словом ⴔⴑ стоит титло, хотя слово выписано полностью. Наконец, наименование ущелья, т. е. общины, поставившей эту икону, было сперва совсем сокращенно указано буквами П, Х и надежным окончанием СА, а затем между первыми выгравировали еще дополнительно, совсем зажатые, А и Р, причем верхний крючок справа у Р, или нужно считать совсем отсутствующим, не показанным, или же, может быть, он вставлен в головку следующего Х (по фото — не удается определить). Как выяснил Г. Ф. Бочоридзе это сокращение наименования ⴖⴀⴔⴀⴕⴑⴑⴑ (Парахети). Древняя пластина обрамления едва-ли более поздними чеканными бортами, от которых не сохранилось ничего вовсе по нижней горизонтали рамы. Рама имеет два скоса и накреплена на специально прифальцованных к основной доске ввиде деревянной рамы бортах, что все-таки не говорит за поздний сбор этой иконы в теперешнем виде[2]. Подпись изображения ⴔⴓ ⴍⴄ сделана по сторонам головы святого тем же начертанием букв, что и моленная надпись, и вместе с тем совершенно совпадающим с надписями изображений, крупных, пеших святых Федора и Георгия en face, там же в Бравалдзали (см. фото 37 и 36). Детальное рассмотрение этой иконы выявляет и дальнейшие совпадения между ними, причем такого характера, что нельзя не признать их произведением одной мастерской, одного мастера.

В художественном смысле это такое же беспомощное произведение, причем особенно курьезным выглядят лошадь (морда ее и ноги) и поверженный злой дух. Ноги лошади и форма копыт такие же, как на Сакдарских пластинах крестов. Но вместе с тем во всех фигурах и в названных частях их совершенно явно виден тот же интерес к скульптурной объемности, который выявляется с такой же первобытной силой, как у этого мастера, так и в Сакдарских пластинах. Маленькая фигурка поверженного особенно упрощенно передает объемность, в частности в нескольких складках одежды ниже пояса. Интересно для выявления связи, что голова его почти полностью повторяет голову св. Федора большой Бравалдзальской иконы, с другой стороны по типу бороды и форме ног близка к Хирхонисскому поверженному, а по оделянию — опять Сакдарским крестам. Скульптурность изображения здесь проявляется еще и в изоляции отдельных предметов в пространстве, т. е. у нас на плоскости фона. Композиционно они, таким образом, совершенно не связаны, вернее разорваны: щит, меч и шлем поверженного —

[1] Кратко упомянута с воспроизведением П. С. Уваровой (МАК, IV, 1894, стр. 123 и рис. 99); затем Г. Ф. Бочоридзе (Bulletin du Musée de Géorgie, VIII, 1935, стр. 307—308, № 8). Фото Т. Кюне из экспедиции проф. Е. С. Такайшвили, 1919 года.

[2] Уварова (стр. 123) оттеняет, что рама «гораздо тоньше и плоше по делу, чем самая икона».

каждый показаны и воспринимаются за себя. Сам Георгий почти без изменения в позе воспроизводит большого пешего Бравалдзальского Георгия: голова, черты лица и получающееся отсюда плаксивое выражение его, нимб в ободке цепи пуговок, разделка всего одеяния — кольчуга, плащ на плечах с его положением и течением линий, рукава вплоть до обшлагов с покрывающим их узором, пояс с подвешенным на нем мечом, часть одежды ниже пояса, наконец, штаны и сапоги — повторяют, только, конечно, в уменьшенном размере, известное нам по иконе пешего Георгия. Вместе с тем почти все эти черты очень близки и Сакдарским изображениям на крестах, а именно разделка нижней части одеяния, сапоги, меч, а голова и нимб — Накуралешской иконе. Только отделка обшлагов на рукавах вместо пластического узора иконы пешего Георгия выполнена при малом масштабе гравированием его; фибула на плаще дана при малых размерах изображения гладким шариком без внутреннего членения; самый плащ к тому, как он свешивается на груди с плеч Георгия по образцу стоящей en face фигуры, имеет добавление в развивающемся конце его позади всадника: этот мотив повторяет образец скачущего всадника, как мы его видели у Лабечинского, Сетийского и примыкающих изображений, но отличается и от Сакдарских и Накуралешского, причем опять в упрощенном, обрубковато передающем объемность виде, как и складки одежды поверженного. Даже правая рука с копьем полностью повторена на конном изображении, как и его нога собственно повторяет изображение одной правой ноги пешего. Но вместе со всем этим непосредственным совпадением двух изображений — чисто фронтального стоящего и частью видимого сбоку или в повороте сидящего верхом на коне — совпадением, вызванным, объясняемым, оправдываемым элементарным восприятием объемности, пластичности мастером этой иконы, он отчетливо выявил получающийся отход от полной симметрии в массах двух сторон фигуры, который знаменует вид фигуры в полуобороте, гевр. сбоку. Поэтому и меч подвешен у него под другим углом к поясу, именно как висящий на боку фигуры, а не спереди ее, как он показан у стоящего. (Тут совпадение с Сакдарскими изображениями.) Все эти моменты заставляют нас оценивать мастера обеих этих икон, как мы это подчеркивали уже указанием на пластически-скульптурную заинтересованность его, как художественно сильно одаренную фигуру.

Некоторые частности этой иконы протягивают связующие нити и к рассмотренной выше группе конных Георгиев. Цепь пуговок как орнаментальный мотив, мы отмечали уже на Сетийском, Ланчванском конных Георгиях и на иных изображениях XI века, близких к началу его; также подхвостник имеет треугольное звено со свешивающимся ремнем, как украшение, какое сделано и на коне Сетийского Георгия; и уздечка с трензелями и со своеобразным украшением четырьмя ремнями вверху шеи (ср. к последнему Накуралеши) совпадает с формой ее на Хонской и той же Сетийской и Ланчванской иконах. Даже грива разделана совсем как на Накуралешской иконе и очень близка к Хонской и к Сетийской. Наконец, и в форме копыт нельзя не отметить близости к таковым Сетийского и Хирхонисского изображений, но полностью они совпадают с изображениями на Сакдарских крестах. Таким образом и с этой стороны рассматриваемая икона увязывается с древними произведениями грузинской чеканки конца X и начала XI веков.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Парахетский конный Георгий имеет в той же церкви Бравалдзали повторение. Это — сильно фрагментированная икона, которая — по уцелевшим фрагментам —

представляла повторение, правда, позднее выполненное, такой же композиции (см. фото 186). Размер — 41,5 × 31,5 см[1]. Голова Георгия сравнительно хорошо моделирована и проработана: глаза, нос, кудри шевелюры, широкий свободный разворот трепещущего по ветру плаща — показывают сильно продвинувшуюся эпоху. Зато голова лошади, пара ее передних ног, хвост без узла и почти целиком сохранившаяся фигура поверженного еще повторяют (или: опять уже?) неумелый рисунок незнающей скульптурного восприятия эпохи. Картуши с подписью ᲘᲕ ᲒᲝᲠ|ᲘᲖᲮᲐᲚᲘ (с длинными титлами над первыми тремя и последними четырьмя буквами) тоже совершенно плоскостны. Однако вся икона по прежнему на гладком фоне.

Реплика Парахетской же иконы св. Георгия в Бравалдзали сохранилась в сел. Жамуши Мулахского общества Верхней Сванетии (см. фото 14)[2]. Размер 28 × 19,3 см. Фигура Георгия непонятно вытянутая. Меч того же вида, распределение оснащения коня также; кольчуга и облачение Георгия несколько упрощены. Подпись ᲑᲘ ᲘᲝ характера по начертанию для близкого еще времени. Фон в орнаментации; борт и надпись внизу — вероятно добавлены.

3

Третий вариант той же композиции иконы конного Георгия, в качестве выставленного напоказ победителя с распростертым под конем поверженным представляют три иконы все того же X — XI веков. Одна поступила в Метехский музей искусства из церкви св. Георгия (?) в Сакао (Рача) и является интересной, ранней скульптурной поры иконой (см. табл. 98 и фото 191, 192). Пластина с изображением интересующего нас сюжета серебряная, плотная, неровный прямоугольник; позолота ее бледная с легким зеленоватым оттенком; размер 28,5 × 24 см[3]. Рама этой иконы в уцелевших на деревянной доске фрагментах имеет два скоса в 1 и 0,8 см ширины, а ширина всего орнаментованного борта в 5,5—6 см; рама без позолоты. Таким образом общий размер иконы с рамой — 38,5 × 35 см. — Вторая известна мне только по фото Т. Кюне (размером 13 × 18) из экспедиции Е. С. Такайшвили — по-видимому тоже из Рачи (см. фото 193). Средняя пластина с изображением Георгия отличается существенно только фигурой поверженного, в остальном же только совсем мелкие детали кое-где показаны иначе. Борта заполнены совсем поздними (века XVI—XVIII) филигранными пластинками и цветными камнями. Третья икона зафотографирована также указаниями Е. С. Такайшвили в 1910 г. в Квемо Сванетии — в сел. Херия (см. фото 194)[4]. Эта мастерская вещь, 40 × 31 см размером, дошедшая в довольно приличной сохранности — только лицо Георгия выломано (и заменено позднее слепым) и обломаны части внизу — одна нога лошади и немногое от поверженной фигуры. По-видимому, и вся рама не первоначальна, хотя боковые части еще хорошего времени; они прикрывают частично фон, заполненный гравированным узором, как и на Шемокмедских пластинах 1008 года. Размер одной пластины этой иконы из Херия примерно будет 28,5 × 22 см, т. е. почти полностью совпадает с пластиной из Сакао, а по композиции и деталям и

[1] Г. Ф. Бочоридзе, Bulletin du Musée de Géorgie, VIII, 1935, стр. 308, № 9. Фото из экспедиции Е. С. Такайшвили 1919 г., исполненное Т. Кюне. Орнаментальные боковые части рамы, по-видимому, одновременны с иконой; к стилю исполнения ср. икону архангела Гавриила в Местии (см. табл. 68); верхняя полоса заменена, нижней — нет.

[2] Опись № 317; фото Ермакова № 17167; Е. С. Такайшвили, стр. 257—258, № 5 — он относит ее к XVII веку.

[3] ტ. № 11, доставлена в мае 1934 г. Г. Ф. Бочоридзе и Ш. Абрамишвили.

[4] Фото Ермакова № 16889; Е. С. Такайшвили, стр. 128, № 1, — не позднее XIII — XIV века, по мнению его

по фигуре поверженного продолжает и художественно уточняет неизвестного местонахождения вторую икону данной группы.

Икона из Сакао и вторая, неизвестная, выделяются редко высоким рельефом — особенно голова Георгия и круп лошади. При этом объем головы Георгия иконы из Сакао большой, полный; видимо такой же на фото второй иконы; формы же несколько отличны — в Сакао сильный прямой нос, и глаза крупнее и выработаны как у Цагерской мадонны (см. фото 129); завитки волос большие, плотные. Точно также и фигура поверженного отличается резко формой и, может быть, большой пластичностью. На иконе из Сакао голова его вся густо обросшая волосами, резко повернута к зрителю en face, как бы с приоткрытым молящим о пощаде ртом; нос той же формы, как и у Георгия; вытянутая вперед по земле рука и ползущее движение ног, в каждом члене дает ясный объем, обособленный рядом с другими. При этом все детали также и лица проработаны пластически. То же повторяется и на второй иконе, как ясно видно при рассмотрении головы и лица на фото; и обособление обеих рук из корпуса совершенно показательно в указанном направлении. На обеих иконах хорошо пластически выявлен и весь корпус лошади — переходы от ноги к груди, и т. д.; копыта выработаны большими массивами, как бы продолжая намеченное в Хирхониси и развитое далее в Накуралеши изображение их. Плащ Георгия, особенно развевающийся конец его, очень нарастает пластически к центру — в Сакао. Наложение объемов друг на друга тоже совершенно отчетливо отражает подход пластика: таковы левая рука и поводья в ней, обе луки седла (последние к тому же выделяются высоким рельефом), нога Георгия и меч у него на боку, левая рука поверженного, а на иконе из Сакао кроме того также ремень, поддерживающий вокруг груди лошади седло, застегнутый еще пряжкой, стремя, затем наступающая на поверженного нога коня, уши его, и т. д.

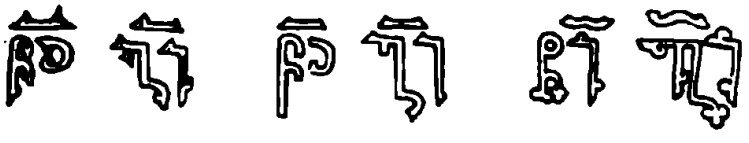
В разработке изображения мастер иконы из Сакао очень внимательно и обдуманно подошел к своему, хоть и небольшому, произведению. Даже ногти на пальцах Георгия показаны. Панцырь Георгия украшен на каждой пластине четырьмя точками и четырьмя черточками под ними, как и панцыри Бравалдзальских стоящих Федора и Георгия, а панцырь второй иконы и иконы в Херна составлен из гладких пластинок с полукруглым низом и точками под этим в сплошной ряд. Ниже пояса на Георгии из Сакао опускаются углом заканчивающиеся ремни с украшением сверху из полосок, а по низу из точек. Т. е. это повторение того, что видим на громадных стоящих фигурах Федора и Георгия из Бравалдзали как по форме, так и по отделке, — но, конечно, неизмеримо мельче (см. фото 36, 37); по форме же это совпадает также с Лабечинским и Парахетским конным святым Георгием (см. фото 181 и 43). На второй же и из Херна — это опять снизу закругленные ремешки или пластинки (?) в четыре ряда, ниже которого выступает довольно сильно рубаха в подвижных складках. Наручи узорно украшены гравировкой. (На второй — это сетка, подобно иконе третьего Кирике и некоторых других икон). На втором Георгии особо выделен пояс, к которому подвешен меч. Меч имеет ту же общую форму и детали, некоторые проработаны однако яснее, как и мечи на Хирхонисской иконе, у стоящих Бравалдзальских святых воинов, у Парахетского Георгия в Бравалдзали и у ряда других; он подвешен на двух выступающих металлических обшивках ножен, которые опять имеют металлический же наконечник, но не сплошной, а только по ребру ножон (ср. Джуматского Георгия). Рукоятка этого прямого меча простая ровная. Проработаннее на этих иконах обкладки для подвешивания — они отделены, как накладные на ножнах, а у Георгия из Херна еще и украшены гравированными точками декора. В одеянии Георгия из Сакао виден кусок штанов в

такой же, видимо, разделке сеткой точками, как на Бравалдзальских Федоре и Георгии, на Парахетском, Лабечинском, Сетийском и Ланчвальском Георгиях и на других иконах. Такая сеть ромбами покрывает видимую ниже рубахи Георгия полосу подседельника. У второй же иконы подседельник украшен по краю плетушкой, а дальше он гладкий; у Георгия же из Херия такой же борт, а дальнейшее дает опять сетку ромбов. Хотя, по форме вытянутых острых носков и широких массивных гладких голенищ, сапоги этих трех Георгиев совпадают с таковыми рассмотренных до сих пор его изображений, но они явно уже относительно мягкие и линии соединения их отдельных частей точно указаны мастером. Это, во-первых, волнисто заканчивающийся на икре (или захватывая колени) верхний край; затем над щиколоткой фестоном заходящий вверх шов и, наконец, видимая на правой ноге лежащего под лошадью врага с внутренней стороны продольная линия соединения надетых поножей. Отличается первая от обеих других икон в одежде поверженного: Сакао дает его совершенно отлично от тех и в разработке, правда, еще общей по замыслу позы, как бы умоляющей о пощаде «проскинезы», и соответственно в одежде. Эта кольчуга вся сплошь из колечек крупных и мелких между ними в Сакао, а в Херна и на второй иконе гладкое матерчатое одеяние до колен, застегиваемое (?) спереди, и подпоясанное; на поясе у него висят ножны меча.

Эти три иконы, тесно связанные друг с другом, увязываются также отдельными чертами с другими уже рассмотренными иконами конного святого Георгия. Таково общее воинское облачение, в целом всего набора и его форм повторяющееся, а в отдельных частностях совпадающее то с Хирхонисской и примыкающими, то с Лабечинской, то с Парахетской и т. д. иконами. Характерно движение руки держащей копье — оно совпадает не с Парахетским Георгием, а с Хирхонисским, Сакдарским и Накуралешским, что придает этим изображениям чрезвычайно примитивный вид неумелым поворотом, переходящий в манерный на таком изысканном произведении, как Георгий из Херна. Конский убор также интересно перекликается с отдельными из рассмотренных изображений конного Георгия. Таков ремень по груди лошади, держащий седло, весь в кружочках, как и этот же ремень Парахетского, Сетийского, Ланчванского Георгиев, а также на Сакдарских крестах. Или треугольник со свисающим декоративно ремнем на боку подхвостника, как и у Парахетского и Сетийского Георгиев и опять у Федора Сакдарского креста. Или витушка по борту подседельника, как и у Парахетского Георгия. Характерной особенностью этих трех икон является легко спущенный позади седла конец ремня подхвостника и отмеченные уже, сильно пластические две луки его, чего нет на других иконах конных святых. Кони под этими тремя святыми по разному поворачивают голову — особенно сильно в Сакао и во второй, где намечается второй глаз коня, и в чистый профиль в Херна. Узда коней трех этих икон опять иная, чем на группе Лабечинского или группе Парахетского всадника, но ближайше сходная с примыкающими к Хирхонисским: между собой одинаковы вторая икона и из Херна с особо подчеркнутым украшением над глазом. Икона же из Сакао не подчеркивает этого украшения, в сбруе есть дополнительный ремень сверху и к удилам, как у Сетийского всадника, а на шее двойной украшенный ремень, как у Лабечинского и др., а не ординарный. Грива коней идет отдельными прядями, как уже было у Сетийского, Сакдарского, Накуралешского, Парахетского и особенно близко у Хонского всадника. Хвост у всех завязан узлом как и у Хирхонисского, у Георгия и Федора Сакдарских крестов и у Парахетского. Три рассмотренные иконы — единственная группа, где поступь коня триумфатора дополнительно попирает поверженного, т. е. олицетворение зла, — именно одна из задних ног грозит его раздавить.

Сравнивая все три иконы между собой, непосредственно бросаются в глаза, при всем общем сходстве, те отличия, которые нельзя не отнести за счет известной разницы во времени их изготовления. Икона Георгия из Сакао исполнена более элементарно и сильно проявляющейся пластической мощью чувства, чем вторая, хотя и она еще обладает ею в полной мере. Сильная ковка пластины видна повсюду. А с выступающих остро частей рельефа позолота стерта. — В общем также ярко выражена пластическая заинтересованность мастера и второй иконы, но в ней есть, по-видимому, смягчающие моменты, как некоторая мягкость лица всадника и более легкости в трепещущем конце плаща. Впрочем, суждение о пластичности по фото всегда сохраняет свою условность. — Икона же в Херна пользуется и выявляет пластику форм без этого свойственного первым двум иконам страстного влечения к открытому новому художественному миру, а так сказать спокойно, не отказываясь от иных способов передачи той же задачи, с полным владением основным завоеванием предыдущего — можно предполагать — поколения художников. Мастер этой иконы занят вопросом передачи правильных пропорций головы и фигуры всадника и отношения к нему лошади; сообразно этому в посадке Георгия (корпус, левая рука) больше артистической свободы и уверенности. В изображении украшенности сбруи, потника, вышитых обшлагов рукавов, узорчатой материи штанов, гравировки на металлических частях ножон меча — им применяется показ гравированными линиями, а не пластически, как на первых двух иконах. Так же и в разработке лица поверженного только надбровные дуги и нос даны пластически, тогда как волосы, глаза, усы и борода показаны только гравированными линиями. Но кроме этого всю гладь фона, а также нимба святого, мастер покрывает едва заметно награвированным орнаментом растительного мотива одного характера и исполнения с узорами заполнения фона на погибших Шемокмедских пластинах 1008 года с изображениями въезда в Иерусалим, преображения и распятия (см. табл. 10, 11, 12). Фон между орнаментальным узором весь матирован сплошными вертикалями точечек, как было и на Лабечинской иконе. Сама надпись этой иконы ⵅⵔⵉⵙ выгравирована одинаково с орнаментом, как его часть.

Одним из таких же моментов хронологического различия этих трех икон является разделка нимба и форма креста, венчающего копье. Нимб Георгия из Сакао дан на плоскости пластины и гравирован по краю мелкими кружочками, являющимися излюбленным примитивным приемом украшения на различных чеканных предметах перелома X и XI веков. На второй — диск его рельефно противопоставлен фону, а на третьей — это декоративно разукрашенный диск. Смена формы крестика характерна, ибо он здесь, как и на Хирхонисском изображении относительно крупных размеров и имеет четко разработанную форму: на иконах из Сакао и на второй крест одинаковой формы, с закруглениями на углах каждого тябла, как мы знаем такую форму по сохранившимся памятникам; на иконе из Херна он из ровных трапецевидных тябл, как напр., кресты на Хахульском складне в Гелати (по описи Кондакова №№ 57, 58, 76). Но сильнее всего хронологический момент последовательности исполнения сказался в шрифтах, которыми выполнены подписи этих икон.



Рассмотрение это позволяет, по-видимому, считать икону из Сакао сделанной еще в конце X века, тогда как икона в Херна относится к продвинувшемуся времени XI,

может быть, его второй четверти. Таким образом, не исключена возможность, что вертикальные полосы бортов рамы этой иконы могут быть одновременны исполнением с самой иконой. Впрочем, и относительно бортов иконы из Сакао этот вопрос разновременности приходится оставить открытым. Они тоже без позолоты и сохранились лишь во фрагментах: правая вертикальная полоса с верхним заходом и части на левом борту. Они, правда, дают возможность восстановления композиции целого. Все полосы борта были заполнены завитками стебля с развернутым в каждом листиком. Между угловыми умещалось по вертикальным полосам по восемь кружков, а по горизонтальным по шесть. Диаметр кружка 3,2 см, а ширина всей полосы с двумя скосами 5,5 до 6 см. Скосы в 1,0 см, и 0,8 см, на них внутренний имел узор, а внешний был гладкий.

4

Еще один вариант того же художественного образа конного Георгия сохранен нам в чеканных иконах Грузии начала XI века. Это конный св. Георгий из Схиери и из Гулида — из Рачи и Квемо Сванетии (Лентех).

Схиерский конный Георгий стал известен только теперь, когда в 1934 году был доставлен в совершенно изломанном на мелкие кусочки виде в Музей Метехи Г. Ф. Бочоридзе и Ш. Абрамишвили[1]. Здесь фрагменты сложены вместе стараниями И. Ф. Сонгулашвили, поскольку вообще были доставлены, и показывают, что это была интересная, яркой скульптурной поры икона. Георгий же из Гулида был зарегистрирован и зафотографирован еще П. С. Уваровой в 1894 году и затем проф. Е. С. Такайшвили в 1910 году.

Схиерский Георгий был чеканен на серебряной, хорошо сплошь позолоченной, желто, пластине размером 28,7 × 20,5 см (см. табл. 99, 100 и фото 195, 197, 199). С рамой икона размером 44 × 35 см, рама без позолоты с двойным скосом[2]. В этом изображении интересно то, что Георгий триумфирует попирание зла в образе змия, как мы это видели только еще на одном Хирхонисском и Сандарских изображениях св. Федора змиеборца. Идея символического показа триумфа здесь подчеркивается еще дополнительно двумя изображениями в верхних углах иконы: в левом находится в полукруге «небес» «десница господа» с двуперстным благословением, а в правом фигура архангела, видимая по колена из полукруга небес с державой в левой поднятой руке. Она дана с прочувствованным ритмом изгиба фигуры и наклона головы к находящемуся внизу всаднику. К сожалению, лицо ангела целиком выпало и отсутствует. Интересно, что часть крыла и правой руки высовывается за пределы полукруга, что еще более подчеркивает «смотрение ангела вниз на землю».

Георгий подтягивает узду своего коня, так, что он перебирает ногами на месте, «играет», как и на иконе в Гулида; голова коня естественно прикручена трензелями к шее и видна, сильно повернутой, в лоб, пожалуй, сильнее, чем на иконе из Сакао и Парахети. Копье Георгий легко держит в правой руке и оно отвесно касается раскрытой пасти змия. Увенчано копье простой формы крестиком. Кисть руки у него совпадает с поворотом на иконе в Гулида; указательный палец на обоих также отделен и вытянут, как мы видели у Лабечинского, Сетийского и Ланчванского Георгия. К сожалению, за исключением головы Георгия и торса до локтя правой руки — вся фигура его погибла,

[1] Акт приемки в Музее от 22 мая 1934 года: ф. № 3.

[2] Г. Ф. Бочоридзе (Bulletin du Musée de Géorgie, VIII, стр. 333, № 4) дает краткое описание; он видел икону не поломанной, над головой святого был камень с арабской надписью. Размер он указывает 44 × 35,2 см.

она отсутствует в доставленных обломках (впрочем, общее восстановление возможно по другой Схиерской иконе, см. ниже). Помимо верхней части кольчуги, пластинки которой даны сильно пластичными, сохранился развевающийся за плечами всадника конец плаща; он дан небольшим рельефом, в общей конфигурации близок к изображению его за плечами Георгия в Херна, но спокойнее по движению. Хвост коня опускается по самому крупу вниз длинной волной, без узла, также как и на иконе в Гулида. Змий разработан с большой головой и широкой пастью с постепенно делающимся к хвосту тоньше туловищем, образующим два кольца. Тело его покрыто в верхней половине отдельными полукруглыми чешуйками, тогда как нижняя половина разбита на сплошные поперечные чешуйки — эти пластические детали пройдены по контуру с лица.

В группе рассматриваемых здесь изображений конного триумфатора Георгия один этот Схиерский Георгий может быть поставлен рядом с Лабечинским конным Георгием по впечатлению правильного соотношения головы к корпусу всадника и всадника к его коню, от которого уцелели перед и часть задних ног и хвоста. Возможно, что уже икона в Херна соответствовала этому, но за отсутствием лица святого — решить это можно только приблизительно. Вся фигура Схиерского Георгия решена (по сохранившимся частям), как сильная, развитая, широкая, с утонченной головой, склоненной вперед к правому плечу и лишь слегка повернутой к зрителю, т. е. она склонена им перед небесным благословением сверху (показанным в левом углу иконы). Пластически фигура и голова внимательно и детально разработаны, тонко передавая объемы. Голова окружена гладким диском нимба, унизанного по борту точками посреди двух линий. Панцырь, как отмечено, был старательно разработан пластически в каждом звене. Так же хорошо пластически разработан и корпус коня: уши, челка, мускулатура по носу, углубленные глаза, и особенно крутой изгиб шеи с показом пластически выдающейся гривы хорошо отражают наблюдения автора в природе. Подпись этой иконы выполнена просто в гладком поле по сторонам головы Георгия, несовсем однако симметрично. Начертание букв из тонких рельефных стержней с украшающими медальончиками, какие мы повстречали, впрочем по три и по одному, на подписи иконы в Херна, и которые имеются в подписях на большом предалтарном кресте из Кацхи (см. фото 272, 273, 274).

Рама этого Схиерского Георгия уцелела только в обрывках — именно правая половина верхнего борта, три четверти правого бокового и половина левого бокового, да еще уцелевшие на доске остатки восковой заливки чеканного листа. Однако, это дает возможность восстанавливать всю композицию убора рамы. Главное поле ее было украшено растительным орнаментом, каждый развернутый листок которого дважды обрамлен стеблем и отрезки которого помещены между гладкими круглыми выпуклинами по углам в центре каждого борта. Между гладкими выпуклинами на горизонтальных бортах было по два листика, а на вертикальных по три. На внутреннем скосе рамы известный узор, внешний был гладкий, судя по маленькому уцелевшему кусочку по верхнему борту и обрывкам по правому. Т. е. здесь такое же соотношение, как и в обрамлениях иконы из Сакао. О времени вопрос стоит, как и там.

В том же Схиери сохранялась рядом с рассмотренной иконой еще вторая, значительно более крупных размеров, которая является повторением этой первой, выполненным однако в более позднюю эпоху, мастером средней руки, утерявшим уже чувство скульптурности и внесшим как увеличение размера иконы, так и некоторые добавления в

построение, которые как раз и документируют невысокое мастерство его. Мы привлекаем здесь, так как она, хотя изломана была в мелкие куски вместе с другой, но среди них сохранила больше обломков фигуры Георгия и коня, что таким образом, в собранном И. Ф. Сонгулашвили виде, помогает впечатлению основной иконы. Указываемые для этой иконы Г. Ф. Бочоридзе размеры с полями были 60,2×41,2 см[1]. Теперь же от полей и доски ничего не имеется в Музее, а для средника не получается полной высоты (внизу недохват) — ширина же 32 см. Т. е. поля были узкие — 9,2, судя по боковым, т. е. высота пластины должна была быть до 51 см, иначе говоря, с довольно большим полем ниже изображения. Вероятно, таким образом, упоминаемые Г. Ф. Бочоридзе фрагменты «надписи в нижней части иконы» находились именно в поле самой иконы, а не на ее нижнем борту. Лист этой иконы тонкий; позолота хорошая, но хуже чем на предыдущей.

Композиция та же, что и предыдущей Схиерской иконы, но выполнена по размерам крупнее (см. фото 196, 198, 200). Пропорции построения головы к фигуре Георгия и его к коню такие же «правильные», как и у образца. Выполнение в целом не пластичное, а рисованное; без ощущения объемности и без моделировки. А некоторые части композиции так прямо и даны гравировкой, т. е. даже и без этого условного рельефа. Таковы «десница господа»; от ангела сохранился только фрагмент, небольшой, крыла и руки — они тоже гравированы. Сделанные же рельефом части сравнительно с образцом, т. е. с другой иконой из Схиери (ტ. № 3), вялы и менее выразительны. Таковы лицо Георгия, особенно его нога, вся проработка одежды, доспехов, передние ноги лошади, змий: это не пластика, а рисунок. К композиции образца прибавлены, пониже угловых полукругов с десницей и ангелом, два гладких медальона, выделенных в поле венком круга. Они пустые, но, очевидно, должны были служить для подписи изображения. Подпись же сделана прямо в поле фона, при этом ჴ′ი и ბ′ი размещены ассиметрично (оба слова выше медальонов, но на разной высоте) — ჴ′ი под десницей и левее руки Георгия, а ბ′ი правее его головы[2].

Конный Георгий в Гулида — небольшая икона, размером 23 × 19 см, позолочена сплошь; относится все к тому же композиционному замыслу, но без поверженного в ногах коня (см. табл. 101)[3]. Как и под Схиерским Георгием — конь, что называется, играет, как отмечала еще П. С. Уварова. (Ср. также реплику к Парахети из Жамуши — см. фото 44.) Таким образом, эта икона ближайше примыкает к Схиерской по общей установке. И это полностью относится также к правильному построению, пропорциональному, фигуры Георгия — здесь стройной, тонкой и эластичной при удлиненном, утонченном же лице и пышной, высокой шевелюре, и коня — на высоких стройных ногах, с крупным туловищем, имеющего относительно небольшую голову, прикрученную поводьями к шее. В отношении частностей — относительно мало совпадений между этой и другими иконами конного Георгия начала XI века. Это — форма меча, которая совпадает с уже встреченными нами, но в проработке частностей он суммарно показан; также седло, подхвостник и даже узда. Треугольник закрепления подвески на подхвостнике (Парахети, Сакао, Херна, Сети, всадники Сакдарских крестов, Накуралеши) превращен здесь в пирамиду из трех шариков. Развевающийся по ветру за плечами Георгия конец плаща ближе всего можно сопоставить с Лабечинским, Парахет-

[1] Bulletin du Musée de Géorgie, VIII, 1935, стр. 333, № 3.

[2] В описании у Г. Ф. Бочоридзе есть упоминание в pendant десинце, в верхней части иконы, изображения царицы: очевидно, он спутал ангела с царицей. Текст надписи таков: - - - - [ჲ]ა : ძალ[ა]ჲ[ა] : ქრ[ი]ს
- - - - [ქ]ე ჴელთა : მისთა : ამინ :

[3] МАК, X, стр. 118 и рис. 36; стр. 166, № 44; Е. Такайшвили, стр. 90—91, № 1 и фото Ермакова № 16828.

ским и Сакаосским. Наконец, совпадает со Схиерским держание правой рукой копья — все положение руки и кисти и вытянутый указательный палец, как было кроме того сходное у Лабечинского, Сетийского и Ланчванского.

В остальном же Георгий в Гулида является особенно индивидуальным произведением в среде конных Георгиев этого раннего времени. Уже иконографическая особенность круглой шарообразно головы и курчавых, шариками в три ряда (большей частью), волос здесь совершенно преобразована, также способ показа плаща и накрепления его на плечах — до спины лошади спадает значительная его часть помимо развевающегося конца. Одеяние Георгия в остальном тоже меньше походит на тяжелые воинские доспехи — это скорее щегольское облачение, недаром корпус разделан ромбоидально построенной сеткой с точками в каждом ромбе ее: мотив ткани штанов и иных на многих из изображений Георгия и др. Пояс отмечен рядом полукруглых подвесок с небольшим, легко подвешенным мечом. Одеяние же ниже пояса спадает совершенно легкими складками, как бы трепещущими от ветра и дающими острый длинный угол: при этом открывая ногу от колени и обрисовывая ее выше колена. Так же и обувь не массивная, значительно больше ноги, защищающая ее в момент боя, а щегольская, обтягивающая ногу, как перчатка. Даже грива коня идет дальше в показе длинных волнистых прядей, чем было у Парахетского, Хонского Георгия или у всадников Сакдарских крестов[1].

Как видно по фото, конный Георгий в Гулида является несомненно произведением яркой скульптурности, хотя естественно, что собственно творческим был оригинал этого произведения, но не оно само. Действительно, передние ноги коня не уместились хорошо в заданном поле, грудь коня не дает плавного перехода моделировки; по-видимому и в лице Георгия не все выработано так, как следовало ожидать от столь законченно разработанной композиции. Да и подпись изображения, хотя и повторяет отработанный образец на подобие Схиерской подписи и иконы из Херна, все-таки выполнена без соответствующей всему произведению утонченности. Виной этому, мне кажется, нужно считать малые размеры иконы: ведь если откинуть сохранившиеся части рамы из указываемых проф Е. С. Такайшвили размеров в 23 × 19 см, то для композиции Георгия остается (при рассчете по фото) примерно всего площадь в 16 × 12 см. Не даром вся икона, как видно по фото, вместе с бортами была вычеканена из одного листа, причем переход к раме образовывал скос[2]. А между тем в разработке бабок около копыт коня награвированы волосы, как и у Лабечинского Георгия, то же и в разработке хвоста и гривы, не говоря уже, конечно, о шевелюре волос самого святого.

Как отмечено, рама иконы сделана из одного общего листа серебра. Вокруг изображения идет внутренний скос, покрытый почти тем же мотивом, что и скос Схиерского Георгия. Фон скоса, как и широкой полосы борта, весь матирован набитыми пунсоном точками. От широкой части рамы погибла половина (левый и нижний борта), уцелевшая позволяет восстановление всей композиции. По горизонтальным бортам были три медальона с полуфигурами — два по углам и один в центре. Между ними орнаментальный мотив. На боковых полях в центре по одной стоящей фигуре святого воина en face. Отрезки до угловых медальонов были опять заняты растительным орнаментом. В растительном орнаменте, скомпонованном как законченная на данную

[1] Гр. Уварова восторженно отзывается об этой иконе: «изображение тончайшей чеканки и полное прелести и изящества». С ней вполне соглашается и проф. Такайшвили.

[2] Ср. икону Иоанна с Прохором, заказ Саввы Дранделя, или икону Симеона Столпника, заказ Антонии Цагарели для Ишхани (до 1032 г.).

площадь композиция — одна и та же фигура, но положенная то горизонтально, то вертикально — доминирующий элемент составляет такой же курчавый пятилопастный лист, как он часто встречен в чеканке этого времени, от Цагерской мадонны начиная. В центральном медальоне верхнего борта изображен с мечом наголо на плече юноша св. Прокопий (ჴ'ა ჳჯ'ჳი), в правом угловом — Иоанн Креститель из деисуса[1]; по середине боковой полосы стоящая фигура юного святого с мечом наголо через плечо и щитом на земле в левой руке[2]. Эта мысль — украсить такой фронтальной фигурой во всю ширину полосы, без отделяющей от орнамента рамы, идентична постановке конных фронтальных фигур на иконе Сетийского святого Георгия, на которой и в растительном орнаменте применен тот же лист. В части фигурных изображений бортов икона, судя по фото, сильно помята, но видимо была хорошо пластически сработана, хотя без особенной детальности в мелочах. Нимбы показаны тем же выступающим ободком из цепи перлов, как и нимб самого конного Георгия.

Таким образом и со стороны рамы дата иконы поддерживается на начало XI века.

К рассмотренным двум иконам из Схиери и Гулида тоже приходится сделать небольшое добавление. В сел. Джахундер Лашхетского общества Квемо Сванетии сохранилась, правда сильно потрепанная, икона конного святого Георгия, размером 89 × 56 см, впервые отмеченная еще П. С. Уваровой[3]. Фото этой иконы, к сожалению, не дают возможности составить себе ясное представление о целом ряде деталей композиции (см. фото 188, 189). Но все-таки едва ли мы ошибемся, если примем, что святой Георгий изображен был здесь, как и на иконе из Гулида, без поверженного в ногах его коня змия или человека. И самое то копье он держит не отвесно в землю, а на перевес диагонально плоскости иконы. Как и икона в Гулида и эта помещена в узком поле (правда, боковые части обрамления сейчас явно насели на сюжетную композицию) и конь держится как бы в три четверти поворота к зрителю. Фигура Георгия — сильно вытянутая и вообще крупная по отношению к коню: ногу он подогнул параллельно брюху коня, настолько последний для него мал. Рубаха Георгия видна также сильно, как и у Гулидасского Георгия и также со свободной драпировкой; близка она Бравалдзальскому, а также Сакао и Херна.

Джахундерский Георгий построен не так, как Схиерский или Гулидасский или вся рассмотренная здесь группа триумфирующего Георгия, а едущим слева направо. Отсюда проистекают соответствующие естественные отклонения в самой композиции. Уздечку он держит, как полагается, в левой руке, которая почти целиком закрыта головой лошади — видна только одна кисть с концом поводий. Правая не может быть уже поднята в выступлении напоказ триумфатора, а выдвинута тоже перед грудью его с копьем, положенным на плечо, на перевес. Меча на поясе нельзя было показать, ибо левый бок Георгия не показан зрителю. По движению корпуса лошади можно заключить, что передние ноги были или на земле или в положении «играния»; да и места для показа скача поле иконы не имеет. Еще одно явное отличие — это щит за левым плечом Георгия, видимый половиной всего своего круга. Эта деталь соединяет Джахундерского с Сетийским Георгием, у которого тоже за плечом виден круглый щит, причем

[1] По Такайшвили: ი'ნჯ ნ(ჱ'ა, на фото различается больше букв.

[2] По Такайшвили: ჴ'ა ი'ჯ, т. е. Федор; по фото скорей ჴ'ა ჶ'ნ, т. е. Димитрий.

[3] МАК, X, табл. XXXIV и стр. 110, 102 и 164, № 11; Е. С. Такайшвили, стр. 107. Фото Ермакова № 16874. Уварова считала ее иконой XIII, а Такайшвили — XIV века.

в обоих случаях трудно себе представить, как он реально держится. Таким образом, эта странная частность особенно сильно подчеркивает общность этих двух изображений, имеющуюся по ряду элементов (не говоря о том же направлении движения Георгия, которое характерно всей группе Лабечинской композиции). Так голова и детали проработки лица, напр., глаза, оклад лица, ближайше сходны у них; разделка узды и ремней прикрепления седла рядом кружочков, четыре полосы ремней по шее коня с такими же кружочками — наиболее близки именно Сетийскому Георгию, хоть есть отчасти и у Ланчванского и Парахетского. Разделка штанов Георгия ромбондальной сетью с точками также имеет параллель в Сетийском и некоторых других Георгиях. Зато не имеет Джахундерский Георгий параллелей в других изображениях конного Георгия изучаемого времени в ряде декоративных моментов, явно с большой любовью и пониманием примененных мастером. Так, свешивающийся раскрывающимся как лилия концом один конец от перевязи панцыря на груди. Орнаментация обшлага рукава и обшлага голенища сапога, даже борт потника — использует мотивы, которых на других изображениях не встречаем. Сам же по себе узор обшлага рукавов варьирует таковой подола рубахи Лабечинского Георгия, одежды Диоклетиана Сетийской иконы, и т. п. Также своеобразно и умело украшен щит Георгия гравированными узорами, построенными для диска из центра и с широкой каймой. Мотив каймы щита применен и для убора нимба Георгия. Но что особенно своеобразно разрешено, как декоративная задача, это — разделка плоскостей фона. В гладкой верхней четверти его, т. е. примерно до высоты плеч Георгия, он помещает два, рельефно выступающих, но также просто гладких, квадрифолия с выгравированной вытянутыми линиями подписи изображения ჩ̣ᵃ გ̣ი (с типичной формы титлами). Три остальные четверти иконы с небольшими, иррегулярного контура видимыми отрезками фона покрыты были гравированной, едва заметной орнаментацией типа Шемокмедских пластин 1008 года или иконы из Херпа, т. е. со сплошными гладкими поверхностями в самом рисунке выделенными только отштриховкой фона между этим узором; в этом отношении совпадение с Шемокмедскими пластинами полное, тогда как мастер Хериасской иконы применяет небольшую тушевку самих листиков узора. Среди этого орнаментованного фона, между развивавшимися концами плаща и крупом лошади помещена в $3^1/_2$ строки надпись ровным асомтаврули, которую проф. Е. С. Такайшвили читает следующим образом:

ქ: მო̣ჴედა: ჩ̣ᵃ: ეხე: ხატი: მამახახლისობაჲა: ვახტ̣გ: ლომინ|აის ძისᲂსა: და გამოიღო: ოცი-ჲა: დრაჯნისა: ჩქონელი |მისა:ჴელოვანთა: მიხაცმელად: და გჳდრიან: | ხელითა: და კორცითა: მო̣წ̣ო: გ̣ი:

В переводе: *X Вычеканена святая эта икона в мамасахлисство Вахтанга Ломинаисдзе* [или: *сына Ломинай*] *и выделено на 20 драхм скота для оплаты ее мастеров и молят душой и телом тебя, св. Георгий.*

Как видно по фото, икона сохранилась в сильно пострадавшем виде; тонкий, очевидно, лист, из которого она вычеканена, порвался в очень многих местах, края прорванных частей загибаются, поломались и помялись; к тому же восковая заливка переда лошади, отражающая всю форму и детали чеканки, спустилась со своего места и, таким образом, картина получается особенно пестрая, пятнистая. Только сохранившаяся с малыми порчами высокого рельефа и хорошей моделировки фигура всадника от головы до пят, являющаяся показательным образцом хорошей скульптурной работы, позволяет оценить мастерство и художественную утонченность этого незаурядного пластика. В данном направлении помимо проработки объема головы и ее частностей,

моделировки носа, глаз, бровей, щек, показательны руки, большие пальцы с обозначением ногтей, отдельные объемы одежды, наконец, легко и естественно ложащиеся драпировки рубашки Георгия.

Как уже говорилось, икона пострадала и в смысле ширины ее поля; теперешние борта с гвоздеобразным орнаментом и со сборными (не продуманной системы) клеймами полуфигур, частью в круглых, частью в прямоугольных рамочках и разного качества штампов, относятся, может быть, к более позднему времени и вероятно, приданы данной иконе либо при переносе ее на новую доску, либо на ту же, но со стремлением закрепить обломанные края иконы.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рядом с этой Джахундерской иконой нельзя, однако, не отметить еще две тоже очень крупные иконы, но уже более позднего времени (вероятно, до XIII века). Первая дает Георгия движущимся тоже вправо, но обе изображают поражающим врага. Первая находилась в сел. Мцхета (Лечхуми), размером 90,5 × 55 см[1]. Сохранность плохая. Внизу лист с другими композициями; борта сборные. — Вторая из Бравалдзаали, размером 81,2 × 60 см; тоже сильно потрепанная и фрагментированная в части коня и поверженного; внизу, в поле иконы надпись (фрагментированная); нижнего борта чеканка, видимо, от другой иконы, имеет также надпись[2]. Обе, по-видимому, — рядовая сванская продукция; фон иконы заполнен орнаментацией. Детали совпадают с разными иконами данной группы. Ни пластически, ни художественно не представляют интереса, а лишь как материал исторического развития и распространения.

В дополнение к рассмотренным показательным примерам развития пластики в данном типе триумфатора не безынтересно бросить взгляд на массовую, рядовую продукцию, изготовлявшуюся тиснением от матриц и все-таки сохранившуюся в ряде различных вариантов.

Одну группу составляет уцелевший в большом числе оттисков вариант: 1) Цюрми-Чобэи, отдельной иконой, чеканенной из цельного листа с орнаментованной рамой; общий размер — 27,5 × 23 см, а поле центрального изображения — 15,7 × 11,5 см; слабо позолочена — см. фото 249 (Опись № 433; Е. Такайшвили, стр. 221, № 10, фото Ерм. № 17233); 2) Нацули Квемо Сванетии, тоже на отдельной иконе вместе с другим вариантом — см. фото 250 (Такайшвили, стр. 127, № 6; фото Ерм. № 16886); 3) Ипрари, отдельной иконой, очень изношенный штамп; общий размер — 20 × 15 см, а среднее поле — 12 × 10,5 см — см. фото 251 (Опись № 525; Е. Такайшвили, стр. 211, № 5, фото Ерм. № 17262); 4) Сакдари, предалтарный крест св. Георгия, где на каждом тябле, ближе к концам их, повторен шесть раз оттиск с этой матрицы (без развевающегося плаща, как и в Ипрари и Нацули), — см. фото 38 (МАК, X, табл. XXI; Е. Такайшвили, стр. 94—97; фото Ермакова №№ 16845, 16846, 16834). Голова Георгия совсем en face и у лошади морда повернута, как в Сакао; нимб в кружочках, шлем пораженного, как на Парахети и т. п., меч общего типа всей группы. Явно это маленького размера реплика разработанного типа, слегка упрощенная. Подпись на Цюрмийской еще вполне отработана.

Близкий к этому варианту извод — маленькая иконка в ц. Спаса сел. Мурмер Ушгульского сельсовета (см. фото 253). Размер 18 × 14 см[3]. Она очень помята; вероятно,

[1] Е. С. Такайшвили, стр. 44—45; фото Ермакова № 16770.

[2] Г. Ф. Бочоридзе, Bulletin du Musée de Géorgie, VIII, Тб. 1935, стр. 304—306, № 4; МАК, IV, стр. 124 и рис. 100 и 101; Brosset, Voy., XII, p. 79. — Фото Кюне из экспедиции проф. Е. С. Такайшвили 1919 года.

[3] Опись № 670; фото Ермакова № 17346 — шестая иконка; Е. С. Такайшвили, стр. 166, № 30, который ее относит к XVIII—XIX веку, икона сванской работы.

тончайшего листа. Вся композиция та же — и в деталях держания узды, форме меча, расположении узды и подхвостника. Плащ развивается подобно второму Бравалдзальскому Георгию. Поверженный держит рукой копье таким же образом, как у Хирхонисского Георгия. Голова — относительно хорошего рельефа и, вероятно, построения. Таким образом, видимо, повторение по древнему образцу еще относительно древнее же. Другой пример из Шгеди (общий размер по Такайшвили 28,5 × 25,5) — см. фото 252 (Е. Такайшвили, стр. 130—131; фото Ермакова № 16900 с подписью «Шкети»).

Другую группу составляют оттиски медальона с Георгием, попирающим конем и копьем человека; один вариант повторен на средней пластине большого предалтарного креста в Несгуне (Опись № 161 — см. фото 243) и в Цхумаре на левом тябле (Опись № 64 — см. фото 244). Несколько иной вариант и чуть большего размера имеется на том же кресте в Цхумаре, на нижнем его тябле (Опись № 64 — см. фото 245), а матрица этого медальона обнаружена в Несгуне (см. фото 246). Еще один вариант оттиснут все на том же кресте в Цхумаре, на правом рукаве (Опись № 64 — см. фото 239); а также на большом кресте в Цорми (на левом тябле дважды и на правом и нижнем — см. фото 342, 343).

Сильно исковерканные штампы по существу являющиеся опять вариантом все той же темы триумфатора, совсем упрощенные, имеем на иконках в Муркмер - см. фото 242 (Опись № 657; Такайшвили, стр. 166, № 28, фото Ерм. № 17348), в Лагами — см. фото 241 (Опись № 289; Такайшвили, стр. 290, № 18, фото Ерм. № 16944), в Лемсиа — см. фото 255 (Опись № 117; Такайшвили, стр. 322, № 17, фото Ерм. № 16989). Особенностью их является то, что копье Георгий держит в левой руке; другими словами это какой-то технический перевод с готового образца, который получился в обратном смысле при изготовлении матрицы (ср. ниже стр. 368).

На большом предалтарном кресте из Лабечины (Лечхуми, ныне в Кутаисском музее) есть четыре оттиска св. Георгия на коне без поверженного, и с копьем в руке на перевес, а также крупный оттиск с поверженным внизу (фото Ермакова № 16764; ср. Такайшвили, стр. 30, № 10).

На предалтарном кресте из Геби четыре разных варианта конного Георгия с поверженным человеком или змием, то скачущим вправо, то влево.

Один штамп Георгия со змием сохранился на фрагменте серебряной пластины (дважды) в Цхумаре — см. фото 240 (Опись № 61). Тот же штамп применен четыре раза на большом кресте в Цхумаре, левее перекрестья — см. фото 359 (Опись № 64). Он близок к Муркмерскому оттиску (см. фото 253; Опись № 670).

17

ДВА КОННЫХ СВЯТЫХ ГЕОРГИЯ РАБОТЫ АСАНА, ЗОЛОТЫХ ДЕЛ МАСТЕРА, В НАКИПАРИ

В Накипарской церкви св. Георгия, среди нескольких икон конного святого, имеется две чеканных иконы довольно крупных размеров, подписные мастера золотых дел Асана, которые, хотя и сильно отличаются по композиции друг от друга, все-таки являются решением в одном общем художественном образе, который до известной степени есть соединение установок двух рассмотренных выше художественных ре-

шений — именно, изображения борьбы и изображения триумфирующего показа победителя. Собственно Георгий на коне изображен по движению коня и по посадке фигуры на нем — на всем скаку поражающим врага копьем. Однако, вместо двух, так сказать, равноценных массивов, противопоставленных друг другу ради стыка на скаку, мы видим только одного Георгия, заполняющего по существу всю плоскость изображения. Это и отвечало вполне задаче показа святого, т. е. тем самым его прославления; тогда как противопоставление двух равноценных по массиву составных никоим образом не согласно с идеей иконы святого. Такое решение встречается в ту же (и раннехристианскую) эпохи относительно часто, но оно всегда по смыслу опять только прославление подвижников веры, энтузиастов убеждения — пары конных святых Сергия и Вакха, Меркурия и Прокопия, Георгия и Маврикия, Георгия и Евстахия, Георгия и Димитрия, Георгия и Федора, двух Федоров (Тирона и Стратилата), и т. д., и т. п.[1] Таковы — однако без подписи изображенных — святые всадники со змием и с человеком на предалтарной преграде из Цебельды VI—VII века[2], в западном фризе на Мартвильском кафедрале начала VII века[3], в рельефе северного тимпана Дворцовой церкви в Ани VII или IX—X века[4]; рельефы X века в тимпане западного входа церкви Вале и на ее южном фасаде[5]; рельефы на фасаде церкви в Джоисубани (Рача[6]); рельеф с подписями имен Георгия с человеком и Федора со змием в тимпане западной двери Никорцминды 1010—1014 гг.[7] и (без подписей) на восточном ее фасаде, но раздвинутые и обособленные[8]; фресковое изображение Георгия и Федора, поражающих копьями одного змия в 28-ой капелле пещерного комплекса в Гереме (1021 года)[9]; фрески Георгия с человеком и Федора со змием в Накипарской церкви св. Георгия, в Ипарской церкви Кальского общества, на фасаде церквей Георгия в Адиши и в Сюпи Парском и в ряде других; в росписи яковитской сирийской церкви св. Сергия в Сададе, близь Хомса (Эмесы), два святых конных воина поражают змия

[1] В литературе встречается сопоставление, как с прототипом, с рельефами Диоскуров (O. v. Taube, S. 20 по Hampel, Archaeolog. Ertesitö, 1905), франкийских всадников (Taube, S. 24—25, 28 по Alb. Dumont и Dobruski), и др. М. Н. Ростовцев (Изв. НАК, вып. 49, 1913, стр. 54—61) стремиться установить самую сущность и ход образования этого двойного конного божества, попирающего зло. Он завершает свое разыскание, оттеняя, что в этом божестве «амальгамировались мистические элементы Ирана, Сирии и Малой Азии. При этом характерно — пишет он далее — что . . . дающим является Восток, берущим Запад» (стр. 61). Остается и на сегодня невыполненным полный анализ эволюции по памятникам художественных форм. Между тем материал иллюстраций, приведенных по вопросу о «въезде царя» (adventus) Е. Кантаровичем (Art Bulletin, 1944, December, XXVI), который рассматривает ряд композиций конных фигур данного сюжета с римского времени до Юстиниана I преимущественно, подсказывает подготовку форм, особенно в таких изображениях, как Adventus Септимия Севера или Марка Аврелия (илл. 13, 14) или Аврелия Felicissimus-а (середины III века — илл. 26), а также Юстиниана I на золотом медальоне в Лондоне (илл. 35, или на амулетах илл. 31, 32). — Хотя, конечно, изображения свв. всадников X—XI веков существенно отличаются от всех этих изображений как и от других античных и раннехристианских всадников иной сбруей и иным оседланием коня, вызывающими иную посадку всадника средневековья.

[2] Д. В. Айналов, Археологические известия и заметки, III, Москва 1895 и табл.; его же, Эллинистические основы византийского искусства; МАК, IV, 1894, табл. VII и VIII.

[3] Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб. 1948, стр. 181—182, табл. 78.

[4] Памятники армянского искусства, вып. I: Дворцовая церковь в Ани и Н. Я. Марр, Описание Дворцовой церкви в Ани (АД, I), СПБ, 1916.

[5] МАК, IV, стр. 71, рис. 55, 56 и 57; Ars Georgica, 3, 1950, табл. 10, 11, 12.

[6] Г. Бочоридзе, Вестник Музея Грузии, VIII, стр. 327, табл. XVII.

[7] МАК, IV, табл. XLVIII; Н. Аладашвили, Рельефы Никорцминда. О фасадной скульптуре в средневековой Грузии. Тб. 1957, табл. 18, 19.

[8] МАК, IV, табл. XLV; Н. Аладашвили, табл. 2, 5, 7.

[9] G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1925—36, pl. 135, 1 et t. I, 2, p. 482 et add. p. 608. Повторено В. Н. Лазаревым, Византийский Временник VI, 1953, рис. 10.

и дьявола[1]; в росписях Малой Азии, примерно XIII (?) века, именно в Нис и Суваса[2]; два рельефа Дмитриевского монастыря в Киеве из красного шифера с изображением без подписей, однотипной композиции двух едущих навстречу друг другу всадников со змиями (Георгий и Федор) на одном, а на другом Нестор, убивающий гладиатора и св. Дмитрий с поднятой для благословения правой и с копьем в левой руке (исполненные примерно в 1062 году[3]; рельефы симметрично расположенных святых всадников, вделанные в алтарную стену Златоверхого Михайловского собора в Киеве[4] и каменный рельеф с двумя святыми всадниками из монастыря XII века Федора Стратилата в Киеве (без подписи)[5]; деревянные резные рельефы от разобранного сундучка и использованные для двери в ц. св. Николая в Охриде, греческой работы XIII века с тремя парами конных святых — Георгия и Димитрия, двух Федоров, Меркурия и Прокопия[6]; романский деревянный резной сундучок XII века в соборе г. Терracина[7]; Георгий и Димитрий с драконом на византийско-сицилийском триптихе XIII века в Музее в Палермо[8]; на мраморном рельефе амвона в старом кафедральном соборе св. Реституты в Неаполе, середины XIII века, — в нижнем ряду справа два всадника (как и остальные без подписи), поражающих царя и змия[9]; работы тех же неаполитанских мастеров капитель в монастырской дворовой галлерее Монреале (близь Палермо) со свв. Георгием и Евстахием[10]; на бронзовых дверях, работы мастера Барисано ди Трани в Трани 1175 г., Равелло 1179 года и Монреале около 1186 года — опять свв. Георгий и Евстафий[11]; в итало-византийских росписях Италии, как-то в ц. Sa Maria ad Cryptas in Fossa в Monte Cassino XIII века, изображены свв. Георгий и Маврикий[12], или в гроте San Biagio (Masseria iesce) около San Vito dei Normanni и Бриндизи XIV века, где изображены св. Георгий и Димитрий[13]; наконец, на итало-византийской иконе в Музее в Равенне (№ 345), где в нижнем ряду святых изображены конные Димитрий и Георгий со своими противниками[14] и, судя по упоминанию в

[1] Н. П. Смирнов (Отзыв В. В. Бартольда и Н. И. Смирнова о трудах Н. Я. Марра по исследованию древностей Ани, в Записках восточного отделения русского археологического общества, т. XXIII, II тг. 1916, стр. 396, по: Известия русского археологического института в Константинополе, т. VII, вып. 2—3, София 1902, стр. 134, № 11 и 12, 136, табл. № 19).

[2] H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, 1908, S. 91 и 252 (по O. v. Taube).

[3] История русского искусства, под общей редакцией И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова, т. I, М. 1953, стр. 192 и рис. на стр. 194. В. Н. Лазарев, Византийский временник, VI, Москва 1953, рис. 12 и стр. 211, прим. 3

[4] Ф. И. Шмит, Искусство древней Руси-Украины, 1919, стр. 79. Воспроизведена в «История русского искусства» И. Грабаря, т. V, стр. 12.

[5] Прохоров, Христианские древности, Серия III, илл. на стр. 15.

[6] Н. П. Кондаков, Македония, СПБ, 1909, стр. 236—239 и табл. III.

[7] Muñoz, L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, Rome 1906, p. 181—187, figs. 141—143; Кондаков, Македония, стр. 237; датировка этого сундучка, как отмечает Н. Кондаков, колеблется между VIII и XIII веками в разных работах; так Стриговский относил его к VIII, а Ауфхаузер (Das Drachenwunder des hl. Georg, S. 231 Anm., делая ссылку на Venturi, II, p. 96 sqq., p. 205) к VII, Muñoz — к XIII.

[8] № 582 или 852 инвент. № 19: O. v. Taube, Die Darstellung des hl. Georg in der italienischen Kunst (Diss.). Halle a. S. 1910, S. 22, 162.

[9] Em. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, P. 1904, pl. XXXIV, 2 et p. 775—776. (ср. Taube, S. 142, который цитирует Venturi II, p. 548; III, p. 541, sqq., fig. 522.)

[10] Taube, S. 142, цитирует Venturi, III, p. 624—635, fig. 589.

[11] A. Boeckler, Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, Berlin 1953, табл. 100, 101, 124, 125 (Ravello), 134 и 135 (Trani), и стр. 63, где названы и другие параллели (по Volbach, Dalton и др.).

[12] Em. Bertaux, fig. 118 et p. 298 около Bominacco (ср. Taube, S. 42, 117, 145).

[13] Em. Bertaux, pl. IV, 2 et p. 149 (ср. Taube, S. 23, 162, цитирующего еще Ch. Diehl, L'art Byzantin dans l'Italie méridionale, p. 59—61 et ill.); Dalton, BAA, fig. 190, p. 312; Фотография Coll. Millet, C. 1469.

[14] Taube, S. 162.

сноске у Ауфхаузера[1], на итальянском диптихе из собрания Карран в Барджелло во Флоренции, где изображены два всадника, из которых один поражает человека.

Такая геральдически симметричная композиция двух святых всадников, изображаемых то на спокойно красующихся, то на бегущих конях, всегда соединяется с пояснительным символом святого. Этим символическим изображением является поверженный и прокалываемый копьем святого человек или змий, т. е. злой дух в образе человека или змия, иногда и одного общего для обоих святых змия о двух или одной голове. Наши чеканные иконы представляют собой выделение из такой геральдической композиции одного ее звена — св. Георгия; понятно отсюда, что идея прославления его опять остается сущностью изображаемого, а тот или иной показ его борьбы является довеском, который никак не может получить соответствующего своему содержанию выражения. Композиция как бы страдает внутренним противоречием, которое из всех трех типов сильнее всего, ощутимее, выражается в предстоящем сейчас нашему рассмотрению типе Георгия, поражающего венценосного царя на всем скаку своего коня. Поверженный лежит без движения, а то даже и в условной позе — это составляет полный диссонанс к порывистому движению и силе возбуждения борьбой, выявляемых в заполняющем все поле, как бы пролетающем на коне, победоносце Георгии. Характерно, что копье Георгия в этом композиционном типе также увенчано крестом, как и в первом, собственно репрезентативном и торжественном.

1

Ипарская икона конного святого Георгия с таким его обозначением წმ. გ(ე)ი ოფრისს в длинной надписи заказчика Маруши, сохраняемая в церкви св. Георгия в сел. Накипари Ипарского общества, представляет собой довольно крупную (50 × 41 см), хорошо сохранившуюся позолоченную икону (см. табл. 93 и фото 184)[2]. Тон позолоты иконы и бортов общий, зеленоватый бледный; на выступающих частях рельефа бортов позолота сошла, она заметна только в фонах, почему создается впечатление разницы. В среднике Диоклетиан не позолочен, как остальное, и надписи заказчика и другие внизу почти вовсе без позолоты, т. е. вся нижняя часть бледная. Всадник скачет справа налево и сообразно быстроте движения несколько наклонен вперед его корпус, в то время как копье он легко держит в правой руке, касаясь его острием горла лежащего на земле «нечестивого царя Диоклетиана», как гласит подпись около его головы (დოკლტი|ანე: მეფე: უმჯლო:.). Поза Диоклетиана совершенно условная, как бы спящего на боку; но глаза у него открыты, он одет в императорское облачение и корону из драгоценных камней, жемчуга и с подвесками. Меч и щит лежат отдельно тут же около него. Под всадником и над Диоклетианом выгравирована четкими буквами асомтаврули надпись заказчика в три основных строки и более мелкими буквами в несколько строк заключительные добавления к ней, размещенные между другими частями композиции[3]:

[1] Das Drachenwunder des hl. Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung (Byzantinisches Archiv, 5). Lpzg. 1911. S. 231 Note 4 со ссылкой на Venturi, II, p. 193, 226. — По-видимому на баптистерии S. Marco в Венеции имеется, как пара, два рельефа XIV века змееборства св. Георгия и св. Феодора (Taube, S. 143, цитирует фото Naya № 3329; Venturi, II, p. 280 с илл.; v. d. Gabelentz, стр. 215.)

[2] Опись 1931 г. № 349; Дм. Бакрадзе, стр. 111; МАК, X, стр. 172, № 174; Е. С. Танайшвили, стр. 237—238; фото Ермакова № 17254. Хранится в доме Като Хачовани.

[3] Первоначально мастер наметил в третьей строке вместо слова МАС, только две его буквы МС, но затем переделал С в А и добавил С.

ⴖⵜⵔⵓⵏⵓⵙⵜ:ⵒⵙⵒⵏ:ⵣⵑ:ⵥⵏⵙⵜⵔ:ⵍⵚⵑⵔ:ⵏⴼⵙⵜⵔ:ⵜⵜ
ⵍⵒ:ⵔⵙⵜⵓⵣⵏⵔ:ⵔⵑⵣⵜ:ⵔⵙⵚⵓⵛⵣⵑⵚⵙⵜⵙ:ⵙⵙ:ⵔⵙⵒⵒⵔⵙⵜ
ⵙ·ⵔⵚⵏⵔⵙ ⵃⵣⵔⵑⵔ:ⵙⵏⵑⵔ:ⵔⵙⵒ:ⵍⵙⵒⵃⵏⵓⵒⵒⵑⵔⵙⵔ:ⵃⵣⵔⵏⵓⵙ:ⵁⵜⵜ
ⵁⵏⵓⵙ:ⵙⵙ:ⵑⵏⵛⵒⵚ
ⵓⵙ —
ⵢⵏⵚⵏⵓⵙ
ⵙⵔⵙⵃ:ⵁⵜⵜⵁ
ⵔⵔⵏⵛⵚⵏⵔⵙ
ⵓⵙ—

В надписи характерны древние начертания отдельных букв, как ⵙⵛⵍⵔⵁⵛⵚ, хотя все остальные так же равномерно и красиво выписаны и все имеют усиляющие по концам точки нажима, как они столь характерны в асомтаврули рукописей X века.

Пластическое выполнение всей иконы отличается, как и в других чеканных произведениях начала XI века, четкостью и яркостью переживания объемности. Каждый из представленных объектов дан в наиболее полном со стороны объемного впечатления аспекте. Но характерно, что в этом раннем произведении пластики пропорциональное соотношение частей тела не является еще ясно осуществляемой мастером художественной задачи, а сказалось примитивная установка или, может быть, затруднение при проработке во всех деталях объема головы Георгия, который получился у него значительно крупнее, вне пропорции к телу. То же самое, хотя с меньшей резкостью — и у Диоклетиана. Объемное выявление головы Георгия создает впечатление как бы шара, причем особенно старательно моделирована доминирующая поверхность повернутой к зрителю щеки с подбородком и завитки, составляющие общий шар шевелюры. Кроме того, с полной отчетливостью моделированы губы, нос и глаза. Интересно сопоставление проработки глаза Ипарского Георгия, как и других рассмотренных выше конных Георгиев того же времени и икон Квирике в Лагурке с одной стороны и Цагерской мадонны с примыкающими к ней другими и иконами поясного Спаса: в первых — дополнительная попытка, видимо, подчеркнуть глубинность и переливы отсветов в зрачке круглого объема глаза, чего нет во второй группе, где круглому объему всего глаза противопоставляется просто неглубокая выемка, отмечающая зрачок — только при отдалении достигается общее впечатление смотрящего видящего глаза, тогда как при близком, в упор рассматривании — результат не удовлетворителен. Далее на фоне общего высокого уровня пластической яркости Ипарского Георгия нельзя особо не подчеркнуть передачу поворота туловища в талии и обрисовку ноги до колена, а также собравшуюся в большие складки одежду около нее: это особенно яркая пластически часть всей работы. Следует кроме того обратить внимание на хорошую моделировку закруглений объемно прочувствованного корпуса лошади с переходами от крупа к ногам, брюху и т. д. и особенно на задачу, которую себе поставил мастер, хоть нельзя считать ее решенной художественно — именно показать выступающую мускулатуру по сторонам груди и создающееся благодаря этому заглубление, как эта же задача была поставлена и решена Лабечинским мастером.

В отношении частностей Ипарского конного Георгия прежде всего нужно оттенить сильный наклон головы святого, который после Схиерской иконы совершенно понятен в своем происхождении и вместе с жестом попирания не должен быть истолкован как манерность, а только как преклонение главы исполняющего повеление свыше под благословление с небес. По типу построения лица он связывается с тем же Схиерским и значительной частью других, где лицо его имеет тонкость и заостренность к подбородку. Отделка отдельных пластинок панцыря и их форма тоже знакомы прежде

всего по фрагменту Хонского конного Георгия, а близки к этому и другие, как Парахетский, Сакаосский или Джахундерский, а форма пояса — на Сетийском конном Георгии. Плащ Ипарского Георгия, развевающийся за его плечами, формой своей ближе всего подходит к Сакаосскому и неизвестному из Рачи Георгию, а также Парахетскому и Схиерскому, и затем отдаленнее к Гулидайскому и Лабечинскому. В форме обуви Георгия и Диоклетиана есть при общем сходстве отличие от таковой на других его изображениях; но полностью сходна она с обувью на св. Квирике двух икон Лагурки, на второй и третьей, и особенно с обувью на ктиторе третьей его иконы Сгануниане. Эта форма обуви оказывается типичной почти для всей группы связанных с данной иконой Ипарского Георгия других его изображений. Как и деталь одежды ниже пояса Ипарского Георгия, так и эта обувь, по-видимому, передают бытовое явление, известное мастеру из окружающей жизни, если сопоставить с цитированной третьей иконой Квирике и ее ктитором. Точно также и весь убор коня отражает тогдашнюю действительность: выдающиеся две луки седла мы видели на иконе из Сакао и второй неизвестной и из Херна; подхвостник со спущенным концом ремня около седла на тех же иконах и у Сетийского, как и закрепление свешивающегося с него ремня треугольником; на ремне от седла по груди лошади мастер показывает пряжку и отстающий кончик ремня — конечно, бытовая обычная подробность, которая частично встречается и на других изображениях Георгия, но не на всех (Сакао — Херия и Парахети: пряжка); подпруга, стремя и потник, удила с трензелями и украшение на шее около головы из трех украшенных ремней, какие видим на Парахетском, Джахундерском, Сетийском, Ланчванском и Хонском конном Георгии в четыре оборота, а на Лабечинском и Схиерском в два — все это опять несомненно хорошо известный мастеру из жизненного обихода инвентарь, недаром он и здесь показывает застежку и болтающийся кончик, которые ему интересны, которые он облюбовал, как еще один пластический объем в своем произведении. Форма меча в ножнах, отстегнутого от пояса Диоклетиана, т. е. явно символизируя признанное им поражение, вполне повторяет виденные нами на иконах конного Георгия мечи, разделку их ножон и способ прикрепления к поясу. В короне и облачении Диоклетиана, видимо, передается известный мастеру по воспроизведениям костюм византийских императоров с узорной разделкой парчевой ткани крупными растительными орнаментами в кружках.

В декоративно-композиционном смысле интересно подчеркнуть некоторые линии построения всей композиции. Вверху две горизонтали — одна определила положение подписи изображения и головы Георгия, а отсюда и крупный размер первых букв подписи (Ц — 5,5, а Г — 4,5 см), вторая — проходит по верху головы лошади, руке Георгия и развивающемуся плащу его. Через них вниз протянуты две отвесные линии: копье Георгия и, отвечая ему, в правой половине иконы такой же толщины и рельефности стержни буквы Г подписи и свешивающегося далеко вниз ремня с подхвостника. Через эти вертикали в нижней половине иконы проходят уже не горизонтальные линии, а несколько подымающиеся две параллели — корпус скачущего коня и лежащего Диоклетиана. И именно эту линию подъема мастер решил подчеркнуть, разместив параллельно ей надпись заказчика и добавления к ней (подпись о Диоклетиане и о себе). Рассматривая эту икону по ее построению, нельзя не признать, что в таком декоративно-художественном построении лежит несомненно стимул сделать доминирующей над всем голову Георгия в колоссальном нимбе — сиянии нимба, ограниченного рельефно выступающим, рифленым кругом: таким образом, выше отмеченная резкая диспропорция между размерами головы Георгия и остальным получает — при известной еще

невыработанности тогда самого требования пропорционального построения фигуры — свое оправдание.

Это большое, утонченное чувство декоративности нашего мастера проявляется и в частностях легкого удлинения тоненьких задних ног коня и аналогично маленькой его головы с декоративными раздваиванием ремня и разделением прядей гривы, применяющим известный нам от Парахети до Херия и по другим вид. Подпись иконы из особенно крупных, монументальных и красиво отделанных по всем головкам и хвостикам как бы растительными дополнениями и браслетиками букв и с так же разукрашенными широкими титлами над ними является одним из выдающихся декоративных приемов. Не даром начертания почти полностью совпадают с подписью Джуматского пешего Георгия. Ко всему этому поля, занятые буквами, оттенены точно так же и здесь матировкой точками. Пожалуй, не последнее место занимало в вопросе написания имени Георгия через конечное Й, а не И, именно желание однотипным равномерным пятном оформить обе группы этой декоративной подписи. (Едва ли возможно думать, чтобы мастер подразумевал не ⴂⴁⴍⴂⴑⴈ, а ⴂⴁⴍⴂⴑⴈⴀ, хотя и в надписи он также сокращает ⴂ᾽ⴀⴑⴑ). Построение развивающегося конца плаща тоже подчинено явно декоративному принципу, недаром и пластическое оформление того же в основном построения, которое мы видели во второй после Сакаосской иконе, здесь оставлено мастером без применения. Утонченность его хорошо прослеживается в разделке всего своеобразно оформленного нимба святого: он отделывает ровно подымающуюся над фоном полоску его контура тонко гравированными по обоим ребрам сплошными линиями и делает затем такие же тонкие гравированные линии поперек всей полоски и затем также от линий вниз к фону. Это придает особенную нежность примененной разделке. Но кроме того он делает еще в поле нимба около этого контурного выступа легкие дополнительные удары по три рядом поставленных точки на одинаковых друг от друга расстояниях, симметрично расположив четыре пары их.

Наконец, в применение орнаментальных украшений мастер Асан тоже щедрее поступает, чем мастера других икон конного Георгия, что также говорит о большой его декоративной одаренности. Обшлага рукавов, широкая полоса подола, видная часть штанов Георгия отделаны тонко гравированными, сложными орнаментальными мотивами, не говоря уже об общем щеголеватом виде его одеяния, о панцыре, поясе, рукавах. Мотивы орнамента очень близки к украшающим трон Цагерской мадонны, Чукульской богоматери и др., не повторяя впрочем ни одного из известных. Что же касается облачения Диоклетиана, хоть и нечестивого, но все-таки царя, то здесь Асан совершенно естественно дает простор декоративной пышности его царского облачения: с несомненным увлечением гравирует он тонкие разводы стебля с раскрытыми в кружках его листиками. Застежка по всей длине костюма и его подол разделаны сеткой с показом пуговиц и т. д.; на рукавах такие же нашивки и штаны так же разделаны. На голове большая корона со вставленными в гнезда большими драгоценными камнями, осыпанная жемчугом и с длинными подвесками. Так сообразно своему дарованию мастер Асан развивает ту часть композиции, которая в других иконах конного Георгия оставалась без надлежащей разработки. Только на Сетийской иконе Георгия одежда Диоклетиана в некоторой степени приближается к царской роскоши облачения его на иконе Ипарского Георгия.

Такая же, отвечающая его таланту декоративная пышность проявлена нашим золотых дел мастером Асаном для убора рамы этой иконы Ипарского святого Георгия, заказанной Марушн. С подчеркнутой пластической акцентировкой развивает он рас-

тительный орнамент из двух рядов листьев. Кроме того, как бы скрепляя всю раму, размещены медальоны с полуфигурами по четырем углам и в середине каждой полосы: по верхнему борту Христос (IC XC), фланкируемый фронтальными архангелами (ჩ^ა მ^ქლ—ჩ^ა გბ^ლ) и аналогично по нижнему св. Федор (ჩ^ა თ^ი) со святыми мучениками (ჩ^ა დმ^ტრი— ჩ^ა კ^ე)[1]; в центре боковых — святители Василий и Григорий (ჩ^ა ბსილი—ჩ^ა გრიგლ). Поскольку полуфигуры в медальонах сохранились несмятыми, можно видеть, что они были также хорошо разработаны пластически, как и вся остальная икона и ее орнаментованные борта. Подписи изображений исполнены тем же четким, красивым шрифтом, как и надпись самой иконы и с характерным начертанием для О, С, Г и для титла.

Построение орнаментальных полос имеет полное повторение на иконе Спаса на троне Маргианской церкви сел. Ланчвал в Местиа, работы Георгия сына Гвазавы[2]; затем на иконе живописной погрудной богоматери с младенцем в церкви Ламарна сел. Жибиани Ушгульского общества[3]. Причем налицо то же самое сочетание вертикальных с иными горизонтальными решениями (здесь уцелела только верхняя горизонталь), как и на Ипарском Георгии, а на третьей иконе Квирике из Лагурки орнамент наших горизонтальных бортов применен по всем четырем[4]. Размеры бортов одинаковы у всех трех икон, именно 5,5, реже 6 см ширины, а сами иконы Ипарского Георгия и Маргианского Спаса даже одних размеров. Но это полное совпадение, т. е. повторение по бронзовой основе, как на это непосредственно указывают борта иконы Квирике, включается в более значительный и более широкий круг памятников с особым построением орнамента борта. Орнамент этот является растительным, ибо доминирующим элементом его, правда, из звена в звено меняющимся по своим деталям и дающим на протяжении каждой орнаментальной полосы известное количество образцов, является листик растения или создающее иллюзию листика образование. Но соединение отдельных листиков между собой никоим образом не исходит из натуральных растительных форм, а строится геометрически со включением еще мелких листообразных же фигур. В целом отдельная такая вертикальная полоса может быть до некоторой степени уподоблена так называемому мотиву растительного канделябра, где по сторонам ствола размещаются с двух сторон листики; а горизонтальные — в своем перемежающемся движении, где листики двух горизонтальных рядов расположены в шахматном порядке и объединены друг с другом различным сложным образом, включают еще в каждом звене орнамента как бы по одному рогу изобилия. Таким образом, этот растительный орнамент по общему построению и по соединительным звеньям и линиям растительных элементов между собой представляет один из видов такого построения орнамента, ряд других видов которого мы повстречали уже и повстречаем еще на разных иконах того же раннего XI века. Таковыми являются орнамент бортов иконы пешего Георгия Джуматского (см. фото 157) и сходных с ним, или первой иконы Квирике в Лагурке (см. фото 210, 212, 213, 214) или иконы Спаса на троне в церкви Ламарна в Жибиани (см. табл. 108), и в ц. Спаса в Сюпи Цюрмийском (см. табл. 109). Далее, растительный орнамент листиков аналогично геометрического построения в один продольный ряд

[1] Так указывает Такайшвили; сейчас большей частью отломан левый угловой медальон с Димитрием: это юный исповедник, повторявший полуфигуру Квирике с той разницей только, что крест у него в левой руке, и правая раскрыта ладонью.

[2] Опись № 729; см. табл. 106.

[3] Опись № 558; см. табл. 47, 48.

[4] Опись № 442; см. фото 211.

имеем на иконах Текальской мадонны, 4-й и 5-ой иконах Квирике в Лагурке, пешего Хидиставского Георгия и Спаса в Местиа (см. фото 139, 218, 219, 153 и 359-а). Наконец, нельзя не вспомнить, что и орнаментальные звенья бортов икон Чукульской богоматери и сходных, или Цагерской мадонны построены геометрически и с геометрическими соединениями, — правда, последние совсем незаметные, маленькие. При этом нужно оттенить, что и способ исполнения орнамента бортов во всех этих группах один и тот же: они даются пластически яркими, но достигается это не объемным повышением целого листика против фона, а лишь сильной объемностью и при этом сильно моделирующей из одной части в другую закручивающихся бортов, жилок и т. д., тогда как большая часть каждого листика, его гладкие поверхности остаются в той же плоскости, что и фон бортов. (Это прием, который мы имеем также на иконах Лабечинской богоматери, Чукульского архангела и др.). Каждый листик чрезвычайно подвижной с меняющимся от одного к другому расположением света и тени, т. е. разным, однако четким, выявлением его пластической формы. Таким образом, борта Ипарского конного Георгия целиком и полностью документируются, как произведение того же времени, что сама икона, т. е. являются работой золотых дел мастерской Асана[1].

Весь анализ этого произведения, включая его борта, по внутренним характерным чертам и по параллелям из чеканки приводит к заключению, что это яркое произведение начала XI века. Действительно, и техника работы подтверждает это: все гладкие поверхности на всем фоне иконы, на щеках Георгия, на корпусе коня сохранили следы ударов молотков от ковки листа, оставшиеся как осязательный момент скульптурного творчества, что обычно свойственно ранним, начальным этапам развития скульптуры.

2

Вторая икона конного Георгия работы золотых дел мастера Асана в Накипари сохранилась значительно хуже первой. Доска, на которой она укреплена, треснула по длине и сообразно этому сильнее всего по той же линии поломы и утраты в чеканке. Кроме того весь рельеф, можно сказать утерян, так как икона смята при вероятном древнем переносе на новую доску и благодаря выпадению заливки с оборота. Из полей уцелели только левый и часть правого. Размеры иконы 41 × 33,9 см, вся позолочена (см. табл. 94 и фото 183). По низу средника вычеканена с оборота одна строка надписи крупным мтаврули:

ⴋⴁⴏⴋⴑⴑⴑ:ⴅⴏⴖⴑⴑ:ⴑⴖⴑ:ⴗⴚⴑⴚⴁⴏⴖ მოიქმა ყალთა ამან ⴗⴁⴚⴑⴁⴗⴁⴋⴋⴑⴑⴑⴑ (?).

Сохранность по фото 1910 года[2].

Композиционно этот поражающий на всем скаку Диоклетиана Георгий представляет собой вторую разновидность данного художественного замысла. Георгий скачет не влево, а вправо. Сообразно этому он колет поверженного не вертикально опущенным перед собой копьем, а, отведя руку назад, диагонально вперед, прикладывая к груди

[1] Скос покрыт «дубовым» листом — хорошо виден по верхнему, а по трем остальным закрыт при перебивке пластины иконы на новую доску. Вверху виден кусочек ткани, проложенной под чеканкой.

[2] Е. Такайшвили, стр. 238, № 2. Фото Ермакова № 17256 — против него отсутствует чеканка левого верхнего уголка на борту, совсем другой работы. МАК, X, стр. 172, № 175. Опись 1931 года № 348. Такайшвили раскрывает фамилию Асана как Геловани, читая буквы вторую и третью как Э и Л, вместо В и З.

царя острие копья. Сообразно всему этому, корпусу всадника дан совершенно фронтальный поворот.

Сопоставление этих двух подписных одним именем мастера, но с разными определителями его, работ прежде всего вызывает ощущение разницы их, не только в композиционном подходе, но и по качеству исполнения, как это оттеняет и проф. Е. С. Такайшвили. Но различия эти не являются различиями разных эпох, а лишь различиями мастерства индивидуального лица, ибо, как я надеюсь показать, и эта вторая икона является также произведением того же начала XI века.

В таких частях иконы, как лицо и шевелюра Георгия, грива коня, лицо Диоклетиана, наложение руки его поверх корпуса — еще и сейчас отчетливо прослеживается пластическая установка мастера. Точно также обе луки седла (сейчас есть только передняя) обладают той же сильной рельефностью, как и на иконах Сакаосской, Хернайской и т. д. В одеянии Георгия конец плаща развивает ту форму, которая с такой элементарностью, но зато и непосредственной пластичностью, дана в ранней Парахетской иконе конного святого Георгия. Проработка отдельных пластинок панцыря применяет знакомую нам форму по иконам Бравалдзальских неших свв. Федора и Георгия, Парахетского и Хонского Георгия, а также Ипарского, только пластины на рассматриваемой иконе повернуты полукругом вниз и как бы выступают одна из-под другой в отличие от выше названных икон, т. е. ближе с этой стороны к Сакао—Херна. То же относится к расположению нижней части матерчатого одеяния (видного ниже пояса), которое сходно с Сакао – Херна, а ближе всего к Джахундерскому Георгию (см. фото 188); интересно, что по существу мастер передает в этом часть современного костюма, как явствует из сличения с костюмом ктитора на третьей иконе Квирике в мон. Лагурке и на самом Квирике, а также на других иконах, и в том числе костюм на Диоклетиане этой самой иконы Асана. Диоклетиан одет в современный мастеру костюм феодала и такая же на нем шапка. Характерно, что мастер никак не показал способа прикрепления меча к поясу (собственно говоря, и пояса нет): т. е. это и не было в ходу, в быту Сванетии? Ему же меч, как и отдельно лежащий щит, нужны были для показания успешной битвы Георгия с врагом — меч символически показан негодным к употреблению. По поясу, как Георгия, так и Диоклетиана, показано завершение панцыря такой именно оборкой, как на Сетийском и Маргианском Георгиях. Обувь же Диоклетиана специфической формы, известной нам по иконам св. Квирике и ктитора одной из них, а также по приспособлению к этому типу обуви сапог Георгия и Диоклетиана на иконе Ипарского святого Георгия работы того же мастера Асана. Как орнаментальный узор отделки одеяния обеих фигур применена только гравированная сеть с точками в каждом ромбике: на обшлагах, на подоле, на шароварах, на седле и т. д., т. е. самый элементарный и вместе с тем наиболее распространенный узор при отделке одеяния конных святых Георгиев — Парахетского, Сакао, Гулида, Лабечинского, Сетийского и т. д. Конский убор тоже близок не только по общему построению, но и такими деталями, как трензеля, ошейник (непонятая форма из трех ремней!), кончик ремешка от обвязки груди от седла и короткий, украшающий от подхвостника — последнее, как у Парахетского и Лабечинского. Мне кажется показательным, что нимб Георгия украшен сплошным рядом точек между двух линий по краю так же, как на Сакао — Херна, а щит Диоклетиана насечен поперечными черточками по всему выступающему борту, что на иконе Ипарского Георгия с дальнейшим развитием применено на нимбе святого. Подпись изображения (ⴔⴑⴀ ⴂⴑⴈ) по начертанию букв и титла вполне становится в ряд с другими произведениями начала XI века, а матированный

«картуш» их имеет такие параллели, как пеший Джуматский Георгий, Хидистависский, только что рассмотренный конный Ипарский, и др. Запись же мастера не противоречит этому (отмечу незамкнутый кружок Д)[1].

Рассмотрение самого памятника позволяет установить очень старательно и внимательно проработанное произведение искусства. Над плащом Георгия и над крупом лошади имеется первоначальная графья всей композиции — едва заметные линии первоначального рисунка, прочерченные на пластине. То же под передней ногой лошади и перед ее грудью. Т. е. при выполнении рельефа мастером внесены коррективы. В разработке частностей мастер детальнейшим образом проходит свое произведение: на «кожаных» фестонах под поясом кольчуги Георгия; а также у плеча его награвированы как бы волосики. Точно так же им показаны ресницы под глазом Георгия, волосы в ушах лошади. Все это дано мелкими штрихами гравировки. У лошади оштрихованы пучки волос на выделенных углом суставах задних ног лошади, над бабками всех четырех ног и в других местах их[2].

Таким образом, сопоставление тех моментов, которые при теперешнем состоянии иконы могут быть еще использованы для ее определения хронологического и для характеристики художественной, говорит вполне определенно за начало XI века. При этих условиях едва ли можно не посчитаться с записью на обеих этих хранимых в Накипарской церкви Георгия иконах о мастере Асане, руками которого они чеканены, т. е. едва ли можно не признать факта исполнения их одним и тем же золотых дел мастером. И действительно, мне представляется, что перед нами редчайший случай двух произведений одного и того же мастера, но разных ступеней (времени) зрелости его мастерства — откуда и то ощущение разницы между ними, которое прежде всего встает при сравнении.

Только что рассмотренная икона конного святого Георгия в Накипари есть произведение начинающего мастера, в котором он естественно стремится держаться близко своего образца, даже там где ему не ясна по конкретной функции или форме та или иная деталь, как висящий кончик ремня от привязи седла по груди коня и даже у подхвостника; или разработка впадины грудной мускулатуры у коня; или украшение его шеи. Все это повторяется и на Ипарском Георгии, но получило осмысленность и ясность, а по пониманию формы моделировка груди лошади непосредственно продолжает раннюю икону. Мы видим, что в данном изображении мастер допустил несколько ошибок — левая рука Георгия получилась очень широкой и, видимо, с большим, чем нужно, числом пальцев; пальцы правой руки передают знакомое нам по Лабечинскому, Сетийскому, Маргианскому, Гулидайскому Георгиям положение отдельных пальцев, но явно недодуманное Асаном. На Ипарском Георгии опять форма правой кисти функционально ясно показана, по форме же ближайшие продолжает сделанное им на ранней иконе — она далека от свободной уверенности жеста в произведениях Лабечинского или Гулидасского мастеров. Точно также исправленным является показ головы лошади. Характерно для зрелого мастера, что он Диоклетиана (которого прямо назы-

[1] В композиции дополнительно можно еще отметить, что поза Диоклетиана почти полностью совпадает с таковой Сетийского Георгия, а голова с шапкой — Маргианского; и, наконец, поворот головы лошади — с таковым Парахетского и Схиерского Георгия.

[2] Узор обрамления составлен из маленьких кудрявых листиков в двойном круге стебли; полоса их окаймлена насеченными валиками, затем гладкими полосами и снова насеченными валиками. Тот же орнаментальный мотив применен на пластинах большого креста в Несгуне (Опись № 161; фото Ермакова № 16973). Скос иконы Георгия украшен тем же мотивом, что у Бочормского св. Георгия (см. фото 103) и у Спаса на троне в Лапчване (см. табл. 105). В середине левого борта, во всю его ширину, оттиснут сильно помятый медальон с полуфигурой св. Павла.

вает!) изображает в костюме и в короне византийского венценосца, т. е., принявшего именно за Диоклетиана, он оснащает его и соответственными реалиями. А это, видимо, характерная для Асана черта: оба Георгия у него одеты в матерчатые одеяния, поверх которых до пояса еще панцыри; одежды, вышитые по подолу и довольно свободные, в складках, которые передают — как было выше оттенено, реальный костюм грузинских феодалов его времени, в который он и нарядил противника Георгия на своей первой работе. Реальность формы меча и, очевидно, щита — не подлежит сомнению. Интересно, что это стремление осмыслить от знакомых бытовых реалий формы второго, Ипарского, Георгия привело Асана к той форме обуви, где не то рыцарские, металлические поножи, не то мягкие застегивающиеся гетры изображены (то же у Диоклетиана). Еще одна примечательная деталь такого использования наблюдавшихся им в быту повседневных явлений отражена на обеих иконах — это короткий благодаря завязыванию его узлом хвост коней. На других иконах мы видим его одинаково длинным и незавязанным в узел. Творческий же рост мастера в период создания Ипарского Георгия выступает полностью не только в выявлении пластики форм, их моделировке, но и в детальности разработки их, что проявилось в очень показательном пункте — именно разработке глаза. Тогда как в раннем произведении глаз дан Асаном только общим массивом с плоским заглублением зрачка (как у Цагерской мадонны и др.), в зрелом, Ипарском Георгии он разработан в основных деталях. Особенно же значительно выступает этот рост в композиционном построении целого. Выше была оттенена эта сторона в иконе Ипарского Георгия. Сравнивая с нею другую, раннюю Асана же работу, нельзя не оттенить отсутствие в ней таких образующих линий построения и вызванных им уточнений в композиции: она не построена сознательно, а в ней собраны и размещены составные части довольно случайно. Это лучше всего показывает размещение щита отдельно от Диоклетиана: на иконе Ипарского Георгия щит лежит в головах поверженного и даже — линейно — как бы определяет более повышенное положение головы венценосца и верхней части его корпуса. Тогда как на ранней иконе щит естественно перевешивает как самостоятельное тело в композиции своим положением, размерами и украшением фигуры поверженного Диоклетиана. Мастерство, достигнутое Асаном в изображении Ипарского Георгия, лучше всего выявляется теперь при сравнении различной трактовки и значимости в композиции головы святого. Исходя из идеи своей иконы, как прославления победоносца, находит он стимул для специфически декоративного, нарушающего реальные соотношения, решения этой части: он создает значительно более крупную, чем отвечало корпусу, голову в громадном, оттеняющем ее, диске нимба; тогда как в ранней иконе голова Георгия отвечала по пропорциям корпусу всадника, т. е. Асан не был лишен ни понимания, ни чувства правильных пропорций, ни умения их достигнуть (что видно и по остальной части Ипарского Георгия). Точно также видно дальнейшее развитие его декоративно-композиционных дарований в распределении, масштабе и форме подписи, а также надписи ктитора[1].

Естественно тогда остановиться под конец на вопросе различных определений при имени Асан в двух его записях. Мне кажется, возможно такое предположение. Молодой золотых дел мастер Асан, принадлежавший к семье золотых дел мастеров (мы имеем в Сванетии еще подписные иконы тоже XI века работы Георгия и Федора, сына Гвазавы), в подписи подчеркивает свою принадлежность к такой фамилии, а потому пишет «Асан, сын Гвазава». Зрелый же, мастер своего дела, т. е. уже широко

[1] Высказанная выше декоративная мотивация написания получает таким образом тоже свое подкрепление.

и далеко прославившийся и прославленный, не нуждается в упоминании фамилии, он известен как индивидуальный творец под своим личным именем, а потому пишет «Асан, золотых дел мастер» (оттеняя имя указанием общественно признанного положения).

3

Обе представленные двумя иконами работы Асана сына Гвазавы, золотых дел мастера, разновидности художественного образа Георгия Победоносца, изображенного на скачущем коне, имеют среди сохранившихся чеканных икон Сванетии и примыкающих сейчас (а тогда явно этнографически и культурно еще не разъединенных) частей Рачи ряд примечательных реплик.

Для использованной начинающим, молодым мастером Асаном разновидности прежде всего важна икона в Сюпи Парского общества Земо Сванетии, размером 71 × 58 см (см. табл. 97)[1] и вторая — в ц. св. Варвары сел. Муркмер Ушгульского общества той же Земо Сванетии, размером 88 × 58 см[2], сохраняемые на двух концах провинции. Уже эти крупные размеры данного извода иконы говорит нам о том, что оригинал, по которому делал свою икону юный Асан, был несомненно именно аналогично крупных размеров и, таким образом, представлял естественно большие возможности проявлению скульптурности[3].

Но особенно показательна икона, хранившаяся в Раче, в сел. Геби, и исполненная для церкви Георгия в ближайшем Шода. Ныне она спасена стараниями Г. Ф. Бочоридзе и хранится в Кутаисском историческом музее (см. табл. 95 и фото 254)[4]. Размер иконы 41,5 × 29 см, т. е. общий с Асановой. Подпись ⴀⵚ ⵂⵄ ⵅⵆⵖ. Она помята, небольшие куски фигуры всадника и лошади отломаны, а также от шеи и до пояса поверженного. Затем полностью отсутствует чеканный борт нижней горизонтали и небольшая часть середины верхней.

Это — мастерская вещь и с ярко выраженными пластическими данными; от композиции Асана отличаются незначительные моменты. Однако, все они отвечают несколько иначе понятому художественному образу. Склоненная, как бы под благословение свыше на Схиерской иконе, голова Георгия вызывает ради равновесия больший изгиб поднятой правой с копьем руки и особенно выдвижения левой от плеча до локтя; и этой позе всадника отвечает опущенная вниз морда лошади с большим полукругом шеи. Фон иконы покрыт орнаментальными разводами, а рама орнаментована очень пластичными ромбами, прерываемыми на углах и по средине каждого борта гладкими медальонами. Орнамент рамы повторяется на иконе Иоанна Крестителя из сел. Полтавского близь Сухуми (см. фото 385)[5].

[1] Опись 1931 г. № 32. Фото Ермакова № 17147. Е. С. Такайшвили, стр. 423, № 5.

[2] Опись 1931 г. № 608: — позолочен (плохо). Фото Ермакова № 17354. Такайшвили, стр. 171—172, № 12.

[3] Уродливая реплика сохранилась кроме того в сел. Сакдари Чолурского общества: фото Ерм. № 16835; Е. С. Такайшвили, стр. 99, № 5. Он указывает размер в 37 × 33 см, отмечает высокий рельеф и считает икону XV века.

[4] Инв. № 2634, по описи Бочоридзе с. 123. Икону эту видел в Геби еще акад. Броссе в 1848 году (Voy., XII, p. 72, a). Приводимая им надпись: ⴒⵔ ⵂⵄ ⵅⵆⵖ|ⵅⵆⵖⵏ ⵑⵄ ⵂⵏⵅⵏ ⴀⵚ ⵜⵏⵏⵂ (св. Георгий помилуй Каприне монаха из Шода перед Христом) вычеканена на щите Диоклетиана; что же касается следующего обрывка ⵊⵏⵔⵒ ⵅⵖⵏ, то от него уцелело только ⵅⵖⵏ («царь»), набитое накануне: вероятно, это остатки обозначения фигуры царя Диоклетиана.

[5] Икона найдена при раскопках; находилась в собрании Общества распространения грамотности среди грузин. Фото Ермакова № 6282. Воспроизведена П. С. Уваровой, МАК, IV, М. 1894, табл. X.

Несколько иной вариант все той же композиции, которая воспроизведена молодым Асаном сыном Гвазавы и мастером для церкви в Шода близь Геби, — именно с поражаемым змием и несколько измененным аллюром коня — сохранился в Ienaше Латальского общества, как составная часть одной иконы, где вверху изображены согбенные в три четверти архангелы Михаил и Гавриил, а под ними конный св. Георгий (см. табл. 102)[1]. Размер 35,2 × 26,5 см, позолочена. Надпись в две строки в поле иконы внизу:

ⴔ ⴂⴀ ⴖⴄ ⴁⴀⵖⴁⴂⴂⴀⵁ: ⴁⴔⴁⵏⵖⵗ.	*Св. Георгий, будь покровителем*
ⵖ|ⴂⴃⵏ:ⵒⴁⴀⵗⵁⴀ:ⵣⴂⴁⵚⵁⴀⵁⵖⵗⵁⵚ:	*Ч-рт-лт Чх-райтоб-н-лта*

По начертанию близка к подписи под иконкой сретения Даниила Хамбушури из Хончиори (см. фото 386). Вверху иконы уцелел фрагмент одновременных орнаментованных борта и скоса. Таким образом и этот вариант хронологически не на много может отступать от первоначальной композиции[2].

Если для композиции, исполненной Асаном в молодости, мы обнаруживаем несколько совсем близких к ней произведений, в числе которых одно — из Шоды — высоких художественных достоинств и одного, видимо, времени с Асановой, и несколько отличающихся вариантов, то к композиции зрелых годов золотых дел мастера Асана, собственно говоря нет повторений. В Лапскальде сохранилась схожая композиция, но она скорее композиции Георгия из Шода или юного Асана, только повернутая в обратную сторону (см. фото 187)[3]. Размер 41 × 34,5 см, позолочена; борта же без позолоты. Подпись сделана в обратном направлении. Качественно это низкое ремесленное произведение, только основная чеканка бортов говорит, пожалуй, еще о том же времени XI века, если вспомнить как параллель восьмую икону Квирике в Лагурке и подобные примеры сванской работы эпохи.

Лучше другая икона св. Георгия, хранившаяся в Джахундери (см. фото 443). Размер 22 × 19 см, без позолоты (?)[4]. Видимо из тонкого листа и небрежно сработанная. Хотя пластичность фигуры явно воспринималась живо мастером. Начертание подписи — тоже поддерживает отнесение к изучаемой эпохе. Георгий поражает копьем в левой руке, как и на нескольких других вариантах (см. выше стр. 355).

4

Рассмотренное нами значительное число грузинских чеканных памятников, изображающих конного святого Георгия, можно сказать, вынуждает сделать здесь несколько заключительных замечаний самого общего значения, ибо количество таких произведений в Грузии сравнительно с другими странами, исключительно большое и при этом древность их значительно превосходит древность таких изображений в других странах; наконец, с древнейшего времени, именно с X века, в грузинском искусстве представлены три основных типа композиции конного святого Георгия и при этом каждый представлен рядом разновидностей, а все — то так, то иначе — увязываются

[1] Опись 1931 г. № 173. Сама пластина — 24,3 × 16 см.

[2] Тот же извод повторен в маленькой иконке в Лагами Местийского общества — см. фото 442. Размер 16 × 13 см, позолочена; подпись: ⴔⴃⵁⵆⵖ ⵍⵑⴁⴂⵍⵖ:ⵁⴃⴃⴂ:ⵜⵚⴂ; это ремесленная работа (Опись № 280; Такайшвили, стр. 290, № 22; фото Ермакова № 16946 — первая в третьем ряду). — Наконец еще одно повторение, сильно сбитое, имеется на «главе» креста из Горис-Джвари, которая, видимо, древнее на 2—3 века самого креста (см. фото 444).

[3] Опись 1931 г. № 77; фото Ерм. № 17104; Е. Такайшвили, стр. 395, № 14.

[4] Е. Такайшвили, стр. 109, № 5; фото Ерм. № 186 и 16878.

между собой[1]. Естественно, таким образом, уже a priori приписывать Грузии важное значение в создании и развитии этой темы. Привлечение всего известного, resp. доступного мне, материала по другим странам, только укрепляет это заключение.

Рассмотренные грузинские иконы с изображением конного святого Георгия показывают, что все три типа параллельно были представлены еще в последней трети X века в Грузии. Некоторые из них, как конный Георгий в типе триумфатора, прямо представлены такими ранними иконами (Хирхонили, Сакдари, Накуралеши, Сакао, Парахети), другие же по своим деталям или отдельным элементам исполнения прямо указывают, что сохранившиеся памятники (Схнери, Сети, Накипари) являются повторением в начале XI века более древних образцов, изготовленных еще в конце X. Причем, как уже упомянуто, с того же древнейшего времени имеются в каждом типе разновидности и так сказать взаимные приспособления. Между тем ни византийское искусство, ни те или иные связанные с ним явления искусства христианского Востока и Запада не знают изображения конного святого Георгия столь ранней эпохи средневековья. В Западной Европе древнейшие падают на XII век, как напр., изображение в портале собора Феррары (1135 года)[2], причем они сразу же обладают рядом специфических черт западноевропейского рыцарства, как удар саблей или — позднее — удар укрепленным под мышкой копьем, как крылатый («романский») дракон на ножках, и др. В византийском искусстве древнейшие примеры не датированы твердо, а в литературе их относят также только к XII веку, нередко с вопросом, таковы: печать последних Комненов[3], монета Рогера I Антиохийского (1112—1119)[4], стеатиты в Музее Angers и в Walters Art Gallery[5], и из колл. Carrand в Барджелло во Флоренции[6], изображение на красноватой Glospasta в British Museum и в собрании von Kretschmar под Дрезденом[7], бронзовая плакетка в Kaiser-Friedrich-Museum[8], фресковое изображение 80-ых годов XII века в Старой Ладоге[9]. Впрочем, ряд итальянских изображений XII и даже еще XIII и XIV вв. сохраняют многие византийские черты и в первую очередь способ поражать противника[10]. Единственное исключение, до сих пор указываемое в литературе, представляют собой фрески в пещерных монастырях Каппадокии, но их дата, в свое время предложенная на основании толкования восстанавливаемых надписей Я. И. Смирновым и в основном поддерживаемая Гильомом де Жерфаноном, отри-

[1] Те же три основных типа, по-видимому, в дальнейшем встречаются и в Византии, как явствует из описаний, хотя Taube (стр. 24, 26, 29) прямо говорит только о двух.

[2] Ferrara: Vitzthum und Volbach, Malerei und Plastik im Mittelalter (Handbuch der Kunstwissenschaft, hrsg. von Burger und A. E. Brinckmann), Abb. 50. R. Hamann, Deutsche u. französische Kunst im Mittelalter, 1, Abb. 102 (S. 59). Taube, S. 40, 45—46, 142, 116—117, цитирует еще Venturi, III. fig. 169, Zimmermann, Oberitalienische Plastik, Abb. S. 75, 81.

[3] Schlumberger, Sigillographie byzantine, p. 502 по Taube, S. 162, 22.

[4] Schlumberger, Numismatique de l'Orient latin, 1872, p. 48 sq., pl. II, fig. 11—12 — по Taube 6.

[5] Angers: Taube, S. 29, 133, 143; Ep. byz. II, p. 132 (без дракона). The Walters Art Gallery. Early Christian and Byzantine Art. (An Exhibition.) Baltimore 1947, pl. LXXX, № 598.

[6] Bargello (№ 1239): Taube, S. 29, 133, 163 (тоже без дракона); воспроизведено в книге A. Boeckler, Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, Berlin 1953, Fig. 29 im Text.

[7] Taube, S. 23.

[8] Taube, S. 29, 30.

[9] Ст. Ладога «Чудо Георгия о змие» — илл. на стр. 93 и 94 в Истории русского искусства, под ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева и В. С. Кеменова, т. II, М. 1954. В. Н. Лазарев, Искусство Новгорода, Москва-Ленинград 1947, табл. 14 и стр. 28—29; а также В. Н. Лазарев, Византийский Временник, т. VI, Москва 1953, рис. 15.

[10] См. напр., на епископском кресле работы Benedetto Antelami в Парме (Taube, S. 42, 137; Venturi, III. fig. 285; Zimmermann, Oberitalienische Plastik, Abb. 37), в крипте собора в Анконе (из каменоломни фрагмент; Taube, S. 42, 137), на кафедре в Modeno 1185 года (Aufhauser, S. 231; Taube, S. 42—44, 117, 142; Bertaux, pl. XXIV et p. 563 sq.), в головой мозаике в Павии (из S. Pietro in Ciel d'Oro в Museum Malaspina: Aufhauser, S. 231 Anm. 4; Venturi III, p. 419, 422). Равно ряд примеров выше, стр. 358—358.

цается, гевр. берется под сомнение Эдмундом Вейгандом. Но даже признав роспись в капелле св. Варвары в Соанли-дере исполненной к 1021 году, мы получаем одиноко стоящий пример в византийском искусстве, к тому же географически близкий к Грузии, с которой Каппадокия начала XI века не могла не иметь достаточно тесных культурных связей, исходя хотя бы из одной политической заинтересованности. Это изображение в капелле Варвары в Соанлидере близко к нашим ранним второй группы (Хирхониси, Сакдари, Сакао, Херна), а изображение его вместе со святым Федором в 28 капелле Гереме повторяет тип триумфатора[1].

Однако, нельзя не обратить внимания на то, что облегчено и подготовлено было формирование такого художественного образа уже задолго до того древнехристианскими изображениями геральдических пар конных святых воинов и легшими в основу их изображениями античного искусства Греции и Рима, частично с «магической жестикуляцией» фигур[2]. Действительно, уже Таубе обратил внимание на продолжение в них типа «sprengender kämpfender Reiter», который встречается уже около V века до н. э.[3], в подтверждение чего он цитирует всадника на надгробной стеле Дексилия в Афинах, павшего в кавалерийской схватке под Коринфом в 394 году[4], так наз. саркофаг Александра Македонского, найденный в Сидоне с многочисленными конными воинами[5], греческие и римские саркофаги Ипполита[6], наконец, различные римские императорские изображения на монетах[7]. Можно бы привести еще ряд примеров[8]. Характерно, что значительная часть изображенных по одному конных святых древнехристианского времени ближайшим образом повторяет античные образцы или элементы их[9]. Но в изображениях зрелого средневековья происходит очень существенная пере-

[1] G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris 1925—36, t. I. 2 p. 482 et add. p. 608, pl. 135. 1, t. I. 2. p. 485 et 495, t. II. 1. p. 322, 311, pl. 187. 2. et pl. 189. 2. Е. Придик, Надписи из Малой Азии (Журнал министерства народного просвещения, 1900, часть 328, апрель), стр. 34—35, № 54. Я. И. Смирнов, Устюжское изваяние св. Георгия (Древности, т. XXV, М. 1916), стр. 155 прим. Ed. Weigand, Zur Datierung der kappadokischen Höhlenmalereien (Byzantinische Zeitschrift, Bd. 36, 1936). Еще отмечу, что среди рельефов Ахтамарского храма в Армении (первой половины X века, 915—921 гг.) имеются довольно элементарные изображения конного св. Георгия, попирающего скованного человека, Федора и Саркиса (W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Taf. 37; отзыв В. В. Бартольда и Я. И. Смирнова о трудах Н. Я. Марра, ЗВОРАО, т. XXIII, 1916, стр. 395).

[2] Выражение Канторовича, Art Bulletin, XXVI, 1944, p. 215.

[3] Taube, S. 24—26

[4] Цитует Conze, Attische Grabreliefs № 1158. — См. К. Верман, История искусства всех времен и народов, т. I, СПБ. 1903, рис. на стр. 469.

[5] Hamdy-Bey et Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, pl. XXVI—XXVII, XXIX—XXXI. См. Верман, I, табл. к стр. 475.

[6] Hyppolitussarkophage: Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III, Taf. XLVII, fig. 152 c, XLVIII. fig. 154 c, L, fig. 160 b, c, LII, fig. 164, LIII—LV.

[7] Henri Cohen, Description historique des monnaies frappés sous l'empire romain, P. 1880—92: Claudius (I. p. 254), с Траяна (II, p. 69, № 508) до сыновей Константина (VII т.); cf. Sabatie, Iconogr., pl. V., № 6.

[8] Изображения скачущего всадника на одной метопе из Парфенона в British Museum (Верман, I, табл. к стр. 421—2); статуэтки амазонки одного из последователей Мирона в Неаполитанском музее и копии из Геркуланума (там же, рис. на стр. 410); на монете Евкратида Бактрийского (160—159 г. до н. э.) с изображением диоскуров (К. Тревер, Памятники греко-бактрийского искусства, М.-Л. 1940, стр. 120 и табл. 36.2); на арке Галерия (298 г.) в Солуни (Peirce et Tyler, L'art byzantin, I, pl. 33), амазонки на серебряной вазе из Кончешти (ок. 400 г.) в Эрмитаже (там же, табл. 74); на слоновой кости с Беллерофонтом (около 450 г.) в Британском Музее (там же, табл. 120).

Неподходящими, как источник форм для изображений святого всадника, мне кажется, упоминаемые Таубе, как параллели — всадники Панафинейского фриза в Парфеноне, или всадники на колонне Марка Аврелия, группа укрощения коня с Монте Кавалло в Риме и некоторые другие.

[9] Возьмем ли изображения на монетах Констанция II (337—361 гг.), где в щите изображен скачущий вправо всадник с отведенной назад и вверх рукой («магический жест») и со змием под лошадью, имеющими пояснение в подписи debellator hostium (экземпляр из раскопок некрополя питиахшей в Армази, — в Музее

работка готовых сцен, вызванная тем, что средневековые рыцари сидели на конях, оседланных иначе, на высоких седлах, опираясь на стремена, и т. д. Эта бытовая особенность определила иную позицию всадника и вызвала переработку мотива[1].

Само построение отдельных изображений конного Георгия, как было уже высказано во вступлении к настоящему параграфу, нужно считать родилось от потребности создания отдельной его иконы, для чего большое (относительно, конечно) и монументально задуманное и выставленное изображение его в паре с другим святым воином (Федором, Димитрием и т. д.) было, можно сказать, просто разделено пополам и из симметрично построенной, геральдической группы выделено одно звено и обособлено. В грузинском искусстве например X века такое монументальное изображение пары уцелело на фасаде купольного (когда-то) храма в Вале, затем на фасадах Никорцминдского кафедрала, возведенного до 1014 года[2]. Ряд фресковых росписей Сванетии, частью точно датированных последней четвертью XI века, также сохранил эту монументальную симметричную композицию пары конных воинов (Ипрари, Накипари, Иенаш, Мацхвариши, Ихви, Цюрми, Жамуши), частью даже на продольных фасадах (Сюпи Парский, Адиши). Из наличия различных типов движения в композиции этих всадников в тимпане западного входа в Никорцминдский кафедрал и на восточном его фасаде, как и в росписях Сванетии, высказанное нами утверждение о выделении иконной композиции — при этом в разных типах — одного св. Георгия (и также, конечно, Федора, и т. д.) из парной геральдической получает полное подтверждение.

Таким образом, подтверждается установленное выше из анализа отдельных типов композиции грузинских икон X и XI века конного св. Георгия положение о том, что иконы эти являются символическим изображением во славе борца за свою идею, свою веру, в ногах коня которого изображен поверженный и побежденный враг его, т. е. изображен именно победоносец Георгий (груз. გიორგი მძლევარისა — ὁ ἅγιος Γεώργιος τροπαιοφόρος). Если сама композиция такой темы в целом и может, учитывая условность «исторических» сцен в восточнохристианском искусстве (и особенно той ранней поры) вообще, вызвать сомнение, что она имеет только символический смысл и значение, что она преследует только такую аллегорическую, символическую цель, то отдельные детали ее не оставляют для этого места. Мы видим параллельное применение для образа поверженного Георгием зла — или человека в одеянии венценосца-царя, или громадного длинного змия, или же и просто без такой конкретизации, resp. показа аттрибута,

Грузии; см. Н. И. Смирнов, Устюжское изваяние, стр. 235, 159 прим., Taube, S. 26), или золотой медальон с изображением Юстиниана I (527—565 гг.: см. сноску выше на с. 356), или на обиходных предметах, как византийский браслет VI—VII в. (O. M. Dalton, in: Mélanges Schlumberger, II, pl. XVII, 3 et pp. 389—390) или щиток коптской глиняной лампы (?), приобретенный в Луксоре, где неизвестный святой со змием (Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, 1917, S. 58, Abb. 61) — всюду всадник и его аксессуары даются в традиционных формах. То же наблюдаем и в росписях (св. Сисиний в Бавите: J. Clédat, Le Monastère et la Nécropole de Baoult (Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, t. XII), 1904—06, pl. LV—LVI), на монументальных каменных рельефах (Дашлут из мон. Аполлона в Бавите: Strzygowski, Amida, Abb. 75, S. 153), на резных слоновых костях (известный диптих Барберини в Лувре, или каролингский всадник на амвоне Аахенского собора) или в миниатюрах греч. рк. 880 г. (Bibl. nat., Cod. gr. 510: Omont, pl. LIX и LIV: св. Меркурий с Юлианом Отступником, и имп. Константин). К ним примыкают (?) и Ахтамарские рельефы всадников Федора, Саркиса и Георгия на северной стене, едущие все три один другому в затылок.

[1] В. Н. Лазарев (Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. Византийский Временник, т. VI, Москва 1953) с одной стороны оттеняет значение для формирования образа конного воина Георгия легкой конницы в системе охраны границ византийской империи в X веке (стр. 202—203), однако отмечая, что изображение его змиеборцем в византийском искусстве «встречается лишь в виде исключения» и известно только в XII и следующих веках (стр. 206—207), а с другой стороны перечисляет древнейшие изображения конного змиеборца Георгия, именно X и XI веков, в Каппадокии и Армении (стр. 205—206).

[2] Ars Georgica, 3, 1950, табл. 10 и 11. Н. Алавердашвили, Рельефы Никорцминда, 1957, табл. 18, 19, 34, ср. 5 и 7.

характеризующего отдельного святого[1]. Причем нельзя не оттенить, что в сохранившихся грузинских памятниках, в том числе и в каменной настенной резьбе и во фресковых изображениях, подавляющее число примеров дает изображение византийского царя, а незначительное число змия или ничего вовсе. Т. е. здесь полное равенство между царем и змием, как символом зла; но нет вовсе никакого намека или отражения рассказов жития[2]. Размеры фигуры царя всегда ощутительно меньше фигуры самого Георгия, т. е. значение его как «пояснения» к изображению всадника этим выявляется, так же как часто поза поклонения, мольбы и т. д. со стороны поверженного, и попирания копьем, а частью и конем, со стороны Победоносца. Наконец, тоже самое положение подкрепляют дальнейшие детали на сохранившейся в Схнери иконе, где над Георгием из небес простирается благословляющая рука божества с одной стороны и ангела — т. е. венчающего его венцом победителя — с другой. Символическое значение этим, можно сказать, прямо подписано. Эта икона поясняет нам появление мотива наклона головы святого, мотива, который встречается в ряде разного типа его икон: это преклонение перед божеством, перед божественной волей и исполняемым предназначением. Конечно, с течением времени обособленный, этот мотив используется художниками как самостоятельный момент развития гармонических линий построения и движения фигуры.

Итак, совершенно несомненным является полная независимость данной иконной композиции от рассказов жития и его фантастических мученичеств и чудес. Недаром древние серии житийных изображений не знают чуда борьбы с драконом и освобождения обреченной ему на съедение царевны, как и в иконах конного Георгия она появляется лишь в относительно поздних иконах, иногда ведущей на привязи дракона[3]. Характерно отличается такое, как икона, изображение драконоборца Георгия от сцен его жития и мученичества на Садгерском кресте конца XV века или на Горис-джварском конца XVI. Тогда отпадает самый вопрос о связи (идейной и — хронологической) между рассказом о чуде с драконом святого Георгия и его изображением на иконах со змием и — недоуменным ранее для исследователей — венценосным царем[4]. Что появление этой легенды исследователи устанавливают в литературном предании только с XII века нисколько не может служить препятствием для создания символического содержания икон конного Георгия со змием, персонифицировавшим для мышления христиан зло, тем более что в житии же святого Георгия такой змий кое-где упоминается участвующим и именно как представитель зла, противодействующего христианству[5]. А потому и стремление постулировать змееборство Георгия в устных, народных о нем

[1] Таубе отмечает, что статиты в Музее Angers-а и флорентийского Барджелло (№ 1239 из Coll. Carrand) изображают Георгия без дракона; а диптих из Coll. Carrand в том же Барджелло изображает его с человеком (по Aufhauser-y, S. 231—232 Anm.: Venturi, Storia dell arte italiana, II, p. 193, 226.)

[2] Так, напр., в добавление к вышеназванным рельефам в камне парных изображений ординарные на Ахашенском рельефе в Джавахетии перелома X и XI веков (МАК, XII, табл. II) или на алтарной преграде из Уртхви начала XI в., или на Сатхэ начала XIII (Ars Georgica, 3, 1952)

[3] Древнейший пример, видимо, во фреске Ст. Ладоги — 80-ых годов XII века. — Хороший пример имеется в изображениях Садгерского чеканного предалтарного креста (см. фото 496 и табл. 173). Усваиваемое на русских иконах царевне имя Александры, по святцам мученицы того же 23 апреля, что и Георгий, по житию неизвестно. В западных версиях принцесса именуется Kleodelinde (Geisberg, Anfänge des Kupferstichs, S. 90).

[4] И. И. Бондаков счел иконографической ошибкой такое изображение (см. предисловие к книжке М. Н. Ильиной, Поездка в Сванетию, СПБ. 1913) и заметку об этом Н. Я. Марра в Христианском Востоке, II. СПБ. 1913, стр. 151.

[5] K. Krumbacher, Der hl. Georg in der griechischen Überlieferung (Abhandlungen der Kgl. Bayerischen Akad. der Wiss., XXV, 3), München 1911, S. 110, 111, 127, 130, 156 (Athener Volksbuch, Verhöhr 4, 11; Venezianer — 9, 19; Athener Exzerpt, 39).

рассказах за много раньше фиксации литературной, как это делал Рыстенко[1], едва ли нужно и оправдано за отсутствием документирующих это данных.

Таким образом, как было отмечено, из сопоставления имеющихся данных о конкретных памятниках с изображением конного святого Георгия у различных народов выясняется, что только в Грузии мы имеем широким потоком его изображения в X и XI веках, тогда как в других странах и прежде всего в Византии ранее XII века их, можно почти сказать, неизвестно. Вместе с тем развитость, многообразие вариантов в трех основных типах уже в X и XI веках в Грузии, видимо, заставляет нас считать местом, где была концептирована сама мысль создания таких икон, является именно Грузия, а не Византия или хотя бы ее малоазийская провинция[2]. И не случайно тогда то, что попираемое Георгием злое начало в подавляющем количестве примеров представлено в образе венценосного византийского императора: грузинские золотых дел мастера были не чужды вопросов политической борьбы, их волновал натиск Византии на Грузию, как и всех передовых людей Грузии с последней трети X века начиная. Попираемое таким ярким олицетворением рыцарской доблести, как святой Георгий, злое начало нашло свое совершенно конкретное и актуальное воплощение в политическом сопернике — византийском императоре.

18

ГЕЛАТСКОЕ ТОНДО СВ. МАМАЯ

Интересный и своеобразный пример композиции всадника, в добавление к отработанным, выше рассмотренным композициям конного святого Георгия, сохранился в уникальном серебряном чеканном тондо с изображением св. Мамая верхом на льве, происходящим из ризницы Гелатского монастыря.

Пластина с изображением св. Мамая из Гелатского монастыря плотная, серебряная, имеет форму правильного круга, диаметром 20,5 см и весом 407 грамм (см. табл. 104 и фото 201, 202). Бортик всей пластины приподнят чеканом и образует ровный гладкий валик ($2^1/_2$ мм ширины) одной толщины с пластиной. К чему была прикреплена эта пластина и, главное, в составе какой общей композиции — остается совершенно неизвестным и даже едвали доступным каким-либо вероятным догадкам. Впрочем, по Н. П. Кондакову, она составляла «видимо, часть украшения древнего кивория над престолом или же иного балдахина, окованного серебром, по византийскому типу»[3]. Способ же накрепления прослеживается, так как не пострадал и не был заменен, resp. затушеван в последующие века другим. По концам двух, пересекающихся под прямым углом в центре тондо, осям, у самого выступающего бортика его, пробиты ровные круглые отверстия в 2 и 3 мм диаметром. Они дополнительно определяют постановку

[1] Рыстенко, Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературе. Одесса 1909, стр. 98—99, и др.

[2] Напомню, что исследователи легенд о св. Георгии, как А. Н. Веселовский (Сборник Отделения русского языка и словесности Академии Наук, т. XXI, № 2. СПБ. 1880), Кирпичников (ЖМНПР, 1879, январь и февраль) и Рыстенко (стр. 108, 115—117, 459) считали Грузию «классической страной легенд о Георгии».

[3] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе. Опись памятников древности и некоторых храмах и монастырях Грузии. СПБ. 1890, стр. 38, № 24 и рис. 25.

композиции этого тондо: отверстия приходятся над головой святого и на линии пятки его ноги, а два других в соответствии с этим по горизонтальной линии[1].

Изображение св. Мамаита дано, отвечая общему настроению жития этого юного отшельника, который был пастырем «диких зверей повелением святого духа»[2] и замучен по обвинению в колдовстве, сидящим на огрызающемся льве и с крестиком мученика в правой руке[3]. Фигура его по пояс повернута почти en face к зрителю, так же как и на конных изображениях Георгия, нога же показана, как и лев, в профиль. Характерно, что мастер, показав в поступи льва все четыре его лапы, совершенно не показывает левой ноги святого. Жестикуляция левой руки Маман, как и напряженное, упорствующее в своих убеждениях выражение его лица, а также наклон всего корпуса вперед при явно крепком сжимании туловища льва ногами, вполне выразительны и отвечают данным жития. То же напряжение отражено и в корпусе льва, изображенного здесь огрызающимся, обороняющимся от чего-то или кого-то — это передают сильные складки морды вокруг открытой пасти, вздымающийся вверх над спиной хвост его и, пожалуй, то же имел ввиду мастер, показав все когти лап сильно выпущенными вперед.

В этом изображении, как мы это уже неоднократно встречали в чеканке первой четверти XI века, применен прием позолоты некоторых частей изображения для большей выразительности целого. Т. е. позолота имеет здесь не значение придания большей прочности, крепости серебру, и тем менее создания впечатления золотого предмета, а является специфическим художественным приемом. Позолочены одежда, крестик Маман, нимб и сами волосы его, голые же части тела — руки, нога и лицо — не покрыты ею. Кроме этого позолочены грива льва и в качестве маленьких ударов — волосики, выступающие по заднему абрису лап и заполняющие оба уха, когти, зубы в раскрытой пасти, раздувающаяся ноздря и даже арачок глаза. Сильная поношенность позолоты, стертой до самого серебра, видна на особенно сильно выдвинутых вперед частях пластины, как средняя складка на свешивающемся с правой руки святого конце плаща и на складках одеяния по его ноге — не от постоянного ли прикладывания к пластине верующих в древности, когда тондо было еще в своем художественном окружении.

Общее композиционное решение данного изображения, по-видимому, есть результат действительно творческого углубления художника с целью создать целостный художественный образ нашего святого мученика, организатора диких зверей «во славу и прославление господа». Такого эпизода, чтобы Мамай сидел верхом на льве, нет в его житии, но даже нет такого места, которое бы могло дать повод, его так понять или истолковать. Таким образом, Гелатское тондо не воспроизводит какой-либо отдельный эпизод жития, а средствами искусства скульптуры создает иное, новое, законченное художественное произведение, в котором — иначе, чем это возможно в длительном рассказе о жизни — дается квинтэссенция особенности характера, поведения и всей жизни святого. Есть ли это продукт творчества того аноним-

[1] Правильную установку всей пластины приходится особо отмечать, ибо на имеющейся уже свыше 60 лет фотографии (№ 5665 собр. Д. И. Ермакова) тондо поставлено неправильно, соответствуя неправильно нанесенной на негативе подписи фот. Барнанова.

[2] და ვმუსიდი მე მკუდთა მათ ველიხათა ბრძანებათა ხ̄ლიხა ჭ̄ლ̄ისათა (стр. 411).

[3] Житие св. Мамаита по рукописи XI века из собрания бывш. Груз. общества истории и этнографии (Н. 341, стр. 392—416) эксцерпировала для меня С. В. Барнавели. Характерно, что за исключением 2—3 случаев имя его обычно читается без конечного а, как и в подписи нашего тондо. — Житие его в рук. 52 Синайского монастыря (по описанию Н. Я. Марра и приведенным началу и концу текста), видимо является иной, но не более обширной версией, переписанной к 982 году. Третья рукопись, тоже X века и с таким же началом, как и Синайская, имеется на Афоне в Ивере (№ 57, лл. 335—342 и два вырезанные между ними: Н. Я. Марр, Агиографические материалы по грузинским рукописям Иверии, ЗВО РАО, XIII, 1901, стр. 68).

ного художника, который вычеканил тондо, хранившееся в Гелати, я сказать не могу, не имея даже возможности проверить, какие вообще имеются изображения св. Мамонта[1]. Но что Гелатское тондо является во всяком случае выдающимся произведением грузинской пластики на серебра, это прежде всего явствует из относительно правильного соотношения фигур святого и льва под ним, а затем из композиционной замкнутости целого, его декоративности и скульптурности всей проработки. Впрочем не могу не отметить, что выдающееся художественное значение его было с первого же взгляда оценено Н. П. Кондаковым, который четко записал в Описи вещей Гелатского монастыря о тондо Мамая, что оно произведение «прекрасной грузинской работы XI—XII века»[2].

В пластическом отношении тондо св. Мамая является исключительно ярко и сильно выражающим скульптурную объемность произведением. Фигура Мамая на льве дана на гладком поле настолько сильным рельефом, что в некоторых частях он достигает — по существу подхода — округлости скульптуры[3]. Так, правое плечо, и правая рука Мамая, равно его шея показаны, собственно говоря, полным объемом, если отвлечься от невозможности обойти фигуру и сзади (обстоятельство, которое иногда имеет место и по отношению к действительно округлым, стоящим фигурам, как, напр., скульптурам во фронтонах древнегреческих храмов). Голова Мамая настолько ясно дает впечатление шарообразного объема, что и в ней можно бы видеть полный объем скульптуры, если бы не срез небольшого сегмента противоположной зрителю стороны с левым ухом и частью шевелюры волос. Скульптурная форма разработана в лице Мамая очень ярко. Моделировка закругленности щек и переходов от них дана умело и выразительно: сила и напряженность мускулатуры отражены в мясистом носу, большом рту, в сжатых, мясистых же губах, наконец, в больших, сидящих в глубоких глазных ямах глазах, с особо моделированными надбровными дугами, веками и зрачками, имеющими здесь форму шариков (а не ямочек, как обычно встречали до сих пор). Прическа на голове этого юнца ложится свободными волнами, образуя пышную шапку волос. Кисти рук и небольшие еще голые части рук тоже даны объемами, сплошными, почти без показа членения в суставах; дается моделировка ладони, а членение пальцев показано только на раскрытой левой же руке прямыми надрезами.

Сила пластического чувства у мастера этого тондо особенно ярко воспринимается при рассмотрении ноги Мамая, в особенности голой ее части. Так как и объемность туловища льва выявлена с исключительной пропорциональностью, то свисающая нога Мамая загибается под брюхо льва и показана, таким образом, верхняя поверхность ступни со всеми пятью пальцами. Пластически нога помимо объемной значительности, хорошо моделирована и разработана в сочленениях у ступни, щиколотки и под коленом.

[1] В «подлиннике простом» (славянские рукописи которого не древнее XVI века) изображение Мамая для иконописцев описывается так: «млад, подобие Егорьево. Риза юниоварь, исподь лазорь» (Сергий, Полный месяцеслов Востока, II, 1901, стр. 358). Примерно такое изображение имеется в грузинском синаксаре, переписанном в 1030 г. в Константинополе для Захария Болашкертели (А. 638) — это изображение в средней части пустой страницы (2-ой) фронтально стоящего юноши с распростертыми в стороны руками. Согласно описанию Н. П. Кондакова (Памятники христианского искусства на Афоне, стр. 295) в числе иллюстраций к слову Григория Богослова на «весну» и «Мамонта», в рукописи Пантелеймонова монастыря конца XI и начала XII века, на стр. 38 об., дана виньетка — Мамонт и лани. В грузинской рукописи XII века (А. 109) к тому же слову дана большая иллюстрация из многих сцен весны, в числе которых на льве показана нагая по пояс фигура юноши, сидящего как Христос на ослятп, с раскрытыми молитвенно ладонями на груди (илл. к стр. 406: см. Р. Шмерлинг, Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тб. 1940, табл. XVI и стр. 55—56).

[2] Опись памятников древности . . ., стр. 38.

[3] Об этом совершенно не дает представления ни Барнаповское фото в коллекции Ермакова, ни лучше передающее памятник воспроизведение в Описи Кондакова и Бакрадзе (рис. 25).

Ногти на пальцах ноги показаны надрезом (с лица пластины), как суставы на пальцах левой руки Мамая.

Яркую пластичность дополняет в трактовке фигуры Мамая разработка его одеяния. Одежда на Мамае дана большими гладкими плоскостями с сильно рельефными ребрами складок. Последние создают причудливый декоративный рисунок от пояса и до колена с заворотами трубочкой по концам складок и с продуманной моделировкой сообразно закругленности ноги. Эти складки одежды на ногах построены так же, как складки рукавов конного св. Георгия Ипарского, работы мастера Асана. Совершенно отдельным и мощным объемом, в дополнение к корпусу, служат отдельные части накинутого на плечи плаща, спадающие с обоих рук. Так конец его свисает с правой руки обычным зигзагом вниз; край его оторочен полоской из кружочков с точкой в середине каждого; этот свисающий конец, кроме того, показан не плоским, а с продольным хребтом. Еще, пожалуй, сильнее показан объем у части плаща, петлей перекинутого на левой руке, причем значительная часть этой петли отстает от груди Мамая выпирающим ребром[1]. Как понятно из всего сказанного, правая рука и крест в ней образуют так же отдельные дополнительные объемы, как эти концы плаща, одежда на ноге, и т. д.

Не менее выразительным скульптурно объемом, чем сам Мамай, является на тондо и лев. Туловище его дано одним громадным объемом с плавными моделирующими переходами от крупа к брюху и к покрытой гривой части и выделением всей фигуры против фона. Грива покрывает равномерным узором (как бы в типе бесконечного рапорта) всю переднюю часть единого блока его туловища. Волосы ее нанесены гравировкой с лица и кроме того позолочены. Сильно расчленена морда и лапы льва. Мастер подчеркивает ведущие линии мускулатуры морды — сморщенный нос, раздувающиеся ноздри, оскаленную пасть (с зубами), по контуру которой создаются сильные напрягающиеся валики мускулов; наконец, складка от носа вокруг глаза и до самого уха. Глаз выполнен в таких же формах, как и глаза Мамая, но с дополнительным членением. В ушах льва показаны мелкой гравировкой волосики. Лапы льва усиленно расчленены, причем каждое членение с любовью и вниманием моделировано. Мастер выделяет сухожилия, особенно резко на задних лапах, а кроме когтей выделяет еще как бы отдельные пальцы с особой их проработкой. Дополнительным приемом художественной выразительности к пластическим формам туловища льва является частичная позолота, примененная мастером и на лапах льва — именно волосы на заднем контуре их и когти. Волосики эти кроме того разработаны гравировкой. Наконец, и хвост у льва разработан мастером не только в декоративном смысле, но и пластически, причем именно последнее в данном композиционном построении делает его, исходя от целого, напряженным. Рассматривая форму кончика львиного хвоста нельзя не отметить, что здесь мастер, очевидно, использовал нередкий в исламском искусстве мотив самостоятельного фигурного завершения хвоста львов или фантастических хищников, — мотив, идущий, правда, еще из древнего искусства Востока и этрусков. Но при этом мастер тондо Мамая дал ему форму, совершенно отличную, но хорошо знакомую нам по многим декоративно-орнаментальным заполнениям чеканных грузинских памятников первой половины XI века.

В декоративном отношении композиция сидящего на льве Мамая обходится, можно сказать, без применения орнаментальных украшений. Ведь оторочка плаща кружочками с точкой в центре каждого может остаться незамеченной, как такой же

[1] Близки к этим формам, образующимся в плаще на руках, драпировки на ручках трона Лабечинской богоматери (см. фото 130, 131).

бортик нимба святого, совершенно не повлиял на общее впечатление, законченного, гармонически уравновешенного в себе и вместе с тем декоративного — в полном значении слова — произведения. Конечно, равномерный узор завитков волос в гриве льва или также равномерный каскад складок одежды на ногах Мамая, как и хвост льва и простая, но со вкусом сделанная, подпись над изображением ⵏⴰ ⵎⵎⴰⵢ («святой Мамай») придают этому тондо нарядность и декоративность. Но решающим моментом является построение в целом. Несомненно, что это тондо — одно уцелевшее звено из какого-то сложного ансамбля. В ответ ему нужно предполагать другое тондо с какой-либо аналогичной скульптурной группой. Форма тондо облегчила мастеру задачу сделать совершенно гладкий фон, избежав пустоты вокруг фигуры. А вместе с этим в отдельных, выдвинутых ближе к наружному кругу частях группы он создает плавное отвечающее кругу течение, но без схематичности или подчеркнутости. Расположение же всей группы ближе к заднему краю тондо, подсказывающее симметрично построенный pendant, вместе с тем высоко художественно, ибо оставленное впереди фигур свободное пространство помогает впечатлению идейной дистанции, существующим между этим мучеником веры и его подразумеваемыми гонителями. Таким образом, само декоративное построение группы и расположение ее на данном поле продуманно увязывается с тем художественным образом, т. е. смысловым характером замысла, который являлся ведущим в творчестве мастера.

Так как настоящее тондо не имеет исторической датирующей его надписи, то нам необходимо в заключение художественного анализа резюмировать те моменты, которые заставляют уточнить на начало XI века высказанную Н. П. Кондаковым датировку.

Единственный орнаментальный мотив, примененный мастером, — это ряд кружочков с точкой внутри. Мотив этот очень распространен, начиная с иконы преображения в Зарзме 886 года, во всех почти памятниках X и по середину XI века, как кресты из Брети и Мартвили, как пластины из Шемокмеди и Саголашени, как Лаклакидзевская икона БМ и многие другие. Однако, на тондо Мамая эти кружочки даны хотя и ударом пунсона с лица пластины, но кажутся несколько более выпуклыми, чем перечисленные, и этим приближаются к встреченным на раме Шемокмедской пластины, с изображением распятия 1008 года (см. табл. 12), и особенно резко на Шемокмедской ризнице (см. фото 114, 115), на нимбах Бравалдзальских икон конного св. Георгия из Парахети и пеших свв. Федора и Георгия (см. фото 43, 36, 37), а равно на нимбе мадонны Лаклакидзевской (см. фото 204). Таким образом, этот один узор благодаря особенности его все-таки прецизирует время. Другой орнаментальной трактовки элемент — завитки прядей гривы у льва. Конечно, за отсутствием других изображений таких животных здесь дело может быть только о приближенной аналогии. Однако, в ряде голов фигурок сцен из протоевангелия и евангельских на бортах Лаклакидзевской мадонны из Шемокмеди (хотя бы у Иоакима нижнего борта) мы имеем аналогичное выделение прядей с подобным же завитком спиралью кончиков, как у льва Гелатского тондо. Почти орнаментальный рисунок приобретают линии складок одежды на ногах Мамая, своими заходящими друг под друга загибами. Приближением к этому являются многие изображения раннего XI века, но их однако очень близки по впечатлению, не столь пластичны как у Мамая, складки одежды на ногах богоматери и Саломеи в сцене рождества Моцаметской пластины, равно у Сасашской богоматери и у Христа во въезде в Иерусалим на Шемокмедской пластине (см. фото 108, 134, 107); может быть ближе других, но видимо совсем без пластичного рельефа отдельных складок, по построению узора складки на рукавах фигуры конного св. Георгия Ипарского, работы

Асана золотых дел мастера по заказу Маруши, как упоминалось выше. Конец львиного хвоста разделан половиной пальметки, отделенной от самого хвоста как бы браслетиком. Как упоминалось, такая фигура довольно распространена в орнаментации чеканных памятников первой четверти XI века, и даже преимущественно начальной части: на иконе Цагерского Спаса около 1000 года, на концах нимба иконы Бретского Крестителя (см. фото 125), на Шемокмедской ризице, затем в орнаменте и в разделке букв надписи Лаклакидзевской мадонны, а также в надписи Джуматского Георгия. Причем нередко бывает и отделение этого листика браслетиком от стержня, как у льва Маман[1]. Начертание букв надписи изображения своими характерными расширениями концов наружу и пропорциями построения букв входят в большую и яркую группу других памятников, особенно определившуюся в первом двадцатилетии XI века. Сама исключительная заинтересованность мастера в скульптурном выявлении своей группы, так резко сказавшаяся в подчеркнутости объемов, кое-где пожалуй превышающей реальное положение, говорит о времени яркого осознания скульпторами этой — тогда новой — ценности и задачи артистического творчества, — т. е. о том же времени, что и отдельные мелкие показатели — о времени начального XI века.

19

СПАС НА ТРОНЕ В ИКОНАХ XI ВЕКА В СВАНЕТИИ

Среди чеканной продукции Сванетии имеется несколько икон на тему «Спас на троне», тему, которая в чеканке ранних веков остальной Грузии представлена только один раз на заказанном в третьей четверти XII века дочерью царя Димитрии, сестрой царя Георгия и «невесткой султанов», царицей Русуданой знамени. Среди этих икон несколько несомненно относятся еще к XI веку, а часть других воспроизводит образцы XI века в XII—XIII, как и на знамени Русуданы. Иконы эти представляют собственно один определенный тип; различаются они лишь незначительными, несущественными вариациями. Однако, параллельное их рассмотрение открывает интересные перспективы уяснения процесса художественной переработки заданной композиции. Впрочем, как художественное произведение эти иконы с канонически отработанной композицией не выделяются индивидуально ярким характером. На всех, однако, Христос изображается благословляющим правой рукой в так называемом двуперстном сложении, где три остальных пальца соединены вместе. Как пишет акад. Н. П. Кондаков, это двуперстное «благословение издревле принадлежало греко-восточной иконографии и в течение V и VI стол. является обычным, тогда как благословение, называемое именословным, является в памятниках того времени редко. Но, начиная с IX века, именословие утверждается в византийской иконографии, хотя первая форма благословения была удержана для изображения Спаса Вседержителя и встречается постоянно на памятниках XI и XII стол.»[2]. Позднее, Кондаков еще уточнил свои наблюдения, заявляя,

[1] Аналогичный кончик хвоста имеется и у грифона на восточном фасаде законченного в 1030 году строительством Самтависского собора; у львов южного портика и у всех грифонов в рельефах Никорцминда (И. Алдашвили, Рельефы Никорцминды, Тб. 1957, по-груз., табл. 29, 41, отчасти 36, 37). Ср. также гравированные изображения на блюде с надписью Альп-Арслана в Бостонском музее (III международный конгресс по Иранскому искусству и археологии. Доклады. М.-Л. 1939, табл. LXII).

[2] Лицевой иконописный подлинник, I: Н. Кондаков, Иконография Спаса, СПБ. 1905, стр. 31; ср. стр. 23—24, 38—39.

что именословное благословение вытеснило двуперстное в константинопольской иконографии, с IX века начиная, и в зависивших от Византии римских мозаиках[1]. Иконографические черты рассматриваемых ниже икон при наличном разнообразии их все-таки продолжают те или иные, известные еще в раннехристианских памятниках, черты[2]. Поэтому и в данном случае для определения исторического места памятника в художественном развитии и для оценки его решающее значение имеет не иконография, а стилистические черты.

I

В церкви Спаса сел. Иели хранилась одна такая икона, подписная, работы Федора, сына Гвазавы (см. табл. 105 и фото 375, 376). Икона размером 35 × 26,3 см, а сама пластина — 25,5 × 18; не позолочена вся; серебро блестит. Сохранность основной пластины удовлетворительная, хотя отдельные части рельефа были помяты. Чеканка бортов уцелела только по верхней и правой полосам: она выполнена пластически вполне хорошо — гвоздеобразный орнамент с медальонами; на верхнем борту денсус, частью попорчен; в среднем изображении подпись -- ⴌⴒ, в левом осталась одна рука богоматери, в правом подись ⴖⴀ ⴈⴃⴖ; на правом борту вверху ангел без подписи, пониже ⴖⴀ ⴈⴗⴖⴒ — св. Иоанн[3]. На гладком фоне изображен совершенно фронтально сидящий на троне Христос. Левой рукой он опирает о колено закрытое евангелие, а правая поднята перед грудью с двуперстным благословением[4]. Фигура фронтально дана, голова тоже чисто фронтально, а правое колено слегка отклонено влево. Вверху гладкого поля, на линии перекрестья в нимбе подпись изображения красивым инициальным письмом (с браслетиками на стержнях букв и на титлах) ⵜⴰⴰ ⴒⴒ, т. е. + ⴈⴑⴑⴰ ⴗⴐⴰⴑⴚⴒ- Внизу гладкого поля, по сторонам ножек трона запись мастера буквами помельче, того же начертания, что и подпись, но без украшающих браслетиков, как на буквах, так и на титлах:

ⴀⴓⴑⴀⴑ
ⴑⴀⴑⴖ ⴁⴈⴑⴀⴑ ⴁⴈⴑⴀⴑ
ⴖⴌⴖ ⴁⴈⴑⴀⴑ ⴁⴈⴑⴀⴑ
ⴚⴖⴓⴀⴑ ⴁⴈⴑⴀⴑ ⴁⴈⴑⴀⴑ

Особо следует отметить начертание буквы «А» с отдельно выписанной шапочкой, что является редким явлением для ранней поры, т. е. для XI века. Впрочем это все-таки не единичный пример[5].

[1] Н. Кондакова замечания в: Памятники Синая археологические и палеографические, изд. В. Н. Бенешевичем, I, Птг. 1925, ст. 26, ср. Иконография Спаса, стр. 22, рис. в тексте и табл. 5.

[2] Ср. Иконография Спаса; замечания Кондакова в Памятниках Синая, I, ст. 16—27, особенно 20—21, а также J. Sauer, Die ältesten Christus-Bilder (E. Wasmuth's Kunsthefte, 7), Berlin o. J. (после 1919).

[3] МАК, X, доб. Хаханашвили, стр. 36 строки 17—18; Е. Такайшвили, стр. 231—232, № 1. Такайшвили относит икону к XIV веку, в надписи имя читает ⴑⴓⴑⴀⴑⴖ ⴂⴑⴀⴑⴖⴖⴀⴑⴖⴖⴀⴑⴖ. Фото Ермакова из экспедиции Такайшвили № 17226 с продавленным с левой стороны лицом Христа, что придает ему неприятно узкое, острое лицо. Мне в 1931 году икону видеть не пришлось. Опись № 374; в 1948 г. мы ее вывезли в Музей в Местиа, причем В. Г. Цинцадзе выпрямил сжатия лица и зафотографировал икону в исправленном виде. — Характерно, что икона набита не на струганую, а на рубленую доску.

[4] После промытия и выпрямления иконы В. Г. Цинцадзе заметил нанесенную точками и линией графью всей иконы; точками видна на лице, глазах. Вокруг нимба графья идет линией; и на складках одеяния по ногам тоже линией. Очень хорошо видны точки на драпировках по сторонам ног.

[5] Для начертания буквы «А» (ⴀ) с отдельной шапочкой и прямым стержнем мы имеем пример в подписи медальона с Андреем на Цагерской мадонне (см. табл. 30); ср. затем икону сретения из Хончиори середины XI века (см. фото 386); а также подписи апостолов на иконе преображения из Зарзмы 886 года.

В отношении типа лица мы видим примыкание к древнему типу V—VI веков в узком удлиненном лице с острой в завитках, нераздвоенной бороде, как в мозаиках Сан Аполинаре Нуово VI века, Сан Лоренцо в Риме 578—590 гг.[1], в Синайском монастыре св. Екатерины[2], затем на миниатюрах евангелия VI века Рабулы и Россанского, а также из мозаик папы Пасхалия I (817—824 гг.) в приделе св. Зенона в базилике Санта Прасседэ и в церкви св. Марка в Риме[3]. Но в остальном применяются выработанные в X веке формы — широкий лоб, плоские дуги бровей и густые волосы, падающие на плечи[4]; из совсем близких параллелей XI века можно назвать эмаль на Хахульской иконе в Гелати[5].

В пластическом смысле отдельные объемы этой иконы разработаны очень хорошо. Длинное узкое лицо с тонким носом и большими глазами, обрамленное большой шапкой волос, расчесанных от среднего пробора, и дополняемых острой бородкой с отдельными прядями, расположенными по щекам вверх, представляет все эти части хорошо пластически выявленными и связанными между собой моделирующими переходами. Особенно внимательно проработан лоб с легкой моделировкой над носом и выпушенной к ней прядью волос и моделировка от носа к щекам и от них к глазным впадинам и губам. Голова подымается над фоном на 1,4 см. Узкие покатые плечи и впалая грудь фигуры обильно прикрыты складками одежды и накинутого поверх плаща. Очень характерно разработаны острыми треугольниками складки на груди — это продолжение того мотива, который мы повстречали на иконе Цагерского поясного Спаса с живописным ликом (около 1000 года) и на рукавах архангелов из Чукули и Местиа и архангелов на бортах Лабечинской БМ-и. Только по сравнению с Цагерским Спасом на Спасе работы Федора сына Гвазавы складки эти приобрели более естественный характер то более сильных, то едва заметных и по разному ломающихся острым углом. Складки плаща на левом плече Христа положены с осторожным нарастанием объема и с растущим расширением отдельных складок; а вся фигура отвечает расположению складок мафория на правом плече богоматери Цагерской, Лаклакидзевской и других икон. Аналогичны, как на этих иконах каскадом складок дает мастер Федор складки плаща внизу, по бокам ног Христа. А в разработке части складок, именно нижних над животом и складок по ногам он применяет тот прием, который мы проследили на ранних иконах, как Цагерский Спас, Бретский Иоанн Креститель, Цагерская мадонна и ряд других, т. е. выделение бугра сопровождающей линией и оканчивание отдельных из них крюками. В расположении, resp. сочетании отдельных групп складок реальное сочетание хитона с плащом однако не всюду было понятно мастеру и кое-где он сливает их. Хорошо обрисовываются закругленные объемы ног и коленей в обтягивающих их тканях, как совершенно отчетливо и с большим пониманием дает он поверх рукава пышные ткани плаща на правой его руке. Здесь мы тоже должны, как делает Н. П. Кондаков один раз, отметить, что иконописный тип в контурах одежд эмали Хахульской иконы[6], затем на итальянских («по византийским образцам») мозаиках XII века в Торчелло, в Палатинской капелле, в Марторане и Гротта-Феррата[7], а также на эмалевой пластинке XII века Pala d'oro в церкви св. Марка в Венеции, «явно следует

[1] Кондаков, Иконография Спаса, рис. 31 и табл. 4, рис. 36.

[2] В. Н. Бенешевич, Памятники Синая археологические и палеографические, I, 1925, табл. 2.

[3] Иконография Спаса; заметки Кондакова в «Памятниках Синая», I, 1925, ст. 1.

[4] Кондаков, Иконография Спаса, passim (например, стр. 18).

[5] Там же, рис. 58. Фото Ермакова № 5080.

[6] Иконография Спаса, рис. 58 (эмаль № 2).

[7] Там же, рис. 68, 71, 73, 74.

за манерою изображения Спасителя в рельефах»[1], как один такой представлен рассматриваемым чеканным образом работы Федора, сына Гвазавы. Эти произведения XII века, конечно, дают драпировки и вообще прорисовку значительно измельченными. Очень разработаны дополнительные объемы правой благословляющей кисти руки и пальцы левой, держащие книгу, которая также представляет собой дополнительный объем. Что касается отдельных пальцев рук, то в них не выявлена ни специфическая артикуляция ни даже моделировка от сустава к суставу; босые, не обутые в сандалии, как на византийских и итальянских изображениях за исключением одной мозаики в Торчелло[2], ноги, поставленные на коврике, тоже даны в сплошном неартикулирующем массиве, как и пальцы рук; ногти же на пальцах ног, как и рук, мастером показаны, т. е. уже дальше пошел он, чем скульпторы ранней поры.

Обе отмеченные в его пластическом подходе стороны — хороший, полный показ отдельных объемов и непонимание некоторых сочетаний между отдельными объемами в реальном их положении, т. е. некоторых предметов в целом — полностью повторяются и в трактовке престола (трона). Остов спинки, ножки, мутака на сидении обладают в отдельности редкой скульптурностью; стволы старательно разукрашены тоже пластическим убором; на спинке они многогранные с перехватами подобно столпу иконы Симеона Столпника, заказанной Антонием Цагерели для Ишханского храма (см. табл. 90); особенно разработаны верхние шишки спинки. На верхнюю перекладину подвешена драпировка престола, причем каждая петля ее держится на перекладине шнуром, представляющем дополнительный пластический объем. Шнур закреплен под шишкой, очень отчетливо, передавая реальность, и создавая дополнительное украшение. Мутака положена с показом свободной формы ее, где выделены концы с плотными кистями той же формы, что и у Спаса работы Георгия Гвазависедзе в Ланчване (см. табл. 106), от основы ковровой ткани. Узор этой ковровой ткани еще раз повторяется на коврике под ногами Христа. Он такого же характера, хотя не совпадает по узору с ними, как фон поясного с живописным ликом Спаса из Нхотреви (см. фото 268), медальона иконы собора архангелов там же (см. фото 379), тавлия на плаще конного Георгия из Хони (см. фото 185) и др. Очень близок к нему узор коврика на мозаике бокового алтаря собора в Торчелло XII века[3]. Узор деревянного остова сидения трона, видимого спереди, близок по мотиву и по трактовке к узору трона Цагерской мадонны, наружного борта щита Джуматского Георгия и др. Зато узор ножек совсем единичный в Грузии. Мастер Федор сын Гвазава не передал и, я полагаю, не понял соотношения коврика с подножием под ним. Последнее к тому же показано в отличие от всей строго фронтальной композиции еще с одной боковой стороной своей (треугольник узора справа), хотя она дана полностью в одну плоскость с остальным, а объемное построение всего подножия показывается узкой отдельной полоской. Как подножие и коврик показаны не уходящими в глубину, а как бы вертикально стоящей плоскостью, так и задняя драпировка трона ниже сидения придвинута к той же наружной плоскости расположенной, так сказать, между передней парой ножек трона. Приходится говорить «так сказать», так как глубинность сидения и всего трона никак не показана: чтобы мастер не понимал наличия ее, трудно предположить (особенно после его разделки спинки с подвешенной драпировкой); строгая фронтальность трона тоже говорит за понимание и такой прием выхода из трудного положения показа глубинности.

[1] Там же, стр. 37.
[2] Там же, рис. 68 и табл. 8.
[3] Там же, табл. 8

Учитывая, что Спас Пантократор полной фигурой, т. е. сидящий на троне или стоящий, в византийском искусстве и в повторяющих его итальянских памятниках, а равно раннехристианских, изображается обутым в сандалии, в то время как рассмотренные нами примеры древнейших чеканных изображений его в Грузии, все показывают его с босыми ногами, нельзя не сделать заключения, что это сознательный отказ скульптора, искавшего большей ясности и четкости в пластических телах. Единственный пример Спаса на троне с босыми ногами в Италии — это мозаика XII века в соборе Торчелло ставит вопрос о ее прообразе скульптурном. — Иконографические детали в целом, как особенно применение двуперстного благословения и сросшиеся брови лица, как отмечает Кондаков[1], указывают на азиатский Восток, как исходный район образования, что в сочетании с другими моментами позволяет ставить вопрос — не причастна ли к утверждению данной композиции и Грузия.

В смысле декоративном настоящая икона очень выдается не только в отношении разработки деталей, но и в построении целого, разбивке подписей и т. д. на гладком фоне. Борт ее несомненно одновременный.

Хронологически эта развитая пластика продвинувшегося XI века должна относиться примерно к 30—40 годам века.

2

Интересную параллель к этой иконе Спаса на троне, работы Федора сына Гвазавы, представляет сохранившаяся в церкви семьи Маргиани в Ланчване (Местия), значительно попорченная однако, икона работы Георгия сына Гвазавы по заказу Иоанна Доробеласдзе (см. табл. 106). Она ближайше походит на только что рассмотренную, но одновременно вся продукт иной индивидуальности мастера. Икона большого мастерства. Вся часть изображения, от мутаки начиная вниз, выломана и утеряна, так же как нижний борт и половина верхнего[2]. Размер 51 × 40 см, средняя пластина позолочена, борта же — нет. В верхней части гладкого поля над возвышающимися шишками спинки трона подпись ⴰⴱⴰ ⴵⴻⵚ ; а в нижней части по сторонам (ныне отсутствующих) его ножек надпись:

ⵜⵉⵗⵘ:ⵓⵘⵗⵘ
ⵖⵁ:ⵓⵗⵓ ⵏ
ⵒⵇⵛⵖⵏ:ⵓⵏ
ⵚⵁⵓⵛⵐⵖⵖⵏ;
ⵖⵏⵏ:ⵙⵓⵏⵏⵜ:
ⵓⵚⵔ:ⵥⵛⵒⵏⵘ
ⵔⵔⵐⵖⵏⵜⵏⵜ:
ⵖⵒⵏ:ⵙⵁⵓ
ⵁⵟⵏⵖⵏⵓⵏ;

ⵜⵇⵏⵖⵁⵔⵜ
ⵓⵁⵖⵙⵏⵙ
ⵜ: ⵥⵘ: ⵥⵏ
ⵜⵖⵜⵛⵖⵜⵏⵏ
ⵔⵜ:—

Наконец, на раскрытом евангелии Христа:

ⵜⵓⵏ ⵖⵐ
ⵓⵥⵁⵒ ⵏ
ⵙⵏⵙⵥⵏⵏ
ⵏⵜ:ⵐⵖⵏ
ⵓⵥⵓⵥⵓ

ⵖⵒⵏ
ⵖⵏ:ⵓⵏ:
ⵜⵐⵜ:ⵐⵏ
ⵙⵁⵙⵏ
ⵏ:ⵥⵖⵏⵜ

О Господи, помилуй меня грешного. Иоанна Доробеласдзе, в день судный. Окована руками Георгия Гвазавас [дзе].

По композиционному размещению фигура на троне занимает больше места на всем листе, чем на предыдущей иконе. И фигура Христа здесь много шире, и самый

[1] Кондаков, Памятники Синая археологические и палеографические, изданные В. Н. Бенешевичем, I, ст. 25—26.

[2] Опись № 729; Бакрадзе, стр. 99—100; Е. С. Такайшвили, стр. 292—294, № 3. Фото Ермакова № 16961. Такайшвили считает ее иконой XIII—XIV века и отмечает, что золотых дел мастерство удержалось в роде Гвазава до XIX века в Мингрелии. Дополнительно обследована мною 19. IX. 1948 г. и 25. VI. 1954, когда сделаны новые фотоснимки; фрагменты борта, обнаруженные там же отдельно от иконы, тоже зафотографированы, и один монтирован для таблицы 106 альбома.

трон был шире размерами, хоть лишен той массивности и представительной украшенности, как на иконе Федора. Христос посажен также строго фронтально, благословляет также двуперстно, а левой придерживает на колене евангелие, на этот раз однако раскрытое с вышеприведенным текстом. Хитон показан также с треугольником, но жестко положенными складками против ворота и спиральными заворотами на животе; подражают складки плаща фигуре предыдущей иконы. Как вся фигура шире и короче на этой иконе, чем на предыдущей, так и голова опять не тонкая и вытянутая, а широкая и круглая. Волосы ложатся более широкими, ровными прядями, а на плечах сильнее закручены, чем на первой иконе, как и вся борода проработана такими же сильно закрученными, короткими локонами. Лоб плоский, нос широкий, не длинный, глаза маленькие[1]. Крестчатость в нимбе, данная ясным рельефом, повторяет довольно обычную фигуру отделки драгоценными каменьями, но зато наружный контур вместо цепочки шариков дан тонким зигзагом, которым ограничены борта на первой иконе св. Квирике в Лагурке, или на иконе Иоанна с Прохором, заказанной Саввой Драндели (см. фото 210 и табл. 136), и др. Драпировка спинки трона, подвешенная на поперечине, дана — точно и мастерски — широкими продольными складками с равномерно расположенными косыми складками, тогда как Федор, сын Гвазавы, дал только образуемые тяжестью ткани, плотно расположенные, а потому не плоские, а рельефно объемные складки. Остов трона сделан из тонких токарных или металлических стержней с совершенно жиденькими завершениями, как бы из металлических стрелок. Таким образом, престол, как и нимб лишены той пластической яркости, которой так выделяется работа Федора. Уцелевшая с кистью, часть мутаки также декоративно разработана и видимо прогибалась под тяжестью сидящего в средней части, как и в предыдущей работе.

Как по композиции и деталям ее построения и разработки эта икона, при указанных отличиях избранной формы, совпадает с иконой работы Федора, даже в расположении подписи и надписи, так и в понимании пластики фигуры она придерживается той же установки, что отчетливо прослеживается в лице, фигуре, обеих руках ее. Рельеф головы выступает против нимба на 2 см, выявляя половину всего объема ее; великолепно моделирован. Также хорошо даны плечи и правая рука, локоть которой на $1^1/_2$ см выступает против фона. Плащ на правом плече и спадающая часть его с левого образует дополнительные объемы, как и раскрытое евангелие. Проработаны пальцы рук и ногти на них. Технический же прием показа складок с бугром здесь иной, во многих случаях выгодно отличающийся своим приближением к реальным складкам.

Борта этой иконы несомненно принадлежат самой иконе и повторяют уже известный нам по ряду сванской работы икон того же времени мотив, как, напр., борта иконы конного Ипарского Георгия работы мастера Асана (см. фото 184), растительный орнамент которых вполне совпадает с матрицей рассматриваемой иконы Спаса работы Георгия сына Гвазавы, и др. Ширина борта 6,5 см, а без насеченных валиков — 5,5. Он не позолочен. Оторванные части рамы укреплены на других иконах, что позволяет восстановить состав сюжетов в медальонах. При разборе бортов иконы Ипарского конного Георгия были указаны и другие параллели и рассмотрен самый вопрос художественного замысла такого рода орнаментальных иконных рам. Отличается здесь только набор изображений в медальонах по сюжетам: угловой верхний — архангел

[1] Указанные здесь индивидуальные отличия в частностях имеют параллели на разных иконах Спаса X, XI, XII веков, приведенных в иллюстрациях в издании Н. П. Кондакова, Иконография Спаса, 1905. Особенно интересны для сопоставления — мозаика 1227 г. в конхе S. Paolo fuor le mura в Риме (рис. 30, 77, 78), мозаика фасада S. Maria Maggiore (XIII—XIV в.) в Риме (рис. 79), рельеф из Аквилеи на стене церкви S. Marco в Венеции (рис. 53) и миниатюра из одного синайского евангелия XI века (рис. 57).

en face, как часто в сванских иконах с подписью ჴა ჰჩ; он сравнительно хорошей сохранности в рельефах, такой же был в правом верхнем углу, судя по фрагменту. Остается неизвестным изображение среднего верхнего медальона. От нижнего борта наколочен кусок с левым медальоном Федора с подписью ◌ჳ, средним св. Георгия (ჴ ჯ), т. е. в правом нижнем углу по обычной схеме должен быть Димитрий (уцелело ჴ). По середине боковых полос — апостолы Павел и Петр (ჴ ჰაველ — ჴ ჰპორე), из которых Павел смят, а Петр сохранился относительно хорошо, хотя несколько примят, и дает в основном ясное представление об умелости и хорошем выполнении оттиска от матрицы. Пластическая разработка этих полуфигур, медальоны которых, очерченные зигзагом, как и нимб Спаса, врезываются в растительный орнамент, была как сказано, судя по Петру, при помятости, отчетливая и сознательная.

Таким образом, эта икона Спаса на троне, сработанная Георгием, сыном Гвазавы, третьим представителем семьи в работе золотых дел мастерской, также вполне становится в ряд икон первой трети XI века. Из наблюденного нами приема использовать готовые матрицы для изготовления рамы — прием упрощения, ускорения, удешевления работы — естественно проистекло помещение надписей заказчиков и исполнителей основной пластины, именно на этой последней, как оригинальном произведении принявшего заказ мастера. Тогда и ординарное качество рамы на иконе Спаса работы Федора, объясняемое таким же ремесленным подходом, позволяет не отделять ее от исполнения самой иконы: во всяком случае разница качества делается совершенно понятной из такой системы деления труда.

3

Сванетия сохранила нам еще иконы Спаса на троне той же по всем данным эпохи. Это — прежде всего маленькие иконки, которые несомненно являются повторениями двух крупных образцов.

Одна из них сохраняется в церкви селения Загар бывш. Цхорийского общества (см. табл. 107-b и фото 257). Размер ее 24,3 × 18 см, позолочена[1]. Кроме средней пластины уцелели еще оба боковых борта, а на доске верхнего и нижнего бортов заметны кое-где отпечатки заливки под чеканкой. По композиции Спас этой иконы также дан в полной фронтальности фигуры и головы, и только положение колен несколько сдвинуто в левую сторону. Христос сидит на широком троне, спинка которого заполняет всю ширину иконной пластины, имея почти лирообразную форму[2]; ножки трона показаны разработанными передние и между ними гладкие задние; подножие равномерно сужается в глубину, но поставлено передней линией контура на линии передних ножек трона, т. е. как бы поставлено под троном, тогда как ноги Христа на нем расположены впереди трона. Подножие пересекает кроме того, как естественно, и показанное диагональной отштриховкой заполнение между задними ножками трона. Сидящий строго фронтально Христос отведенной в сторону правой рукой благословляет, а

[1] Опись. № 409. Е. Такайшвили, стр. 215, № 5. Фото Ермакова № 17222 — в нижнем ряду крайняя слева. Камни по сторонам нимба нужно считать позднейшими добавлениями.

[2] Эта форма спинки трона известна с раннехристианского времени (Кипрская мозаика: Н. П. Смирнов, Византийский Временник, IV, 1897; С. Аполлинаре Нуово в Равенне: Кондаков, Иконография Спаса, 1905, рис. 31), но встречается и в X и XI (слоновая резная пластина из бывш. коллекции Stein-Timbal в Лувре (Schlumberger, Epopée byz., I, p. 37; Ad. Goldschmidt, Elfenbeinskulpturen, II, 1918, Taf. XLV (№ 154); эмаль Хахульской иконы в Гелати по Описи Кондакова и Бакрадзе № 2: Кондаков, Иконография Спаса, рис. 58; мозаика в нартексе Софии Константинопольской: Кондаков, Иконография Спаса, табл. 5).

левой опирается на евангелие, поставленное на колено[1]. Одет он в длинный хитон и укутан широкой мантией, которая, как обычно, небольшим отрезком лежит на правом плече, но зато широким пузырем окутывает всю отставленную в сторону благословляющую руку, от которой видна одна кисть; затем мантия делает нечто вроде перевязи на талии, где с левого плеча опускается за евангелием другая половина плаща, делающая затем дугу через руку; новый узел плаща виден между колен со спадающими между ног волнами плаща[2]. Мы имеем здесь в нижней половине фигуры довольно ясное распределение складок у отдельных кусков одеяния, которые на иконе Федора по непониманию кое-где слиты.

Вот разработка этой, еще более чем Спас Георгия сына Гвазавы широкой фигуры с пышно накинутой мантией и различным течением складок в ней, создающим дополнительные объемы, показывает, что эта маленькая иконка (пластинка Спаса примерно всего 14,8 × 9 см — неровный прямоугольник — размером) исполнена была в эпоху обостренного пластического интереса, а не просто повторяет такой образец. Если неразработанность обеих кистей рук и даже элементарность сопоставления объемов волос и центрального отдельного локона, носа, как бы вынченных губ и бороды в лице Христа не дают для такого утверждения достаточного материала[3], то волны мантии на обеих руках, накинутые на колени и свисающие между ними части плаща, а также особенно хорошо моделированные под облегающими их одеяниями ноги Христа являют этому яркое свидетельство. Отсюда приходится оценить, как несомненно пластическое воспроизведение, простые, но внушительные формы трона с мутакой на нем.

В таком маленьком произведении, конечно, о каких-либо орнаментальных узорах в отделке трона или мутаки и т. д. думать трудно — все ограничивается пунсонными точками или комбинацией их, как на переплете евангелия например. Нимб Христа тоже только гравированный рисунок вокруг головы, без какого-либо пластического тела.

Оба борта состоят из растительного орнамента, прерываемого на середине медальоном с полуфигурой. Эти полуфигуры чеканены совершенно случайными — по сюжету — и несогласованными — по величине медальонов и по позе фигур, они носят тот же отпечаток пластической заинтересованности, как иконная пластина и как орнаментальные части бортов. Слева изображен св. Георгий (ⴂⴈⴀ ⴂⴈⴑ), справа Иоанн апостол из композиции распятия (ⴂⴈⴀⴍⴈⴁⴂ ⴋⴁⴑⴔⴓ). Растительный же орнамент борта представляет один из вариантов мотива примененного на бортах обновленной около 1023 года высокочтимой иконы преображения в Зарзме, затем на иконе Ланекальдской св. Николая, на нимбе иконы Иоанна Крестителя из сел. Полтавского в б. собрании Общества распространения грамотности, и др. (см фото 220, 221, табл. 85-а, фото 385). Конечно, здесь он не отличается высокими художественными качествами, четкостью

[1] Такое расположение рук и книги встречается на поясном мозаическом изображении Спаса в куполе Дафни близ Афин, X—XI века (Кондаков, рис. 49) и в куполе Киевской св. Софии XI века (там же, рис. 47); с повторением на мозаическом образе в монастыре Хора (Кахрие-Джами: там же), на слоновой кости XI века в Монце (там же, рис. 56) и на Лимбургской ставротеке (рис. 59, а теперь еще таблицы в красках при статьях, посвященных ставротеке в журнале Das Münster, 1955, Heft 7—8 (Juli-August), München). Интересно оттенить подобное же напряженное раздвигание пальцев, держащих книгу, в Дафни; и полукруглое завершение трона на Лимбургской ставротеке и на пластине в Монце, являющееся как бы отзвуком древней лирообразной формы его.

[2] Такое же расположение драпировок см. на эмали № 2 Хахульской иконы (Кондаков, Иконография Спаса, рис. 58) и на Лимбургской ставротеке (рис. 59). Впрочем они восходит отчасти к раннехристианским образцам, как, напр. слоновая кость на переплете Эчмиадзинского евангелия.

[3] Близкий пример к нему дает Спас на слоновой кости из бывшего собрания Stein et Timbal в Лувре.

исполнения, ясностью форм, но все общие характерные черты у него тождественны с вышеперечисленными мастерскими произведениями грузинской чеканки начального XI века. Борта несомненно оттиснуты и затем пройдены с лица. Скос имеет тоже ходкий мотив.

Итак, эта маленькая репродукция крупного мастерского произведения, сделанная в первой трети XI века, репрезентирует нам определенный тип иконы Спаса на троне.

Вторая маленькая иконка Спаса на троне представляет еще один вариант на ту же тему, где Христос показан однако не в строго фронтальной позе, а в легком повороте лица. Она хранилась в той же церкви Спаса в Иели, что и икона работы Федора, сына Гвазавы[1]. Размер 22,3 × 17,3 см, а среднего поля 12,8 × 7,8 см; хорошо, сильно позолочена желто. Икона чеканена из одного листа серебра, вся с рамой вместе и двумя скосами ее, т. е. подобно иконе св. Варвары из Иели, Симеона Столпника по заказу Антония епископа Цагерского или Иоанна с Прохором по заказу Саввы Дранделского епископа, и т. п. Сохранность ее в общем хорошая, выломаны только верхний правый угол борта и части обоих нижних; несколько обезобразила она, однако, оставшимися большими гнездами от камней, набитыми (позднее) на каждом орнаментальном отрезке борта двумя гвоздями; теперь они удалены и вид выправлен; да тоже позднее добавленными тремя камнями в кресте нимба Христа (см. табл. 107-а и фото 258)[2].

Легкий поворот головы Христа вправо при повороте ног влево создает впечатление поворота и верхней части корпуса вправо, хотя она показана en face. Сообразно повороту ног и вся нижняя половина трона показана частью под углом, а частью с фронта: нет сомнения, что мы имеем здесь дело с воспроизведением в чеканном рельефе рисованного образца. Искажения получились очень сильные — разные плоскости по глубине наседают одна на другую и только рассмотрение по искусственно разделенным отрезкам композиции может дать более или менее удовлетворительное впечатление. У трона только одна (передняя) пара ножек; но подножие при этом выдвинуто за линию их вперед только по отношению левой ножки, по отношению же правой — оно только доходит до нее, ибо все построение композиции здесь сдвинуто от центра влево. Ожидаемый сообразно этому сдвигу показ задней ножки справа из-под видимого несколько сбоку загиба деревянного под мутакой сидения (при переводе из рисованного образца заворот неправильно сделан вверх) опущен вовсе и сидение как бы висит в воздухе.

Но рядом с этими обычными в изображениях раннего средневекового искусства дефектами сложного перспективного построения, являющимися результатом автоматического применения из достижений античной живописи раккурсов и перспективного изображения в искусстве древнехристианском и раннего средневековья, стоит яркое произведение пластики. Вся фигура сидящего торжественно Христа с поднятой благословляющей правой и поддерживаемым левой рукой на колени большим кодексом евангелия, представляет собой единое пластическое целое с почти округло вычеканенной головой, задняя треть которой как бы скрыта развернутым здесь диском нимба (поднимается над фоном на $3^1/_2$ мм). Волоса, плотно облегающие голову поверх низкого, хорошо моделированного в стороны лба, длинный крупный нос над небольшой губой, небольшая окладистая борода — все это объединяется плавными, прочувствованными переходами моделировки. Фигура в хитоне и накинутом на плечи плаще, перекинутом

[1] Опись № 375. Фото Ермакова № 17226. Такайшвили, стр. 232, № 5. Он считает ее иконой XIII—XIV века.

[2] Остатки набитых позднее камней — по бортам — отперепил и вынул заплаты в дырах по нижним углам 13. X. 1948 г. — Лист серебра иконы совсем тоненький. Видимо вся икона была еще в раннее время перебита на данную доску, не хорошо подогнанную к чеканке. Возможно тогда же «украшена» камешками в нимбе и по бортам.

из-под правой руки повыше живота на левую, держащую евангелие, дает совершенно простое, ясно читаемое сочетание одежды с сильными, четко обрисовывающими формы тела драпировками. — Верхняя часть трона тоже пластически ясно представлена пропорциями и объемным выступом его остова, а также рисунком заполнения. Подпись изображения (греческая) дана крупным четким рельефом (IC XC).

Таким образом, вся пластическая проработка иконы — тонкая, детальная, четкая (лицо, глаза, губы, борода, волосы на голове; также драпировки, руки и ноги с показом ногтей, складки на правой ладони; весь объем тела - плечи, колени; а также ножки трона, концы мутаки, толстое евангелие и т. д.).

Совсем так же, как пластически сработаны надпись, ножки трона и складки одеяния на Спасителе, выявлен побег стебля с острыми листиками и браслетиками по внутреннему скосу от рамы к изображению Спаса, а также отдельные, в себе замкнутые фигуры из тех же элементов в каждых двух отрезках между фигурными изображениями каждой стороны рамы и, наконец, в новом мотиве по наружному скосу рамы. Орнаментальные заполнения на обрамлении иконы повторяются по четыре раза; они не замысловатые, не очень хорошо скомпонованные, но пластичные и очень подвижные. Этим достигается единство пластического выявления всех частей иконы, и особенная радостная декоративность ее. Она вся правильно расчерчена на небольшие прямоугольные отрезки всей рамы, очень различные по форме и величине и заполненные орнаментом или полуфигурами, — рамы, которая выделяет гладкое поле с единственным изображением маэстозно восседающей на престоле фигуры Христа. Все изображения по раме снабжены грузинскими подписями, что вместе с примененной орнаментацией ясно говорит о собственном составлении данной скульптурной композиции в целом. По верхнему борту в центральном квадратике (ძელი ჭეშმარიტი - ძლი ჯ̃ტი) — гетимасия, слева и справа деисусного типа богоматерь и Креститель (ღ̃ა ღ̃თისა წ̃ა..ლს მცმლი); на нижнем — три святых воина (წ̃ა [გ̃ი] — წ̃ა თ̃ე — [წ̃ა] დ̃ე) — Георгий (изображение выломано), Федор и Димитрий (изображение тоже выломано). На боковых бортах апостолы Петр и Павел (წ̃ა..—წ̃ა პ̃ე)[1]. Скульптурная разработка этих маленьких полуфигурок, как и растительных орнаментов является показателем, вполне оправдывающим отнесение иконы к первой трети XI века.

Как было отмечено, в данной композиции переживают моменты, которые сами по себе заставляют считать основное изображение переводом из живописного произведения в пластику, тогда как о предыдущих возможно было оттенить в драпировках изначально пластическое же происхождение. И действительно, в миниатюре Ватиканского кодекса Козьмы Индикоплова (№ 699)[2] не только поза ног со складками одежды, держание книги, отделка ножек трона, но даже и оклад лица близки к нашей иконе, так же как Спас в росписи 1156 года Спасо-Мирожского монастыря во Пскове[3] и Спас вверху слоновой резной кости (византийской) с изображением 40 мучеников в Берлинском Музее и из колл. Шуваловых в Эрмитаже[4]. Позиция евангелия и ног повторяется и на эмали Хахульской иконы в Гелати[5].

[1] Е. С. Такайшвили, приводит некоторые подписи несколько иначе: დ̃ა ღ̃თისა; წ̃ი დ̃ი.

[2] Кондаков, Иконография Спаса, 1905, рис. 20 и 35 — по его определению это миниатюра VII—VIII веков по оригиналу VI века.

[3] Там же, рис. 82

[4] F. W. Volbach, Elfenbeinwerke (Deutsches Museum) I. Berlin 1923, Taf. 12. - Н. П. Смирнов, Византийский складень графа П. П. Шереметьева: Художественные сокровища России, 1902, № 11, стр. 285—293 и табл. 121. Равно Janette Wirenius-Matzoulevitch, статья в журнале Arethuse, 1928, pl. XIX.

[5] Кондаков, Иконография Спаса, рис. 58; фотография Ермакова № 5089.

Два интересных варианта только что рассмотренной второй маленькой композиции Спаса на троне сохранилось в Сванетии в ряде повторений — можно думать сделанных оттиском по готовой форме. Один из них сохраняет то же расположение ног с более низким правым коленом и показанной сбоку ступней, тогда как второй — меняет положение ног, а голову дает в строгой фронтальности. Размеры этих изображений в общем очень близки размерам только что рассмотренных иконок: считая фигуру от верха нимба до низа подножия и ширину по престолу мы получаем для первого варианта около 20 × 11 см, а для второго около 15 × 10 см. Эти цифры важно иметь ввиду, так как данные изображения большей частью бывают включены в сложные сочетания, дающие совсем иные цифры целой иконы.

Первый вариант имеется: 1) в хорошем воспроизведении со старательно исполненной рамой тоже по формам для орнаментальных полос и для медальонов с полуфигурами в церкви Ламарна в Жибиани Ушгульского общества (см. табл. 108)[1]. Икона сохранила совершенно легкий покров позолоты, мутной. Отнести ее к началу XI века заставляет помимо общих пластических данных главного изображения, рама с ее отделкой и построением орнамента, основа которого была кратко характеризована при обсуждении орнамента иконы конного Георгия Ипарского, работы золотых дел мастера Асана[2].

Другие примеры: 2) в ц. Спаса в Цюрми[3]; позолочена тоже тускло и неравномерно; оттиск с формы тончайшей работы (см. табл. 109). Общий размер 41,9 × 37 см. Оттиснутые в поле иконы штампы фигур и орнамента — хороших образцов, равно фигуры и полуфигуры по обрамлению. Однако последние не сохранились хорошо. Подписи сильного рельефа, как и все орнаменты. В среднем медальоне по нижнему борту изображена св. Варвара с подписью начертания X века. К основному изображению Спаса добавлена еще грузинская подпись очень крупными буквами.

3) В церкви Ламарна сел. Жибиани Ушгульского сельсовета: среднее изображение среди нескольких других штампов. Общий размер 50 × 36 см, а оттиск Спаса 20 × 10,5. Без позолоты. Слева от Спаса оттиснут архангел, но подпись ⵗ ⵔ, т. е. «св. Георгий». Икона сильно помята. Опись № 566. Фото Ермакова № 17318 (против него утеряны верхний и нижний борта). Е. Такайшвили, стр. 138—139, № 7.

4) В ц. сел. Пхотрер — оттиск набит на месте живописного лика на иконе поясного Спаса (см. фото 259 — вырезанное из общего фото Ермакова № 17134). Отмечено в Описи 1931 года вместе с № 1-ым. Е. Такайшвили, стр. 415, № 8.

5) В церкви Ламарна сел. Жибиани — маленькая иконка (см. фото 260). Опись № 577. Фото Ермакова № 17322. Е. Такайшвили, стр. 145, № 26. Видимо, оттиск той же матрицы.

6) На малом предалтарном кресте в Цюрми оттиск того же времени, но от другой матрицы (см. фото 329). Позолочен. Е. С. Такайшвили, стр. 217, № 5.

7) В ц. сел. Чвабиани — видимо, более поздний оттиск, от истертой матрицы, к тому же прорисованный линиями (см. фото 448). Размер 24 × 17,2 см. Без позолоты. Однако и фоне иконы применен тот же орнамент, что и на иконах Спаса и архангельской пары

[1] Опись № 560. Фото Ермакова № 17315. Размер всей иконы 49,3 × 42,5 см. Такайшвили, стр. 138, № 6. МАК. X, стр. 103 и табл. XXVIII. По Уваровой — икона XI—XII века, по Такайшвили — XIII—XIV.

[2] См. выше стр. 362—363. По построению и качеству работы при иной форме элемента близка рама и пешего Джуматского Георгия.

[3] Опись № 396. Фото Ермакова № 17243; Такайшвили, стр. 220—221, № 9.

в Пхотрере (см. фото 268 и 379). Фото Ермакова № 17178. Опись № 338. Е. Такайшвили, стр. 245, № 7.

Второй вариант отличается существенно от первого фронтальной позой Христа и иными драпировками одежды. В Сванетии имеются следующие примеры:

1) Чажаши Ушгульского общества (см. фото 447). Опись № 689. Фото Ермакова № 17352. Подпись четкая в медальонах . Размер 20 × 16,3 см. Борта из той же пластины с четырьмя медальонами полуфигур. Загнуты за край доски. Е. Такайшвили, стр. 156, № 15.

2) Пхотрер — сени. Опись № 22, фото экспедиции 1931 года № 12 и 13. Сени исполнены Михаилом Томаниановым, имеют три оттиска данной композиции, причем оттиск на наружной стороне и один из внутренних передают кружки с подписью так же, как на Чажашской иконе, а второй — внутри сеней, оттиснутый на орнаментированной поверхности, имеет раза в два больше кружочки, помещенные выше и с разрывом. Е. Такайшвили, стр. 409—410, № 3.

3) Сюни Парского общества (см. фото 365). Опись № 38. Размер сборной из разных штампов и орнаментов по нескольким листам, так и задуманной, иконы — 77,8 × 57 см. Позолочена целиком. Фото Ермакова № 17146. Е. Такайшвили, стр. 424, № 7.

4) Чихареши Лашхетского общества Нижней Сванетии (см. фото 445). Размер 36,5 × 27. Уцелел один широкий, хорошей работы века XI борт рамы, изготовленный по всей видимости также в Сванетии. Отсюда заново нужно ставить вопрос и о всей иконе. Как отмечает в описании этой иконы проф. Е. С. Такайшвили, начертание подписи изображения всюду дано с написанием вместо (в сокращении) как (для начального). Фото Ермакова № 16880; Е. Такайшвили, стр. 121—122, № 2.

5) Песгун Ленджерского общества (см. фото 446). Опись № 158. Размер 40,4 × 27,5 см. Без позолоты. Фото Ермакова № 16967. МАК, X, стр. 178, № 256; Е. Такайшвили, стр. 317, № 6.

6) Чажаши Ушгульского общества (см. фото 449). Опись № 695. Фото Ермакова № 17360. Размер 26,2 × 20 см. Без позолоты Подпись на этой и всех последующих иконах — в отличие от первых пяти — греческая. Чажашская икона типичное произведение сванской мастерской Томаниановых, т. е. примерно не позднее XIII века. Таким образом, это применение греческой подписи приходится понимать (по меньшей мере), как показ знания иноземных подписей под изображениями. То же на следующих. Е. Такайшвили, стр. 155, № 11.

7) В Сюни Цхумарском — небольшая иконка (31 × 26,3 см) типа работ Томаниани по отделке бортов и расположению надписи заказчика и мастера (см. фото 450). Опись № 56. Фото Ермакова № 17086. Д. Бакрадзе, стр. 70 и приложение II; Е. Такайшвили, стр. 387, № 5.

8) Иели — церковь Предтечи. Опись № 385. Фото Ермакова № 17249. Размер 22 × 15 см. Е. Такайшвили, стр. 229, № 5.

9) Лахиль Латальского общества. Опись № 207. Фото Ермакова № 17051. Размер 21 × 17 см. Позолочена Е. Такайшвили, стр. 365, № 8.

Только отдельные из этих отпечатков, как сами по себе, так и по связи с целой иконой, можно, видимо, считать исполненными ранее XII века[1]. Большая же часть

[1] А оттиски: Опись № 510, 283 и 480 (Ипрари — размер 19 × 13 см; Лагами — размер 20,5 × 14,5 см; Лагурка 20,5 × 15 см: фото Ерм. № 17261, 16945, 17270), хотя все три с грузинской подписью, а также оттиски: Опись № 94, 545 и 546 (Доли в Бечо — размер 30 × 23, Адиши — размер 26 × 19,3 и 18 × 14,2 см) такого же характера и художественного качества как рядовые оттиски с греческими подписями — они также с пеняженным дном и с прорисовкой линиями в композиции.

сделана с истертых матриц. Однако, общие массы всей композиции непосредственно схожи с таковыми предыдущего варианта; голова Христа, в частности формы носа, глаз, губ, бороды и в значительной мере волос полностью совпадают с изображением на выше рассмотренной иконе, хранимой в сел. Цхорми-Загяр (см. фото 257) и близко сходны с головой Спаса работы Георгия сына Гвазавы в Маргианской церкви в Ланчване (см. табл. 106), драпировки же на ногах являются повторением в обратном смысле драпировок маленькой иконы из Ихели (см. фото 258), а частично также и из Загара в Цхорми (см. фото 257); форма трона и разделка его прямоугольных планок опять полностью совпадают с предыдущим вариантом, как и положение и держание рукой евангелия с ним и с иконой из Ихели. Все это подсказывает относить разработку данной композиции еще к началу XI века[1].

Это убеждение еще подкрепляется внимательным рассмотрением того же извода на серебряном знамени, чеканенном по заказу царицы Русудани третьей четверти XII века.

Конечно, прежде всего рождается мысль, что этот царский заказ, обладающий действительно всеми качествами выдающегося исполнения, и есть тот первый исходный памятник, с которого сделаны все сванские экземпляры, т. е., что вся эта композиция не восходит дальше XII века, но ряд моментов опровергает такое предположение. Поэтому необходимо подвергнуть его здесь детальному рассмотрению.

5

Серебряное чеканное знамя по заказу царицы Русудани хранилось в сел. Чанети в Гурии, но видимо, погибло за 70 лет, протекших со времени его обследования археологом Д. З. Бакрадзе и фотографирования Д. И. Ермаковым (см. фото 428 и 429)[2]. Данных о размерах его Д. З. Бакрадзе не приводит; размеры Спаса на троне были, исходя из фотографического уменьшения (обычного у Ермакова на $^1/_3$), не меньше сванских примеров, но могли быть и крупнее. Исходя от размера изображения Спаса на троне вышеприведенных иконок этого типа, внутренний круг знамени имел диаметр в 16 –16,5 см, а от конца луча до противоположного лучевого конца диаметр знамени был около 36 см. Как сказано, обычные Ермаковым приемы уменьшения при фотографировании отвечают этому. Но без прямых цифровых данных этого момента использовать нельзя. Однако, есть, как сказано, другие, а именно: подножие у Христа на знамени имеет срезанный ради умещения в кругу угол, который выступает острым на всех сванских экземплярах. Если бы образцом для них, для композиции их, послужило наше знамя, то такая безличная, безразличная деталь была бы повторена без размышления в точности; и была бы повторена его форма без обработанных, как престол, двух внешних сторон. Можно даже предполагать, что в этом случае и подпись изображения была бы воспроизведена, если не по начертанию и по месту расположения у изображения, то по крайней мере по начертанию и составу букв. И этого мы не видим на экземплярах с грузинской подписью, которая отличается яркой специфичностью

[1] К обработке остова трона, ср. таковой у Спаса Лимбургской ставротеки и на мозаичном образе в алтаре на престоле ц. св. Марка в Венеции (неопределенного времени): Кондаков, Иконография Спаса, рис. 63.

[2] Других материалов о нем, кроме двух крупных фото Ермакова за №№ 2028 и 2029, т. е. сделанных примерно в 70-х годах, возможно в связи с обследованием Бакрадзе, который воспроизводит надпись (неполно), нет. Дм. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре. СПБ. 1878, стр. 102. — На подписи под фото следует, что знамя было, если не золотое, то позолоченное.

и характерным для XI века начертанием букв с расширением концов и кроме того заключением их в кружочки и помещением с явным рассчетом на декоративность. А между тем и подпись при изображении Спаса на знамени также отличается характерным начертанием букв, которое непосредственно вырастает из начертаний XI века, но имеет легкие изменения того же характера, как в надгробии Давида Строителя в Гелати; и в форме титла, в острых заглублениях расширений концов его, есть что-то чуждое[1].

Анализируя самое изображение Спаса на троне на этом знамени по заказу царицы Русудани, мы не можем — поскольку это позволяет фото — не оттенить и в пластике этот архаизирующий характер, т. е. что изображение, как и подпись, повторяет образец, как я полагаю, начала XI века, повторяет его через полтораста лет, почему в это повторение — против воли исполнителя — врастают небольшие своеобразные черточки этого иного времени и его иного понимания художественных форм. Общие массы фигуры, выделение в драпировках дополнительных объемов, ясная проработка таких трудных в скульптурном показе мест композиции, как колени и ноги сидящей фигуры, объемный показ и моделировка поднятой благословляющей кисти правой руки и массива евангелия с поддерживающей его левой кистью; далее голова со всеми деталями близко сходными, как указывалось, с головой маленькой иконы из Загяра в Цюрми, причем особенно показательна густая прическа с ясным делением прядей и толстый короткий нос; наконец, сильно пластическая фигура нимба и массивный трон с вполне объемной мутакой, с показом двух пар ножек и попыткой показать подножие расположенным перед троном, а не под ним, как на других — все это очень хорошо отражает установки и достижения грузинской чеканки первой трети XI века (не говоря уже о совпадении отдельных форм). Но рядом с этим вместо показа наложения выреза рубахи на шею Христа он делает плавный переход; или вместо обрисовывающегося закругления правого колена у него получилась смешная непонятная выемка[2], как и внизу у левой щиколотки; ступни ног, да и кисть руки лишены, видимо, четкости и разработанности, а подножие приобрело вид сковородки из-за подымающихся бортов: это все тонкости, для мастера XII века неимеющие ценности и значения; он не чувствует их уже более, как органическую часть своего произведения, ибо и последнее для него уже не является в первую голову скульптурным.

Это положение о таком повторении образца начала XI века в изображении Спаса этого знамени приходится, рассматривая оборотную сторону знамени, распространить и на нее. Здесь в основной круг вставлен небольшой медальон с изображением, а вокруг него идет плотно вписанная гравированными линиями и, видимо, с заполнением стержней букв между ними чернью большая надпись заказчицы. Начертание букв этой надписи по общему характеру украшения их повторяет образцы XI века, как, напр., надпись Антония Цагерели на его иконе Симеона Столпника для Ишхани; но и тут не все вполне точно и кое-что приближает к надписи Бека на Анчийской иконе нерукотворного Спаса. Изображение же поясной богоматери не доведено внизу до рамки медальона, а обрезано выше и при этом в ответ иного расположения и иного диаметра кружку, от которого как будто даже остался еще след. Важной задачей является отыскание других памятников с такой же композицией, чего пока не удалось сделать. Для формы креста в нимбе младенца могу указать на одну архаичную икону бого-

[1] Ср. как ступень для эволюции такой формы буки подпись иконы Цагерской мадонны (см. фото 129).

[2] Ср. то же на иконе из Пари (см. фото 365) и на поздних из Чажаши (см. фото 449), Цхумара (см. фото 450) и Несгуна (см. фото 446).

матери из Гелати конца X — начала XI века (см. фото 54), о которой ниже в § 21. Само изображение этой группы опять обладает всеми сильно выраженными чертами объемной пластики — особенно ясно видно (на не вполне хорошем фото) на плече богоматери, в широком рукаве, в складках остальной одежды, наконец, в нимбах и особенно на младенце.

Установление такого своеобразного положения при изготовлении заказа знамени, а именно повторения на нем более раннего образца при стремлении приблизиться к образцу даже и в начертании букв надписи, невольно наводит на мысль, не является ли данный заказ своего рода поновлением старого знамени, чем и был вызван установленный подход золотых дел мастера при его выполнении. К сожалению, надпись не читается в том месте, где, может быть, могло бы быть какое либо сообщение об обстоятельствах заказа или исполнения знамени[1].

20

СВАНСКИЕ ЧЕКАННЫЕ ИКОНЫ ПОЯСНОГО СПАСА XI ВЕКА В МЕСТИА, ТЕКАЛИ, ЧУКУЛИ, ШГЕДИ, ЧАЖАШИ, ВТОРАЯ В ЧУКУЛИ

Рассмотрение чеканных икон XI века мы начали поясной иконой Спаса с живописным ликом из Цагери. Икона эта, твердо датированная царствованием Баграта III на перелом X и XI веков, явилась естественно исходным памятником рассмотрения. Та же тема поясной иконы Спаса с евангелием в руке не могла не увлечь золотых дел мастеров попытаться трактовать ее целиком и полностью как скульптурную задачу. И действительно, я полагаю, что ряд сохранившихся грузинских чеканных произведений, трактующих эту тему, действительно, относится еще к XI веку. Правда, это не какие-либо художественно выдающиеся, первоклассные произведения искусства, а довольно рядовые, дюжинные. Но и на них мы имеем возможность лишний раз проследить широкую волну художественной продукции и свойственную ей свободу и уверенность исполнения и связанное с ними варьирование частностей. Это опять Сванетия, которая сберегла нам их, как реплики высоко художественных произведений — очевидно, изготовленных в столичных или во всяком случае передовых, ведущих мастерских страны. А рядом с этим сохранила также и дальнейшие повторения и подражания этим репликам еще XI века, исполненные уже в последующие века. В предварительном порядке я пытаюсь кое-где, для большей выпуклости представляемого мною материала этой продукции XI века, кратко привлекать и противопоставлять их, как произведения художественного творчества и ремесленной работы, некоторые образцы более позднего времени (ср., напр., об иконах Квирике, конного Георгия) из сванских же мастерских. Точная их датировка, мне кажется, возможна будет после детальной разработки всего материала, находящегося в Сванетии и выделения при этом собственно сванской продукции, ее разных мастерских и течений. Общие, предварительные определения же указываю сейчас.

[1] Разбору и сравнению этого знамени в ряде грузинских знамен с приведением различных параллелей посвящена соответственная часть исследования С. В. Бараташвили, Грузинские знамена, Тб. 1953, стр. 23—27 (по-груз.), где приводится и надпись с возможным восполнением некоторых лакун и воспроизведение обоих фото Ермакова на табл. V и VI.

1

В Местиа, в Краеведческом Музее сохраняется икона Спаса поясного (57,5 × 46,5 см позолочена), находившаяся при Уваровой в церкви селения Лагами (см. табл. 123 и фото 359-а)[1]. Она сохранилась дефектно — не хватает нижнего борта и части правого. В этой нехватающей нижней части набита сейчас пластина от какой-то другой иконы непозолоченная, с надписью[2].

Икона представляет Христа строго фронтально. Вырез одежды на шее дан без всякого ракурса — в отличие, напр. от Цагерского Спаса (см. фото 99)[3]. По контуру фигура дана совершенно симметричной, резко выделенной против гладкого фона. По сторонам головы на фоне сделана подпись ; поле этикетки выделено из общего фона сплошным заполнением точками. Прием аналогичный не только иконе поясного Квирика (четвертой и пятой — см. фото 218, 219), но также и иконам Джуматского и Хидиставского Георгия (см. фото 151, 153). В начертании букв характерные утолщения и вся форма кончиков, а также форма титла, в разных сочетаниях встреченная нами во многих памятниках X—XI века.

Древние борта, уцелевшие по трем сторонам иконы, покрыты растительным орнаментом (шириной 4,9 см), прерываемым по углам и в центре каждого борта круглым медальоном с сюжетным изображением, или, как в центре горизонтального борта, прямоугольным клеймом. Размеры верхнего квадрата с изображением «уготованного престола» превышают ширину орнамента на его треть; это определило самую ширину бортов (7,5 см), сделанных из отдельных серебряных листов. Борта эти в деревянной болванке иконы сделаны повышенными против самого иконного изображения и, благодаря вышеуказанному расхождению ширины орнамента, имеют рядом с ним гладкую полосу в одной плоскости с орнаментом и еще гладкий же скос к иконе, вместе дающие не менее половинной ширины орнамента. Кроме того и по внешней стороне орнаментальной полосы оставлена, непирокая, правда, гладкая полоса обрамления иконы. Медальоны в углах, с изображением деисусной богоматери слева и фронтального архангела справа, в общем умещаются в размерах орнаментальной полосы. Полуфигуры же в средних медальонах вертикальных полос выходят за пределы ширины орнаментальной полосы, хоть и не настолько, как верхнее прямоугольное клеймо. В боковых медальонах изображены святые юные воины — слева Димитрий , а справа имя отломано ( ). Нижний борт древней чеканки утерян. Клейма с изображениями по бортам встречаются на разных иконах Сванетии, как и самое обрамление медальонов зигзагом, или как бы насеченной проволокой, или двойным гладким валиком (ср. выше иконы Квирике, или архангелов и др.). Точно также и самое составление клейм разных форм и главное разной величины, притом же еще случайного сюжетного содержания, т. е. без идейного единства или системы, а также применение не отвечающей ширине поля орнаментальной полосы есть громко говорящий показатель того, что икона эта ремесленного производства какой-то золотых дел мастерской Сванетии.

Орнаментальный мотив и все построение орнаментальной полосы знакомо нам по рассмотренным выше памятникам, как Хидиставский Георгий, Текальская мадонна

[1] Размер же самой пластины Спаса по высоте равен 43 см, а добавляя к нему древний верхний борт рамы — 51 см, ширина же пластины Спаса — 30 см.

[2] МАК, X, стр. 111—112, и рис. 31; стр. 176, № 237; приложение А. С. Хаханашвили, стр. 37, № 3. Е. Такайшвили, стр. 266, № 2, который относит икону к XIV—XV веку. Фото Ермакова № 16915. Опись экспедиции 1931 г. № 245.

[3] Даже если восстановить возможный срез низа правого конца нимба у Цагерского Спаса.

и отчасти Лабечинская богоматерь. То же самое имеем еще и на иконе Симеона Столпника, исполненной по заказу Антония Ишхнели до 1027 года, и хранящейся также в Местии (см. табл. 90).

Этот установленный вышеотмеченными моментами низкий ремесленный уровень данной иконы, в которой мастер копирует для основного изображения один определенный образец, а раму составляет, копируя отдельные части по разным образцам, затрудняет более точное хронологическое определение ее изготовления. Но едва ли она выходит за пределы первой половины XI века. Что же касается среднего, главного изображения, полуфигуры Спасителя, то оно ближайше совпадает по распределению драпировок и даже положению рук с Цагерским Спасом, хотя не может считаться переводом с нее, как благодаря различию в тех же обоих (названных) отношениях, так и в применении древнего, двуперстного благословения. В характере трактовки частностей мы вправе кажется, постулировать существование у рассматриваемой Местийской иконы пластически интересного образца, хотя наша копия ничем не привлекает к себе, а скорее наоборот: выделение прядей волос, отдельных завитков в бороде, ее четкое деление на две части, затем противопоставление бороды щекам (т. е. очевидно закругленным в образце); нос с отдельно показанными ноздрями, глаза с выделенными валиками век, наконец, пучок падающих на лоб против линии пробора волос, — все это в нашей иконе есть непонимающее пластики, скульптурных интересов изображения ремесленное повторение. Точно также внешний круг нимба (ширина его — 16,5 см), выделение креста в нем, даже рельефность букв надписи — есть отражение в доступных ремесленнику формах и пластическом выявлении как раз такого мастерского скульптурного произведения. Не иначе приходится расценивать и трактовку одеяния, евангелия и кисти руки: резко выделенные бугры складок, прочерченные с обеих сторон понаружи; напуск части плаща на евангелие; выделение накинутого на правом плече плаща и перекинутого поперек с руки на руку конца его несомненно отражают в доступных среднему ремесленнику пределах именно скульптурные стороны подлинника. Так же точно и мясистость большого пальца, сильно подчеркнутые две колбасики пальцев, выделение на пальцах ногтей, как и выпуклость всего убора евангельского переплета с его элементарными фигурами розеток, овалов, ромбов, сердечек и т. д. понятны как копировка скульптурно трактовавшего эти детали образца. В частности интересно совпадение в трактовке поперечной полосы ткани (вместо препоясания хитона) и складок на этой иконе и на четвертой иконе Квирике; с другой стороны нужно отметить совпадение в форме кончиков пальцев, сделанных острыми так же как и на Мартвильской пластине с богоматерью (см. фото 62) и у Лаклакидзевской мадонны (см. фото 203, 204).

Образец этого изображения Спаса, вероятно, по таким техническим отображениям формы, как складки, равно по написанию подписи с начальной ⁘ и с конечным ⁘ (восьмое Э), следует отнести к самому началу века. (Впрочем такое предположение, конечно, вполне условно. О типе Христа ниже несколько слов.)

2

Другая икона поясного Спаса, повторяющая все основные частности композиции только что рассмотренной Местийской иконы, зафиксирована фотографией Д. И. Ермакова из экспедиции Е. С. Такайшвили 1910 года в Сванетию в селении Текали Чолур-

ского общества Квемо Сванетии (см. фото 359-b)[1]. Размеры этой позолоченной иконы Е. С. Такайшвили сообщает 69,5×50,5 см, что не подтверждается полностью фотографией Ермакова: либо икона несколько уже (45 см), либо несколько длиннее. Икона была вставлена в деревянную раму, а ниже пластины с изображением Спаса укреплена в пределах рамы полоса орнаментального борта с двумя полуфигурами в медальонах. По размещению медальонов между орнаментами на полосе нельзя относить этот фрагмент борта к данной иконе, как равно и совсем маленький узкий фрагмент орнаментированного борта слева[2]. Ширина орнаментальной полосы по расчету фотографии была немного больше 7 см в натуре. Сохранность данной иконы, суди по фото, лучше, чем Местийской, хотя тоже имеются примятые места и трещинки.

Пластина с изображением Спаса примерно на $^1/_3$ больше пластины Местийской иконы. Однако детали ее исполнения покрываются деталями Местийской иконы, с очень незначительными отличиями. Вся композиция — полная фронтальность фигуры, неловкое поддерживание евангелия левой рукой и незначительный напуск плаща на него, движение правой руки и, наконец, обрез изображения по нижней горизонтали — полностью идентичны в обоих иконах. Эти обстоятельства лишний раз подкрепляют утверждение о воспроизведении, о ремесленном повторении хорошего пластического образца не только Местийской, но и этой Текальской иконой. Впрочем в проработке верхней части — головы, нимба и подписи — Текальская икона, по-видимому, качественно стояла выше Местийской.

Объемность головы выявлена сильнее и более плавно, отдельные элементы ее, как брови и нос выступают определеннее из общего объема. Трактовка волос и бороды как бы выделенными прядями при показе волос в них линиями не отличается от Местийского Спаса, только форма бороды здесь без деления и несколько длиннее. Нимб и крест в нем показаны сильнее выступающими, но гладкими валиками, впрочем как бы насеченные в отдельных местах. (Возможно, что в рукавах креста были накреплены первоначально цветные камни, так как отверстия в пластине распределены равномерно.) Подпись теми же буквами и четкого начертания их, равно плавных изгибов титла даны высоким рельефом и расположены ниже линии креста в нимбе на совершенно гладком фоне.

Трактовка и все детали одеяния, как сказано, полностью совпадают с Местийской иконой: даже число показанных резко выступающими и прочерченными с обеих сторон понаружи буграми складок совпадает по отдельным частям рисунка на обеих иконах. Точно также и движение и положение обеих рук. Только форма благословения здесь именословная, а переплет книги украшен гравированным, а не рельефным убором. По-видимому, в благословляющей руке при накреплении иконы на новую доску прогнули пластину с изнанки, что создает уродливый рельеф, еще усугубляющий бесформенность нечлененных в суставах пальцев. Хотя они, как и на Местийской иконе, даны тонко удлиненными к кончикам с ногтями.

Поломы у шеи, вдавлины лба и фигуры ниже плеч и др. все-таки не лишают данного произведения значительности объемного показа, т. е. говорит о том, что ремесленик, исполнитель этой иконы, хорошо усвоил основные – пластические — требования эпохи. В этом отношении его продукцию нужно поставить выше Местийской иконы. А неко-

[1] Фото Ермакова № 16853. Е. С. Такайшвили, стр. 104, № 3. – Уварова, видимо, не видала этой иконы, так как не упоминает о ней даже в перечне (МАК, X, стр. 165).

[2] Такайшвили же считает полосу принадлежащей данной иконе и отмечает хорошее ее исполнение с изображениями апостолов Луки и Иоанна. Условно относит икону в XV – XVI век.

торые отличающиеся от Местийской иконы детали, отмеченные выше, говорят о том, что данное повторение образца не было слепым, а самостоятельно продумано исполнителем и в идейном отношении. Время же исполнения обеих икон можно считать общим — перелом X и XI веков[1].

3

Третья икона Спаса, хранившаяся в церкви селения Чукули Лашхетского общества Квемо Сванетии, ближайше сходна с только что рассмотренными Местийской и Текальской по своему главному изображению (см. фото 360). Т. е. это лишний раз подтверждает наличие скопированного ими хорошего образца X—XI века. Она одних с ними размеров (55,5 × 46 см) и также позолочена[2]. Совершенно симметричный абрис фигуры, показанной с полной фронтальностью и с головой перед диском нимба, имеют совершенно гладкий, кованный, конечно, фон, на котором повыше плеч выделяется рельефом крупных букв та же подпись ⵋ-ч ⵜ-ⵝ. В основном те же моменты, которые были только что названы в отношении Местийского Спаса, как показатели копировки скульптурно проработанного образца, копировки, но не собственной активности мастера по отношению к этой ведущей проблеме в грузинской чеканке XI века и поэтому неизменно отражающей эту сторону, а переходя подчас или только в техническое воспроизведение, или даже в декоративное построение, — имеются и на Чукульском Спасе. Только разница сказывается в разделке одеяния складками: на Местийском и Текальском Спасе они даны тесно идущими параллельными полосами, т. е. как бы рисованными, на Чукульском же нет этого чисто декоративного приема, а наоборот выявлен собственно рельефный подход — складки редки и благодаря этому еще сильны, хотя и они по большей части уже расположены параллелями. Характерно и здесь, как на Местийской и Текальской иконах, удержание даже крючковатого конца нескольких складок, как это наблюдалось в древнейших примерах такой трактовки складок бугром (см. фото 99, 125, 129 и др.). Выпуклость же отдельных декоративных фигур евангелий Местийской иконы сменилась наградированным убором, близким к Текальской упрощением общего построения и заполнением плоскости орнаментальным рисунком, который мы встретили уже раньше на иконах Местийского и Чукульского архангела (в оплечьи и на подоле), Лабечинской и Сакдарской богоматери в узоре мутаки и — отдаленно — Цагерской мадонны и Чукульской богоматери в отделке трона. При этом и техника-то исполнения этого орнамента та же самая. Этот же орнамент применен и для наручей[3]. В иконографическом отношении можно отметить различие в окладе бороды: у Местийского Спаса раздвоенная, у Чукульского и у Текальского — удлиненная и острая.

Интересной технической особенностью этой иконы является выполнение полуфигуры главного изображения на двух пластин и соединение их вместе правильно прорезанными в нижнем листе зубцами: прием, который мы не припишем

[1] Мне кажется, интересно отметить, что особенность композиционного обреза фигуры по низу, как он дан на Местийской и Текальской иконах, повторяется особенно пропорционально в двух низкого уровня иконках этой же темы — в Цюрми-Загяр (Опись № 412, фото Ермакова № 17220) и в Лемсиа (Опись 126, фото Ермакова № 16979).

[2] Е. Такайшвили, стр. 114—115, № 6. Фото Ермакова № 191 и 16859. Такайшвили относит икону к XIV—XV веку. МАК, X, стр. 161, № 20.

[3] Его же мы увидим и на нашивках облачений фланкирующих Спаса архангелов шестой иконы из Чукули же (см. ниже).

уважающему себя художнику чеканного мастерства. Хоть выполнен он со всей технической акрибией.

Рама этой иконы в общем достаточно цельная по композиции, хотя и в ней не все обошлось без шероховатостей. Звенья растительного орнамента даны однообразно — едва намечаются два построения листа. Один из них можно сопоставить с орнаментом борта Текальской мадонны (см. фото 139), отчасти Сакдарской и Лабечинской богоматери. Но выполнены они упрощенно и сухо ремесленно. На вертикальных полосах мастер не уместился в имеющейся в его распоряжении сообразно размеру полуфигуры Спаса площади, почему вверху и внизу нет полностью в кружке звеньев. Клейма с полуфигурами дают по верхнему борту изображения в три четверти архангелов Михаила и Гавриила (ⴃ᾽ⴖⴚ — ⴗⴗ᾽ⴕⴚ), а в центре «уготованный престол» с более ясной характеристикой отдельных предметов его, чем на иконе Местийского Спаса. По нижнему борту изображены три святых мученика строго фронтально: Димитрий, Георгий (ⴼ᾽ⴘ ⴂ᾽ⴈ) и Архип (по Такайшвили). Эти клейма квадратной формы, а клейма посредине вертикальных бортов имеют полукруглый верх и изображают с легким поворотом голов к центру, апостолов Петра и Павла (Петр — без подписи [?], ⴼ᾽ⴈ ⴏⴀⴜⴜⴔ). Моление заказчика иконы мастер поместил на нижнем борту рамы, заняв им место одного из звеньев растительного орнамента. Эта надпись плохо скомпонована, небрежного письма, нарушает также впечатление цельности рамы. Она читается (по Такайшвили)[1]:

ⴑ᾽ⴆⴖ ⴓ᾽ⴁⴁⴈ
ⴂ᾽ⴁⴈ ⴁⴘⴆⴜ (?)
ⴊⴓⴈ ⴁⴗⴗⴖ
ⴁⴓⴆⴑⴈⴊⴑ

ⴑⴓⴈⴆⴖ ⴓⴗⴔⴑⴑⴈ
ⴂⴁⴑⴑⴂⴈ ⴁⴘⴆⴜ (?)
ⴊⴑⴓⴈ ⴁⴊⴗⴖⴀ
ⴔⴀⴓⴆⴑⴈⴊⴑ

Тут же нужно отметить, что и в самой полуфигуре Спаса мастер допускает такого же типа небрежность. Нижняя часть полуфигуры, расположенная между руками, у него вовсе никак не показана, да и части рукавов смазаны.

Скос от рамы к главному изображению покрыт элементарно простым узором, грубым, но сильным, как вообще, видимо, сила и мощь отличает данную икону.

Нельзя обойти молчанием соотношение бортов и всей иконы. У Чукульского Спаса — по сравнению с Местийским — узенькие борта, сплошь покрытые рельефом чеканки, тогда как аналогично узкие орнаментированные полосы последнего искусственно уширены дополнением гладких полос, поднятых против главного изображения на высоту бортов. Последний прием все-таки не дает изображению по-настоящему широкие борта. У Цагерского Спаса точно также борта по отношению к изображению были узкие — тоненькое обрамление сюжетной картины в точном своем значении.

Еще одно сопоставление этих двух икон с Цагерским Спасом не лишено интереса, хотя пока мы и не можем сделать из этого какого-либо вывода. Пятно, отведенное в иконе Цагерского Спаса для живописного изображения лика по отношению корпуса полуфигуры значительно больше чем лик Местийского, Текальского или Чукульского Спасов по отношению их фигур, которые отмечены крупными размерами.

[1] Нельзя не сказать, что такое чтение является само до известной степени догадкой, толкованием и исправлением видимого на фото.

С рассмотренными тремя крупного формата поясными иконами Спаса, вероятно более или менее непосредственно повторившими какой-то выдающийся художественный образец, нельзя не связать еще одну, небольшую, икону пояс ного Спаса, сохранившуюся в сел. Шгеди того же Лашхетского общества, что и Чукули, и зарегистрированную Е. С. Такайшвили также и фотографией (см. фото 362)[1]. Она размером 23 × 18 см, самое же изображение полуфигуры в половину меньше Чукульской. Икона, по-видимому, без позолоты.

Характерно, что при значительном упрощении и огрубении этой иконы сравнительно с большой Чукульской сохраняется, по-видимому большая даже, чем в Чукульской, пластичность в трактовке головы и ее частей, в отношении полуфигуры к фону и выпуклости частностей одежды и рук; то же в изображении диска нимба и особенно подписи, точно повторяющей Текальскую, Местийскую и близко Чукульскую иконы; размеры подписи пропорционально изображению еще значительно крупнее.

Интересно, что мастер предметно не вполне понимал некоторые части изображения; так плащ петлей перекрывает часть евангелия, а вместо последнего какая-то неправильная фигура с подымающимся одним углом, около которого спущена петля.

При общей элементарности передачи объемов и самого художественного понимания у сделавшего ее мастера, она, как видно по фотографии (ср. особенно тени у наложенных один поверх другого объемов), обладает сильной, значительной, пластичностью, ставящей ее рядом с Текальской иконой.

Икона, к сожалению, сохранилась только в своей основной пластине, которая прибита к деревянной доске ее размера гладкими пластинками, охватывающими толщу доски.

5

Вторую группу поясных чеканных икон Спаса составляют две иконы. Одна — средних, а другая небольших размеров. Икона средних размеров (47,8 × 36,5 см) находится в церкви Спаса сел. Чажашни Ушгульского общества (см. табл. 124 и фото 363), быть может в более поздней раме; размер без рамы 38 × 28 см; сама икона позолочена, но бледно и не очень хорошо, а борта — без позолоты[2].

Отличительными чертами этой иконы является то, что Спас изображен не строго фронтально: голова несколько повернута вправо, очень слабо правда; но достаточно ощутительно по ракурсу левого глаза и меньшей видимости прядей волос и бороды с правой стороны. Абрис плеч фигуры не является строго симметричным, как в четырех фигурах первой группы, а вырез хитона на шее показан также как бы в ракурсе, слева голая шея выступает сильнее, как было и на Цагерском Спасе. В сложении пальцев правой для благословения применена именословная формула как у Текальского Спаса. На других же первой группы персты были сложены в двуперстное благословение. Выражение лица существенно иного характера, чем на иконах первой группы: укоризненно сверлящий взгляд глаз, грозно (недовольно) поднятые брови и как бы насуп-

[1] Такайшвили, стр. 130, № 6. Фото Ермакова № 16903 (с подписью «Шкети»). Такайшвили о времени не высказывается.

[2] МАК, X, стр. 112 и 176, № 238, и табл. XXXII. 55 (где означена как Лагамская). Уварова упоминает ее в группе икон XIV—XV вв. Е. С. Такайшвили, стр. 153, № 2, считает иконой XV—XVI века. Бакрадзе, стр. 123. Фото Ермакова № 17343. Опись экп. 1931 г. № 678. Дополнительно обследовал 7. VII. 1954 г.

ленный лоб «судии», затем сварливо плачущая линия вниз от верхней губы, столь типичная для византийских изображений, здесь переданная трубочкой усов, включенных в бороду, быть может указывать на византийский прообраз скопированной здесь грузинской иконы. На это может указывать сохранение на основном месте, повыше плеч, греческой подписи $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ (даже с ретушью первоначально выше вычеканенного XC); только как добавление сделана еще грузинская — вверху по углам фона. Эта подпись дана не в древней форме подписи первой группы, а ⵗ ⵘ в более обычной для XI и следующих веков. По начертанию буквы этой подписи представляют непосредственную параллель с Ленджерской иконой пешего св. Георгия и Лабечинского конного (см. фото 152, 181).

С другой стороны качественно этот Чажашский Спас стоит значительно выше икон первой группы. Как тщательность и старательность работы в целом (ретушь подписи, не на месте сперва выполненной, точная расстановка пунсонных точек на кресте нимба), так проработка мелких деталей, прослеживаемых и по фото, как веки, волосики бровей, складки над ними по лбу, или ногти пальцев, листы обреза книги, заставляет меня относить икону эту к числу произведений хороших мастеров. Техническая сторона исполнения в целом представляется при внимательном рассмотрении непосредственно схожей с первой и четвертой (поясной) иконами Квирике в мон. Лагурка, перекликающимися, как и Чажашский Спас, с ранней стадией скульптурно проработанных чеканных произведений, не применяющей тонкой шлифовки поверхностей, а сохраняющей следы самого творческого процесса скульптурного выявления объема. На эту же раннюю пору указывает и способ показа складок широким бугром с обводкой с обеих сторон углублением и крючковатость окончания некоторых из них. Эту икону роднит отчасти также и форма пальцев рук Спасителя с пальцами десницы в небе на иконе поясного Квирике и с руками Лаклакидзевской и Лабечинской богоматери.

Таким образом, в целом данное изображение Спаса является определенным продуктом пластически чувствовавшей изображаемые сюжеты художественной среды золотых дел мастеров Грузии XI века, причем очень выявлено в скульптурном отношении сделана голова, сильно моделированная; вся фигура, т. е. плечи, руки, кисти рук даны наложением объемов друг на друга, так же как и евангелие; икона — и по различным частностям, как сознательно, умело моделированные волосы, пряди бороды, нижняя губа, нос, надбровные дуги, шея, — не далеко отходит от начальной поры. Интересно здесь же отметить, что сама тема полуфигуры осмысляется пластически в теперешнем виде наличием внизу, почти по линии рамы, выступающей рельефно горизонтали, как бы края кафедры, из-за которой фигура видна только от пояса. Вероятно, это остаток перехода к обрамлению — первоначальному — иконы. Аналогичный остаток гладкой полосой виден и на Чукульской иконе поясного Спаса. Таким образом, как эта частность, так форма кончиков пальцев, общая картина драпировок и всего построения в целом — сближают обе группы между собой и в хронологическом отношении[1].

Рама данной иконы, старательно приготовленная для нее, уже несомненно в хорошей мастерской в самой Сванетии, однако не позолоченная, не является, как видно по работе исполнения узора и особенно по уголкам рамы, а также по надписи, первоначальной[2].

[1] Мне кажется не лишним отметить, что передача как бы продавленного большого пальца левой руки и также напряженных остальных пальцев ее, совпадает с изображением на мозаике в куполе Дафни (см., напр., O. M. Dalton, East christian art, 1926, pl. XL), относимой к XI веку.

[2] Начертание букв надписи на раме коренным образом отличается от подписи вверху изображения.

По узорам и работе, мне кажется, в предварительном разрезе, что она относится веку к XII—XIII. Может быть, здесь находится ключ к решению вопроса, не изготовлен ли лик Спаса где-то вне Сванетии, доставлен с утерей (или порчей) бортов (в XII или XIII веке) в Сванетию названным в надписи ჯიქ ხერვნელი. Хедамом Сатравнашели (условно)[1], обновившем на новом листе чтимую им икону.

6

Шестая икона поясного Спаса хранится опять в церкви селения Чукули Лашхетского общества. Она изображает Христа с архангелами Михаилом и Гавриилом, тоже полуфигурами, и повернутыми к нему в три четверти, по сторонам (см. фото 364)[2]. Икона эта сохранилась, видимо, слегка поврежденной по краям: она, может быть, составляла венчающую часть какого-то сложного произведения с двускатным верхом. Она вычеканена на одного цельного серебряного листа. Размер иконы, указываемый Такайшвили, 27 × 52 см; икона позолочена[3].

Настоящая икона изображает полуфигуру Христа en face, как это естественно для композиции, фланкированной поясными же архангелами в позах почитания. Однако, скопированный в изображении Христа подлинник был, подобно предыдущей иконе, с которой она ближайше сходна, дан в легком ракурсе. Эти остатки ракурсного подлинника можно заметить в большей широте и выделенности прядей волос слева и вытянутости выреза у шеи слева же. Т. е. это такие частности построения, которые мастер не воспринял, не расценил как показатели ракурса. В остальном же и все лицо дано строго фронтально и фигура вполне симметричного контура.

За исключением общей замены несколько повернутой в сторону головы Чажашской иконы, Чукульская вполне совпадает с нею во всех частностях композиции и понимания художественного образа. Те же иконографические особенности в лице, в сложении пальцев для благословения, в форме и отделке крестчатого нимба, в украшении переплета евангелия, наконец, в двух подписях — греческой и грузинской, и написании грузинской (ხ-ჳ ჯ-ჟ). И в отношении пластического восприятия и передачи действительности эта Чукульская икона нисколько не уступает Чажашской. Единственно, что затрудняет решение приписать ее руке того же самого мастера, это — плохая сохранность, из-за помятости, складок одеяния полуфигуры Христа: нет полной уверенности, рассматривая фото, что они сработаны были совсем так, как на Чажашской иконе. Впрочем необходимо учесть одинаковость складок плаща на архангеле Михаиле, не говоря уже о почти полном совпадении узора складок в одеянии Чукульского Христа и Чажашского.

Оба боковых изображения вполне поддерживают данную характеристику иконы и определение ее на XI век. Подписи сделаны опять на двух языках, и именно размещение их с натяжкой, не скомпонованно, в пределах наличного сейчас места, говорит за то, что форма всей иконы с двумя скатами есть первоначальная:
ОАРХ ⱑⱍⱏ МІХ и ОАРХ ГАВРІНА ⱛⱆ ⱏ (sic). Подписи у этих изображений (даже и греческие) имеют полное сходство с подписями икон пары архангелов в Цюрми и Чукули по

[1] Е. С. Такайшвили читает ш, как к (ϥ) и — тоже условно — раскрывает Хадум Сатарванкели. — То же имя Хдм отмечено Е. С. Такайшвили на одном фрагменте иконы архангела, в надписи, в Мурюмере (стр. 173, № 13-b, фото Ермакова № 17369).

[2] Такайшвили, стр. 115, № 8, он относит ее к XVI веку. Фото Ермакова № 16866. (МАК, X — не зарегистрирована).

[3] По фото эти размеры не оправдываются: или высота по средине меньше, или общая ширина больше.

своему начертанию и некоторой ошибочности в чтении. Суждение по имеющемуся, во многом дефектному, фото особенно затруднительно в отношении этих боковых фигур, но все-таки ряд моментов можно подчеркнуть. Пластичность передачи объема голов, завитков волос, моделировка переходов от щек к губам, подбородку, носу, затем топорщащиеся складки плаща на левом плече архангелов, жезлы и кисти рук — все это передано мастером с явным пониманием скульптурного подхода к видимому миру. Даже о качестве исполнения можно составить себе некоторое представление на основании фото по голове Гавриила, по правой кисти Михаила, по складкам на рукаве Михаила и на плече Гавриила[1]. Разделка нашивок на плаще и на рукаве одежды архангелов тоже вполне показательна по своей тщательности и декоративности. По-видимому, теми же чертами отмечены и крылья архангелов. Качественно и по рисунку они просятся на сравнение с иконами парных архангелов в Цюрми и Чукули (см. фото 169 и табл. 87,88). Узор нашивок ближайше сходен с отделкой трона Цагерской и Чукульской богоматери (см. фото 129, 136), мутакой Лабечинской и Сакдарской (см. фото 130, 135), также с узором на евангелии и наручах другой иконы Чукульского Спаса. Облачение этих архангелов, передающие один из установившихся с раннего времени для изображения архангелов иконографических типов, отражает придворный этикет византийского двора, и в этом отношении дает, как и изображение Христа, повторение отработанного образца. Только о данной комбинации этих трех фигур мы не можем утверждать, чтобы она прямо предлежала нашему мастеру.

Каждая из трех полуфигур Чукульской иконы отделена от соседней и была обрамлена и снаружи, судя по уцелевшему низу, полоской «жемчужной цепи», вычеканенной из той же пластины серебра между двух небольших, сплошь насеченных, бугорков. Такую же узенькую рамочку из общего листа и в одной плоскости с изображением мы отмечали в иконе Ленджерского Георгия[2].

7

Рассмотренные иконы Спаса интересны не только каждая сама по себе, как отдельный памятник золотых дел мастерства, но и как группа, взятая вместе. Путем анализа нам удалось установить принадлежность всех их X—XI веку. А это означает наличие проблемы скульптурного решения в чеканке фигур и предметов, и, как следствие, иной пластичности и в орнаментике. Рассмотрение шести икон поясного Спаса показало, что в них отражено наличие этой характерной для эпохи проблемы, но сами мастера этих икон не являются ни носителями этих художественных исканий, ни их суверенными обладателями (как, напр., скульптор Хидиставского Георгия и др.). Не они вели или представляли собой движение, ясно понимая цель и обладая средством к ее достижению, а это движение вело их на поводу, оно определяло характер выражения отдельных частностей, и до известной степени всего композиционного построения. Так самая мысль — целиком скульптурной на металла иконы есть, как это я старался показать выше, именно порождение установок данной эпохи. Мы имеем, таким образом, в данных иконах поясного Спаса опять группу икон, в которой так же проявляется, как напр., в одной части икон Квирике, что скульптурно активная и творческая эпоха начала

[1] Характерно для поставленного выше вопроса о мастере, сравнить строение пальцев, показ ногтей с рукой Христа Чиаурской иконы.

[2] Возможно, что отмеченный бугор под фигурой Чиаурского Спаса есть именно остаток аналогичного или аналогично построенного обрамления, быть может даже частично и уцелевшего под новой рамой.

XI века оказывает свое решающее воздействие и на мастерские, резр. на мастеров, которые этой проблемы скульптурности в чеканке не понимали, не чувствовали, а являлись только знающими ремесло золотых дел мастерства в его техническом, практическом смысле, но не как орудие художественной выразительности. На задания, заказ по исполнению икон они были в силах ответить только внешним использованием, собственно техническим применением новых форм, — как вся целиком чеканная икона, как выделение объемов один поверх другого, как отдельные пластические частности, вроде складок бугром, прядей волос, век и т. д. Но там, где требовалось от скульптора объединить эти отдельные элементы в единое выражение, проникнутое жизненностью впечатлений, там они пасовали, оказывались бессильными и немощными: глаза, обладая разными частностями пластичности формы, отличаются значительной условностью, отсутствием живой выразительности. Глазное яблоко каждый мастер дает как выпуклость, окружает подъемом выделенных век, сопровождает кое-где нависающими бровями, но зрачок делает маленьким вдавленным углублением в центре яйцевидной выпуклости, как простую декоративную разделку ее, а не как осмысленный реальный объект («глаз»). Впрочем, совсем такая же трактовка имеется у Цагерской мадонны, Чукульской, Лабечинской и примыкающих к ним, на иконе Бретского Крестителя и других, т. е. на ранних иконах периода, а также у маленьких фигурок Лаклакидзевской иконы. Мастер обводит эти углубления на Местийском Спасе еще кружочком, как мы уже повстречали такую трактовку на иконах Квирике в Кале. Т. е. он прямо расписывается в своем непонимании, что это реальный предмет, и громко заявляет, что трактует все место, как декоративное задание. То же самое имеем при исполнении волос — пластически обособляются пряди волос на голове и в бороде, но в выделении их получаются чисто декоративные фигуры, явно идущие вразрез с отображением действительности. Так особенно ярко это видно в прическе справа на большом Чукульском Спасе первой группы (третья икона), или в бороде Христа икон второй группы (пятая и шестая), где пряди под полукруглой, выделенной прямо под губой прядью, имеют явно невозможный в реальности очерк (ср. прическу поясного Квирика). О декоративном увлечении в рисунке складок и их форм особо говорить не стоит[1]; оттеню только еще раз всю противоестественность частых складок, как они показаны мастерами Местийского и Текальского Спаса.

Декоративная задача в рассмотренных иконах Спаса тоже не отличается какой-либо творческой силой или характерностью. Но в сочетании подписи к изображению вполне сохранено знакомое нам из рассмотрения других примеров эпохи решение, — можно сказать монументальное и декоративное. Однако, и в этом пункте не все обстоит благополучно, т. е. даже относительно хороший мастер пятой иконы делает это не по четко осознанному пониманию, а лишь в подражание: при новом положении с архангелами подпись размещается им совершенно случайно и в перемешку. Точно также и надпись заказчика мастер большой Чукульской иконы (из первой группы) не умеет поместить декоративно интересно, а разрывает ради нее орнамент борта: в этом размещении на борту, вместо орнаментального звена, тоже, конечно, сказывается усвоенный, но не прочувствованный, не осознанный, прием, как мы его видели хотя бы на Лабечинской иконе богоматери. Что же касается собственно декоративных частей иконы, как украшенный переплет книги, нашивки архангельского облачения и наручи, и затем

[1] Интересно отметить, что такая же фигура, как ряд складок острым углом под вырезом у Спаса первой группы, имеется помимо Цагерского Спаса на рукаве архангела Гавриила из Местии и Михаила из Чукули (см. выше § 8).

рамы, то по своим узорам они, как мы это кратко отмечали в соответствующих местах, вполне отражают эпоху первой половины XI века. Возможно, что дальнейшее углубление и уточнение дат этих мотивов поможет и уточнению датировки рассматриваемых шести икон поясного Спаса. Но и эта сторона наших икон не позволяет считать их произведением мастеров высокого дарования, напротив того ни уродливое построение рамы Местийского Спаса при хорошем рисунке и даже выполнении звеньев орнамента, ни примитивно грубый орнамент большой Чукульской иконы из первой группы с совершенно никудышной разделкой скоса — не говорит за даровитость. В этом проявляются только добросовестно усвоившие ремесло мастера. Отсюда отмеченное применение технических приемов, разработанных, найденных в начале века, в этих произведениях частично возможно конца первой половины его.

Таким образом, по обеим основным сторонам, характерно развивавшимся в грузинской чеканке XI века, рассмотренные шесть икон не представляются выдающимися, артистическими произведениями, а являются средней, ремесленной, более (вторая группа) или менее (первая) добротной, но именно ремесленной, рядовой, дюжинной. Нет нужды распространяться о значении и ценности их для изучения и понимания художественной культуры в этом именно отношении. Но кроме того обе эти группы икон, сохраненные на территории Сванетии и перекликающиеся с различными другими иконами в Сванетии же, а частично несомненно сделанными именно в Сванетии, как это устанавливается при проведенном уже частичном и предварительном изучении и проработке сванского материала, дают нам материал для выделения сванских мастерских чеканного искусства. Что известная часть произведений, вышедших из этих последних могли не оказаться на высоте художественных исканий эпохи, именно понимания скульптурных задач, конечно, не только не может удивлять, а является вполне естественным в рядовой продукции.

Под конец, рассмотренные иконы Спаса дают повод остановиться еще и на иконографической стороне темы. Именно это послужило поводом рассмотреть их, объединив в две группы, хотя родство их обеих между собой тоже нельзя упускать из виду. Родство их прежде всего проявляется в разработке одеяния, т. е. в распределении складок хитона и выделения на каждом плече небольшой части плаща по той общей схеме, которую мы встретили на Цагерском Спасе, вкладе Баграта III Куропалата, сделанном около 1000 года. Конечно, в деталях есть отличия между отдельными памятниками, но в групповые их не объединить. Основная же разбивка остается проходящей через все примеры.

Различия же двух групп сами по себе нужно еще разбить, ибо только часть их может быть квалифицирована, как собственно иконографические особенности или черты, т. е. связанные с определенной догматической мыслью. Таковыми являются два типа благословения — двуперстное (в трех иконах первой группы) и именословное (во второй, а также в одной из первой группы). К этому можно еще, пожалуй, добавить выражение лица — мягкое, «благостное» в первой группе и «грозное» во второй. С этим различным пониманием психологического типа Христа, по-видимому, нужно связывать различную пропорцию головы к фигуре-именно увеличение головы во второй группе, как мы это соотношение имели в Цагерском Спасе (см. фото 99) и как оно характеризует крупные известные изображения «владыки мира», Пантократора византийских росписей в своде купола, напр., в Дафни, в Киевской Софии, в Новгородской Софии, в Грачанице[1], или

[1] Н. Кондаков, Иконография Спаса, рис. 49, 47, 80 и Н. Кондаков, Македония, рис. 149.

на иконах, сохраняемых — восковой — на Синае VIII—IX века[1], в Охриде XII—XIII[2], в Русском Музее XIV века[3]. Крупные же фигуры с относительно небольшими головами я подыскал в ряде сванских чеканных икон — в Местиа (см. фото 454), Накипари (см. табл. 122), в Цюрми, Лемсна, Муркмер, Лагурка[4]. Исходя от идеи владыки мира, грозного судьи его, наступающего, испытующего, требовательного и непреклонного, можно бы полагать именно его в строго фронтальном изображении. Но как не странно это, он сохранил во второй группе явные показатели своего происхождения из ракурсированного изображения, как оно свойственно византийским росписям и как было и у Цагерского Спаса.

Интересны еще мелкие различия в показе держания евангелия: поддерживание снизу покрытой плащом рукой лежит в основе изображения малого Чукульского Спаса с архангелами из второй группы (хотя это мастером не было понято). На остальных же, как и на Цагерской иконе, Христос держит непокрытой рукой евангелие внизу за вертикальный борт (так, очевидно, было и в образце Местийского и Текальского Спаса, где движение пальцев идет однако под нижний борт). Кроме того еще на иконах первой группы сверху на евангелие спадает часть плаща с левого плеча, с каковой деталью совпадает и изображение на Цагерском Спасе, который в других иконографических деталях ближе стоит ко второй группе. Здесь, таким образом, опять есть интересные, связующие между собой обе группы, дополнительные моменты.

Выделение из числа иконографических особенностей в узком и широком значении слова таких, которые бы помогли датировке наших икон, по известному материалу не представляется возможным: все они, характерные для первой и для второй групп, в равной мере встречаются в памятниках X и XI веков, ибо выработались значительно ранее или как раз в эту или к этой эпохе[5].

ПРИЛОЖЕНИЕ

К этим двум группам поясных Спасов из продукции сванских золотых дел мастерских нужно — при дальнейшем уточнении всего материала чеканного искусства из Сванетии в хронологическом отношении — учесть в первую очередь следующие иконки поясных чеканных Спасов:

1. Муркмер, ц. Спаса (см. фото 263). Опись № 663. Фото Ермакова № 17350. Это вырезанное, видимо, из рамы какой-то иконы плечо поясного Спаса (ныне в Музее искусств в Тбилиси) представляет собой хорошо оттиснутый кадр, пройденный затем еще с лица от руки мастером. Размер его 5,9 × 4,4 см. Бледно позолочен. — К нему ближайшую параллель составляет и по своему высокому качеству поясной Спас по верхнему борту рамы Текальской иконы богоматери (см. табл. 33 и фото 139; примерно 7,4 × 5,7 см).
2. Муркмер, ц. Спаса (см. фото 235). Опись № 647. Фото Ермакова № 17351 (и нижний борт № 17353). Е. С. Такайшвили, стр. 160, № 7. На большой иконе (42,8 × 36,5 см величиной) поясной Спас примерно 7,3 × 5,8 см; без позолоты вся икона. Подписи: у Христа ав ; под предстоящими оттиснуты неполные греческие; у святого ; у богоматери ; у святого на нижней полосе рамы .
3. Накипари (см. фото 233 и 229). Опись № 352. Фото Ермакова № 17258. Е. С. Такайшвили, стр. 238, № 3. Размер всей иконы 57 × 44 см; позолочена. Оттиск от такой же матрицы, как на предыдущей иконе.
4. Чвабиани. Опись № 341. Фото Ермакова № 17178. Е. С. Такайшвили, стр. 245, № 8. Вся икона 19 × 13 см величиной; без позолоты; оттиск поясного Спаса, примерно 7,6 × 5,2 см, повторяет ту же матрицу, как на второй и третьей иконе, только несколько хуже.

[1] В. Н. Бенешевич, Памятники Синая палеографические и археологические. I. Птг. 1925, табл. 17.

[2] Н. Кондаков, Македония, табл. V; Иконография Спаса, табл. 9.

[3] Иконография Спаса, табл. V и 3.

[4] Это по Описи экспедиции 1931 года №№ 246, 350, 412, 126, 609, 449; Такайшвили, стр. 271, № 7, стр. 239, № 5; стр. 215, № 6; стр. 319, № 3; стр. 173, № 15; стр. 195, № 25; фото Ермакова №№ 16911, 17255; 17220, 16979, 17356, 17280.

[5] Ср. иллюстративный материал и замечания в работах Н. П. Кондакова (Иконография Спаса; Памятники Синая; Македония).

5. Местиа (см. фото 361). Опись № 247. Фото Ермакова № 16910. Е. С. Такайшвили, стр. 270, № 8. Вся икона 19,5 × 12,7 см размером; без позолоты. Оттиск фигуры Спаса примерно 7,5 × 5,6 см.
6. Цюрми. Опись № 412. Фото Ермакова № 17220. Е. С. Такайшвили, стр. 215, № 6. Размером 29,5 × 23 см, позолочена; на тонкого листа.
7. Лемсиа. Опись № 126. Фото Ермакова № 16979. Е. С. Такайшвили, стр. 319, № 3. — Фигура на иконах №№ 6 и 7 удлинена, как и на Местийской и Текальской иконах.
8. Гулида. (Квемо Сванетия). Фото Ермакова № 16825; Е. С. Такайшвили, стр. 91, № 2.
9. Накипари (см. табл. 122). Опись № 350; Ерм. № 17255; 51 × 44,5 см; без позолоты. На этой иконе борта покрыты известным орнаментальным мотивом, встречающимся уже на памятниках XI века; орнаментация в фоне самой иконы требует сравнения с иконой Николая из Лапскальда (см. табл. 85-а). Отрезок между правой рукой и евангелием — на плате — воспринимается мастером просто, как фон иконы, а не как часть одеяния Христа: мастер покрывает его тем же узором, как и остальной фон иконы.
10. Местиа (см. фото 454); Опись № 246, Ерм. № 16911; типичная работа Томаниановв. (№№ 3—5 особенно сравнить с Местийским и Чукульским Спасом).

Кроме этого в Сванетии сохранились следующие зафотографированные чеканные иконы поясного Спаса по описи нашей экспедиции 1931 года.

1. Пхотрер. Опись № 8. Фото Ермакова № 17139 медальон. Е. С. Такайшвили, стр. 418—419, № 12. Медальон диаметром 3,8 см; без позолоты.
2. Пари. Опись № 27. Фото Ермакова № 17130. Е. С. Такайшвили, стр. 430, № 2. Размером 34 × 17 см. Медальон с поясным Спасом на иконе, сколоченной из фрагментов, диаметром около 4 см; без позолоты.
3. Цхумар. Опись № 57. Фото Ермакова № 17082. Е. С. Такайшвили, стр. 388, № 8. Два медальона в составе иконы (размером 32 × 21 см), примерно диаметром 4,2 см; один медальон позолочен, основной без позолоты.

   К медальонам с поясным Спасом под №№ 1—3 есть ряд параллелей в оттисках лучшего исполнения, например, на раме иконы из Мурюмера (см. фото 235. Опись № 647).
4. Ипрари. Опись № 523. Фото Ермакова № 17262. Е. С. Такайшвили, стр. 211, № 9. Размером 10,3 × 8,4 см; без позолоты: уменьшенная реплика Шгедского Спаса.
5. Чажаш. Опись № 692. Фото Ермакова № 17360. Е. С. Такайшвили, стр. 156, № 14. Размером 14 × 11,2 см; без позолоты.
6. Чажаш. Опись № 690. Фото Ермакова № 17352. Е. С. Такайшвили, стр. 156, № 15. Размером ок. 24 × 16,5 см.
7. Жибиани, Упал. Опись № 713. Фото Ермакова № 17328. Е. С. Такайшвили, стр. 145, № 27. Размером 32 × 24 см; позолочена.
8. Соли. Опись № 108. Фото Ермакова № 16970. Е. С. Такайшвили, стр. 328, № 2. Размером 21 × 17 см, без позолоты средник; обрамление позолочено.
9. Мурюмер. Опись № 659. Фото Ермакова № 17349. Е. С. Такайшвили, стр. 161, № 10. Размером 19 × 14 см; без позолоты.
10. Муркмер. Опись № 661. Фото Ермакова № 17349. Е. С. Такайшвили, стр. 100, № 8. Размером 24 × 18,3 см; без позолоты.
11. Лагурка. Опись № 449. Фото Ермакова № 17280. Е. С. Такайшвили, стр. 195, № 25. Размером ок. 37 × 31 см; без позолоты.
12. Муркмер. Опись № 609. Фото Ермакова № 17356. Е. С. Такайшвили, стр. 173, № 15. Размером 43,5 × 31,2 см. Хорошо позолочен средник; обрамление без позолоты.
13. Пхотрер. Опись № 11. Фото Ермакова № 17139. Размером 7,9 × 6,2 см.
14. Пхотрер. Опись № 16. Фото Ермакова № 17133. Е. С. Такайшвили, стр. 412—413, № 5. Полуфигура в большой (64 × 41,5 см) иконе равна примерно 12 см по высоте. Икона — заказ Левана Дадиани.

21

НЕСКОЛЬКО АРХАИЧЕСКИХ ИКОН X ВЕКА

В ряде предыдущих параграфов нам пришлось выделить иконы, являющиеся несомненным повторением более ранних образцов, именно образцов еще X века. Они становились в ряд с последними, исключая применение отдельных, разрозненных приемов или частностей более продвинувшегося развития грузинской чеканки. Это обстоятельство побуждает соединить здесь еще несколько обнаружившихся в последнее

время памятников, которые совсем не блещут художественностью, но интересны, как исторический документ охватившего широкие слои грузинских золотых дел мастеров творчески-скульптурного подъема, осознанности основных пластических задач и интереса к объемному выражению тел. Они пополняют фактический материал ранних памятников скульптурной поры, до сих пор представленный небольшим числом выявленных произведений, и подтверждают отнесение образцов ряда дошедших памятников еще в X век — с одной стороны, и укрепляют с другой — отнесение в X век некоторых ранее рассмотренных примеров.

1

Иконы пеших святых Георгия и Федора в Бравалдзали. — В церкви св. Георгия в Бравалдзали, которая согласно палеографическим данным ее надписей отнесена Г. Ф. Бочоридзе к XI веку[1], сохранялись два изображения пеших святых воинов — Федора и Георгия (см. фото 36, 37). Они впервые были отмечены П. С. Уваровой[2], затем Г. Ф. Бочоридзе[3]. По всем данным сейчас их нужно считать погибшими; однако, на счастье всех последующих исследователей они были зафотографированы по указанию проф. Е. С. Такайшвили во время его экспедиции в Рачу в 1919 году, что и дает возможность привлечь эти важные чеканные произведения к рассмотрению[4].

Оба изображения в экспедицию проф. Е. С. Такайшвили, как и при Г. Ф. Бочоридзе, были порознь накреплены на деревянные доски; вероятно, что так было и за 25 лет до того при посещении гр. Уваровой, хотя она и отмечает их, как одну икону с общим указанием ширины. Г. Ф. Бочоридзе находит нужным подчеркнуть, что это две отдельных серебряных иконы по 75 см высоты каждая, но несколько разной ширины — изображение Федора 23 см, а Георгия 28,5. Позолочены[5]. Оба изображения несомненно сделаны как pendant друг другу. А так как они уцелели без рамы, как полагается иконным изображениям, то о первоначальной композиции можно делать только догадки. И тогда предложение Уваровой и такого же характера решение на фото напрашивается само собой: считать эти фигуры двумя частями одной иконы, орнаментальная рама которой погибла.

Оба святых изображены строго фронтально, стоящими на страже: в правой — у каждого копье, поставленное на землю, а левая — поддерживает у Георгия стоящий сбоку на земле большой щит, а у Федора небольшой висящий на боку. Они одеты в воинские доспехи — панцырь прикрывает всю верхнюю часть фигуры до локтей рук, ниже которых рукава с обшитыми обшлагами; на поясе на узкого ремня подвешен скорее спереди, чем на боку, меч в массивных, обрубковатых ножнах; ниже пояса пластинчатое или ременное облачение охраняет ноги по колена включительно. Из-под него едва заметны части штанов, уходящих в высокие сапоги, скорее всего металлические поножи с острыми носками. На плечах каждого святого накинут еще плащ, застегнутый фибулой на груди; но позади фигуры частей плаща не выступает. Головы обрамлены нимбами, борт которых украшен сплошным рядом выпуклых пуговок.

[1] Bullotin du Musée de Géorgie, VIII, стр. 304.

[2] МАК, IV, стр. 124

[3] Bulletin du Musée de Géorgie, VIII, стр. 306, № 6 и стр. 308, № 10.

[4] Фото исполнено Т. Кюне (разм. 18 × 24).

[5] Там же, VIII, 1935, стр. 308 и 306. Впрочем он только при регистрации первой пластины Георгия отмечает, что она позолочена. Размеры Уварова указывает примерно те же — вышина 1 аршин, ширина 11 вершков.

Сильное уменьшение изображений на фото (без малого в четыре раза), конечно, не дает настоящего представления об этих вещах. Потому если сделать хотя бы частичные увеличения до натуральной величины, то это составит примерно 20 см для головы от нимба до фибулы на груди включительно и 30—35 для фигуры от пояса до ступни.

Мы имеем здесь уже не мелкое произведение пластики, не «Kleinplastik», а приближающееся к полномерной, ибо фигуры даны почти в половину естественного роста. Таким образом в этих фрагментах уцелел пример начавшегося-было, чисто скульптурного искания приблизиться к натуральной величине изображения, что одно могло — как учит история других, достигших полной скульптуры стран — довести пластические тенденции эпохи до полной оформленности. Другие примеры такого роста мы видели в Цагерской мадонне, в фигуре Лайлашского Симеона из сретения; несомненно, что это были не единичные примеры, а такая тенденция носила широкий, массовый характер. Особенно ясно это при рассмотрении Бравалдзальских рельефов, «весьма грубых», как характеризовала их Уварова, т. е. с этой как бы первобытной силой пластичности, прорвавшейся наконец наружу в X веке грузинской истории. Устрашающий вид этих фигур ставит их совершенно естественно на одну доску, как проявление одинакового этапа в процессе пластического становления с соответственными скульптурами романского периода Западной Европы. Напомню особенно голову Христа из тимпана заложенной южной двери собора в Трире, исполненного до 1170 года с такого же устрашающего характера выражением глаз и отчасти головы в целом[1], или прославленный Volto santo в соборе г. Лукки[2].

Бравалдзальские пешие Федор и Георгий являются ярким выражением начальной стадии скульптурного восприятия и передачи внешнего мира. Это совершенно обрубковатые объемы, без какого-либо интереса мастера к передаче движения или выражения — его единственно захватывает объемность изображаемого и ее-то он передает явно утрированной.

Головы обоих воинов даны совершенно одинаково, различает их только иконографически обусловленные борода и усы Федора, не положенные Георгию. Голова дана шарообразным объемом, который хорошо различим на фото в сильно выступающем из фона объеме подбородка Георгия и клином бороды Федора. Дополнительными объемами к основному являются шарики кудрей шевелюры, шарики глаз на выкате, бесформенные большие носы, сильно выступающие дуги бровей. Чрезвычайно интересным является восприятие мастером губ и рта — особого объема губ он не чувствует и дает их смешно сжатыми, означенными тонкой чертой рта. Непосредственной ближайшей параллелью к этой трактовке голов являются головы на изображении конного Георгия из Накуралеши и Парахети (см. фото 42, 43), а далее связанных с ними Сакдарского креста и Сакао (см. фото 38, 191); более отдаленное сходство имеет голова Ушкульской иконы в церкви св. Варвары[3], аналогично большой иконы, являющейся репликой с общего прототипа группы раннего Накипарского конного Георгия, и наконец на далеко ушедшей вперед, сильно фрагментированной Хонской иконе конного Георгия (см. фото 185). А голова поверженного на Парахетской иконе конного Георгия стоит непосредственно рядом с головой Федора. Особенно оттеняется близость Парахетского, Накуралешского и Сакдарских изображений в одинаковой разделке и размерах

[1] H. Boenken, Romanische Plastik in Deutschland (Handbuch der Kunstgeschichte), Leipzig 1924, Taf. 96 und 97.

[2] Там же, рис. при табл. и Н. Кондаков, Иконография Спаса, 1905, рис. 45 на стр. 30 (деталь головы).

[3] Опись № 608; фото Ермакова № 17354; Такайшвили, стр. 171—172, № 12.

нимба. Впрочем самый мотив такого ряда пуговок применен в сбруе и на щитах иконы Сетийского конного Георгия и Ланчванского и др.

Одежда и вооружение тоже имеет много точных параллелей. Панцырь из отдельных пластин, отмеченных каждая точками и желобками, мы видели прежде всего у того же Парахетского конника, Сакаосского, Ипарского Георгия, Накипарского и параллельных ему, включая Шодайского (см. фото 254), далее с одними дырочками у Лабечинского, Сетийского и примыкающих, из числа которых у Хонского есть и дырочки и желобки. Нижняя часть защитного одеяния точно также повторяется в тех же формах у Парахетского конника, Сакаосского, в схожих у Накипарского, Лабечинского, Сетийского. Громоздкие, не очень высокие, грузные, из одного объема сапоги Бравалдзальской стражи полностью повторяются на известных нам уже конных воинах в Парахети, Сакао, Накуралеши, Сакдари, а с круглыми носками на Хирхонисских; с естественной же проработкой для своего времени в Лабечине, Сети и др. Точно также и видные небольшим треугольником штаны в мелкую сетку с точками в каждом ее ромбике повторяются на Парахетской, Сакаосской, Лабечинской, Сетийской, Маргианской, Накипарской, Шодайской и других иконах. Пояс и подвешенный к нему меч по форме ножон и обивке конца их, маленькой рукоятке и способу укрепления всего меча полностью совпадает с таковыми Парахетской иконы, а также и разных других, как Сакао, Сакдари, Хирхониси и др. Украшение щита и обшлагов на рукавах также знакомы по своим орнаментальным узорам, имеющим такие развитые и изысканные примеры, как Джуматский пеший Георгий, напр., но и все тот же Парахетский.

Это ясное и четкое вхождение обоих, страшных по своей пластически-объемной прямолинейности и исключительности изображений Бравалдзальской стражи в широкий круг конных воинов конца X и первой четверти XI века делает их хронологическую увязку совершенно несомненной. Вместе с этим оно выявляет и значение их для понимания процесса пластического становления в искусстве средневековой Грузии. При этом нужно оттенить еще два момента. С одной стороны мы находим некоторые из элементов этих фигур повторенными в Лабечинском, и особенно Сетийском всаднике с соответственным изменением сообразно продвинувшейся стадии развития того же скульптурного периода развития грузинского искусства, именно со внесением в них членености, эластичности и т. д. С другой же стороны без всякого отличия в понимании и трактовке они повторяются, напр., в Парахетском, Накуралешском, Сакаосском и Сакдарских изображениях конных святых. Каждая частность этих изображений определяется общей и исключительной жаждой мастеров выявить объемную, пластическую форму предмета, как, напр., щитов, панцырей, рукавов и т. д. Но среди всех них оба пеших стража из Бравалдзали имеют с Парахетским конным св. Георгием такую близость и общность по всем частностям, выше отмеченным, и по таким формальным частям, как поворот ноги в сапоге или обработка нимба, ввиде диска, рельефно выступающего против гладкого фона и украшенного по контуру сплошной цепью крупных пуговок, или как расположение на груди и плечах обоих Георгиев плаща, как разделка рукавов или написание букв подписи — целиком и полностью покрывающих друг друга, что эта общность форм и исполнения заставляет признать иконы вышедшими из одной и той же мастерской, из рук одного и того же мастера.

Для второй половины X века, условно, говоря, т. е. не уточняя, мы имеем теперь довольно многочисленную уже группу произведений, отмеченных этой еще более элементарной пластической силой, чем фигуры на пяти Саголашенских пластинах — видимо перелома X и XI века, или на Бретском кресте — видимо, последних годов

X века. Таковы, два пеших стража — Федор и Георгий — в Бравалдзали, конные святые воины из Хирхониси, Накуралеши, Сандари, Сакао; наконец, иконка с архангельской парой из Харагоули (в Кутаисском музее, см. фото 28), или некоторые из ряпид. Впрочем, группа эта пополняется еще следующими здесь же памятниками, а также, видимо, и ставротекой Сахакдухты. Выделение такой группы (или групп) имеет еще и другое значение, именно как подкрепление к высказанному при анализе изображений св. Квирике, Сетийского и Маргианского конных Георгиев, заключения, что в них повторен образец, который должен восходить по времени еще к X веку; заключение, которое еще раз вызывают и вышерассмотренные иконы Спаса.

2

Триптихи богоматери с апостолами и воинами в Чукули, Чихареши и в Джахундери. — В сел. Чукули хранился складень, впервые зафотографированный в 1867 году Д. И. Ермаковым, затем зарегистрированный в поездку П. С. Уваровой в 1904 году и вторично проф. Е. С. Такайшвили в экспедицию 1910 года, когда была сделана с него тем же фотографом Д. И. Ермаковым вторично фотография (см. фото 45, 46)[1]. Размеры среднего поля Уварова указывает 10,5 × 12 вершков, что повторено и у Такайшвили, т. е. видимо не промерившего вновь складень. Это равняется 47 × 53 см. Впрочем, нужно отметить, что сама композиция в расположенной по скосам ковчежца орнаментованной раме имеет большую высоту, чем ширину; а потому приходится полагать, что высота взята, включая обрамление скосами, а ширина прибавила к этому гладкие части до краев средника. Исходя из так установленных данных о размерах, остальные получаем по фото. Это составляет: средник изображения в обрамлении 47 × 43 см, треугольное навершие над ним (по средней линии) 24,5 × 53 см, цоколь 11 × 53 см и створки (каждая) 50 × 24,5 см. Триптих позолочен. Наружные стороны створок не были обиты чеканкой. К 1910 году пластины створок были перебиты на новые доски, укрепленные иначе при складне, установленном в массивном деревянном ковчеге, как видно по фото.

Центральная композиция представляет сидящую на троне в строгом соблюдении фронтальности богоматерь с младенцем на руках; по сторонам трона стоят первоапостолы Петр и Павел (ქ[illegible]ელ—ქ[illegible]ელ), не превышающие величиной младенца на руках богоматери, а над ними парит в воздухе в сторону богоматери архангелы Михаил и Гавриил (ქ[illegible]ელ—ქ[illegible]ელ). Эта центральная композиция заключена в узенькую орнаментальную раму, расположенную по скосу ковчежца. Фланкируют ее на створках два стража с копьем и щитом в руках и опоясанные мечом — свв. воины Георгий и Федор (ქ[illegible]ელ—ქ[illegible]ელ). В треугольном навершии над срединком дано по гладкому полю изображение креста, едва заметное, несмотря на размеры. По краям поля дана орнаментальная полоса. Нижнее основание складня («пределла») дает — сколько можно заключить по фото — не чеканенные от руки изображения, как на всем триптихе, а отбитые по подложенным металлическим матрицам: из пяти изображений две пары повторяют общие формы. В центре цоколя фигура, хороших форм и пропорций, стоящего с евангелием и благословляющего Христа (около 8,5 см высоты). По сторонам расположены направо и налево от него, каждый раз на равном расстоянии, и друг от

[1] Фото Ермакова № 189 и 16857; МАК, т. X, стр. 164, № 18 и стр. 113; Такайшвили, стр. 115, № 7. Оба исследователя относили складень к XVI—XVII веку.

друга, и от краев цоколя — распятие (тоже около 8,5 см высоты) и медальоны (около 3,5 см диаметром) с конным св. воином, попирающим человека. Распятие имеет на поперечине подпись IC XC; на других — подписей не видно; и они вообще, как обычно в случаях отбивки по матрице, дают смазанные, нечеткие формы. О распятии можно только отметить, что положение рук оттеняет сильный перелом в локтях, крупные кисти, сильно склоненную на правое плечо голову, и, по-видимому, узел-петлю вверху повязки чресел. Все это поле цоколя обведено рамочкой из сплошной «жемчужной» цепи.

Богоматерь с младенцем даны в застывшем типе сидящей византийской Одигитрии; младенец держит в левой свиток, а правой благословляет двуперстным сложением, т. е. древним. Эта центральная композиция и фланкирующие ее воины расположены в самостоятельных аркадах, причудливых, только декоративных по формам и смыслу, и обусловленных наличными полями и общим сочетанием их. По сторонам арки над головой богоматери и над отходящими от нее горизонтальными жгутами размещена надпись заказчиков:

ⴔⴁ ⴈⴀⴑ ⴟⴁⴍⴐⴁⴑ ⴟⴍ ⴖⴑⴍ ⴑⴁⴔⴐⴐⴑ ⴑⵛⴑⴘⴍ ⴟⴍ ⴑⴑ ⴘⴑⴘⴍⴍ

წ(ი)დაი ღმრთის მშობელო, მეწყალეს ეს ხატები აზნაური დედა და ძეთ.[1]

Т. е. это вклад основной, рядовой массы населения, а не феодальной верхушки: земледельцев и землевладельцев крупных и мелких. (К сожалению, по фото нельзя установить текста, заметного в отрезке между нимбом богоматери и аркой: по-видимому, он был заретуширован.)

Как хорошо прослеживается благодаря наличию двух различно освещенных фото и одного из них с поставленными под углом створками, все фигуры даны полными массивными объемами так же, как и само чувство объемности проявлено в них со всей элементарностью начального этапа: головы представляют собой половину шара, глаза наложены таким же образом на объемы голов, и. т. д. Складки одеяния богоматери с младенцем и апостолы прочерчены двумя линиями по сторонам бугра. После проведенного анализа Бравалдзаальских пеших воинов нет надобности дополнительного разбора фигур нашего триптиха — воины там и тут полностью покрывают друг друга, как в отношении общей скульптурной установки, так и в отношении применения отдельных элементов форм, хоть не всюду они на том же месте даны. Иконографические черты обоих воинов также сохранены, как и детали облачения — меч, копье, поножи. Последние имеют еще детали, отмеченные на других воинах — на иконах конного Георгия из Сакао, Инари и др. То же самое можно сказать и относительно других фигур, как в общем подходе, так и в деталях. Изображение объемно воспринимаемого подъема складки так же дано и в плащах Бравалдзаальских воинов; разделка хитона у первоапостолов и оборка у младенца повторяет тот же мотив, что и на штанах Бравалдзаальских воинов и многих других фигур. А узор наручей у всех фигур совпадает с таковым Бравалдзаальских и их щитов. Этот же узор использован для обрамления центральной композиции на скосах ковчежца (нижний — теперь явно утерян) и по верху навершия, а также по полосам, служащим как бы подножиями богоматери и каждого из первоапостолов. Наконец, типичный узор, оттеняющий нимбы, объединяет работу Чукульского триптиха с Бравалдзаальскими иконами в тесную группу продукции одной мастерской, даже одной руки. Это дополняется рассмотрением начертания букв в

[1] Е. С. Такайшвили в транскрипции указывает титла, которых на фото не видно.

надписи вкладчиков и в подписях средника с подписями икон Георгия и Федора из Бравалдзали. Подписи же воинов на створках несколько отличаются своими крючками, украшающими в остальном тот же простой контур букв: т. е. и здесь должно констатировать наличие разделения исполняемого заказа между несколькими работниками. Кроме того отбивание по матрицам нижней полосы и изготовление навершия с прорисовкой цепью из мелких «жемчужинок» контура креста с кружочками по углам и в перекрестьи, точно такой же, как рамочка цоколя и узор над верхним скосом центральной композиции — хочется отнести за счет еще третьего участника в исполнении всего заказа: большая точность и старательность последнего прослеживается по всей его, хоть и не выигрышной, работе.

Вариант этого Чукульского триптиха сохранился в церкви соседнего селения Чихареши того же Лашхетского общества Квемо Сванетии (см. фото 47)[1]. По данным проф. Е. С. Такайшвили размер средней композиции 45 × 41 см, а каждой створки 50 × 20 см. Навершие той же формы, что и в Чукульском, сейчас лишено чеканной обивки, так же как и цоколь триптиха.

Центральное поле занято группой сидящей на троне, строго фронтально, богоматери с благословляющим двуперстным сложением младенцем, также повернувшим в чистый фас голову и держащим в левой руке свиток. По сторонам трона стоят первоапостолы Павел со свитком и Петр с евангелием (на Чукульском оба держали по книге). Подписи ⴱⵚⵖⵍ—ⵒⵔⵀⵍ. Головы их, как и на Чукульском складне, одной величины с головой младенца, но фигуры непропорционально длинны. Над ними парят в той же позе, как на Чукульском, но более крупных размеров, архангелы (ⵖⵍ ⵘⵜⵔ —ⵖⵍ ⵍⵍⵔ). Подписи архангелов помещены в маленьких над ними арочках, а по полукругу большой арки размещена подпись к центральному изображению: «мать господа Иисуса Христа» (ⵛⵛⵒ ⵑⵑⵙⵑ: ⵙⵏ ⵄⵄⵙ)[2], надпись снизу отчеркнута циркульным полукругом. Фланкируется эта группа помещенными на раскрытых створках пластинами с изображениями свв. Георгия и Федора (ⵖⵍ ⵍⵑ—ⵖⵍ ⵓⵑ), расположенными опять в такой же аркаде, как и Чукульские. Надпись заказчика помещена под жгутом, замыкающим среднюю композицию по низу, на гладкой полоске пластины и без всякого обрамления. Она гласит:

ⵖⵑⵕ ⵒⵓⵙⵜⵔⵔⵍⵍⵕ. ⵔⵏ: ⵏⵙⵏ: ⵢⵏⵐⵔⵔ. ⵓⵔ: ⵢⵏⵐⵙⵔ. ⵔⵜⵓⵔⵕⵔⵀⵍ

т. е. это вклад всего земледельческого населения ущелья и его землевладельцев. А под подножием богоматери, воспроизводящем здесь какой-то живописный в ракурсе образец, стоит, очевидно, моление мастера: ⵜⵍ ⵔⵍ ⵍⵍⵔ — «Христос, помилуй Гавриила.»

Кроме этих связанных между собой идейно, а также по форме исполнения, трех чеканных серебряных пластин (Такайшвили не отмечает были ли они позолочены) над св. Георгием набита узкая пластина с отбитыми, видимо, по матрицам пятью полуфигурами (по типу деисусной композиции с фланкирующими ангелами по углам; из них Спас еще отделен вертикальными ребрами до такой же общей рамы всех полуфигур. Едва ли, однако, нужно считать эту пластину частью первоначальной композиции; более вероятным представляется, что она просто набита позднее на пустое место.

Как в смысле общей композиции здесь совпадение с Чукульским триптихом, так нет никакого отличия и в характере исполнения; недаром и проф. Е. С. Такайшвили

[1] Фото № 16879; МАК, X, стр. 162, № 4 и табл. XXXV, 60; стр. 113; Такайшвили, стр. 121, № 1.

[2] ⵣ выписано в обратном смысле, т. е. собственно ⵓ. (По-видимому, подобная подпись находилась под аркой Чукульского складня).

отметил, что «работа должна быть одного и того же золотых дел мастера», Равнца только в мелочах, естественных у мастера, не стремящегося дать повторение. Особенно близка работа центральных групп складня; стража на створках и здесь несколько отличается от средника. Головы обоих воинов чуть-чуть обнаруживают зачатки моделировки и некоторого выражения; пропорции фигур тоже как будто получились ближе к реальным, и ноги выделяются. Впрочем при выполнении рук и особенно кистей их мастера постигла полнейшая неудача. Крестики вверху копий самостоятельные и вроде той своеобразной формы, как крест Маривалт Цирквалели из Гелати. Нимб Георгия оформлен совершенно особо, не считаясь с отделкой ни нимба Федора, ни всех на среднике, оформленных совершенно одинаково, именно так же как на Чукульском складне и на Бравалдзальских иконах. Нимб Георгия заполнен между двумя кругами мелкими горошинами, непрерывной цепью; а кроме того по фону вокруг нимба выгравирована полоса с узором. Нужно отметить, что и обе подписи воинов даны некоторым рельефом и несколько иным начертанием букв, чем подписи изображений средника, отличающихся теми же украшениями, что в подписях на створках Чукульского складня. Впрочем надпись заказчика и моление Гаврила-мастера выполнены отличным от обоих шрифтом, ближе подходящим к подписям на створках (рельефным) и, можно сказать, полностью совпадающим с надписью и подписями Чукульского средника.

Может быть не очень смелым явится предположение о том, что тот мастер, который выполнил створки Чукульского складня под руководством главного, делавшего средник мастера, изготовил сам для Чихареши средник и подписался на нем («Христос помилуй Гаврила»), руководя другим мастером, изготовившим пластины для створок, проявляя — как в свое время Гаврил - самостоятельность. Это предположение кажется достаточно заманчивым, имея еще один подобный складень в другом соседнем с Чукули селении Лашхетского общества, в Джахундери.

Как отметила еще гр. П. С. Уварова, в селении Джахундер сохранялся третий складень того же характера (см. фото 48, 49). Он был также заснят и зарегистрирован проф. Е. С. Такайшвили, как еще в 1867 г. фотографом Д. Ермаковым[1]. Средний крупнее, размером 63 × 50 см, позолочен; створки при Такайшвили стояли отдельно (тоже позолочены?).

Сидящая на троне богоматерь повернула голову к младенцу и слегка склонила ее в его сторону; корпус от талии вверх соответственно выведен влево и таким образом фронтальность предыдущих двух триптихов отброшена мастером сознательно. Младенец же сохраняет свою иератическую позу, сильнее раздвинув ноги и, придерживая в левой свиток, делает сильный жест правой с двуперстным, по прежнему, благословением. Подписи над спинкой трона: ⵜⵔ ⵅⵅ — ⵔⵀ ⵐⵏ (святая Мария (sic) — Иисус Христос). По сторонам трона стоят, вытянувшись в рост с сидящей Марией, Павел и Петр (ⵜⴰ ⵑⵂⵒⵓ — ⵜⴰ ⵑⵄⵕⵓ). Павел держит обеими руками книгу, а Петр вытянул вперед правую, в левой же держит посох с крестом на конце его той же формы, что у воинов Чихарешского триптиха. Вся группа замыкается по краям колонками с одной общей аркой над всем полем; в ней с движением вытянутой руки с державой к богоматери два парящих архангела (ⵜⴰ ⵅⵊⵛ — ⵜⴰ ⵆⵄⵃ).

[1] МАК, X, стр. 163, № 7 и стр. 113; Такайшвили, стр. 108, № 2; фото Ермакова № 187 и 16876 (и 16877).

Вся композиция внизу как бы отчеркнута линией сплошного, мелкого, равномерного зигзага и под ней помещена надпись заказчика — селения Джахундери:

ⴔⴁ ⴖⴑ-ⴃⴄⴅ ⴑⴔⴁⴄⴅⴁⴅⴄ ⴑ-ⴃⴄ ⴑⴚⴑⴊⴁⴃⴍⴁⴃ ⴔⴄ ⴅⴘ-ⴚⴑ ⴞⴅⴚ-ⴑ

Св. божия матерь, возвеличь азнауров, помилуй селение Джахундели.

Эта чеканная пластина обрамлена по скосу полосой простого растительного орнамента из одного и того же элемента, достаточно рельефно чеканенного.

Створки, если пластины их действительно принадлежали первоначально к триптиху, состоят каждая из двух повторяющихся уборов, отдельные элементы которых (схематизированные фигурки архангела с поднятыми руками; несколько разных величин и частично отделки концентрических кружков и, наконец, узоры обрамления) рассматривались выше на восьмой иконе св. Квирике в монастыре Лагурка.

Общее пластическое выполнение основной композиции такое же элементарно-объемное, как у предыдущих. Но драпировки всех фигур измельчены, учащены. Лицо Петра близко подходит к лицу Федора Чихарешского. Узор остова трона повторяет узор подножия богоматери Чихарешского триптиха. Нимбы, евангелие и подножие обрамлены одним и тем же мотивом полоски с кружочками с точкой в центре их, расположенными в ряд. Мотив, особенно ходкий на Бретском кресте, Шемокмедской риписе, Цагерской мадонне и т. д., т. е. вокруг 1000 года. Новым является также мелкий зигзаг в обрамлении пластины и мелкий жгут арки. Наконец, набитые с явно декоративным намерением горошины по краю и над аркой; более крупные, правда, но такого же характера каждая, как горошины в нимбе Чихарешского Георгия. Орнамент по скосу, по построению каждого элемента из листьев с опускающимися сверху между двумя половинами его пестиком (или плодом) есть вариант того элемента, который в разных видах мы проследили и на Бретском Крестителе, Цагерском Спасе, Лаклакидзевской мадонне, на ручках Бретского и Мартвильского крестов и др.

Помимо ряда общих всем трем триптихам свойств и отдельных мелких частностей, покрывающих друг друга на створках Чихарешского складня и на Джахундерском среднике, особенно связующими эти последние мне представляется общий характер дробности, измельченности драпировок и форм в частностях при общих крупных размерах. Затем известная продвинутость в ряде частностей по сравнению с предыдущими двумя триптихами и, наконец, окончательный отказ от украшенности в начертании букв, при явном совпадении общего характера Джахундери с Чихарешскими створками. Вот почему я и высказал предположение, что этот Джахундерский триптих изготовлен тем вторым мастером, который делал для Гавриила створки Чихарешского триптиха. Створки Джахундерского таким же образом делал опять другой мастер, отпечатывая листы для них по готовым матрицам, но соблюдая определенный «орнаментальный» рисунок из распределения отдельных на них.

3

Две пластины архангела Гавриила на церкви Машена в селении Ахашени Лашхетского общества. — Как показывает снятая по указанию проф. Е. С. Такайшвили фотография в селении Ахашени все того же Лашхетского общества, именно в ее церкви «Машена» (т. е. «господа»), сохранились набитые на общую доску две пластины,

примерно одной величины скорее всего уцелевшие от створок какого-нибудь триптиха и изготовленные, может быть, знакомым нам мастером Гавриилом (см. фото 50, 51).

Проф. Такайшвили не указал размеров этих пластин, но подчеркивает, что они сделаны из толстого листа красной меди очень высоким рельефом[1]; обрамление каждой фигуры сделано в том же листе и тоже сильным рельефом. (Впрочем Ермаков в подписи фотографии пишет «двойной серебряный образ»). Если принять, что головы архангелов примерно одной величины с головой богоматери Чукульского и Чихарешского складней, то пластины были примерно 40 × 50 см размером. Е. С. Такайшвили пишет: «икона должно быть литая. Такой образ мы впервые встречаем не только в Сванетии, но и в других частях Грузии. Фигуры короткие и грубоватые»[2].

Рассмотрение фото, однако, не оставляет никакого необычного впечатления, напротив того эти пластины естественно становятся в один общий ряд с только-что рассмотренными иконами и, как сказано, особенно близки к сделанным мастером Гавриилом створкам Чукульского складня и Чихарешского средника. Впрочем в проработке складок нет той детализации, а нимбы непосредственно обрамляют кружком из пуговок головы архангелов, тогда как на Чукульском и Чихарешском складнях они довольно далеко отстоят. Но это понятно из размера самих пластин.

Пластичная объемность голов и сильная обобщенность объема фигур здесь вполне сходна с указанными иконами. Частности голов, как глаза, нос, локоны волос, равно разделка видного треугольником испода одежды сеткой совпадают с приемами всей группы. В начертании подписей, поскольку не затенены нижние половины букв, видно что применены украшающие крючки, как их делал именно мастер Гавриил (ჴი გ[ა]ბრიელ—ჴი გბრელ). Подписи расположены вверху изображений на гладком фоне, окружающем изображения.

Причудлива форма обрамлений обоих изображений: и летящий и стоящий архангел Гавриил как бы мыслятся между двух колонок, resp. двух парных колонок. Но они вверху объединены не аркой, а горизонтальной балкой, так же как и внизу. Вся эта композиция кроме того, однако, обрамлена по краю пластины сплошным рядом пуговок, кое-где с центральным углублением, как украшены нимбы этих фигур, и того же размера.

4

Две большие иконы селения Паки. — К рассмотренным последним двум группам — триптихам и части такового — примыкают по работе две больших иконы в сел. Паки (ფაკი) Лентехского общества Нижней Сванетии. По данным Е. С. Такайшвили одна из них 56 см высоты и 87 ширины (см. фото 52)[3]. Пластина, как пишет со слов А. Муслова, обследовавшего древности сел. Паки акад. Броссе — серебряная[4]. Изображены три полуфигуры деисуса — Христос, слева — Креститель, справа — богоматерь (괘괓 괅관괚광괂—괓관 괖괗—광광 괆관); обрамление гвоздеобразным орнаментом с медальонами. В медальонах верхнего борта опять дан деисус в обычном распределении

[1] Такайшвили, стр. 124, № 1; фото Ермакова № 16881.

[2] „მოტლანქო".

[3] Такайшвили, стр. 86—88. У Броссе (Voy. arch., X, стр. 17—18) сообщено несомненно с ошибочной передачей информации, только высота в 1¼ аршина. Фото Ермакова № 16832.

[4] Такайшвили же называет ее медной (ხვილუბი). По фото обработка не отвечает этому указанию. Кроме того значительность заказа, оттеняемая в подписи, тоже не поддерживает этого. Не медно-красный ли оттенок позолоты, при крупных размерах иконы, вызвал такое впечатление?

и с архангелами по углам (ᲐᲮᲐᲜᲓᲐ ᲛᲘᲥᲐᲔᲚᲘ ᲓᲐ ᲒᲐᲑᲠᲘᲔᲚᲘ); на боковых бортах святые воины (ᲒᲘ ᲚᲐᲠᲘᲝᲜᲘ); по нижнему борту опять в углах архангелы те же, но в обратной расстановке (ᲚᲔᲕᲐᲮᲐ), а между ними три медальона со св. Георгием (ᲚᲘ ᲘᲠ), Григорием (ᲚᲮᲚ) и Федором (ᲤᲘ ᲘᲠ). Клейма обоих воинов — Георгия и Федора — видимо такое же повторение, размещенных на боковых полосах рамы, как и угловые архангелы, хотя у всех подписи сделаны различные. — Под нижним орнаментальным бортом вычеканена в общем листе трехстрочная надпись монументальными буквами, которая называет заказчика этой иконы и двух ее мастеров. По-видимому, икона была исполнена для находящейся на горе над сел. Паки церкви архангелов (კლდის მთავარ ანგელოზთა ეკლესია)[1]. Заказчик — влиятельный феодал Сванетии; может быть именно тот Вардан, которому обязаны сванские эриставы своим фамильным наименованием Варданидзе; он сын покойного (ᲑᲔᲚᲗᲐᲡᲘᲡ) эриставэристаров Бакура. — Исполнена работа двумя мастерами, один из которых сделал самую икону с полуфигурами деисуса, а другой обрамление к ней с большой снизу посвятительной надписью: разница рук несомненна во всех деталях, особенно показательна в проработке медальонов сравнительно с большим деисусом и в сравнении букв надписи и подписей изображений большого деисуса[2]. Оба мастера означили себя, как личным именем, так и отцовским — личное у обоих Георгий, отцовское у первого Двали (ᲓᲕᲚᲘ), у второго Мобарки (Мубарки — მობარქი) или, как писал Броссе, Мубарек. Среди букв интересны начертания для ო, ნ, ც, ფ.

Другая крупная икона в той же церкви сел. Паки, не дающая материала для интересных сопоставлений, сохранилась без обрамления и состоит из трех полуфигур, вычеканенных каждая на отдельной пластине (см. фото 53). Изображены полуфигуры Христа и архангелов en face. Подписи крупными красивыми буквами ᲩᲘ ᲐᲮᲚᲘᲡ—ᲘᲙ ᲮᲚᲘ—ᲩᲘ ᲚᲔᲕᲐᲮᲐ[3]. Размер всех трех вместе Е. С. Такайшвили указывает 32 × 69 см. Отмечает, что икона серебряная и позолоченная. Считает ее работой тех же мастеров, что и заказная Вардана, сына Бакура эриставт-эристава[4]. Из рассмотрения и сопоставления фото я этого поддержать не могу, находя больше близости по исполнению, т. е. и по времени, с шестой поясной иконой Спаса с архангелами же в Чукули, разобранной выше (см. фото 364).

5

Фигуры апостолов из Рокити. — В 1911—12 году проф. Ю. И. Абуладзе доставил в собрание Грузинского общества истории и этнографии из сел. Рокити в Имеретии набитые на одну деревянную доску три чеканных из серебра пластины с изображением на каждой двух, одна над другой, фигур апостолов. Этот занесенный в инвентарь общества под № 842 объект (площадью в 43,5 × 32 см в набитом на доску виде) возвращен ныне с остальным народным имуществом из Парижа в Грузию, что дает мне возможность привлечь его и использовать здесь по значению (см. фото 53-а).

Как сказано, это три серебряных чеканных полосы, но не единая композиция. Несомненно, что это только часть таковой. При этом о том, какая это часть, возможны

[1] Этот вопрос остается открытым у Е. С. Такайшвили на стр. 89—90, хотя сперва (стр. 88) как будто не вызывал сомнений.

[2] Хотя начертание букв одного характера, особенно специфические, как Д, Н, О, П.

[3] Некоторые имеют дополнительные украшения, свойственные надписям XI века.

[4] Такайшвили, стр. 88, № 2; фото Ерм. № 16830. Вероятно и у Броссе помечена эта икона (Voy., X, p. 48c), но неправильно, как деисусная.

только догадки. Сохранились полосы высотой около 48 см (вверху и внизу они загнуты за доску), а шириной каждая около 13,5 см. При этом, однако, если по высоте каждая из полос полностью отвечала художественным задачам (хотя ни вверху, ни внизу полосы не оформлены, не обрамлены), то по ширине отпадают боковые гладкие полосы разной ширины — в 16, 17, 19, 21, 22 мм ширины, находящиеся за жгутом, обрамляющим по бокам изображения фигур; эти внешние гладкие полоски служили для накрепления изображений и не должны были входить в состав художественной композиции (т. е. или были загнуты на бок, или спрятаны под другим, основным, чеканным листом). Иными словами это борта от какого-то чеканного произведения, аналогичные небольшим пластинкам с апостолами из Саголашени.

Изображены равномерно внизу один из евангелистов, а вверху один из остальных апостолов. Каждая фигура около 15 см высоты. А именно:

(1) ✝ ⴼⵜ: · ⵍⵃⵙⵞⵁⵒⵗ — ✝: · ⵚⵏⵜ: · ⵒⵑⵃⵍⵉⵚⵏ
(2) ✝ ⴼⵜ: · ⵛⵓⵙⵃⵗⵜ — ✝: ⵒⵙⵗ: · ⵒⵑⵃⵗⵍⵗⵚⵏ
(3) ✝ ⴼⵜ: · ⵠⵉⵚⵏⵑⵗ — ✝: ⵒⵏⵞ: ⵒⵑⵃⵍⵚⵏ

Подписи средней пластины вдавлены с лица, тогда как на крайних — они рельефные. Евангелисты снабжены каждый раскрытым евангелием, причем только у Марка имеется текст ⵙⵒⵒⵗⵍ, а апостолы жестикулируют раскрытыми ладонями рук. На двух первых полосах фигуры поставлены в $^3/_4$ направо, а на третьей в $^3/_4$ налево. Ширина гладких полос между витых валиков 8—8,2 см (на первых двух) и 8,8—8,9 см (на третьей). Одеты все однотипно: у верхних длинная подпоясанная рубаха с накинутым поверх и плотно закрывающим грудь до пояса плащом; у евангелистов путанная, но по смыслу, видимо, такая же, как у верхних фигур одежда.

Техническая сторона исполнения чеканки очень отчетливая. Складки всюду оттенены двумя резко прочерченными бороздами по сторонам, но они почти что вовсе не подымаются над остальной плоскостью. Также четко прочерчены волосы, причем на голове они образуют общий объем, тогда как бороды просто прочерчиваются в общем объеме лица. У каждой фигуры резко торчит дополнительным объемом ухо. Глаза имеют выпуклую яйцевидную форму с заглублением «зрачка» в ней и всегда еще с какой-то горизонтальной еще чертой. Пальцы рук длинные, но без членений и без выделения ногтей, как естественно у этих маленьких фигурок только-только дающих общую объемную болванку. На ногах пальцы означены, а у Луки на одной ноге они как бы заворачиваются вверх, подобно ногам фигур Бедийской золотой чаши (на 1000 год).

В целом рельеф каждой фигуры очень сильный, но в большинстве — примят; однако, где сохранился без этого повреждения, там закругления хорошо моделированы. Позолота, видимо, технически не далась мастеру, или произошла какая то авария: валики, фигуры и надписи позолочены, а также покрывают как пятна, т. е. случайно, части фона. Вместе с этим, однако, некоторые части одежды — именно длинные складки, при этом заглубленные, остались без позолоты белыми в серебре — целиком или в значительных частях. Т. е. здесь нельзя думать, что позолота стерта местами, ибо ее нет в заглублениях.

Пластический подход здесь особенно близок к Саголашенским пластинам. Элементарность жестикуляции отвечает полностью нерасчлененной болванке объема отдельных фигур, едва выдвигающей у апостолов одну руку за общий абрис объема.

Характерно, что размеры и начертание букв в подписях к изображенным фигурам как бы отвечают им — длинные и неуклюжие, не составляющие четких, ровных строчек.

Начертание отдельных букв производит впечатление просто письма, мало красивого, но делового; вместе с тем оно совпадает с надписью на иконе богоматери из Гелати, рассмотрение которой следует за данными пластинами; ср. буквы ბ, ქ, ე, ლ.

Таким образом, все эти черты делают отнесение пластин из Рокити все к тому же X веку вполне естественным.

6

Поясная икона богоматери с младенцем на руках из Гелати. — Доставленная проф. Е. С. Такайшвили в 1945 году из Парижа икона богоматери по пояс и с младенцем на руках происходит по сообщению Е. С. Такайшвили из Гелати (см. фото 54)[1]. Размером икона 57 × 42,5 см с бортами, размер без бортов 44 × 30, ширина борта 6 см, а скоса — 1,1 см. Икона чеканена по серебряному листу; позолочены лишь полуфигура богоматери и младенец с нимбами и немного позолоты перешло на фланкирующих ее архангелов. У изображения подписи — слева ΘΥ ΜΡ, а справа ΠϮ Ꝺ[2], т. е. с такими сильными и произвольными сокращениями, которые часто встречаются в сванской чеканной продукции. Под изображением полуфигуры надпись жертвователя, заказчика, в одну строку, с аналогично произвольными сокращениями, с совсем произвольным начертанием (в две части и с титлом?) для ხ показывающим скорее всего, как и начертание для ღ (может быть равное ღხ), что мастер не владел грамотой — совсем или во всяком случае твердо.

ᲤᲥ ᲝᲡᲐᲫᲛᲥ ᲐᲘᲥᲔ· ᲕᲙᲤᲘ ᲐᲠ ᲫᲘᲜᲡᲔ ᲐᲪ·ᲬᲐᲠ ᲫᲘᲜᲡᲐᲘᲡ ᲐᲡᲘ

წმიდაო ღ'ხ ᲛᲔᲛᲝᲑᲔᲚᲝ ძეოს ყოველ წინაშე შენისა მიქაელ ჰირის ძეს (?) მის ღვეს (?).

Начертание О (особенно третьего и четвертого) и Λ особенно типичны для эпохи.

Основная пластина иконы сильно помята в своем рельефе, что делает ее (особенно на фото) уродливой, тем более, что мастер явно просто ремесленник и то невысокой марки.

Чеканка верхнего и нижнего бортов утерина, по верхнему сейчас набита другая пластина, от которой тоже не хватает теперь левого куска. В центре этой пластины Спас поясной, а в правом углу архангел в рост, en face, с лабарумом. Между тремя изображениями была надпись. На левом отрезке уцелели только обрывки уродливого письма асомтаврули, а именно:

ᲔᲜᲔᲡ		ᲥᲗ: ᲫᲥ: ᲛᲪᲜᲡ	ეოველად წმიდაო
ᲔᲪᲐᲜᲔᲪ	ზელას ლაძეს	ᲐᲘᲥᲔᲡ: · Ი	ღმრთის მშობელო,
Ნ ᲛᲔ: ·	ქმრ ღ'ნ—შეუნდეს ღმერთმან	ᲧᲘᲫᲥᲔᲜ: · ᲐᲜᲪ	შეიწყალე მანა
		ᲓᲘᲔ: · ᲮᲡᲘᲔᲐᲜ	ცოდ ჭელასძე

Вертикальные же борта — основные, кроме верхнего кусочка левого; они покрыты гвоздеобразным орнаментом, как его называла гр. П. С. Уварова. Он выполнен четко, и правильно построен. Посредине прерывается прямоугольными клеймами с изображением полуфигуры святителя en face на гладком фоне, одного общего штампа.

[1] По описи, сделанной в Париже при упаковке, № 814, по печатной «Описи грузинских музейных ценностей, вывезенных бывшим меньшевистским правительством за границу в 1921 г. и возвращенных из Парижа в Грузию в 1945 г., составленная приемочной Комиссией СНК ГССР. (Редактор акад. С. Джанашиа)», напечатанной для служебного пользования АН ГССР, Тб. 1946, на стр. 27, № 41. В других печатных описях имущества Гелатского монастыря не встречается.

[2] Т. е. დედა ღთისა и იესო ქრისტე.

У левого подпись ⲡⲅ ⲩⲧ, у правого ⲡⲅ ⲧⲃ (или ⲧⲛⲍ). Полуфигуры сделаны были хорошо, сейчас тоже сильно примяты; может быть они чеканены даже от руки с оборота и затем пройдены с лица, а не набиты по одной матрице. Скос этих вертикальных бортов украшен мотивом, который встречается и на скосе борта 1023 г. иконы Преображения из Зарзмы, и Гелатского большого Спаса XI века, и Гебского конного Георгия из Шода; ср. борт сретения на пластине из Саголашени.

Данная икона представляет исторический интерес тем, что перед нами не произведение художника с творческой индивидуальностью, а рядовой, не отличающийся вовсе ни дарованием, ни даже вкусом ремесленник. А между тем несомненно по отдельным чертам, что это произведение древнее, не позднее первой четверти XI века. Это сказывается в высоком рельефе объемов голов, плеча полуфигуры, в моделирующих переходах, в мелкой декоративной отделке одеяния фигур; в мотивах и в исполнении орнаментов по сторонам основного изображения; наконец, в мотивах и исполнении вертикальных бортов также не имеем противопоказателей, а можно видеть подтверждение предлагаемой датировки.

Ремесленность работы бросается в глаза в неумелом соединении разнородных частей на основной пластине иконы. Приходится предположить, что мастер, имея заказ на икону относительно крупного размера в 44 × 30 см, не имел соответственной величины образца, а потому смог занять только часть пластины самым изображением богоматери и, таким образом, был вынужден компилировать на пустых по сторонам его местах какие-нибудь украшения. Решиться увеличить соответственно заданным размерам композицию в правильных пропорциях он, видимо, не смог. Еще я полагаю, что на его образце фигура была срезана сразу под ножками младенца; он же несколько протянул все линии рисунка ниже, чтобы заполнить побольше площади. Неуклюжесть его работы от этого сильно увеличилась. Гладкие поверхности фона он покрыл орнаментацией, не скомпоновав ее как целостное заполнение, а по кускам, один отрезок независимо от другого. Ясно различается верхняя полоса до нимба богоматери с подписями слева и справа; она даже отчеркнута от нижележащих частей гравированной линией; и до нее фон сплошь матирован единообразно набитыми точками. Ниже этого отрезки по сторонам головы богоматери заполнены орнаментальными кружками, на которых во изменение этого рельефом выбиты по матрицам архангелы, о которых подробнее ниже; отрезки вне кружков имеют кое-где еще отдельные мелкие декоративные заполнения; весь фон вокруг набит точками в самостоятельных колонках. Ниже этого, с каждой стороны группы и до ее нижнего обреза, пущена взаимно схожая, но все-таки различная растительная стилизация; верхние заполнения в завитках стебля, видимо, имеют ту форму, которая видна у левого верхнего, тогда как остальные частично прикрыты набитым поверх пластины скосом борта. Наконец, ниже обреза полуфигуры, во всю ширину пластины, идет сперва на отчеркнутом линиями, гладком поле в 2 см высотой, надпись заказчика, под которой на поле высотой в 4,5—5 см пущен орнамент иного построения, чем по трем верхним сторонам группы; он не рассчитан согласно размерам площади и потому по низу не всюду полностью умещается, а от левого кружка отсутствует половина.

После того, как все декоративные заполнения были мастером сделаны и фоны заматированы пунсонными ударами, внесено изменение созданием двух рельефных фигурок архангелов, оттиснутых по прямоугольным матрицам, форма которых отпечаталась вместе с самим изображением[1]. Размеры этих матриц 7,5 × 5 см. Иконографически это тип лоратного с лабарумом в левой и державой в правой руке архангела,

[1] Такое же явление было подробнее рассмотрено на примере восьмой иконы Квирике в Лагурке.

рассмотренных выше в отдельных иконных примерах (§ 8). Конечно, здесь он весь нечеткий по формам, как бы смазаны контуры. Бывший на этом месте раньше решения оттиснуть по матрице архангелов орнамент — прослеживается только частично. Характерным для ремесленного подхода к внесению такого изменения является не только небрежное набивание по подложенной снизу рельефной матрице, выпучившей вместе с фигурой архангела и контур самой матрицы, но кривая установка ее слева, размещение не на одной высоте, и сохранение частей прежнего заполнения фона, вклинивающихся и путающих рассмотрение фигурок.

Ремесленность работы данной иконы не менее отчетливо проявляется в конкретном исполнении частностей. Прежде всего сильная пластичность голов и фигуры богоматери при ближайшем прослеживании переходов, примыкающих частей, и т. д. обнаруживается просто как заученный школьный прием. Т. е. нет понимания формы и нет стремления пройти ее от начала до конца, а есть только имитация, обнаруживающая во второстепенных местах непонимание задачи пластического осмысления видимого. Голова и лицо богоматери имеют сильную округлость; тонкий длинный нос с тонкими ноздрями, губы и глаза тоже имеют объемность, дополнительную по отношению лица. Но нет моделировки подбородка, и глаза обчерчены вокруг всего объема и еще дважды внутри его, т. е. вместо моделировки век, здесь вдавленная линия: понимание пластики отсутствует иными словами, а есть лишь поверхностно заученное воспроизведение пластичности. Еще резче это видно на шее, где мастер, видимо, не понял образец с его переходами по мускулатуре шеи и сделал какие-то линии на плоскости, поместив контур мафория в отрыве от шеи. Аналогично без понимания сути дела дает он объем головы младенца, посаженный на объем его туловища, никак не выявив соединительного звена — шеи. А вырез одежды к тому же съехал в сторону. Еще явственнее непонимание объемности проявляется в задрапированных одеждой частях. Уже все складками ложащиеся объемы мафория мастер не показывает рельефом, а по общей округлой голове прочерчивает линиями, а по краю дает зигзагом линию контура[1]. То же повторено и на плече богоматери, высоко подымающемся против фона и определившим относительное понижение остальной части корпуса, на котором однако все складки не имеют никакой пластичности, никакого рельефа, а являются только вдавленными в объем линиями. И это идет так далеко, что видимый из-под мафория конец рукава правой ее руки дан в одну плоскость с остальными, хотя оголенная рука дана дополнительным объемом. Аналогично сливается и левый рукав с остальными драпировками путем вдавленных линий. Не выделяет он правую голую ножку младенца из одежды не только объемно, но даже и линией, а левая намечена неуверенными, незаконченными линиями (т. е. мастеру была совершенно непонятна), да частью концом ноги с длинными пальцами, выступающими рельефно.

Школьные приемы техники, как и эта внешне, подражательно усвоенная передача объемов и наложения одного на другой, заставляют отнести икону к раннему периоду скульптурности в чеканке, примерно к началу XI века. Линии, долженствующие обозначить складки в одеждах, в большом числе случаев оканчиваются крючком, как мы это отметили на иконе Цагерского Спаса 1000 года примерно, и на ряде примыкающих хронологически к ней. Если там эти крючки имели свое реальное оправдание, где и как были сделаны, то здесь это просто линейное украшение, причуда. Из мотивов декоративной отделки изображаемого мастер знает только ряд наколотых точек; им

[1] Крестик на мафории показан не посредине лба, а набоку; он поставлен по центру закругления головы, но без учета склоненности ее.

он проходит весь край мафория по голове и вокруг шеи богоматери: им он отмечает наручи правой ее руки и обоих ручек младенца, как и вырез ворота его рубахи. Другими словами он ограничивается самым элементарным, примитивным и технически наименее притязательным мотивом, создающим какой-нибудь декор. Забавно его осмысление постаментом, исполненным точечками в форме треугольника под крестом, на правом плече богоматери. Что касается нимбов, то он проходит выступающий круг их контуров насечками, как бы подражая отделке нимбов золотой пластины Мартвильской богоматери (с эмалями) или отдаленно Текальской и Симеона Столпника из Лагами. Для формы крестчатости нимба у Христа могу указать на рассмотренный выше Чукульский триптих.

Исполнение орнаментальных полос в фоне иконы по приему тоже примыкает непосредственно к вещам около 1000 года, как крест Давида Куропалата, спинка Бретского креста, крест Маривальт Циркуалели, как пластины из Шемокмеди и т. п. Узор выделяется линиями контура и немногими внутреннего рисунка, а весь фон испещрен точками матировки. Таким образом основное впечатление создается гладкими поверхностями узоров, как мы это оттеняли для произведений на грани X и XI веков. Само построение узоров, как растительной стилизации, так и нижних розеток, связывает первые с названными только-что произведениями чеканки, а розетки — с таковыми на ставротеке Сахакдухты.

Таким образом, несмотря на довольно-таки уродливый вид иконы в целом и несмотря на то, что в частностях приемов работу мастер делал, не вдумываясь в смысл исполняемого, т. е. не шел дальше внешнего подражания пластичности, нельзи все-таки отнести время исполнения иконы ближе начала XI века, ибо весь набор элементов и все примененные элементы работы составляются из материала конца X и самого начала XI века.

В дополнение нужно еще коснуться и вертикальных бортов. Качеством исполнения они стоят много выше самой иконы. Не только орнаментальные части и скосы отличаются четкостью, точностью и правильностью, но и оба клейма с полуфигурами не уступают этому, так что, при всем тождестве их, трудно утверждать, чтобы они были только отписнуты от общей матрицы. Более вероятным представляется, что оба они вычеканены от руки. Очень четко сработаны и рамочки их зигзагом, как мы это встречали на многих иконных бортах данной эпохи. Что касается гвоздеобразного мотива в орнаменте, то сейчас нет более основания отрицать наличие его не только в XII веке, но даже и в XI. Поэтому вполне возможна принадлежность этих бортов данной иконе. А лучшее качество нужно тогда отнести за счет выполнения в мастерской другим лицом, равн. использование заготовленных в мастерской впрок.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Поясная икона богоматери с младенцем, близкая по исполнению и по композиции к рассмотренной большой из Гелатского монастыря, зарегистрирована была в 1910 году проф. Е. С. Такайшвили в сел. Нацули Лашхетского общества (см. фото 138). Размеры Е. С. Такайшвили указывает 23 × 16 см. (Без позолоты?). Чеканена из одного серебряного листа вместе с бортами, как видно по фото. Интересно начертание букв подписей, повторяющееся еще на других памятниках перелома X и XI веков, а именно на выносном кресте в церкви св. Варвары в Муркмер (см. фото 149), на иконке архангела, на пятой

иконе Квирике, на иконе Захарии в мон. Лагурка (см. фото 176, 177, табл. 135-b). Способ исполнения орнаментации на бортах также сочетается с утверждаемой датой. Качественно эта чеканная работа является рядовой[1].

Другая крупная, рядовая же, сванская икона богоматери с младенцем на троне, предположительно тоже еще X века, зафотографирована впервые Е. С. Такайшвили в 1910 году, но ошибочно заинвентаризирована как находившаяся в церкви Спаса сел. Иели[2]. Икона находится в мон. Лагурка (см. фото 55, 56). На обороте никакой чеканки нет. Рельеф изображения был высокий, теперь же смят. Размеры 51 × 37; позолочена. Примечательно, что вся разделка одеяния фигур и трона (по рельефу) исполнена односторонне орнаментально (в особенности вокруг левой ноги и на мафории поверх правого плеча и руки и на голове). У иконы интересен орнаментальный борт: растительный мотив проходит сплошь без выделения медальонов с фигурами; он четкого рельефа, впрочем выполнен грубо, с матрицы. Ширина его 3,5 см[3]. Такайшвили, отмечая его, считает более древним, чем сама икона, которую относит к XVI—XVII веку. Однако, нет основания брать под сомнение целостность исполнения всего произведения в X(—XI) веке[4].

22

СТАВРОТЕКА САХАКДУХТЫ ИЗ ЗНАКВАС ДЖВАРИСА В РАЧЕ

В противовес к рассмотренным до сих пор иконам, отражающим искания эпохи перелома X и XI веков в направлении завоевания пластичности фигур и объемного выражения вообще, необходимо также остановиться на таких памятниках, которые падают по всей видимости на то же примерно время, и во всяком случае не кажутся более древними, чем конец X века, и которые не содержат в себе ни перевода сюжетного изображения в линейный рисунок, с исключительной силой экспрессивного понимания при монументально-декоративном характере целого, как икона преображения из Зарзмы 886 года, ни интересного нового явления — искания пластической объемности, передачи скульптурных ценностей рассмотренного выше характера, а представляют просто условную передачу в чеканке устойчивых, ранее разработанных живописных иконографических образцов. К числу этих произведений относится ставротека из Знаквас Джвариса в Раче. Г. Ф. Бочоридзе, открывший и издавший впервые этот памятник, считал, что на основании начертания ряда букв надписи и отчасти имени

[1] Такайшвили, стр. 127, № 2. Фото Ерм. № 16885 (правая).

[2] Такайшвили, стр. 233, № 5; фото Ермакова (надписано «Цвирми») № 17223. Оп. № 451.

[3] Фрагмент того же орнаментального мотива набит среди разных других на триптихе в Паки (фото Ермакова № 16831) внизу на среднике.

Кроме того оттиски того же рисунка матрицы составляли обрамление одной иконы богоматери с младенцем в Геби (Рача). Икона примерно тех же размеров, что и в Лагурка и повторяет ту же беспомощную композицию, опустив совершенно изображение трона, но сохранив под ногами богоматери подножие. Фигуры даны на гладком фоне, а начертание букв подписи совпадает с особенностями подписи иконы в Лагурка. Одеяние фигур превращено в сплошные декоративные развороты линий (фото Кюне из экспедиции проф. Е. С. Такайшвили 1919 года; а также МАК, IV, рис. 92).

[4] Приводимая Такайшвили надпись синими (фото Ерм. № 17253) относится к другой иконе небольшого размера, в Иели: по его данным 18 × 14,5, а по А. С. Хаханашвили, МАК, X, доб. стр. 36 — 18 × 14 см, в серебряном окладе лицевая сторона.

заказчицы его можно датировать VI веком[1]. Там же он сообщает, что «этим же временем (не позднее) датирует его и Ш. Амиранашвили со стороны стиля, техники и орнамента»[2]. Действительно, в изданной Амиранашвили «Истории грузинского искусства», в последнем параграфе книги, он пишет об этой ставротеке, относя ее к V веку, но никакого доказательства ни со стороны стиля, ни техники, ни орнамента не приводит[3], хотя упоминает это, а остается в пределах указания на «архаизм начертания некоторых букв» и, как косвенное подтверждение той же даты, упоминание «Сахакдухты», имя, которое носила и мать царя Вахтанга Горгасала второй половины V века (впрочем цитуемое им Картлис Цховреба по списку Анны именует ее, как обычно в грузинских источниках Сагдухт). Напротив того его указание на аналогичные звездочки на складнях из слоновой кости, как равно определение стиля изображения Григория, как «обобщенного и схематичного» скорее противоречат этому утверждению, нежели его подкрепляют.

Ставротека из Знаквас Джвариса в Раче, находящаяся ныне в Кутаисском Историческом Музее (см. табл. 5-b), представляет собой небольшой как бы ящичек с вдвижной крышкой, в котором хранится крестик в специальном ложе[4]. Размер всей ставротеки 19 × 9,8 см, размер же крышки с изображением Григория Чудотворца и исторической надписью заказчицы Сахакдухты 17,6 × 7,8 см. Высота ящичка 2,8 см. Вся ставротека — чеканной работы из серебра, т. е. как весь ящичек снаружи с крышкой, бортиками и спинкой, так и внутреннее ложе для хранения крестика и самый крестик, в перекрестьи которого заключен реликварий для частицы «честного креста», все чеканено из серебряных пластин, затем скрепленных вместе по деревянному остову. Ставротека так и была известна под наименованием ძელი ჭეშმარიტი («честное древо»). Это сложный памятник золотых дел мастерства, разошедшийся недавно в узловых звеньях, сохранился хорошо, без каких-либо поновлений или добавлений, являясь отражением единого целостного замысла, сразу осуществленного.

Крестик состоит из гладких чеканенных тябл и отдельно вставляемой, гладкой же, ручки. Лицевая сторона крестика имеет углубления в каждом тябле, подчеркивающие строение его, и по краям дополнительно награвированные борозды. На перекрестьи возвышается гнездо с камнем или хрусталем, под которым видна частица «честного креста». Гнездо с частицей обработано по краю как бы крученой проволокой, что повторяется и в обрамлении самого ложа для крестика. Ручка в сечении прямоугольная, имеет вверху как бы выделенный постамент креста о трех ступеньках. Оборотная сторона крестика гладкая и только перекрестье украшено рельефной восьмиконечной розеткой. Позолочены частью лицевая сторона крестика и три ступени постамента его, все же остальные стороны и остальная часть ручки без позолоты.

Ложе ящичка серебряное, без позолоты, сделано точно по форме крестика, его ручки и выступающих ее ступеней и обведено валиком как бы из крученой проволоки. Такой же валик обрамляет прямоугольно все поле этой внутренней поверхности ставротеки; кроме того вторая наружная рама создана рядом выбитых с оборота, отдельно стоящих пуговок. Поверхности в пределах этих обрамлений наружного прямоугольника и внутреннего выреза ложа для крестика покрыты гравированной орнаментацией растительного мотива. Фон между стеблями, прочерченными двумя линиями, и

[1] Г. Бочоридзе, Памятник из Джвариса (Сакартвелос Арсиви, том III, по-груз.), Тб. 1927, стр. 206—208 и табл. I—III; эта статья вошла затем в его же Исторические памятники Рачи, где напечатана в Bulletin du Musée de Géorgie, том V, Тб. 1929, стр. 173—178.

[2] Там же, в конце страницы 208.

[3] Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, т. I, Тб. 1944, стр. 191 (по-груз.).

[4] Инвентарный № 1893, по описи рачинских вещей № 63.

листиками, также только прочерченными малым числом дополнительных к контурным линиями внутреннего рисунка, матирован пунсонными точками. Рисунок этой орнаментации, размещение завитков и листиков довольно небрежное, заставившее мастера срезать некоторые их части обрамлениями; исполнение также не отличается тщательностью. В композицию открытой ставротеки (т. е. с вытянутой крышечкой ящичка) входят естественно также украшенный подымающийся борт, служащий пазами для выдвижной крышки. Этот борт украшен как бы двойным рядом плетения из лавровых листьев; каждая сторона начиналась заново и кончалась самостоятельно, т. е. не было перехода от вертикалей к горизонталям и обратно; по нижней (уцелевшей) горизонтали направление кончиков листьев расходится из центра, а на боковых бортах идет снизу вверх.

Вдвижная крышка имеет гладкие края, прикрываемые бортами с лавровыми полосами. Самое же поле крышки обрамлено толстым валиком, как бы крученым: по горизонтальным валикам нарезы расходятся из центра в разные стороны и также на вертикальных валиках нарезаны в противоположных направлениях. Это прямоугольное поле занято изображением стоящего под аркой en face Григория Чудотворца и расположенной под ним на нижней трети поверхности крупной надписью асомтаврули в 8 строк:

 წ(ო) გ(ლ) ხ(აკ)რ(ულ)ს(ი) მ(ო)ქ(მ)ედო მ(ან)ს(ა) მ(ე)ყ(ო)ფ(ელ)ი მ(ა)ს(ი) მ(ა)ნი ხ(ა)ხ(ა)ძ(ო)ხ(ტ)ს დ(ა)ც(ვ)ა ყო(ვ)ლ(ი)ს(გ)ან ბი(რ)ტ(ი)ს(ა).

Святой Григорий Чудотворец, молящую тебя служанку твою Сахахдухту сохрани от всяческого прегрешения.

Спинка всей ставротеки и уцелевшие три бочка (верхний утрачен) покрыты орнаментацией, относительно рельефной, если сопоставить ее с орнаментацией внутренней части ставротеки. Как сказано, данный памятник я отношу не к V или VI веку, а к концу X: рядом с безличным, условным рельефом самой фигуры Григория, только повторяющим иллюминованную миниатюру изображения святого в чеканке, мы видим достаточно яркую объемность в орнаментальном уборе ставротеки и в ее надписи, что является отражением веяния эпохи.

Гладкий, прилизанный, размеренный Григорий Чудотворец этой ставротеки из Знаквас Джвариса в выдержанном, определенном иконографическом типе, но без всякой силы пластического искания, без всякого творческого вклада, а как простое повторение («повышенный рисунок») — противостоит не уложившемуся в гармонические формы, поражающему силой и непосредственностью полученного объема — в целом и в частностях — проявлению творческого искания пластичности в таких рассмотренных произведениях чеканки последней трети X века, как, например, иконы пеших воинов Георгия и Федора из Бравалдзаали, или конных из Бравалдзали же и из Хирхониси, или с Сакдарских крестов и примыкающих к этим, или пары архангелов из Харагоули в Кутаисском Музее, а также ряд хронологически следующих памятников, где переживают отдельные элементы (как Ланскальдский выносной крест, напр., и другие).

Изображение Григория Чудотворца передает рядовой, отработанный иконографический тип, шаблон, который мы знаем по целому ряду монументальных и малых произведений искусства X—XI веков и которого, кажется, нельзя найти среди более древних памятников, как это и теоретически трудно себе представить. Святитель, у которого книга в руках, изображен с высоким лбом и жидкой шевелюрой и с небольшой по окладу подбородка бородой: без каких-либо определяющих, именно его, особен-

ностей. Изображен, как гласит подпись, Григорий Чудотворец, т. е. как отметил еще Г. Ф. Бочоридзе, тот Григорий, святитель вселенской церкви, который происходил из Неокесарии (Neocaesariensis) и который жил и писал в III веке. Проф. Ш. Амирананшвили ошибочно называет его Григорием Богословом, т. е. Григорием, жившим в IV веке и происходившим из Назианзина; это смешение до известной степени оправдано иконографическим шаблоном изображений. Как параллели к данному изображению Григория Чудотворца назову его же изображения на створке византийского резного слоновой кости триптиха X—XI века из Арбавилля, ныне в Лувре, где помимо Григория Чудотворца, особенно близкого иконографически к изображению ставротеки, имеется того же шаблона и Григорий Богослов, и Иоанн Златоуст, и св. Николай[1]; тоже резная слонован кость в Biblioteca Casanatense в Риме, где кроме Григория Чудотворца близкий иконографический тип повторяется опять и у Григория Богослова, и у Иоанна Златоуста, и у Николая, разнообразя лишь облачения[2]; затем на неподписных святителях наружных сторон створок Рачинского триптиха конца X века, изображающих, вероятно, Николая, Василия, Григория и Златоуста[3]; на изображении его в синаксаре, писанном в 1030 году для Захария Валашкертели[4]; на мозаике в Дафни[5] и на мозаике в св. Софии в Киеве[6], относимых также к XI веку. Особенно подчеркну, что с изображением Григория Чудотворца на ставротеке из Знаквас Джвариса, по деталям иконографического типа лица, а также по расположению частей облачения и в значительной мере также и драпировок ближайшее сходство имеет фигура его на створке из Арбавилля и сохранившаяся часть фигуры Киевской Софии.

Григорий Чудотворец нашей ставротеки изображен также, как названные стандартные портреты, фронтально стоящим. Но в отличие от названных параллелей широкий гладкий фон, на котором изображена фигура, обрамлен аркой на колонках. Этот элемент композиции, как и отделка колонок, арки, заполнения треугольных отрезков по углам над аркой — также достаточно красноречиво говорят за X—XI век. Пальметки, расположенные по арке, естественнее всего сопоставить с таким же убором арок и полосок на разных пластинах слоновой кости, датируемых теми же X—XI или XII веками, как, напр. на Лешугском триптихе из Земо Сванетии (ныне в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве)[7], на пластине с диптихом в Берлинском Музее (J. 576)[8]; на мандорле сцены вознесения Равенской пластины[9]; на пластине в Victoria and Albert Museum, South Kensington в Лондоне[10]; на слоновой резной коробочке в

[1] Molinier, Histoire générale des Arts, appliqués à l'industrie. I: Ivoires. Paris 1896, pp. 99—101, 100—110 et pl. IX; Hirts' Formenschatz, 1903, № 64 und 88; Schlumberger, Epopée byzantine, I, pl. II ad p. 128; Venturi, Storia dell' arte italiana, II, fig. 415 e 416; H. Peirce and R. Tyler, Byzantine art, London 1926, pl. 69—71.

[2] A. Fr. Gori, Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum, t. III, Florentiae 1759, pl. XXVI et XXVII; Muñoz, L'exposition d'art byzantin à Grottaferrata, 1906, p. 109—113 et fig. 72—74; A. Goldschmidt und K. Weitzmann, Byzantinische Elfenbeinskulpturen, Bd. II, 1934, Nr. 31.

[3] Bulletin du Musée de Géorgie, t. VIII, 1934, таблица I. Ad. Goldschmidt und K. Weitzmann, II, № 195.

[4] Рукопись Музея Грузии, колл. А. 648, стр. 34; ср. изображение св. Николая на стр. 30.

[5] Millet, Daphni, pl. X. 2.

[6] Epopée byzantine, I, p. 537; Русские Древности, IV, рис. 100, стр. 129; Diehl, Manuel d'art byzantin, 1910, fig. 229: здесь, как и на Арбавиллъском триптихе, и иконографически и по одеянию ближайшее сходство с изображением ставротеки.

[7] Ad. Goldschmidt und Kurt Weitzmann, II, Nr. 73.

[8] W. Vöge, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. Die Elfenbeinwerke. Berlin 1900, № 11; Volbach, Elfenbeinbildwerke, I [Deutsches Museum], Berlin 1923, Taf. 15.

[9] L'Arte, II, 1899, p. 289—294 ill.; Museo Nazionale — фото Alinari № 18125; Ad. Goldschmidt und Kurt Weitzmann, II, Nr. 7.

[10] № 265'67 (три сцены).

Дармштадском Музее (№ 689 — по борту крышки)[1], на пластине от ящичка из Pesaro[2]. Хотя, конечно, они встречаются еще и на консульских диптихах.

Разделка стволов колонок очень примитивна и не подходяща для чеканного памятника; параллель такой разделке, единственно понятной благодаря красочной расцветке, имеем в колонках канонов грузинской рукописи Мцхетского псалтыря X века (А. 38). Отчасти возможно сопоставить и разделку столбиков аркатуры Бедийской чаши по сторонам богоматери и Спаса, если взять половину узора их по вертикали.

Точно такая же форма капителей, усеченная на ставротеке на половину, повторяется в изображении сцены освобождения Петра ангелом на бронзовых дверях Монте С. Анджело (XI века), на слоновой кости Эхтернахского мастера и др.[3], хотя имеется уже на колонке в п. св. Марка в Венеции с рельефами и латинской надписью, датируемой на V—VI век[4], а из грузинских памятников на Бедийской золотой чаше Баграта III и на частях потира, набитых на ящик для хранения Обуджской рипиды (так наз. «Кинчи») времени царя Георгия абхазского (см. фото 86—95, 21, 25).

Форма базы тоже имеет схожее образование в базах аркатуры на иконке архангельской пары из Харагоули в Кутаисском Музее (см. фото 28).

Однако, характернее всех других отдельных моментов, в этом арочном обрамлении, является то, что арка на столбиках с угловыми заполнениями в целом не обособленное, самостоятельно задуманное украшение над стоящей фронтальной фигурой, а явно заимствована мастером из какого-то большого ансамбля (вроде ситулы Оттона), как бы вырезана из сплошной аркатуры. Это явствует из разделки углов над аркой, не являющейся заполнением, скомпонованным или хотя бы приуроченным к данному отрезку, а просто перерезанной половиной заполнения антрвольта, правильной треугольной формы поля над двумя сходящимися арками, какое мы видим на Бедийском потире и на разрезанном потире из Обуджи, а равно на Харагоульской иконке архангелов. Помимо этой прямой положительной параллели заполнения, датируемой примерно на 1000 год, очень показательно сопоставление угловых над аркой заполнений на ставротеке Сахакдухты с аналогичными заполнениями над арочной рамой прямоугольных византийских резных слоновой кости пластин, так как последние состоят из подымающихся пышным сочным изогнутым листом специальных по отрезку поля построений (а не половиной орнаментального заполнения антрвольта). Показ разрезанной половины виден также четко на капителях и на базах, каждый раз видимых в сторону до половины; образец, с которого взято это «извлечение», имел, вероятно, аркатуру на парных колонках, как основная на Бедийском потире и др.; из двух колонок на ставротеку попала одна с половиной капители на ней и половиной базы под ней[5].

Плетение из «лавровых» листьев, положенное по выступающим бортам, придерживавшим крышку с изображением Григория ставротеки, имеет близкую параллель

[1] Adam- und Eva-Kasten (angeblich aus St. Maximin in Trier): Graeven, L'Arte, II, 1899, p. 299—308, fig. 2—6; Ep. byz., I, p. 1, 59, 113, 185; Molinier, I, pl. IX, 2, 3; Goldschmidt und Weitzmann, II, Nr. 69.

[2] Volbach, Mittelalterliche Elfenbeinwerke (Orbis pictus), Berlin, № 23a; Graeven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke, II, 1900, Taf. 49, 50; Ep. byz., III, p. 21, 25; Venturi, II, fig. 435; Goldschmidt und Weitzmann, I, Nr. 87.

[3] A. Kingsley Porter, Wreckage from a tour in Apulia (Mélanges Schlumberger, II, Paris 1924, fig. 73, p. 100). O. Pelka, Elfenbein, 1923, Abb. 95 (около 990 года). Emma Medding-Alp, Rheinische Goldschmiedekunst in ottonischer Zeit. Koblenz am Rhein 1952, Abb. 39. H. Jantzen, Ottonische Kunst. München 1947, Abb. 142 und 146.

[4] O. M. Dalton, BAA, fig. 89 (p. 155); Toesca, Storia dell' arte italiana, I, Torino 1927, fig. 163.

[5] Наполовину даны капители арок над стоящими фигурами и на чеканном переплете в рипиде Эсецского храма, изготовленном по заказу настоятельницы Теофану (1039—1054 гг.). Они так же явно «вырезаны» из целой композиции, приспособлены, на что обращает внимание и Hans Jantzen, Ottonische Kunst, München 1947.

в планках, выступающих по средней линии при закрытых створках триптиха, напр. Арбавильского, или фрагментированного в Лувре с фигурой святого Федора[1], — хотя, конечно, мотив этот идет из большой древности, встречается, напр., и на коробочке V века из Полы[2], на слоновом резном костяном переплете в Миланском соборе[3], на серебряном блюде из Кипрского клада с историей Давида[4], т. е. на раннехристианской поры предметах.

Переходя ко внутренней доске с крестиком, пожалуй, уже о самом крестике нужно сказать, что от крестов VI века (Agnellus-a, Юстина II, Теодолинды, на «Строгановском» серебряном сирийском блюде в Эрмитаже) крестик Сахакдухты отличается своей формой — именно закругленностью концов каждого тябла, выделением постамента и ручки, отсутствием подвесок[5]. Обработка нарезного гнезда с хрусталем вполне сходна с нарезкой наружного обрамления лицевой стороны креста из Моцаметы (эпохи Баграта IV — см. фото 392). Что же касается самой разделки этого ложа орнаментальным растительным узором, то хотя рисунок его в других грузинских памятниках X—XI веков я назвать не могу, но встречая похожий на ряде грузинских икон XVI—XVII веков является естественным предположить переживание мотива от более раннего времени. Сближает кроме того трактовку листов этой части ставротеки с растительными узорами примыкающих к Саголашенским пластинам группы памятников, во-первых, угловатость, а во-вторых и в особенности, исполнение этих листиков большими гладкими поверхностями, ярче всего выявившееся и прослеживаемое на трех Шемокмедских пластинах — распятия, входа в Иерусалим и т. д. 1008 года.

К обрамлению внутренней доски с самим крестиком равномерным рядом маленьких рельефных пуговок параллель имеем в Саголашенских и Шемокмедских пластинах.

Спинка всей ставротеки украшена как бы ковром из шестиконечных звездочек. Они ближайше связываются с узором балдахина на пластине сретения из Саголашени и полосой пещеры на пластине рождества из Моцаметы, а также со звездочками на спинке Арбавильского триптиха в Лувре, где общая идея заполнения поля звездочками, такими же шестиконечными, совпадает с узором спинки ставротеки.

Наибольшее число параллелей дает нам рассмотрение бочков, как украшенных выразительными отдельными узорами.

Розетки нижней полосы бочков ставротеки представляют четыре разных фигуры. Полного совпадения с ними я назвать не могу. Но самый принцип построения их с выделением планов — основного и как бы насаженного в центре второго ряда — мне представляется типичным приемом, повторяющимся в розетках известных византийских резных слоновой кости коробочек X—XII вв. с «розеточными поясами», так, напр., на великолепной пикатулке из Volterra в Musée de Cluny в Париже[6]; и на коробочке из коллекции Carrand во Флоренции (Bargello)[7] и на коробочке из колл. Rhode Hawkins в Британском музее[8]. Крайняя правая розетка близка к розеткам на концах и в перекрестьи крестов, вырезанных на наружных сторонах створок Лешукского триптиха.

[1] Epopée byz., I, p. 25.

[2] В Museo civico: Toesca, I, fig. 192; Peirce et Tyler, L'art byzantin, I, Paris 1932, pl. 113—114.

[3] Baldwin Smith, Early christian iconography and a school of ivory carvers in Provence. Princeton 1918, fig. 155.

[4] Diehl, Manuel, 1910, fig. 155 коллекция Н. Моргана.

[5] Кресты с ручкой воспроизведены на Гелатском тондо у св. Мамая, на иконах Квирике в мон. Лагурка.

[6] Graeven, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Bd. XX, Wien 1899, Nr. 20; O. Polka[1], Abb. 43; Collection Spitzer, I, pl. II; Molinier, I, pl. VIII; Ep. byz., I, 349; Goldschmidt und Weitzmann, I, Nr. 41.

[7] Polka[1], Abb. 42; Graeven, II, 37; Venturi, I, fig. 368—370; Ep. byz., II, 1; III, 17; Goldschmidt und Weitzmann, I, Nr. 33.

[8] Graeven, I, 46 и 47.

на спинке Шуваловского триптиха 40 мучеников в Эрмитаже[1], на спинке Арбавильского триптиха, где розетка из трех рядов чашечек, на коробочках в соборе Capodistria[2], в археологическом музее в Чивидале[3], в городском музее в Пизе[4] и во флорентийском Барджелло из колл. Carrand[5], а также отдаленно можно сравнить и розетки на спинке трона богоматери на пластинке из б. собрания Строганова в Риме[6]. Тот же мотив розетки украшает и плиты алтарной преграды в соборе Торчелло, датируемой на 1008 год[7].

Точно также и побеги боковых полос, скреплявших все части ставротеки, имеют сходство по общему характеру построения, по тонкости мастерства с побегами на известной византийской пластине полуфигур Крестителя и 4 апостолов в Victoria and Albert Museum[8], или на соединительных звеньях между фигурными клеймами на коробочке Болонского Museo Civico[9]; отчасти близок характер побега с усами и некоторых растительных элементов на крышке известных византийских резных ящичков из Вероли[10], в Дармштадском музее со сценами Адама и Евы[11], из Вольтерра на крышке и на передней стороне; из чеканных памятников назову византийский ковчежец Димитрия Солунского с портретами императора Константина X и жены его Евдокии, т. е. примерно 1059—1067 гг. в Оружейной Палате[12]. Еще ближе общий декоративный характер построения и исполнения аналогичного мотива на памятниках грузинской чеканки, как, напр., на орнаментальных бортах ножек трона Сасашской БМ-и (см. фото 134), на обрамлениях иконы Иоанна с Прохором из Лашхвера (см. табл. 136), на нимбе иконы поясного Спаса в Гелати (см. табл. 112, 113, 114, 115)[13] и, орнаментальная полоса в правом кружке погибшей рипиды в Шемокмедском монастыре на стороне без надписи (см. фото 121); а в фоне Лаклакидзевской мадонны есть близкие формы и к отдельным заполнениям завитков побега.

Таким образом, параллели указывают на X—XI век, как иконографически отработанный тип святого Григория Чудотворца из Неокесарии, так и наличный набор отдельных мотивов, главным образом декоративных, всей ставротеки. Из грузинских памятников, это — датированные или датируемые вокруг 1000 года памятники, как Бедийский золотой потир Баграта III и Гурандухты, затем пластины Саголашенские, Шемокмедские и Моцаметская, резной Рачинский триптих из слоновой кости, рукописи псалтыря X века (А. 38) и синаксаря 1030 года (А. 648), и др., а из византийских — многие резные слоновой кости коробочки, так называемые «розеточные» и иные, в числе их ведущие, как из Вероли, Вольтерра и др., резные слоновой кости же триптихи или отдельные пластины, как опять самые выдающиеся из Harbaville, в Bibliotheca

[1] Я. И. Смирнов, Художественные сокровища России, 1902, № 11, табл. 121; Goldschmidt und Weitzmann, II, Nr. 9.

[2] Graeven, II, 16.

[3] Graeven, II, 18.

[4] Graeven, II, 52.

[5] Graeven, II, 37.

[6] Graeven, II, 67; Кондаков, Иконография богоматери, II, рис. 194; O. Pelka[1], Abb. 44; Schlumberger, Nicephore Phocas, p. 145; F. X. Krauss, Geschichte der christlichen Kunst, I, Abb. 438; Ch. Diehl, Manuel, [1]1910, fig. 313; Venturi, II, fig. 426; Collection Stroganoff, par A. Muñoz, Roma 1911, tome II, pl. CXVI; Goldschmidt und Weitzmann, II, Nr. 79.

[7] Bruno Schulz, Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello. Berlin u. Leipzig 1927, Tafel 14.

[8] O. M. Dalton, East Christian Art, 1926, pl. XXVIII. (По общему мотиву, но не по стилю и деталям, это украшение имеет в данную эпоху достаточно параллелей даже и в западноевропейском искусстве).

[9] Graeven, II, 4.

[10] Ныне в Victoria and Albert Museum: O. M. Dalton, East Christian Art, pl. XXXVII. 2.

[11] № 680 (ссылки выше стр. 425. сн. 1).

[12] Воспроизведение части у Goldschmidt und Weitzmann, II, Text 8. 15, Abb. 4.

[13] Кондаков и Бакрадзе, Опись, рис. 15; фото Ермакова № 5854.

Casanatense, в Дармштадском музее, из Шуваловского и Строгановского собраний, в Равенне, Пезаро, Victoria and Albert Museum и мн. др. Ввиду этого естественно, что факт восхождения некоторых из орнаментальных мотивов, примененных на нашей ставротеке и на приведенных в параллель к ней византийских памятниках X и XI веков, к памятникам еще раннехристианского времени рядом с элементами, не встречаемыми в столь раннее время, не дает возможности относить ставротеку к ранним векам христианского искусства, а наоборот довольно властно заставляет относить ее именно к X—XI веку, что поддерживается и стилистическим исполнением ее.

Следовательно, необходимо еще коснуться надписи, которая в первую очередь дала повод и основание издателю памятника отнести его к раннему времени.

Издатель останавливает внимание на начертании ряда букв, но они не только ничем специально не выделяются от надписей на чеканных предметах X—XI вв., но именно ближе всего сходны с ними, напр., на Шемокмедской ризнице (δ·48), а вовсе не с надписями Болнисского Сиона или Мцхетского Джвари. Конечно, закрытая головка букв *б* и *к* (ბ. ჯ) является необычным, редким («анахронизм»), но все-таки не единичным для данного времени, ибо встречается в рукописях[1], а также во фресковых подписях, напр., в трапезной Удабно Гареджийского (აბრამ, ხეფონ ალებელი); закрытый кружок ⊕ виден в надписи имени Христа на малом Илорском потире (см. фото 98)[2]. Начертание буквы ⍥ (ო) без хвостика, действительно, не имеет пока что параллели, но в равной мере, как в текстах X—XI, так и древнейших известных V — VI - VII веков, и других, где хвостик всегда на лицо[3]. Помимо этого начертание ⍦ с двойным кружочком отмечается Р. Шмерлинг в рукописях конца X века; имеется оно и на Гелатском тондо с Мамаем. Начертание для буквы *Г* (ᒣ) встречается и на иконе конного св. Георгия Парахетского (из Бравалдзали) и пешего св. Георгия из Бравалдзали, равно похожее на Ипарском св. Георгии работы Асана золотых дел мастера. Буква Ц (ⵚ) в форме серпа повторяется нередко, напр., на иконе Ипарского Георгия. Отмечу еще угловатость ⵊ, как на медальонах Цагерской мадонны, как *С* на Ипарском Георгии, и общую невыравненность строк между двух параллелей, которые часты именно в надписях конца X века, даже и лапидарных. Таким образом, палеографические особенности не являются убедительными или непреложными для ранней датировки.

Остается еще один момент, о котором мне дополнительно сказал свое мнение акад. А. Г. Шанидзе в пояснение отметки, что надпись может быть не только VI, но и V века, именно применение для слова ⵙⵔⵙⵓⵣ формы ⵙⵔⵙⵓⵣ[4]. С точки зрения развития языка он считает ее относящейся к древнейшим формам. Однако, такие же или параллельные формы замечены мною после этого разъяснения акад. А. Г. Шанидзе при разных других поводах, которые как мне кажется, отводят самое это утверждение, как хронологический момент. Прежде всего в надписи над алтарным окном Ошкского храма, т. е. самое раннее четвертого двадцатилетия X века, стоит ⵙⵔⵙⵓⵣⵓ[5]: затем в

[1] Рук. А. 38, датированная 974 годом: Арн. Чикобава, К открытию «хаэтских» и «хаэтских» текстов (Известия мешшереба, № 15—16, 1925, III год издания), стр. 72—73 и прим.; С. Какабадзе, Синсторио дашебани, 1924, стр. 1—5. — Хаэтский лекционарий: А. Шанидзе, Памятники древнего грузинского языка, I, 1941, стр. 021. (Все по-груз.).

[2] МАК, том III, табл. VII.

[3] Впрочем есть на криптографической (?) надписи в Нинотминде, на евангелии Мгвимской иконы Спаса (см. иллюстрации в работе А. Г. Шанидзе, Изв. ИЯИМК Груз. ФАН, Тб. 1939, Т. IV, вып. 1).

[4] Caucasia Polyglottus, I: А. Шанидзе, Хрестоматия древнегрузинского языка, Тб. 1935, стр. 2 и 107.

[5] Brosset, Inscriptions géorgiennes et autres, recueillies par N. Sargisian, Memoires de l'Académie des Sciences de St.-Petersbourg, VII^e série, t. VIII, № 10, St.-Pétersbourg 1864, pl. II, № 4 и эстампаж б. Музея Грузинского общества истории и этнографии; Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тб. 1952, стр. 61, рис. 28.

житии Квирике и Иалиты по Синайской рукописи X века შეჰვრეს (Марр, Описание грузинских рукописей Синайского монастыря, М-Л. 1940, стр. 124; Литературные разыскания (по-груз.), II, стр. 102_{18}), в житии Саввы освященного по рукописи Крестного монастыря в Иерусалиме, писанной в первой половине XI века: დადვს, შეკრიბა, მოწიე, გამოაჟვანა (К. Кекелидзе, Keimena, II, Тб. 1946, стр. 134 соответственная отметка издателя). Во фресковой росписи времени царя Димитрия I в церкви Мацхварини Латальского общества მოახტა (ср. Е. Такайшвили, стр. 350 (по-груз.); Ars Georgica, 4, 1955, стр. 175, рис. 5); в приписке переписчика четвероглава из Сори XII века დაცვა (Описание рукописей Музея Грузии, Коллекция Н, том IV, № 1707, Тб. 1950, стр. 136), в тексте Абусеридзе Тбели მოწია (изд. Л. Мусхелишвили, Тб. 1941, стр. 61, § 87); в Дзегли эриставта მოაჟვანეს, დაჰვრა, შეაჟარნა, ალეს (Г. Жордания, Хроники, II, стр. 2 строка 7; стр. 5_{8-7}; стр. $3_{4\text{ снизу}}$; стр. $2_{1\text{ снизу}}$).

Таким образом и выдвинутые исследователями соседних дисциплин доводы по рассмотрению надписи заказчицы всей ставротеки Сахакдухты в пользу ее особенной древности не могут остаться более в силе — палеографические особенности, не имеющие параллелей, стоят рядом с начертаниями отдельных букв, засвидетельствованными именно в X – XI веке, языкован форма დადვს также имеет параллели в памятниках этого времени, употребление имен, образованных так же, как имя заказчицы ставротеки — Сахакдухты, не есть исключительная особенность какого-либо века для грузинской истории[1], не говоря уже о том, что мать Вахтанга Горгасала в грузинских источниках всегда именуется только Сагдухт. Отстранив возможные возражения для датировки, предложенной выше на основании разбора и сравнений ставротеки с другими памятниками грузинской чеканки, можно считать, что этот своеобразный и интересный, особенно по наличным в нем реминисценциям древности, памятник имеет твердое место среди других около 1000 года.

23

ИКОНА БОЧОРМСКОГО СВЯТОГО ГЕОРГИЯ

В 1923 году из Алавердского кафедрала в Кахетии, после его ограбления, была доставлена в числе других предметов древней его ризницы исключительно крупных размеров икона Бочормского Георгия, как она называется в надписи поновлявшим ее царевичем Давидом (ф. 64). Эта икона является той святыней и храмовым образом, который в день праздника 10-го ноября носили из Алаверди в Бочормскую крепость (в Гаре-Кахетии, км в 10—12 западнее Гомбор) — по-видимому, со времен Ираклия II, опасаясь оставлять ее постоянно в Бочорме[2].

Икона эта представляет собой сложный памятник, который как высокочтимая святыня, подвергался многочисленным, разновременным, основательным реставрациям, — в последний раз еще в 1801 году (см. табл. 50, 51 и фото 162, 163, 164, 165, 166). Если тем не менее я включаю рассмотрение ее в ряду чеканных икон с конца X и до середины XI века, то делаю это после долгого взвешивания и изучения, признав значительные из основных частей иконы падающими именно на указанный период развития грузинской чеканки.

[1] Напр., Гурандухт — мать Багарата III, дочь Георгия I, жена Давида Строителя.

[2] Дм. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Т. 1875.

Общие размеры иконы 133 × 104 см. Обрамление иконы (12,5—13 см ширины) совсем новое — оно есть вклад наследника грузинского престола Давида, сына царя Георгия XIII, выполненный согласно пространной надписи в четырех картушах нижней полосы в 1801 году, т. е. когда он еще не потерял надежды стать царем, и отражает пышные, позднебарочные узоры западноевропейского искусства. Надпись такова:

შენ მწამეთა	იხა ესლეჰ	მეფეს მეძან	მფარველ
მკედართ მთა	იიხა ხაოხ	ხაქართველოჰ მემკვი	და მწადნელ
გარსა წან კიო	ად ჩემდა წინა	დრემ და რუსეთის ღე	მან თავისა ჩემისა
რკის შეკიმკობინე	შე შენგან ღვწლ	ნარალ ლეიტენანტ	მან:, წელსა. ჩა.
ხატი ეხე შენა	დადებულ	მან და კავალერმ	ქკს უპთ:
ბოგორმ	ისა ღ'ახა	ან დაეით	გაბრიელი (вязью)

Из-под этих, частично находящих на вертикальные скосы от бортов к полю иконы, полос обрамления видна разделка скосов иной работы и известного и по другим памятникам мотива. В поле самой иконы имеем очень просторное и совершенно обособленное друг от друга расположение фигур и предметов. Среднюю треть иконы по вертикали занимает фигура св. Георгия, повернутая в ¾ и с молению обращенными руками. В верхнем углу перед Георгием показана в полукруге (небес) маленьких размеров полуфигура Христа, благословляющего святого. Позади Георгия стоит, нижним острием в земле, показанный фасом, щит святого и за ним, совершенно отвесно стоящее копье. Само поле покрыто относительно мелким, гравированным растительным орнаментом. Кроме того на этом чеканном фоне, по сторонам головы святого, набиты поверх коврового узора два крупных размеров медальона (высота 15,2 см) с двуязычной подписью, исполненных перегородчатой эмалью:

Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΣ

ᲬᲛᲘᲜᲓᲘᲡ ᲒᲘᲝᲠᲒᲘ ᲛᲝᲬᲐᲛᲔᲗᲐᲒᲐᲜᲘ

Таким образом по своему иконографическому типу эта икона Георгия Победоносца стоит среди сотни-другой уцелевших чеканных его икон в Грузии совершенно обособленно. Да и вне Грузии того средневекового периода она имеет, сколько мне удалось выяснить, единственную только параллель в двух описанных Н. П. Кондаковым больших мозаичных иконах, сработанных в pendant одна другой и сохранившихся в Ксенофе на старом Афоне[1]. Они изображают св. Георгия и св. Димитрия. По его описанию икона Георгия размером 1,21 × 0,51 м: святой стоит в полоборота и обращен к Спасителю, «сходящему с небес и благословляющему» — вполне как на Бочормской иконе. Кондаков оттеняет, что обе эти — Георгия и Димитрия — иконы в Ксенофе «имеют все достоинства отличной мозаики XII—XIII столетий и никак не могут принадлежать XIV веку, когда подобная фактура и стиль были совершенно невозможны и даже неизвестны в Византии». Из интересных для нас частностей Кондаков отмечает «типические курчавые волосы Георгия в виде тройного ряда схематических завитков, сходящиеся над переносьем брови, аттический овал лица, кроткое и даже умиленное выражение». В его облачении называет застегнутую фибулой «хламиду, покрытую звездами, кружками и кринами», с нашитым на ней в разводах тавлием; хитон с поручами; отороченное жемчужными нитями и вышитое разводами оплечье на одном плече.

[1] Памятники христианского искусства на Афоне. СПБ. 1902, стр. 117—119 и ср. рис. 51, изображающий часть такой же по композиции иконы св. Димитрия.

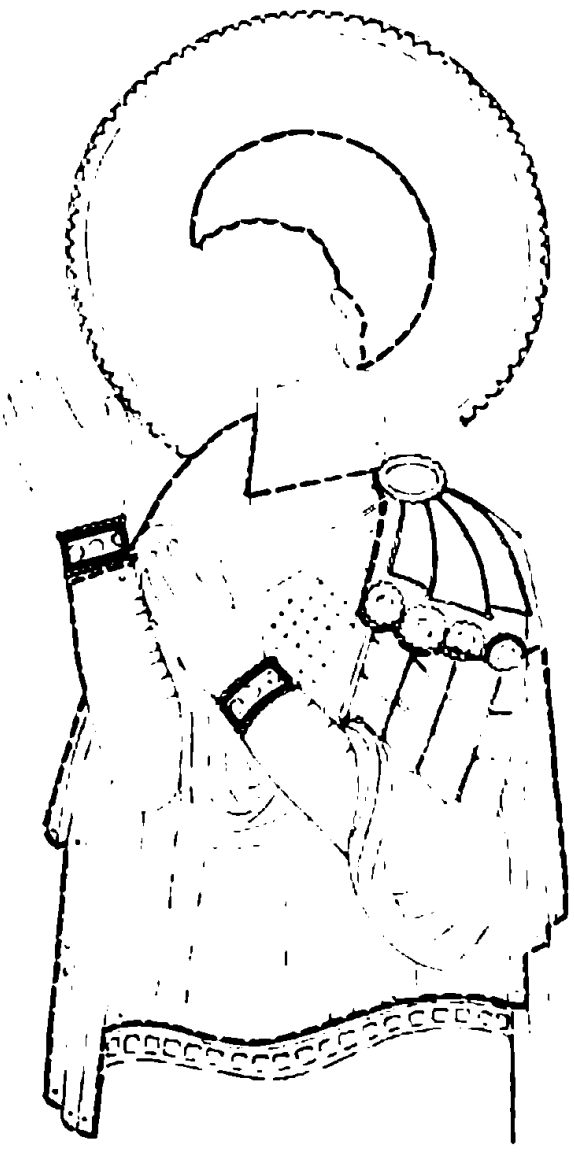
В описании не упоминаются ни щит, ни копье и едва ли для изображения их, как на Бочормской иконе, хватило бы места. Таким образом в отношении фигуры и ее облачения Бочормский Георгий иконографически совпадает с изображением в Ксенофе, отличаясь наличием отдельно стоящих щита и копья.

Приведенное общее описание Бочормской иконы нуждается для точного анализа прежде всего в подробном установлении частей, сделанных из разных кусков серебра, непосредственно прикрывающих изломы и порчи более древних чеканных пластин, повторяющих или восстанавливающих утраченные части основной композиции, и т. д. Это даст возможность установить древние, первоначальные части, сохраненные настоящей иконой благодаря последующему дополнению и включению в целую композицию.

Отдельно чеканенными являются сейчас накрепленные на ковровый фон: 1) полуфигура Христа в левом верхнем углу, 2) фигура Георгия с нимбом и подножием, 3) щит и копье; конечно, как упоминалось: 4) эмалевые медальоны с подписью. Таким образом, теперешний фон иконы, как и ее борта, не определяют безоговорочно размеров и построения первоначальной иконы. Но и сама фигура Георгия не сохранилась полностью, а собрана ныне по частям, и дополнена даже в последнюю крупную реставрацию 1801 года.

Проследим видимые швы в чеканке фигуры Георгия.

Голова Георгия, выступающая против фона столь сильным рельефом, что производит впечатление округлой скульптуры, представляет единое целое с оголенной шеей и всем торсом до линии пояса, с протянутыми руками и в парадном облачении. Однако, этот художественный замысел не дошел до нас вполне, целиком и полностью интактно: в нем имеются заделки и поновления отдельных участков, явно сделанных с полным повторением первоначальных форм, еще ощутимых мастеру, но уже бывших настолько поломанными, обветшавшими, что потребовали поэтому замены. Таковы: при древнем объеме шевелюры головы, сохранившем и начало гладкого фона, – что видно при слегка отстоящем абрисе нимба (важно было бы раскрыть это место, сняв нимб, и доследовать), – все лицо и оголенная шея сделаны заново и накреплены на остатки древней чеканки; в этом же новом листе вычеканен и нижний завиток волос: видно стремление подойти к характеру древней работы и по узору и по исполнению и позолоте, но все-таки различие очевидно. В лице, нужно считать, мастеру не дались губы — получилось выражение надувшего, выпятившего губы ребенка; и исполнено лицо сухо, угловато, без артистичности и без четкости в проработке мелочей, как брови, веки, глазное яблоко и зрачок, без шлифованности плоскостей. Эта накладная часть не только напаяна (видно слева), но и дополнительно на-



крепления гвоздями (две шапочки на лбу, одна у нижнего завитка волос, одна на оголенной шее, около фибулы), т. е. обломки древней чеканки явно еще имеются снизу.

Другой накладной кусок — накидка на левом плече с фибулой и ниже, включая по низу украшение плаща пятью камнями. Оттого, что сохранился древний низ розеток украшения под тремя правыми камнями — можно считать, что вся эта поновленная часть передает древнюю композицию, а именно верхнюю часть украшенного оплечья (впрочем, возможно думать, что древнее оплечье было из оправленных камней) и закинутого за плечо плаща, застегнутого, поверх оплечья на левом плече фибулой (и она, вероятно, была чеканенная, а не цветного камня). — Зато нижняя часть оплечья, видная до сгиба левой руки, и украшенная набитыми пунсонными точками •⁝• и полосками | и с соблюдением разных узоров ···········, явно древнейшая как иконы X—XI в. К этой части примыкают на плоскости фона нешироке части ниспадавшего из-за спины плаща, видимо полоса была нешрокая, может быть сохранившиеся четыре складки — вся ее ширина (до 3,4 см). Эта правая часть сохранилась чеканенная из одного листа с остальной частью полуфигуры. Т. е. свисающая с левой руки волной часть плаща, на котором нашит видимый на груди тавлий (с тем же узором, что у конного Хонского Георгия, или на подножии и на мутаке трона Спаса работы Федора Гвазавандзе в Или — см. фото 185, 375); часть плаща между руками, плащ на правом плече и ниспадающая из-за него, ниже сгиба руки по плоскости фона, часть плаща с узорной оторочкой (гравировкой), наконец, оба рукава в складках — это древние части первоначальной иконы[1].

Что же касается кистей рук, то правая является повторением, так же как лицо и шея; что это повторение, особенно подтверждает форма большого пальца, пожалуй нагиб с показом ногтя указательного, чего, делая кисть совсем заново, без древнего образца, поздний мастер едва ли бы выделил, впрочем так же как и показ складок суставов, и плавную моделировку ладони. Левая же кисть руки — древняя с проработкой ногтей; вероятно, она заново позолочена (как и лицо) — от чего шероховатости облика, как и на плаще. На левой руке накладным поздним добавлением являются наручи, той же формы, как и на правой, где они сделаны вместе с самой кистью руки. На эти наручи обоих рук накреплены более древние золотые украшения из ажурной филиграни и с двумя камнями каждая полоска (рубин и бирюза). Место, где прерывается древняя чеканка рукава правой руки — поломанное — четко видно, и поновление подведено под эти неровно обломанные края, которые здесь набиты тремя гвоздями; для новой кисти были выпущены небольшие пластинки, чтобы прибить на плоскость гвоздями (между 3 и 4 пальцами обломленная, от большого пальца выдвинута большая плоскость, и др.).

Чеканка древней фигуры Георгия кончается по линии его пояса, как видно по четкой, усиленной здесь, гладкой полоске («верхнего» края самого пояса — по мысли мастера!). Но плащ спускался ниже пояса — во всяком случае и сейчас слева это видно. Реставратор сделал к этому первоначальному усилению верхней половины фигуры еще дополнительно напаянную, более широкую пластинку на обоих концах, причем на правом это позднее укрепление перешло и на обрывки плаща.

Нижняя от пояса часть фигуры Георгия сохранила от древнего изображения, использовав это при поновлении или повторении (от двух близких эпох), только гетры Георгия. Они напаяны на пластины поновления, имеющие плоские бортики, через

[1] Выходящая на площадь фона часть плаща в складках по вертикальной линии имеет перелом, вероятнее всего от фона иконы.

которые гвоздями эти куски накреплены на фон. Эти бортики составляют единую часть с башмаком внизу и выделенным нижним орнаментальным пояском гетр (сделанным по типу верхних их поясков). Позолочены башмачки Георгия иной позолотой (т. е. иного времени), чем его лицо и поновления XVII века. Верхняя часть ног — шаровары и рубаха ниже пояса — чеканены на особой пластине с более широкими бортиками, сделанными для ее набивания; эта пластина спускается ниже тех, на которых напаяны древние гетры, и пропущена под ними. Таким образом, это две (близкие) эпохи поновления этой части — работа различается несколько и характером: едва ли дополнительные данные можно получить, заглянув под подножие, отдельно сработанное и сейчас просто набитое на рисунок фона.

Повторенные части фигуры Георгия от пояса до гетр и левое плечо его — работа одного типа (волны шаровар и плащ; чешуйки на кожаных языках из-под пояса и на оплечье); и оправы с камнями пояса такие же, как четыре оправы на оплечье. Оправа же фибулы, крайняя (слева) оправа с камнем оплечья, обе филигранных накладки на поручах и пять розеток с камнем и жемчугом, наложенные на нимб, — думаю одного времени и более раннего чем поновление шаровар, рубахи и т. д. По узору на рубашке это повторение частей фигуры кажется возможным считать вернее всего за XVII век сопоставлением с иконой архангелов из Мартвили, заказанной Леваном Дадиани (см. табл. 195), иконой из Тквири (см. табл. 194), иконой св. Саввы из Саголашени (ჯ. 1063) и еще небольшой поясной богоматерью. Разработка узора шаровар Георгия повторяется в отрезках фона малой иконы поясной БМ с младенцем из Квемо Чалы (ჯ. 253). Под вопросом остается лицо Георгия — какого времени это поновление и поновление правой кисти. Вероятнее всего — основного поновления фигуры в XVII веке. Конечно, раздельность работы с поновлением левого плеча — ставит вопрос; но мне кажется, что в этом следует видеть осторожность мастера в подходе к такой ветхой и чтимой чеканной вещи.

Подножие расходится по общему характеру исполнения, а не только по узорам и стилю украшения, так что приходится полагать, что оно — работа XVIII века (ср. икону Саввы из Чхари: см. фото 587; св. Георгия из Суджуна: см. фото 593) — сделанная ранее и независимо от поновления рамы и нимба в 1801 году. Впрочем, возможно думать, что в нем отразилась традиция своих привычных образцов, а не русских, как в нимбе и раме. Так как рама определенно датирована 1801 годом, то и нимб этого времени.

Фон теперешний тоже не первоначальный, он сплошь в узоре, рассчитанном на прикрывание некоторых частей фигурой, у которой было во время той реставрации, когда сделали этот фон, несколько больше плаща по сторонам (не на много впрочем); и накрепление щита учитывал мастер фона, так как узор следует форме щита и кроме того сейчас видны гладкие, без узора части, выступающие из-под щита. Фон чеканен на отдельных, в основном крупных листах серебра, именно по одному левее и правее фигуры Георгия и примерно до линии его колен. Маленький кусок вставлен над нимбом, объединяющий оба больших листа. Затем аналогично этому один лист в нижней части фона левее фигуры, маленькое соединительное звено под подножием (оно доходит только до подножия), затем лист между фигурой и щитом и другой аналогичный правее щита до рамы — оба с расчетом на щит. Фон можно, кажется, считать по характеру исполнения и по узору — работой XVI века (ср. Горис-Джвари, иконы Эрдишера Толокашвили).

Сапожки чеканенные из одной общей пластины, служащей подкладкой для гетр Георгия, кажется вернее всего могут быть, как и весь фон иконы, работой XVI века.

К древним частям иконы принадлежат кроме уже перечисленных частей двух фигур еще щит с копьем и два вертикальных скоса всей иконы. И щит и копье — самостоятельные чеканные пластины, ныне накрепленные штифтами на общую икону; щит частично прикрывает вверху узорный фон поновителя; благодаря штифтам копье промято и лишено в этих местах формы. Также и острие копья, украшенное тонким гравированным орнаментом, попорчено штифтами. Щит сильно погнут, частично поломан и даже обезображен из-за выпадения украшений; значительная часть его нижней половины сейчас просто прикрыта гладкой серебряной пластиной, грубой и неровно обрезанной внизу, что в особенности обезображивает всю икону (см. табл. 50). В сравнении с этим — пролом фона левее подножия, с дырой и в самой деревянной доске иконы, не так сильно нарушает и портит впечатление целого.

Вышеприведенное описание всей иконы с выделением частей разного времени показывает, что первоначальная икона сильнее всего пострадала в части фигуры Георгия — внизу, где очевидно страдала от благочестивого поклонения верующих, и — вверху в части лица и нимба, где возможно стала объектом поругания от иноверцев, приверженцев ислама. Реконструируя историю ее разрушения, кажется уверенно можно предположить сознательный насильственный разлом и ограбление иконы в XIV — XV веке, вероятно, богато украшенной приношениями[1]. Это и послужило толчком к коренной реставрации, состоявшей в исполнении полностью нового фона иконы, на который были накреплены фигура святого, его щит с копьем и благословляющий Христос вверху. По-видимому, нимб был тогда еще древний, как и подножие. Эту работу можно отнести к XVI веку.

Далее в XVII веке обветшала нижняя часть фигуры Георгия, лицо и левое его плечо. При поновлении использованы некоторые украшения с камнями в оправах и с жемчугом из более ранних (уцелевших) вкладов и приношений иконе.

Наконец, царевич Давид в 1801 году проводит вновь коренное поновление иконы — украшает голову святого новым нимбом, и всю икону широкой рамой. Он использовал, как, очевидно, уже его предшественники в этом деле, ряд отдельных принесенных к иконе ранее украшений, почему розетки с жемчугом, и камнями на нимбе, при ближайшем рассмотрении, представляются не однородной с ним, а более древней и тонкой работой.

Обращаясь теперь к художественному анализу Бочормского Георгия, прежде всего, как было уже отмечено, обращает на себя внимание иконографическая особенность всей концепции данной темы. Выше пришлось, в связи с наличием в Грузии большого числа древних икон этого святого воина, рассмотреть довольно значительное число иконографических типов его изображения, отметив кроме того наличие многих вариантов к основным типам. Бочормский Георгий представляет опять новый тип и притом очень своеобразный по концепции художественного образа. Отмечу, что этими типами не исчерпывается все разнообразие изображений св. Георгия в грузинской чеканке, но иные решения имеются только в более поздних примерах, отчего рассмотрения их естественно не касаться. Тем не менее учесть этот момент мы должны, снова оттеняя исключительность значения, какое признают за Грузией раннего средневековья X(—XI) века, как почвы для формирования представлений о воине, рыцаре Георгии, как святом и великомученике христианской церкви, в связи с тем, что здесь не только уцелели древнейшие изображения Георгия в разных иконографических типах, но они

[1] К числу их, может быть, относятся и эмалевые медальоны с подписями — по-видимому, они века XII.

такого качества в ряде примеров, что в создании некоторых общих черт его художественного образа трудно не признать их решающими. Точно также и тип, в котором Георгий представлен на Бочормской иконе, равно высокое качество ее, с несомненностью доказуемое фрагментами древней иконы, наконец время ее создания на грани X и XI веков заставляет поставить во всей шири вопрос и об этом типе. Акад. Н. Н. Кондаков, касаясь икон на Ксенофе, высказал предположение об «иноземном, не греческом» происхождении обоих мозаичных икон, о происхождении их с христианского Востока, который в тогдашнем преломлении научной мысли рисовался семитической Сирией, что, конечно, сегодня уже не является обязательным. Встает вопрос однако не только о том, не имеет ли иконографический тип икон на Ксенофе, выполненных по словам Кондакова примерно в XII—XIII веке, и во всяком случае не позднее XIII, своего источника в Бочормском Георгии, но также — не есть ли этот иконографический тип вопша более древний, чем ходкие другие, приобретшие всеобщее признание и вытеснившие также изображение его в патрицианском одеянии и с крестом в руке, как и этот Бочормский тип молящегося. Т. е. принципиально можно ставить вопрос — не является ли это решение темы начальным, ищущим оформления выражением идеи, выражением художественного претворения образа рыцаря, творившего свои дела изволением и благословением божества, т. е. милосердого, благостного, отмеченного особой юной красотой, выражением, запечатленным в тогдашней Грузии, как и ряд других, несколько иначе закругляющих схожее понимание. А отсюда — ряд частностей, перешедших и укрепившихся затем и за другими его изображениями.

Обращаясь теперь к основной задаче, которую ставит исследователю искусства Бочормская икона Георгия, именно к задаче определения ее художественной стороны, позволяющей и заставляющей с железной необходимостью определить ее место в ходе развития грузинской чеканки, мы прежде всего должны остановиться на тех ее частностях, которые заставили, твердо увязав их на основе добытых ранее установлений, определить эти частности по времени изготовления на время грани X и XI веков. Ибо, именно, эти незыблемые точки опоры в определении послужили при решении всех недоумений и предположений о большой древности основных частей иконы; стимулировали, так сказать, детальное изучение ее теперешнего состояния, затем выделения разных слоев и примерного определения времени их создания. А таким образом получилась не только картина исторических судеб, которые претерпел этот выдающийся памятник грузинской пластики, но примерная картина его первоначальной композиции.

Такой основной завязкой послужил тавлий на плаще Георгия с его своеобразным узором декора. Такого же построения узор имеется на трех иконах, сохранившихся в Сванетии и зафотографированных в экспедицию акад. Е. С. Такайшвили. Это икона Спаса на троне в Иели, работы Федора, сына Гвазавы, затем аналогичных Бочормскому Георгию больших размеров (1,65 × 1,15 м) икона собора архангелов в Пхотрере, где фон медальона (около 30 см диаметром) с Эммануилом покрыт таким же ковровым узором, только без точек в каждой из четырех концов шашечки, и наконец фон вокруг поясного с живописным ликом Спаса там же в Пхотрере (69 × 51 см), на котором повторяется полностью разделка большой Пхотрерской иконы (см. фото 375, 379, 268). Кроме того и на тавлии конного Георгия в Хони, известного опять по фото Е. С. Такайшвили, имеем такого построения узор из гладких шашечек (см. фото 185). Только на иконе Федора сына Гвазава эти гладкие шашечки соединены в нижнем углу с клетчатой сетью и производят впечатление как бы цветка. Но все пять примеров есть

выражение одного общего, единого мотива и построения, лишь варирующего детали, а не слепо повторяющие общий или первоначальный образец. Сама клетчатая разбивка тоже меняется — у Пхотрерских икон это двойные переборочки сети, на Хонской и Ильской иконах самостоятельные для каждого звена квадратные рамочки, поставленные на угол; а на таблии Бочормского Георгия каждый узел сети оттенен точкой в центре, как и языки шашечек[1].

Рядом с этим ярким показателем раннего XI века, как я полагаю, установленным общим анализом перечисленных параллелей, обратившая на себя внимание разделка пунсонными точками и линиями, имеющаяся на оплечьи поверх левой руки, или разделка чешуек панцыря подобными же пунсонными ударами — явились непосредственно подкрепляющими элементами. Точно также и голова льва в центре убора щита, непосредственно просившаяся на сопоставление с фрагментированными полосами из Саголашени, на которых имеются накладные человеческие головы en face (см. фото 106), указывает на раннее время[2].

Все эти предварительные вехи потребовали детального углубленного изучения, которое однако удалось провести только с большим опозданием в начале июня 1947 г., изучения, результаты которого, связные и систематизированные, я и пытаюсь здесь изложить.

Отдельные фигуры и предметы этой иконы отмечены полной объемностью тел, какая характерна для нашей чеканки конца X и до середины XI веков: пластическая яркость этой монументальной вещи теперь становится понятной и естественной, она оправдана эпохой. Фигура Георгия (без нимба и подножия) имеет 85 см высоты и расположена совершенно свободно на плоскости большого фона в 109 × 75 см размером, т. е. как типично высвобожденная в пространстве скульптура. Это укрепляется объемом фигуры, который дан разработанным выявлением на общем массиве, замкнутым сплошным контуром, дополнительными объемами рук, переброшенного плаща в складках и других частностей облачения. Так как выше было показано, что поновления лица, шеи, левого плеча и правой кисти Георгия нужно считать близкими по общей передаче объемности, если не по мастерству исполнения и разработки, повторением к тому времени слишком сильно поврежденных, чтобы быть просто починенными, разломанных частей фигуры, то при общем учете замысла мастера мы можем их, без опасения допустить ошибку, включить в поле зрения. И действительно, как оголенная шея Георгия, так и все его лицо и шапка курчавых волос являются особенно сильно выявленными объемно. При крупных размерах этой головы, именно 11 см высоты, мастер понимал свою задачу, как задачу горельефа, а не округлой скульптуры, т. е. он понимал, что в этих размерах выделить и моделировать голову фигуры округлой скульптурой, как это сделано мастером с миниатюрной головкой на Гелатском тондо со святым Мамаем, напр., (см. табл. 104), невозможно, неправильно, противоестественно для смотрящего. И он, выдвигая ее сильным объемом из плоскости фона, дает этот объем не полной округлостью лица и головы, а несколько сплющивает щековую часть, именно так же, как это сделал

[1] Хонская икона и Ильская разобраны выше (ср. стр. 334 и 379 слл.), а обе Пхотрерские см. ниже, стр. 603). — Выше указывалось, что в Торчелло у изображения Спаса тоже аналогичного построения разделка коврика в боковом алтаре XII века (Кондаков, Иконография Спаса, табл. 8, или Bruno Schulz, Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello, 1927, Abb. 48, S. 51).

[2] См. Ars Georgica, 2 (1948), табл. 47. — Такие же львиные морды, частично застроенные, выявлены изысканиями сотрудников Института в Земо Крихи внизу алтарного повышения церкви X века.

Отмечу здесь, что Б. Фармаковский считал эту композицию со львиной головой происходящей из хеттского искусства, хотя она вообще имела широкое распространение (Архаический период в России: Материалы по Археологии России, т. 34, СПБ. 1914, стр. 24—25).

и мастер аналогично крупной фигуры Цагерской мадонны. Конечно, и самый поворот всей головы Георгия считается с этим моментом. Хотя на лице показаны оба глаза и весь подбородок, т. е. не хватает лишь уха и шевелюры с противоположной стороны головы, но поворот ее в сторону зрителя значительно менее сильный, чем у скульптурно оформленной головы Мамая. Оба момента, как понятно, неразрывно связаны друг с другом.

Лицо Георгия потеряно для художественного восприятия и анализа достижений мастера XI века. Мертвое, тупое впечатление, которое оставляет это подражание, его шероховатая поверхность и нечеткая работа в деталях — глаз, зрачков, бровей, пожалуй особенно губ, смятые переходы и общая мягкость форм — были с самого времени доставки иконы в музей решающим препятствием против углубления в вопрос, не уцелели ли в Бочормском Георгии значительных частей древней, первоначальной иконы. Известным, опять, конечно, очень условным возмещением может, мне кажется, послужить доставленная 30 с лишним лет тому назад в университетский Музей древнегрузинского искусства из Лечхуми (?) фрагмент резной из дерева головы св. Георгия, в три четверти поворотом, служившей или основой чеканной иконы, или формой для отбивки по ней таковой (см. фото 167, 168). О былом качестве лица и шеи Георгия можно по аналогии составить себе некоторое представление по сохранившейся от начального произведения шевелюры Георгия и отличия от нее нижнего спереди завитка, являющегося частью подражания лица. Волосы шевелюры отличаются ясностью, четкостью формы и вместе с тем в исполнении целого, рядом с пластической выразительностью, отчетливо проявляется декоративное чувство мастера. От линии середины лба завитки симметрично располагаются в обе стороны, как это видно при рассмотрении лица, как бы с фронта. Каждый отдельный завиток, особое построение локонов по краю лба и щеки, создание большого кружка на месте уха — все это, каждый элемент, выполнен с сильным, естественным ощущением декоративности. Как целое, шевелюра выделяется и привлекает к себе силой и жизненностью пластического выражения, сейчас выступающего еще и по контрасту с безжизненным лицом[1].

Повторение скульптуры оголенной шеи Георгия при всех отличиях работы мастера от его древнего, начального образца все-таки сохранило нам указание на пластическую проработку ее, на моделирование мускулатуры и т. д., что видно и на кисти левой руки, данной общим выразительным объемом четырех прижатых один к другому пальцев и слегка отставленного от них большого, и закругления остальной части до обшлага. На каждом пальце этой руки выработан линиями контур ногтя; характерно, что мастер показывает его не только замкнутым контурным очертанием ногтя, но еще оттеняет начало его самостоятельной одной внешней линией . Кисть же правой руки, как было уже сказано, является вместе с лицом и шеей повторением реставратора, а потому воспроизводит лишь часть, особенно впечатлявших его частностей. Такими является моделировка ладони, выделение мясистого объема у корня большого пальца и затем показ суставных сгибов поперечными линиями. Обе кисти рук представляют собой говорящий языком жеста и пластики элемент общей художественной концепции, и после удавшегося сдвига в вопросе датировки иконы заняли свое законное место в понимании целого.

[1] Такой же завиток волос внизу спереди, как у Бочормского Георгия, имеется у Георгия в тимпане западного входа в Никорцминда (начала XI века): Н. Аладашвили, Рельефы Никорцминда, Тб. 1957, табл. 19 и 20.

Как голова и руки Георгия являются ярким отражением пластических навыков и интересов эпохи, так точно сказались они и в разработке частностей одежды. В общей композиции мастер выделяет из сплошного массива фигуры, задрапированной плащем, обе руки от локтя и до кисти включительно. Рукава — в обильных складках, старательно и продуманно в соответствии с натурой выполненные и представляющие определенно пластические тела. Помимо общего оформления волн материи этих рукавов мастер часть подымающихся сгибами складок оттеняет наростанием рельефа ступенями, дополнительными объемами, и кроме того с лица отчеркивающими самое ребро складки одной линией, подобно тому, как он отчеркивает ногти. Т. е. этот прием обработки складок и выявления их четкой формы является дальнейшим художественным развитием системы характеристики известной в несколько иной форме еще на иконе поясного Спаса из Цагери, на иконах Цагерской мадонны, Бретского креста, или Лаклакидзевской мадонны и на многих других. По тонкости исполнения и по форме характеристики складок к Бочормскому Георгию ближе других подходит проработка складок одежд на маленьких фигурках бортов Лаклакидзевской мадонны, и, видимо, на Джуматском Георгии. Характерно, что помимо сплошных складок этой тонкой материи показаны и другие, незаметно расплывающиеся в гладкой поверхности на нет.

Другой объемной ступенью в общей композиции является плащ, накинутый поверх военного облачения святого. По художественному впечатлению эта ступень ниже объема рук, хотя реально не всюду это так (напр., на груди): в этом нельзя не оттенить большого мастерства. Расположение плаща на фигуре, правда, не совсем ясное в отношении реального течения драпировок, но задача создать один объем вполне достигнута, как и перевязывание, со включением в него, выступающих вперед рук. Объемы плаща на плечах и вокруг шеи спереди очень сильные, а также естественно переброшенные на руках у локтей части его. Плащ, перекинутый через левую руку, разработан широкими заглублениями, желобами. Они кое-где подчеркнуты одной дополнительной с лица линией так же, как и на рукавах. Так же показан и другой кусок плаща, перекинутый через правую руку и образующий подвижное, хорошо разработанное скульптурное тело. Нельзя пройти без внимания перед наличием и в складках плаща — правда, смягченно — окончания некоторых из них крючком, как это резко выступало на одеянии Цагерского Спаса, мадонны, Лаклакидзевской иконы, и некоторых других изображений.

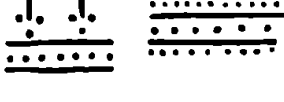
Иначе разработаны в отношении формы складки плаща на плечах и груди Георгия Они распределены равномерными волнами, создающими картину декоративной ритмичности, не нарушающей однако нисколько впечатления реальности их. Мастер обходится здесь без дополнительного с лица прочерчивания линий; с трудом можно кое-где предполагать легкую такую черточку. Внимательность реставратора Бочормского Георгия в этой части фигуры Георгия сказывается и в изучении особенности складок на плечах его, т. е. очевидно и на восстановленном им по развалившемуся подлиннику плаще на левом плече до застежки фибулой.

Таким образом большое художественное дарование мастера Бочормского Георгия, его требовательность к себе и искание разных способов выражения для однородных явлений выявляется и в трактовке драпировок — различной в тонкой материи рукавов, в пышных складках легко поддерживаемых частей ткани, переброшенной у локтей через руки, и наконец в частях плаща, ложащихся на плечах равномерными плотными складками благодаря оттягиванию весом его вниз.

Нашитый на плаще, у края одной стороны его, узорный таблий показан здесь во всей его картонной жесткости одной сплошной плоскостью. Ромбовидная форма

тавлия, хотя большая его часть прикрыта, ясно устанавливается. Узор его сделан, вероятно, пунсоном, настолько точно и четко повторяется элемент его по всей сети. Точно также и узор по бортику тавлия, видимо, набит пунсоном, совершенно равномерно. Технически это одинаково выполненная работа. Различием техники исполнения хорошо подчеркивается своеобразный характер отдельных частей облачения, отличие плаща от тавлия, их обоих от рукавов и наконец всех трех от панцыря и, предположительно, оплечья на левом плече, для выявления которых применен комбинированный технический прием пластической разработки мелких элементов панцыря и оплечья, с дополнительной с лица проработкой каждого элемента пунсонными деталями.

Разработка панцыря имеет вполне материальный вид; отдельные звенья его, наложенные друг на друга ровными рядами, наблюдают определенный рисунок, а в целом намечают моделировку туловища с закруглениями и переходами. Рельеф и здесь настолько высокий (живот поднят на 6 см от плоскости фона) в постепенном моделирующем переходе, что звенья панцыря на боках видны полностью, только заходя в правую или левую стороны. Аналогично этому разработана и та часть над левой рукой, которую, мне кажется, нужно считать парадным оплечьем, видимым между закинутой от фибулы за плечо полой плаща и его другой полой с нашитым тавлием, прикрывающей всю грудь и правое плечо Георгия. Это оплечье, как мы можем полагать, рассматривая древние его части, состояло из двух горизонтальных частей, объединенных полосой из сильно выступающих кружков. Правда, верхняя часть до линии кружков является восстановлением реставратора, но, учитывая по другим восстановленным им в верхней полуфигуре святого частям, что он внимательно и последовательно стремится точно повторить разрушившийся подлинник, древний образец, мы вправе предположить, что и эту верхнюю часть оплечья он в основном высмотрел на обломках древнего. Нижний ряд представляет собой воспроизведение, вероятно парчевого с вышивкой или с нашивками убора. Разделка его идет равномерным рядом нешироких и длинных звеньев, которые на нашей иконе заворачиваются настолько сильно по объему руки к фону, что с лица видны только в сильном ракурсе. На границе каждого такого звена, над этой полосой, помещается большой кружок, разделанный по краю лепестками, а в центре заполненный цветным в оправе камнем. Таким образом получается сплошная полоса из пяти кружков над неполными шестью звеньями. От древних кружков уцелела только нижняя часть, в разделке лепестками, и то не у всех кружков. Остальная часть их, а также камни в оправе, являются продуктом реставрации, причем как было уже отмечено, крайний левый камень, судя и по оправе и по отличной своей форме, принадлежит более ранней эпохе, чем вся реставрация этой части, именно возможно XV—XVI веку. Таким образом, только в отношении убора камнями остается вопрос открытым — были ли переменены, как часть композиции, такие красочные пересказы действительного убора, и если были, что является вполне вероятным, были ли это самоцветные камни и какой формы или, может быть, скорее маленькие декоративные перегородчатые эмали.

Нижняя часть оплечья, как и звенья панцыря отделаны помимо общей пластической их формы еще ударами пунсонов с лица. На панцырных звеньях это линия клином, широким концом, вниз — средняя крупнее, боковые мельче . На оплечьи — комбинации из точек и линий  . Верхняя же, т. е. реставриро-

ванная часть оплечья ограничивается только объемными формами, как и розеточные кружки средней полосы. Вероятно и здесь было аналогичное углом расположение соседних звеньев, как внизу, чего из-за порчи не сумел разглядеть или понять реставратор и дал попеременно более короткое и более длинное звенья.

На разобранных частях полуфигуры Георгия имеются, как мы видели, важные части, восстановленные реставратором XVII века. Естественно, что он покрыл эти части позолотой. По-видимому, однако, он не ограничился позолотой только новых частей, а покрыл всю полуфигуру целиком заново позолотой, что с одной стороны дало общую фактуру, но с другой лишило непосредственного впечатления древней работы уцелевшие от первоначальной иконы части ее: они лишены глади, четкости, выглядит как бы бронзированными.

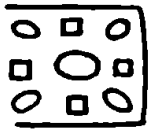
До пояса, ныне украшенного плотным рядом зеленых каменьев, полуфигура Георгия в основном древняя, и по всем данным, именно здесь проходила граница вычеканенных из отдельных пластин частей самой фигуры, только дополнительно закрепленная при реставрации напаянными по краям полосками. Ниже идет поновление, может быть тоже имевшее кое в чем прообраз в оригинале, но несомненно в большей части являющееся продуктом творчества реставратора, хоть и «в духе» древней эпохи.

Единственная уцелевшая часть от фигуры ниже пояса — это забинтованные гетрами части ног, ниже колен. Разработка вполне совпадает с работой плаща на плечах, объем дан почти полный для ноги в этом месте, а отделка орнаментом по верхнему бортику применяет ходкий в это время орнамент (ср. напр. на евангелии и на рукаве Цагерского Спаса: см. фото 99) стебля волной с равномерным лиственным заполнением . Позолота этой древней части иконы, видимо, подновлена была вместе с сапожками закрепляющей пластины. Позолота эта несколько сошла местами, но в целом имеет вид, присущий древним памятникам и кардинально отличный от «бронзирующего» верхней полуфигуры Георгия.

Наконец, еще в незначительных фрагментах уцелели справа и слева фигуры Георгия расположенные в плоскости фона уже свисающие из-за спины его части плаща в прочерченных складках. На левой стороне заметна оторочка орнаментальная, сделанная очень четким, и тонким рисунком. Интересно, что плащ спускался ниже пояса и был чеканен из одного с верхней половиной фигуры серебряного листа.

Другая фигура той же иконы Бочормского Георгия сохранилась полностью. Она небольших относительно размеров и чеканена вместе со своим фоном из одной пластины. Это благословляющий из сегмента небес Христос, помещенный в левом углу поля иконы над молящимся ему Георгием. Размер прямых сторон сегмента по 14 см (примерно), т. е. такова же высота и полуфигуры видной немного ниже пояса, а высота головы Христа 4,5 см. На гладком фоне этого сегмента разбросаны звезды о восьми лучах каждая . По краю его полукруга вычеканен двойной жгут, дающий рисунок елочки. По прямым сторонам сегмент, возможно, примыкал прямо к скосу иконы, составлявшему грань ее и переход к бортам: он начинался аналогичной жгуту и одной толщины с ним «жемчужной» нитью. Поверхность сегмента довольно полно покрыта изображением Христа, наклонившегося вперед с вытянутыми руками — благославляющей правой и держащей свиток левой. Как фигура наклонилась вперед, как бы с кафедры, и обращается к слушателям находящимся внизу, так и голова Христа дана в том же наклоне. Если угодно, можно тут даже полагать своего рода толкование

той эпохи — видящий Георгия с небес бог и обращающийся к невидимому, но вездесущему богу, в пространство, Георгий, прямо смотрящий перед собой и только с моленно поднятыми руками. Вокруг головы Христа большой, очень рельефный диск нимба, с помещенным в нем рельефным и украшенным крестом. На видимых концах креста показаны, опять рельефом, украшающие «камни» — в центре большой овальной формы, по четырем его сторонам небольшие квадратные, а по диагональным углам небольшие круглые. Получается четкий декоративный подход. По сторонам нимба опять рельефные медальоны с надписью IC XC, типичного начертания буквами и с таким же титлом. Все это вычеканено из одной пластины, давшей такой разработанный и высокий рельеф: фигура Христа выдается против фона на 3 см при ширине в груди 5,5[1].



Голова Христа выдвинута на почти полный объем ее из плоскости фона, опять показано лицо с обоими глазами и закругление головы заходит назад к фону, как с лица, так и по затылку. Вся шевелюра разделана от пробора в обе стороны в четыре пластичные пряди, аналогично кудрям Георгия, затем также детально прорисованные. Они спадают сзади на шею, а на лбу ложатся в центре короткой вперед прядью. Волоса низко прикрывают лоб, как это сделано и у Георгия. Борода Христа тоже разделена прядями, которые в конце каждой дают завитки, близкие к завиткам бороды Христа на Мартвильском кресте (см. фото 390); она внизу спереди кончается мягким закруглением из прядей. Сравнение лица Христа с лицом Георгия, восстановленным реставрацией, показывает воочию какой высокого мастерства памятник скульптуры оказывается утерянным с гибелью лица Георгия, имевшего крупный размер в 11 см, т. е. в половину натуральной величины. Все лицо Христа — глаза, нос, губы, щеки проработаны четко и внимательно, с наблюденными моделирующими переходами. Не менее обдуманно показана мускулатура шеи. Но что для нас особенно интересно, так это объемная разработка глаза с четкой формой его и зрачка и с четкими прочувствованными контурами, краями — во-первых, и хорошая оформленность бровей — во-вторых: в лице Георгия ни то, ни другое не обладает именно четкостью формы, сознательным построением ее. Но общее направление формы и тут заметно, было одинаковое.

Голые части рук Христа дают их в полном объеме, впрочем как и кисти рук Георгия можно считать данными полным объемом; только другая их сторона в обоих случаях скрыта от наших глаз. У Христа правая оголена ниже кисти и соответственно проработана в своем блоке с выделением и игрой сочленений, движением пальцев и показом напряженных мускулов. Ногти пальцев правой руки тоже особо выработаны, именно тем же приемом, что мы отмечали у Георгия — т. е. общей линией контура и небольшой дополнительной у их корня.

Если правая рука представляет большой, самостоятельный объем, выдвинутый за линию общего пластического блока фигуры, то левая сливается, примыкая снизу, с объемом правой выдвинутой вперед руки, т. е. уменьшает этот выступ за пределы общего блока, смягчая его согласно пониманию той эпохи. Она заключена и задрапирована в большом компактном объеме складок; сама прямо выступающая зажатая

[1] Такая разделка креста в нимбе, выявляющая рельефом драгоценные камни, и аналогично этому рельеф медальонов с подписью подкрепляют предположение, что в этой древней иконе и фибула и розетки оплечья едва ли были украшены самоцветными камнями.

в кулак кисть сработана лишь общим блоком, без детализации, с едва намеченным делением на пальцы и небольшими кончиками торчащего из рук свитка.

Драпировки одеяния Христа даны полным, свободно ложащимся объемом и с декоративным распределением и течением складок. Правая рука пышно задрапирована, складки образуют глубокие желоба, создающие впечатление тяжелой материи. Они построены и обработаны так же, как и складки перекинутого через левую руку Георгия плаща, как вообще все складки облачения у Христа, за исключением складок вокруг правой кисти, которые совпадают со складками на плече Георгия. Чуть ниже плеча верхнее одеяние имеет декоративную оторочку короткой безрукавки, очень умело и тонко сделанную (по сторонам линий) из простой комбинации точек разной величины и расстановки в узор. Опоясан Христос пышной полосой плаща, несколько выше пояса: этим создан дополнительный объем и декоративное противопоставление пучка горизонтальных складок складкам вертикальным и под углом, расположенных по плечу и рукаву и ниже пояса. Ниже пояса, на скосе рельефа, складки даны, как бы в два круга и с небольшим еще добавлением. Среди складок его одеяния — на плече и в нижней части — тоже встречаются завороты их крючком, как и кое-где в драпировках Георгия.

Позолота этой части древней иконы, как равно и щита с копьем, сохранилась нетронутой позднейшими исправлениями от первоначальной своей обработки[1].

На фоне всей иконы Бочормского Георгия кроме центральной фигуры святого и благославляющей его с небес небольшой фигуры Христа своеобразно декоративно выделенным элементом, расположенным по диагонали от Христа в нижней правой части поля, является как бы стоящий щит с копьем святого. Щит имеет довольно распространенную в изображениях святых воинов той эпохи форму полукруглого вверху и заостренно вытянутого книзу. В высоту он имеет 50 см, а ширину (максимальную) — 24 см. Но его выделяет из обычного ряда щитов декоративная отделка и сила пластичности вещи. Борт щита состоит из сильно рельефных круглых пуговок, тесным рядом расположенных между двух «жемчужных» ниток. Это сразу дает нужную энергичность объекту. Еще более эта энергичность достигается чрезвычайно декоративным украшением, нанесенным по двум пересекающимся осям построения этого щита, и состоящим из заплетенных двумя «жемчужными» нитями кружков, поочередно более или менее крупных. Эти «жемчужные» нити обычным приемом грузинской архитектурной орнаментики того времени соединены и с внутренней нитью по краю щита. В кружке на перекрестьи (диаметром 3 см) этих двух витых декоративных полос, несомненно вызывающих по аналогии впечатление креста, помещена морда льва с фаса; соседние с ней маленькие кружки в четырех направлениях заполнены высокими гладкими шариками, а следующие, опять большие являются сильно выпуклыми к центру восьмилепестными розетками, наконец, примыкающие к ним (в трех направлениях крайние) кружки запол-

[1] По моему докладу на V сессии Института истории грузинского искусства в 1950 г. проф. Амиранашвили высказал сомнение в древности этой части иконы и, ссылаясь на изображение на Христе «нешвенной» рубашки с разрезом спереди, будто бы недопустимым в таковой, относил все изображение не то к XVII, не то к XVIII—XIX веку. Как мне любезно сообщил потом заслуженный деятель науки Ир. Ф. Сонгулашвили, на ряде чеканных памятников музейного собрания повторяется такое же изображение рубашки с разрезом спереди, которое вполне возможно и при вязании ее. Такими являются Спас в сцене Вознесения на Сагольашенской пластине (X—XI в.), на небольшой иконке Спаса на троне из Гелати (не позднее XV века) и др.

В письме же в редакцию журнала «Искусство» (1951, № 6), написанном как бы в ответ и опровержение на рецензию его книги во 2-м № журнала, он в конце — со свойственной ему легкостью утверждений, без смущения, — заявляет, будто он доказал во время публичного обсуждения моего доклада, что полуфигура Спаса — русская работа 1801 года.

нены сильно рельефными, крестиками. Что следовало за этим кружком с крестом в нижнем направлении, где могло уместиться до 7 тех же чередующихся размеров кружков, к сожалению неизвестно, так как вся эта часть прикрыта гладким толстым серебряным листом, под которым, впрочем возможно и имеются какие-либо остатки этого убора. Остальная, выпуклая к середине поверхность щита покрыта тонкой паутиной легко, уверенно и мастерски награвированного узора точками, состоящего из крупных растительных завитков, заполненных мелкими.

Продолжая ту же вертикальную ось рельефного декора щита вверх, за его пределами, стоит копье Георгия. Оно видно в высоту на 56 см, а если присчитать прикрывающий его щит, то общая длина копья равняется 104 см. Древко его — гладкое, круглое, только примитое теперь гвоздями, которыми реставратор набил его на фон. Вверху копье заканчивается разработанным наконечником, обычной формы заострения со средним продольным ребром на плоской стороне с перехватом толстым кольцом у основания острия и, наконец, как бы расширяющейся, украшенной втулкой. Плоский наконечник копья, как и поверхность щита, украшен гравированным узором, скомпонованным по причудливому полю его, получающемуся с каждой стороны продольного ребра. Узор состоит из волны растительной с листиками в отдельных заворотах.

Последнее, что еще сохранилось от начальной иконы, это украшение скосов от бортов к иконе. Мотив совершенно простой, но при этом очень пластический и четкий. В маленьком формате он имеется на украшенной эмалями иконе поясного Спаса в Гелатском монастыре, изготовленном по заказу Симона Чкондидели в XII веке (см. табл. 150), затем на крупной иконе архангелов по заказу братьев Гаракашидзе в Они (ныне в Кутаисском Музее), и на большой иконе Хонского Георгия, погибшей 30—35 лет тому назад (времени Георгия Блистательного — см. фото 477, 491). Кроме того, однако, тот же орнаментально-пластический мотив убора скоса имеется и на иконах XI века, как на иконе Спаса на троне работы Георгия Гвазаванидзе в Маргианской церкви Ланчвана в Местии (см. табл. 106), на Накипарской иконе конного Георгия, ранней работы Асана Гвазаванидзе (см. табл. 94 и фото 183), на поясной БМ в Маргианской же церкви Ланчвана в Местии[1], на пластине с Крестителем предалтарного креста в Иели (см. фото 346), на крупной иконе конного Георгия в Сюпи Парском (см. табл. 97) и в Муркмер Ушгульского общества[2]. По обоим краям его тянется мелкая «жемчужная» цепь; по краям иконы она сохранилась почти сплошь на обоих вертикалях. По верхнему же краю это видно на скосе справа под набивкой поздних бортов внизу. Таким образом, не исключена возможность, что при просмотре этого памятника с временным раскрытием от бортов, обнаружаться фрагменты еще и древнего обрамления иконы.

Таким образом, мы рассмотрели все уцелевшие элементы композиции иконы Бочормского Георгия. Как ясно по массе других примеров, не приходится предполагать утерю еще каких-либо: наличными элементами исчерпывается возможный набор. Необходимо только еще коснуться вопроса о возможной обработке древнего фона иконы, ибо от него не заметно ни одного кусочка. Возможно, что таковые имеются под нимбом Георгия, но кроме слишком узенькой полоски в одном месте, где отошел от головы нимб, ничего не видно, чтобы можно было, хотя с некоторой уверенностью, утверждать.

[1] Опись № 731, фото Ермакова № 16958; Е. Такайшвили, стр. 294—295, № 6.

[2] Опись № 608, фото Ермакова № 17354; Е. Такайшвили, стр. 171—172, № 12.

Если посмотреть на все элементы композиции древней иконы, то невольно рождается предположение, что фон этой иконы был просто гладкой, ничем не украшенной, поверхностью серебра, возможно конечно позолоченного. На это предположение наводит — украшение поверхности небесного сегмента, поверхности щита и даже поверхности наконечника копия: такой тонкой и мастерской гравировкой этих элементов композиции мастер явно хотел выделить на гладком полированном фоне свои пластические фигуры.

Замкнув рассмотрение конкретных остатков иконы этим предположением об обработке фона ее, т. е. о том художественном понимании соотношения между собой отдельных скульптурных тел, естественно необходимо остановиться на вопросе расположения их в художественном пространстве, т. е. фактически на гладкой поверхности фона в декоративно-композиционном построении и сочетании.

Созданное мастером произведение отмечено несомненными чертами большого художественного дарования и тонкого понимания. Его произведение являлось, несомненно цельной связанной композицией. Отдельные ее звенья расположены по одной общей диагонали от фигуры Христа через руки Георгия на верхнюю часть украшения щита. Возможно, исходя из установления такого расположения объектов, что в первоначальном сочетании их щит был немного выше накреплен, так что на эту диагональную линию попадало перекрестье со львиной головой на уборе щита, а острый конец его приходился на высоте подножия. Но если даже принять теперешнее расположение за передачу древнего, это построение всей композиции несомненно читается и на нем[1].

Икону Бочормского Георгия удается восстанавливать в первоначальной концепции основной ее части и при этом выясняются большие декоративные и пластические ее достоинства. Можно считать счастьем, что почитание ее на протяжении веков стимулировало большой пиэтет в отношении обломков ее и вызвало к жизни повторение тех частей, которые явно не удавалось уже вовсе сберечь и собрать. И повторение это было сделано с доступным другой эпохе приближением. Таким образом, хоть и во фрагментированном виде и не производя отдельными своими частями непосредственного художественного впечатления, икона Бочормского Георгия все-таки сохранена для истории и может быть введена в картину рассмотрения хода грузинского искусства, как значительное звено его.

24

ОБЩЕЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящая глава, посвященная чеканным иконам конца X и начала XI века, получила свои теперешние размеры только совершенно постепенно. Приступая к разработке и изложению этой главы, намеченный материал обнимал едва десяток икон,

[1] Среди миниатюр XV века в псалтыре, доставленном из Джручского монастыря (рукопись Музея Грузии, H 1665), имеется изображение святых Прокопия и Меркурия, Георгия и Димитрия (224 v, г), т. е. святых воинов стоящих отдельно, перед каждым из которых изображены отдельно стоящие же щит, меч и копье. В этих миниатюрах, таким образом, имеется отдаленный отзвук композиции Бочормской иконы Георгия, только утеряна собранность последней и выявляется как бы случайное нанизывание отдельных предметов в ряд, несвязанность их композиционно.

Отмечу, что аналогичное диагональное расположение фигур (Прохора, Иоанна Евангелиста и Спаса) в композиции иконы по заказу Саввы, Дранидского епископа (см. табл. 136), разнится от композиции Георгия Бочормского не только тем, что диагональ протянута между другой парой углов иконы, но особенно тем, что читается композиция снизу вверх.

принадлежность которых к данному периоду была для меня очевидна. Весь материал предположительно должен был быть обработан в семи параграфах, из которых первые пять были написаны подряд, один за другим, пять лет тому назад (в 1941—42 гг.). В процессе этого изложения дальнейшая наметка плана изменялась, вернее изменялась все дальше и дальше, пока, наконец, последний параграф, наметившийся с самого начала — параграф о Хопской иконе богоматери царя Леона — не был намечен к изложению в самостоятельной главе вместе с большим окружением.

Приступая к проработке материала о чеканных иконах, нужно было прежде всего найти несомненно датированный образец. Таким явилась икона с надписью Баграта III, именно Цагерский Спас. От этого памятника, датировка которого полностью подтвердилась сравнением его с уже рассмотренными произведениями грузинской чеканки перелома X и XI веков можно было уверенно отталкиваться в дальнейшем изложении. Таким образом, примыкающие к нему первые полдесятка параграфов составили те вехи для понимания явлений и для установления элементов, помогающих или позволяющих датировать отдельные другие памятники того же назначения, а потому означенные и той же спецификой художественного подхода.

Разросшийся фактический материал естественно сказался и на известном различии изложения и, вероятно, также на известном подчас расхождении в детальности анализа и выявления датирующих моментов: слишком очевидными, ясными, после развернутых материалов предшествующего анализа кажутся отдельные из рассматриваемых икон. В 23 параграфах данной главы (на свыше чем 20 печатных листах) рассмотрены 70 памятников чеканки икон, как основной материал и к нему 125—130 памятников дополнительного характера, не говоря о ряде только упоминаний еще других.

Естественно, что при этом почти 20-кратном увеличении всего привлеченного к рассмотрению (полно или в сокращенном объеме) материала, затронутый вступительно вопрос о намечающихся группировках материала по мастерским, а может быть, и по художественным школам, получил совсем иную определенность, а, главное, казавшийся тогда отрыв иконы Леона из Хоби по основным установкам от остальных и связь ее с ними только в некоторых, казалось, незначительных пунктах, — благодаря громадному и разнообразному вновь вовлеченному в изложение материалу — оказался несуществующим. И если икона Леона падает согласно надписи на ранние годы рассматриваемого периода, что в отношении соединения с чеканной иконой живописного лица хорошо увязывается с рассмотренными вначале тремя иконами, то обследование зарегистрированного фактического материала выявило особую, в корне декоративную, стрю чеканного мастерства и в продвинувшейся вперед поре того же периода, что и заставило выделить подлежащий материал для обработки в отдельной главе.

Таким образом, понятие художественной школы естественно охватывает более широкие возможности. Оно не ограничивается только различным осиливанием пластической формой намеченного в рисованных образцах, т. е. тем или иным оформлением перехода, перестройки от живописной иконы к скульптурной в металле; оно не ограничивается прямым пластическим творчеством тех или иных художественных образов обожествленного человека; оно не ограничивается выделением разных приемов и разной яркости, пышности или сдержанности декоративной и орнаментальной разработки обрамлений целых композиций и аксессуаров к фигурам; оно обнимает и дальнейшее соединение, сочетание, контакт живописных лиц с основным чеканным, пластически выразительным, но и красочно расцвеченным эмалями, самоцветными камнями, или чернью, большим художественным произведением.

Благодаря такому обогащению фактического материала картина творческих мастерства и специфики эпохи все более закруглялась и представление о развитии углублялось. Этому особенно содействовало выявление очень скромных художественно, а то и отсталых даже произведений эпохи, ремесленных, а не художественных, вещей. Этому же содействовало также и привлечение иногда для противопоставления и сравнения икон той же тематики и того же композиционного построения, что и взятые в разборе, но являющиеся продукцией последующих веков (не всегда даже точнее определяемых). Так как делалось такое привлечение хронологически не совпадавших икон не в интересах иконографического сопоставления, как такового, а лишь ради выявления процессов развития или уточнения художественных проблем, то и это содействует обогащению картины многообразия отдельных художественных мастерских и школ золотых дел мастерства.

Рассмотрение такого большого количества произведений золотых дел мастерства одного небольшого отрезка времени дало в руки материал для утверждения в ряде случаев разных произведений за одним мастером, как, напр., хранящихся в Накипари двух икон, конного Георгия (§ 17) или икон Текальской богоматери и Симеона Столпника по заказу Антония, епископа Цагерского, для Ишхани (§ 12), и др. Удалось даже наметить известную преемственность и рост мастеров в исполнении сложных заказов, сохранявшихся в нескольких соседних селениях Нижней Сванетии (§ 21). Если в перечисленных случаях единство технологического исполнения поддерживается и близостью мест хранения предметов, и отчасти подписями мастеров, то в подавляющем большинстве случаев только самый анализ даст основание для разделения памятников по родственным группам. Конечно, еще не время провести работу по выделению отдельных мастерских и школ чеканки с конца X по середину XI века, т. е. примерно на протяжении работы двух поколений мастеров, это — особая большая задача, требующая большой дальнейшей исследовательской работы и работы анализа. Я хочу сейчас только подвести некоторый итог рассмотренному материалу в интересах дальнейшего рассмотрения памятников, выделившихся для последующих глав.

К двум упомянутым только что произведениям золотых дел мастера Филиппа, как он себя назвал на заказанной цагерским епископом Антонием иконе Симеона Столпника, предназначенной для одного из приделов Ишханской кафедры и сработанной примерно в начале 20-х годов XI века, примыкает ряд икон. А именно: Хидиставский пеший Георгий, Местийский поясной Спас, четвертая и пятая иконы Квирике, затем икона Иоанна евангелиста с Прохором, заказ Саввы, епископа Драндского, и небольшая иконка богоматери оранты в Сюни Парского общества. — С особенностями разделки облачения на Местийской иконе, как бы острыми углами, перекликается довольно большое число икон, начиная с Цагерского Спаса, далее поясной Спас из Чукули, Шкеди, отчасти Спас на троне в Иели работы Федора Гвазавансдзе, у архангелов на бортах Лабечинской богоматери, у архангела Гавриила в Местии и Михаила в Чукули. — С другой стороны по обработке гладких поверхностей объемов и плоскостей фона сильными ударами ковки, т. е. выявлением скульптурной пластики непосредственным начальным исканием, многие из этих икон, как то Цагерский Спас и Цагерская мадонна, Лабечинская и Чукульская богоматери, составляют одну группу с такими памятниками, как Бретский Иоанн Креститель, Бретский выносной крест работы Гаврила Сапарели, или Шемокмедская рипида, иконка Варвары из Иели, Лабечинского конного Георгия, Сетийского конного Георгия, равно нескольких других. Если первую большую группу можно, быть может, локализовать, как Цагерскую школу с рядом мастер-

ских, то вторую кажется также возможным локализовать вокруг Сапары и ее монастыря.

Проработка складок в одеяниях, поднятым ребром с прочерчиванием по сторонам его, позволяет устанавливать связи между такими группами, как Цагерские богоматерь и Спас, Лабечинская, Чукульская и Сакдарская богоматери; затем Бретский Креститель, иконы Квирике — первая и третья; рукава Джуматского Георгия, Лаклакидзевская икона богоматери; Симеон из Лайлаши; архангел из Местии и архангел из Чукули; поясной Спас из Местии и из Чукули; Спас на троне Федора Гвазавасдзе в Иели; даже на Мартвильском выносном кресте середины XI века и на Зарзмской иконе преображения 886 года. — Рядом с этим совсем другой формы складки одеяний фигур на Бедийской чаше, на Бретском выносном кресте, или на различных рипидах.

Не менее важным для установления общения отдельных мастерских, а, может быть, и школ между собою является и разработка кистей рук и пальцев. В этом отношении особенно интересны крупные иконы, где кисти рук достигают почти половины натуральной величины, как напр., у Бретского Крестителя, Цагерских Спаса и богоматери, у Лаклакидзевской богоматери, затем у Хобской богоматери, у Цаленджихского Спаса или Бочормского Георгия. Впрочем и маленькие иконы нередко очень характерны и показательны, как, напр., на Мартвильской иконе богоматери с эмалями (см. фото 62), на некоторых конных Георгиях и других руки и пальцы разработаны очень детально и с характерными особенностями, выделяющими группы.

Еще более показательным и дифференцирующим памятники на группы является орнамент, как орнамент, украшающий части фигурных композиций, так и орнаментальные обрамления целых икон или заполнения гладких фонов в них. Так, мы видим применение довольно простого построения из мелкого листочка в завитке на иконах Цагерской, Чукульской БМ-и, иконке Варвары на Иели и на многих других. Напротив того разработанный в типе «канделябра» орнамент в разных вариантах встречен на конном Ипарском Георгии мастера Асана, на Ланчванской иконе Спаса на троне мастера Георгия Гвазавасдзе, на иконе погрудной богоматери в Жибиани (см. табл. 47, 48), на третьей иконе св. Квирике; или на иконе Джуматского Георгия, первой Квирике, Спаса на троне в Ламария Жибианской церкви (см. табл. 108), на Спасе из Цюрми (см. табл. 109); или, наконец, на Текальской иконе богоматери, на четвертой и пятой иконах Квирике, на Хидиставской пешего Георгия и на поясном Спасе в Местиа (см. фото 359-а). — Также построение рамы на иконе Иоанна с Прохором по заказу Саввы Дранделн связывается с рядом других икон, как Николая в Ланскальде (см. табл. 85-а), Георгия в Сакдари Чолурского общества (см. фото 226), а разработка отдельных листиков его — с нимбами: Иоанна Крестителя из Полтавского (см. фото 385), архангела из Лечхумской Мцхеты (см. фото 225), Георгия по заказу Георгия Сапиридзе в Сюпи Парском (см. табл. 63), а равно с листиками на раме 1023 г. Зарзмской иконы преображения (см. фото 220, 221) и на Спасе на троне из Загяр в Цюрми (см. табл. 107-b).

С другой стороны применение общих или близких орнаментальных мотивов в разделке одежд или предметов отдельных композиций является чрезвычайно желанным моментом, помогающим в определении памятников, в частности их времени. Приведу два примера: мотив украшения оплечья архангельской пары из Цюрми и из Чукули встречается на архангелах по сторонам поясного Спаса в Чукули же (см. фото 364), на архангеле в Местиа и в Чукули (§ 8), на иконах Сакдарской, Лабечинской, Цагерской и Чукульской богоматери (§ 4, 5 и 6), на Чукульском Спасе (см. фото 360). А мотив разделки тавлия Хонского конного Георгия (§ 15) встречается на иконе Спаса на троне в Иели работы Федора, сына Гвазавы, на иконе собора архангелов в Пхотрере и на

иконе поясного Спаса с живописным ликом в Ихотрере (см. ниже), и на Бояурском св. Георгии.

Таким образом, этот предварительный итог рассмотрения памятников чеканки конца X и начала XI веков помогает установить не только наличие большого числа разных мастерских, по-видимому, объединенных в ряде случаев в ярко выраженное течение, т. е. являвшихся представителями отдельной школы художественной чеканки; но и помогает понять живое общение этих отдельных, заинтересованных в развитии художественного творчества, мастерских друг с другом, между собой, видя применение — в свободных вариациях — общего, как в последнем примере, орнаментального узора как на памятниках Верхней Сванетии и Имеретии, так и Кахетии, т. е. на памятниках разных концов страны. Это итоговое рассмотрение показывает, что золотых дел мастерские покрывали густой сетью всю страну в изучаемое время, т. е. до XI века включительно; что сеть эта была в основном — однородна по своим художественным устремлениям по всей стране, ибо в числе таких обособленных мастерских можно показать наличие ряда их в Сванетии, как нижней (напр. Чукули), так и верхней (Накипари, или Кала); наконец, что художественный уровень мастерства по всей стране, т. е. в каждой мастерской объединял не только опытных мастеров с начинающими и со стариками, но и талантливых творцов-скульпторов и декораторов — с рядовыми ремесленниками. Другими словами общий высокий художественный уровень чеканного искусства свойственен всей стране, а не какому-либо одному, или хотя бы нескольким центрам.

VIII

БОЛЬШИЕ ПРЕДАЛТАРНЫЕ КРЕСТЫ

Разыскания над памятниками грузинской чеканки ранних веков, не имеющими или вовсе надписей исторических, или же надписей, совершенно четко определяющих время их изготовления, естественно приходится вести в основном, группируя вместе предметы по их назначению, так как это облегчает уловление и выяснение общих им для того или иного времени как самих художественных установок, так и отдельных морфологических частностей. Но как было показано на рассмотренных до сих пор памятниках трех основных хронологических групп — VIII-IX веков, X–XI и, наконец, середины XI века — художественно объединяются между собой именно хронологические группы, а не предметы разного времени, но одного назначения.

Среди громадного числа дошедших до наших дней памятников грузинского чеканного искусства имеется одна, связанная по своему функциональному назначению группа, которая — можно сказать — является уникальной в средневековом искусстве народов европейского культурного круга. Это — большие, примерно в рост человека, а то и больше, кресты, которые первоначально были установлены на специальных неподвижных постаментах в середине церкви, перед алтарной преградой, т. е. не в алтаре, а в месте для молящихся. Рассмотрение этих больших предалтарных крестов опять приходится группировать в тесной близости один к другому, ибо это позволит перейти от увязки отдельных из их черт с уже определенными памятниками к полной характеристике и определению отдельных из этих памятников.

Такие кресты на постаментах удержались в разных церквах Грузии, расположенных, преимущественно, в горах и, главное, свободных уже в течение нескольких последних веков от постоянного богослужения, как церкви Сванетии, некоторые в Раче, в Квирильском ущелье и — правда, только стоявшими на месте постаментами, т. е. без самих крестов — даже в сердце Картли. Однако, сами кресты сохранились во многих случаях, как подвижной инвентарь, напр., Кацхский крест перелома X и XI веков, а иногда даже и совершивший далекие перемещения по стране, как, напр., Садгерский крест с чеканкой третьей четверти XV века, побывавший в Атоци и в Коранта, и поступивший в музей из Чхари. Наши музеи — Государственный музей искусств, Кутаисский исторический и, кажется, Зугдидский историко-этнографический музей, а также Краеведческий музей Сванетии в Местиа — обладают интересными образцами этой группы памятников, а немалое число стоит на первоначальном своем месте в церквах.

Обычай устанавливать большие кресты перед алтарной преградой в части для молящихся засвидетельствован не только в Грузии, но и в католической Западной Европе, где предписаниями церкви он с XVI века повсеместно ликвидирован. Этот распорядок церковного устройства прослеживается вглубь веков по письменным указаниям, можно сказать, до IV века, т. е. он образовался одновременно с кристаллизацией самого христианства. Характерно, что борьба против этого установления официальной церкви на Западе началась с переходом к новому времени, и в XVI веке закреплена прямыми постановлениями. В Грузии такие кресты устанавливали еще в конце XVI века, как показывает блестящий пример креста для церкви на горе против г. Гори ,так наз. Горис-Дквари (где уцелел каменный постамент его; самый же крест украшает собрание Музея искусств). Но, видимо, в XVII веке и в Грузии этот обычай прекратил свое существование усилиями официальной церкви.

1

МЕСТИЙСКИЙ КРЕСТ

Рассмотрение больших предалтарных крестов XI века начинаем с одного совершенно исключительного памятника, давно уже обратившего на себя внимание специалистов, хотя и не пытавшихся определить его историческое место. Это — крест из когда-то крупной церкви селения Сети Местийского общества — в нынешней Местиа (см. табл. 71, 72, 73 и фото 270, 271). Крест этот, к сожалению, не дошел в полном составе: нижняя часть его чеканных пластин погибла. Но зато сохранившиеся части, как лицевой стороны, так и спинки, дошли до нас в редко хорошей сохранности и неиспорченности. Детальное рассмотрение приводит к заключению, что Местийский предалтарный крест несомненно памятник блестящей поры грузинского искусства — первой половины XI века.

Первым обратил на него внимание Рафаэль Берновилль, давший рисунок в линиях. Р. Берновилль посетил Сванетию летом 1869 года и осматривал церковь в Местии 29 июля[1]. Т. е. его посещение было совершено после Дм. Бакрадзе, им часто цитуемого, но до посещения А. И. Стоянова. Церковь, в которой Берновилль видел и зарисовал крест, именуется им церковью св. Георгия, монастырем, и описывается, как одна из самых крупных, сильно в руинах, ценности которой (вазы и чаши в первую очередь) хранились где-то в надсводном пространстве над алтарем, откуда на веревке их спустили для показа ему вниз[2], т. е. точно также, как рассказывает и А. И. Стоянов о своем осмотре главной церкви селения Сети Местийского общества, посвященной св. Георгию, и ее состоянии[3]. Несколько удивляет, что о Местийском кресте ничего не упоминают ни тот же Стоянов, ни особенно Бакрадзе. Впрочем у Стоянова имеется сообщение, которое относится, конечно, к данному кресту: «не-

[1] La Souanétie Libre. Episode d'un Voyage a la chaine centrale du Caucase. Paris 1875, p. 136 et fig. 16 (p. 137). Приведя штриховой рисунок креста, Берновилль пишет, что он уменьшен до 1/15. Этот рисунок (несколько уменьшенный) повторен в книге J. Mourier, L'art au Caucase, как в 1-м изд., Одесса 1897 г., так и во втором, Bruxelles 1907 (см. часть 1: L'art religieux, глава, посвященная L'Orfévrerie), рис. на стр. 46 без каких-либо уточнений размера уменьшения. Нужно здесь отметить, что Мурье почему-то подписывает ошибочно, что крест из l'église d'Ouchkoul. По книге Мурье его воспроизвел затем Marc Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abt.: Zellenschmelz. III, Frankfurt a. M. 1922, Abb. 65 und S. 47.

[2] Там же, стр. 126, 128, 133, 137.

[3] А. И. Стоянов, Путешествие по Сванетии — Зап. КО ИРГО, X, вып. 2, Т. 1876, стр. 287–290.

когда, посредине церкви, перед иконостасом, стоял огромный крест (как в большинстве сванетских церквей), — теперь он духовенством снят (в 1868 г.) и только осталась каменная его подставка перед алтарем» (стр. 289). И далее упоминает, что его «также заинтересовало множество [?] больших крестов» этой церкви (стр. 290). И. Бартоломей, первый посетивший Сванетию археолог, отмечает, что «на каменном подножии большого креста, облепленного небольшими серебряными образами [т. е. отдельными пластинами со сценами жития Георгия] и стоявшего посреди церкви,» все его внимание было направлено сванами на удила и топор, которые считались ими предметами царицы Тамары[1]. С приведенными сообщениями Стоянова и Бартоломея естественно сопоставить упоминание Берновилля о том, что крест est petée négligemment dans un coin et plusieurs de petits cadres d'argent du revêtement manquent sur les deux faces. Этот крест он определяет как la grande croix de chêne destinée autrefois au centre de l'église, а отдельные сюжетные пластины его характеризует в конце так: Il y a dans toutes ces figures une vérité et un sentiment étonnants, et les costumes sont évidemment inspirés de l'art romain (стр. 136), что в представлении того времени являлось тоже повышающим оценку художественности показателем. Церковь эта за несколько лет до приезда гр. Уваровой была разрушена и заменена затем новой. Вот почему П. С. Уварова осматривала этот крест, как и другие древности Местии, в церкви Спаса сел. Лагами и в одной из башень (стр. 40). Крест стоял и там «без употребления». Кроме наличных и сейчас девяти сцен жития Георгия на нем других с лицевой стороны не было, т. е. так же как и на рисунке у Берновилля[2]. Уварова обследовала Сванетию в 1895 году, а через 15 лет во время путешествия Е. С. Такайшвили крест находился в новой, «приходской» церкви, опять в центре Местии и на нижнем конце его была набита пластина иконы архангела Гавриила, как и пишет Е. С. Такайшвили и как видно на фото[3]. Так же и в нашу экспедицию 1931 года крест был с накрепленной внизу попорченной пластиной от иконы архангела Гавриила и был так же укреплен высоко над иконостасом новой церкви. В просьбе снять его для обследования нам было отказано[4].

Когда при проработке набитой внизу Местийского креста чеканной пластины с изображением архангела Гавриила мне удалось установить, что эта икона Гавриила несомненно была выдающимся памятником грузинского золотых дел мастерства его блестящей пластической поры XI века, тогда я естественно обратил внимание и на самый крест на фото из экспедиции Е. С. Такайшвили, т. е. на отдельные сцены из жития св. Георгия. Мелкие на снимке размеры отдельных сцен позволили только поставить тогда — в 1944 году — самый вопрос о том, не есть ли он произведение тоже первой половины XI века, на что, казалось, указывали редкая расстановка крупных фигур, гладкий фон каждой сцены, общая скульптурность фигур, разработка в двух сценах архитектурных деталей, наконец, даже начертание отдельных различаемых в подписях к сценам (более крупных по вертикальному стволу) букв, в частности ⵒ и ⵔ.

Так как после постановки вопроса мне не удалось сразу лично обследовать данный памятник, то я воспользовался тем, что в 1946 и 1947 годах сотрудники Института

[1] Зап. КОИРГО, кн. III, Т. 1855, стр. 106; ср. Г. Д. Филимонов, который также писал о воспроизведенном у Берновилля кресте, что он стоял еще на месте в 1853 г. (Сванетия в археологическом отношении, М. 1876 г., стр. 40).

[2] МАК, X, стр. 85 и 176 (№ 234). Берновилль отмечает при этом: On peut néanmoins se rendre compte (fig. 16) de ce qu'elle était autrefois. On y voit les scènes les plus variées du martyre chrétien: le tribunal, la prison, la bastonnade, la roue, le feu, la décollation, la croix (стр. 136).

[3] Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция в Лечхум и Сванетию в 1910 году. Париж 1937 (по-груз.), стр. 266–67, № 3. Фото Ермакова № 16922 (разм. 24 × 30 см).

[4] По Описи экспедиции 1931 года № 249. Размеры были мною взяты тогда на глаз.

совершали поездки по Сванетии, и поручил собрать для меня дополнительный фактический материал. Нужно сказать, что и сотрудникам Института не легко досталась возможность снять крест для работы вниз. (Теперь он находится в витрине Музея.) Мое предположение полностью подтвердилось этими материалами, состоявшими из крупных фотоснимков отдельных сцен и орнаментов спинки и боков, сделанных В. Цинцадзе, и кратких фактических данных в записях Р. Шмерлинг и Р. Меписашвили. Местийский предалтарный крест оказался, как мне довелось осенью 1948 года окончательно убедиться в том при проверке на месте в Местии, произведением первостепенного значения все той же блестящей поры пластического творчества XI века. Это существенно отличается от оценок археологов, запечатленных в печатных работах. П. С. Уварова высказала предположение, что «средние пять пластин, может быть, более нового дела, четыре же сцены, размещенные на поперечных руках, очень тонки и хороши по рисунку» (стр. 176), или в ином обороте ее речи «более древнего, классического характера» (стр. 85), но никакого определенного указания относительно датировки не дает, хотя уже Г. Д. Филимонов на основании рисунка Берновилля высказался, что крест, «судя по работе, по нашему мнению, должен относиться к XII веку» (стр. 40). Е. С. Такайшвили отмечает, что пластины «надлежащего мастерства» (ჯეროვანი ხელობის) и что «крест должен относиться к XIII—XIV веку». Как Уварова, так и Такайшвили отметили сохранившуюся по спинке чеканку орнамента — «хорошей басмою с тонко выбитыми гранатовыми цветами» (стр. 85, 176), «с нежно сработанным (ნაზი ნახელავი) орнаментом из гранатовых цветов» (стр. 267). Таким образом, качество мастерства этого креста оказывается отмеченным уже предыдущими исследователями Сванетии, а такой осторожный и внимательный знаток, как Г. Д. Филимонов, не воздержался от прямого отнесения креста к XII веку.

Местийский крест составлен из двух деревянных балок, совершенно точно отесанных под прямым углом. Вертикальная балка имеет 125 см высоты, а горизонтальная 77 см длины; обе — в 14 см шириною и 7,8 см толщины (см. таб. 71, 72, 73 и фото 270, 271)[1].

Крест был сплошь обит чеканными серебряными пластинами. По лицевой стороне, где расположены сцены жития св. Георгия, они позолочены. «Золото не густое, светлое» (Р. Шм.). Сохранилось 9 сцен. Самая крупная пластина помещена в перекрестьи (17 × 17 см); на горизонтальной балке слева и справа по две сцены, чеканенные из одной серебряной пластины каждая пара. На вертикальном стволе тоже по две сцены над и под перекрестьем, каждая из них чеканена на отдельном листе и едва ли следует предположить о нижней паре, что имеем перелом чеканенных первоначально опять парно композиций. Каждая сцена имеет подпись к изображению; расположение подписи в поле сделано по разному в разных сценах — подписи согласованы композиционно. По наличному внизу месту в 44 см высоты можно полагать, что утеряны еще две композиции; или же нужно допустить возможность, что и здесь внизу была надпись заказчика, как на многих такого же назначения крестах, а в таком случае наверное была только еще одна композиция внизу.

Пластины сейчас кое-где набиты без первоначальной точности и четкости работы: центральная, крестообразная, пластина находит краем на находящуюся на правом рукаве креста, тогда как слева между нею и пластиной левого рукава остается расстояние, так как центральная пластина съехала с центра вправо и загнута по углам

[1] Пр. Уварова указывала вышину: 1 аршин 2½ вершка (или 82 см), т. е. считая только по высоту наличной по вертикальному стволу чеканки. А. С. Хаханашвили (МАК, X, доб., стр. 37, № 5) указал размеры — 137 × 78 см. Такайшвили же размеров не приводит.

на ствол креста. Главная полоска за каемкой обрамления волнистой линией не прикрыта слева благодаря этому соседней пластиной. Таким образом, центральная пластина, которая должна заходить под соседние, лежит сбоку и снизу поверх них; сверху она обрезана в край по волнистой линии, как и другие пластины. Стык в виде двойной волнистой линии имеется только в месте сочетания центральной пластины с первой верхнего и нижнего концов. (По-видимому, сохранившиеся гвозди с круглыми шляпками основные, но некоторые из них набиты снова и находятся не на своих местах). Сплошная серебряная пластина с двумя раздельными композициями, находящаяся на левом горизонтальном рукаве креста также несколько сдвинута: именно первая ее композиция оттянута ниже ребра деревянной основы креста и несколько измята.

При монтировке чеканных пластин на деревянный остов сперва были наложены пластины спинки и закреплены по краям наложенными на нее заворотами от пластин покрывающих бока креста; а на эти последние пластины наложены отвороты от лицевых пластин (шириной от 0,5 до 1,5 см). По отворотам совершенно равномерно, т. е. создавая ритм узора, набиты гвоздики.

Как спинка, так и боковые стороны деревянного креста имеют по серебряным пластинкам чеканный орнамент растительного мотива.

На лицевой стороне креста, как было отмечено, нижняя часть утеряла основную чеканку. Крест был в этой части оголен и только в начале XX века накрепили здесь, обломав, видимо, некоторые части серебряной чеканной пластины, отдельно хранившуюся часть иконы с изображением архангела Гавриила.

Обращаясь теперь к детальному рассмотрению Местийского предалтарного креста, как произведения искусства, мы должны построить рассмотрение в отношении лицевой стороны по следам того композиционного построения, которое положено в основание креста его мастером. Как было уже отмечено, в распределении отдельных сцен достигнута гармоничность и согласованность частей целого. Центром всего построения является сцена, помещенная в перекрестьи. Расположенные по горизонтали, направо и налево от нее, сцены скомпонованы равномерно в ширину, а расположенные по вертикальному стволу, над и под центральным, согласованы не только со своим высоким полем, но и с конкретным местоположением относительно центра и относительно всего креста[1].

Чтобы оценить это отмеченное в общих чертах композиционное построение, нужно прежде всего вспомнить основные черты и состав письменного источника, послужившего вдохновением для нашего мастера, т. е. текст «жития и мученичества св. Георгия». Только сопоставление с содержанием писанной легенды о Георгии даст материал нам для оценки достигнутого в чеканке Местийского креста композиционного решения.

По счастью, ввиду исключения, именно тексты литературного предания о Георгии проработаны с исключительной обстоятельностью. Привлечен к освещению его также громадный фольклорный материал. Если грузинские тексты и не обработаны достаточно полно, то все-таки о них имеются надежные данные, а одна из версий, сохранившаяся и в рукописях X и XI вв., издана. Легенда о св. Георгии, как установлено специальными исследованиями византийского (греческого) подлинника, латинских переводов

[1] Это обстоятельство поможет сделать некоторые предположения относительно нехватающих частей убора креста.

и переработок, затем различных славянских и иных (восточных и западных)[1], а также сопоставлением существующих данных о грузинском тексте[2], в литературной обработке представлена в нескольких версиях. Самое раннее оформление в литературной форме дошло только во фрагментах, что вполне понятно, так как эту версию довольно грубого простонародного рассказа постигло рано еще, именно в V—VI веке, осуждение официальных церковных кругов. В связи с этим появляются, тогда же еще, древние первоначальные версии, так называемые Дадианосского типа, а затем разные обработки так наз. Диоклетиановских типов (древние и новые), создающие общераспространенный, так сказать нормальный, текст. Таким образом, на протяжении с V по VII—VIII века, как утверждает филологическое исследование, происходит этот процесс отбора из первоначальных чтений не столь уже фантастичных, не зазорных, а также освобожденных от конкретных мелочей, лишних имен и чисел, эпизодов его жизни и мученичества, в дальнейшем еще более схематизированных и сглаженных в метафразированных и синаксарных текстах. Житие представляет ряд просто нанизанных без единой канвы, отдельных истязаний его. Все сцены, представленные на Местийском кресте в отдельных композициях, известны уже с первых шагов этой легенды, только имена в позднейших, «улучшенных» редакциях частично иные чем первоначально (Диоклетиан вместо Дадиана; Гликерий вместо Схоластики). Интересно, что сообщение о раздаче Георгием своего имущества дается краткой ремаркой, между прочим. А в композициях креста этот акт выделен в самостоятельную сцену. Впрочем, характерно, что этого сюжета не называет вовсе афонский подлинник[3]. С другой стороны следует отметить, что мученичества посредством раскаленной железной обуви в изображениях креста — нет, как сколько пока известно, нет его и в других грузинских циклах, нет также и разных воскрешений, исцелений и обращений в христианство.

Как упомянуто, центральным узлом всего построения является сцена в перекрестьи. Она вычеканена на самой большой пластине всего креста, имеющей одинаковые размеры по высоте и по ширине (17 см) и специфическую форму, намечающую крестовидность благодаря вырезанным уголкам пластины. Но узловое значение этой пластины полного веса достигает только самой композицией сцены. По своему построению она

[1] А. Рыстенко, Легенда о св. Георгии и драконе в византийской и славяно-русской литературе. Одесса 1909; K. Krumbacher, Der hl. Georg in der griechischen Überlieferung (Abhandlungen der kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-philol. und hist. Kl., XXV. Bd., 3. Abh.) München 1911; J. Aufhauser, Das Drachenwunder des hl. Georg in der griechischen und lateinischen Überlieferung (Byzantinisches Archiv, Heft 5). Leipzig 1911. А с использованием фольклорного — наиболее широко и разностороннее русского — материала работы: А. Н. Веселовского, Разыскания в области русских духовных стихов. II. Св. Георгий в легенде, песне и обряде, СПБ. 1880 (Сборник отд. рус. языка и литературы АН, XXI, № 2, 1880) и Кирпичникова, Св. Георгий и Егорий Храбрый (ЖМНПР, 1878 и 1879 г).

[2] «Рай Грузии», изд. М. Сабинина, СПБ. 1882 (по-груз.), стр. 48—58 (текст). Акад. К. С. Кекелидзе (История грузинской литературы, I, Тб. 1941, по-груз., стр. 468) отмечает, что Сабининым издана Дадианосская редакция жития, написанная Никитой-Давидом Пафлагонским; это видимо, по ошибке указано, так как ни перечнем произведений последнего (стр. 664), ни перечнем именовских редакций жития (стр. 682) эти указания не подкреплены у него же. И действительно, в опубликованном только что перечне метафразированных грузинских агиографических материалов (Труды Тбил. Университета, т. XXX—XXXI-B, 1947, по-груз., стр. 49—50 № 66) акад. К. С. Кекелидзе на первом месте называет текст Никиты Пафлагонского. Сам по себе Сабининский текст — одна из Диоклетиановых редакций, сохранившаяся по данным Incip. в рукописях X и XI веков. Проф. И. В. Абуладзе, сверял по моей просьбе с рукописью приведенные выборки из напечатанного Сабининым текста жития, привлек еще другую, более древнюю версию, сохраненную в переписанной в Мартвильском монастыре в 1031 году по заказу (видимо, свана) Парджиани рукописи. Она хранилась в Земо-Сванетии, а ныне в Музее Грузии (шифр: Q 240). Таким образом, ниже печатаются цитаты по этой древней версии, любезно выбранные И. В. Абуладзе и снабженные переводом, а в сносках, где есть более существенные расхождения, приводится и текст по Сабинину.

[3] Согласно перечислению сюжетов — общим числом 15 — у Крумбахера, § 37, где цитируется изд. Пападопуло-Керамевса (СПБ. 1909), стр. 183 сл. (ср. 300—301).

как бы отзвук, напоминание общеизвестного распятия: к поставленному в центре стволу привязан Георгий у щиколоток и за поднятые над головой руки. К этому столбу с двух сторон подымаются условные уступы (лестницы), с которых тянутся к высоко подвешенной фигуре палачи. В руках у каждого из них длинное, с остриями в конце, орудие пытки (по легенде копье, но в рельефе на него не похожее). Вся пластина обрамлена по самому краю волнообразной линией, а остальная поверхность пластины совсем гладкая, т. е. фигуры вырабатываются самостоятельными объемами. Вверху композиции, на уровне верхних, вырезанных из пластины уголков, и над головами боковых фигур вычеканено с лица обозначение сцены: ⴑⴆⴑ ⴗⴘⴆ ⴊⴍⴘⴔⴑⴑⴑ. В житии его эта сцена обозначена словами:

და ბრძანა დამოკიდებად მისი და ლახურითა გუმირად, ვიდრემდის დასცვენ ნაწლევნი მისნი ქუეყანასა ზედა. და ვითარ უგუმირეს მას, მუნთჳესვე უკუნ იქცა ლახური იგი, ვითარცა ტყჳისად ხოლო ჴორცთა მისთა გამოეცა სისხლი ვითარცა ცუარი (Q 240, стр. 32—33; Срв. Сад. Сав., стр. 51_{17-20}).

И приказал повесить его и пронзить его копьем, до тех пор пока не вывалятся кишки его на землю. И когда пронзили его, тотчас же было отброшено копье подобно свинцовому. А тело его покрылось кровью подобно росе.

Мы имеем, таким образом, претворение простого указания, что Георгий был привязан и пронзаем копьем (но с обратным результатом), в аналогичное распятию Христа построение центральной фигуры и двух служителей с протянутыми вверх под углом копьями. Только концы копий согнуты («подобно свинцу было отброшено копье») и имеют три зубца. Подпись же рельефа кратко гласит ხეცაჲ, что означает скобление голого тела Георгия, ранение его, но не (выполнение требования Диоклетиана) вывороть на землю все его внутренности («до тех пор пока вывалятся кишки его»). Но, может быть, это значение, усвоенное слову в более поздние этапы истории языка (толкуя применение его в (интерполированном) четверостишии «Вепхвис-Ткаосани» 55-м, по изданию 1712 года)? А начальное значение нужно выводить из изображения в сопоставлении с легендой, т. е. понимать, как колющее оружие (копье с расщепленным концом).

В пластическом смысле эта пластина сразу подымает произведение на ясно обозначенную высоту. Три фигуры окружены большим, свободным от каких-либо изображений гладким фоном: создано пространственно впечатление простора и обилия воздуха. Сами фигуры даны высоким рельефом с умелой лепкой и моделировкой переходов. Построение фигуры в отношении пропорций вполне четкое, голый торс и руки Георгия даны с обозначением натянувшихся мускулов шеи, подмышек и рук, с моделировкой груди и живота и как бы втянутой дыханием диафрагмы, и т. д. Пальцы рук четко проработаны как пластический объем и как подвижной механизм с сочленениями, при этом с четким пониманием расположения пальцев в пространстве над головой. Так же четко поняты, как пластическое тело, и голые ноги Георгия от колен до ступни: разработки переходов от колен к икрам и далее к ступням, с несколько судорожно подтянутой правой ступней и оттопыренными пальцами. Плат, повязанный на бедрах Георгия, служит только тонкой пленкой, плотно обхватывающей ноги его, которые непосредственно проступают пластическими объемами, сливающимися с голыми от колен ногами его. Это особенно явственно видно на отходящих за границы тела и прилепившихся ко стволу частях повязки. Вся повязка вверху спущена ниже обычного в распятиях приема, оголяя живот Георгия до самого нижнего предела. Узел завязки показан — в связи с этим — как бы распускающимся: мастер и эту задуманную им специфичность построения (от текста ли легенды, или от своей пластической трактовки

полного выявления тела под одеждами, или от обоих вместе) продумывает с точки зрения логически необходимого обоснования действительностью и стремлением объединить тело в единый блок. Сами складки этой повязки ложатся свободно, естественно и декоративно закончено, с соблюдением только равновесия в композиции их, а не с симметричностью. Голова Георгия завершает все впечатление пластической проработанности и сознательности в задачах моделировки лица, учитывая переносимые физические страдания и душевные собранность и напряжение Георгия: плотно сжатые губы, расширенные глаза и напряженность всей мускулатуры лица с глубокими провалами и большими выпуклостями. Лицо Георгия правильного строения, юное, без усов и бороды, с тонкими чертами, пышной шевелюрой в завитках, видных в три ряда вверху и заходящих вниз, закрывая целиком уши. Это, таким образом, передача отстоявшихся к этому времени уже основных иконографических черт.

Как узел и завернутые части плата по краям составляют дополнительный поверх тела объем, так веревки, которыми Георгий подвязан к стволу, выделяются как отдельный объем поверх тела, так, наконец, и самый ствол составляет пластически вполне убедительно выявленное рельефом тело — само по себе, и по отношению к объему тела Георгия, висящего на нем.

Пластически также закончено, как и центральная фигура, проработаны и обе фланкирующие ее. Они одеты в хитоны, подвязанные на поясе и опускающиеся до колен. Над поясом образуется свободный в складках напуск, как и низ хитона на ногах создает впечатление трепещущей от ветра и в складках одежды. Рукава плотно облегают руки, имея, видимо, расшитые обшлага. На ногах надета обувь, подымающаяся до середины икр и вся в горизонтальных складках, как естественно для мягкого, облегающего ногу материала. Т. е. в частностях эта деталь одеяния не дифференцирована, а отражает только намерение мастера, характеризовать ее в общем, выявляя решающее стремление к пластическому осмыслению действительности. Колени и часть икр показаны точно также, как и у Георгия, отчетливо моделированы, и пластически подчеркнуто выявления округлости, т. е. создается впечатление, что мастер изображает здесь нагими эти части ног, тем более что подчеркнуты и натянувшиеся мускулы и провалы в теле рядом с ними. Мускулатура выявлена и в оголенных шеях обеих фигур. Не только как пластическое и расчлененное тело, но и в индивидуализации расположения и движения отдельных пальцев даны у этих двух фигур вытянутые вперед и вверх руки, держащие орудия пытки.

Оба палача и в целом не являются воспроизведением одной и той же фигуры, а определенно индивидуализованы: левый — юноша, более легкий и стройный, а правый — в летах, бородатая и более грузная фигура. Каждая из них подымается по уступам подножия, поставив на верхний правую ногу, т. е. пластические объемы даются с наблюдением равновесия, но не в зеркальном повторении. Сообразно всем отмеченным отличиям правой от левой фигуры, каждая смотрится как самостоятельная тема по формам тела, по общему объему, по игре складок одеяния, обрисовывающего фигуру. Лица при надлежащей пластической проработке по выражению и моделировке, определяющейся выражением, отличаются от разработки лица Георгия. Шевелюры даны относительно небольшими, уши показаны, а отдельные пряди волос и бороды дополнительно пройдены резцом, как и в завитках шевелюры Георгия.

Таким образом, все три фигуры даны с продуманным, прочувствованным в их скульптурной природе сознательным подходом нашего золотых дел мастера, как пластика, к своей задаче. Тонкость его моделирующих переходов в закруглениях, отчетливость показа в рельефе выступающих или наседающих один на другой объемов,

эластичность и ясность показа движений и их механизма, четкость характеристики и законченность пропорций, декоративность и гармония всего построения, наконец, продуманность целого от особенностей и специфики сюжета — самого в себе и в своем отношении к легенде в целом, — вот что заставляет ставить это произведение в ряд высших, самых законченных, скульптурных произведений грузинской чеканки XI-го века, рядом с произведениями мастера Филиппа, Асана сына Гвазавы, Георгия сына Гвазавы и с некоторыми другими, как Текальская икона богоматери, Джуматский Георгий, напр., т. е. хронологически относить примерно ко второму двадцатилетию века.

Расположенная над центральной пластиной сцена колесования Георгия продолжает в своем построении устремление вверх, данное сценой мученичества на столбу. По центральной вертикали опять стоит закопанный в землю столб, с такой же плотничной проработкой его краев, как и на центральной пластине. Вверху колесо, с привязанным к нему Георгием, а под ним небольшая доска с остриями, прикрепленная к стволу. По сторонам внизу, в сильном, но различном движении две фигуры, тянущие колесо каждая за свой конец веревки. Направленность вверх всего построения композиции закрепляется движением нижних фигур, направлением их взора и подъемом головы. Последнее звено в осуществлении этого направления составляет протянутую в целую строку по верхнему борту пластины подпись: ჩᲥ ᲘᲗ ᲝᲠᲒᲘᲚᲝᲜᲘᲡᲔ ᲜᲔ ᲫᲔᲛᲘᲡᲫᲘᲡᲘ, причем четыре последние ее буквы вынесены (второй строкой) как дополнение к фигуре Георгия — они уравновешивают композиционное пятно.

Напротив того самая верхняя пластина по композиционному построению не устремлена вверх, а наоборот, так как согласована со своим местом в целом, с тем, что она венчающая всю серию: взор смотрящего, переходя от сцены колесования вверх, естественно видит прежде всего горизонталь в лежащей на земле фигуре Георгия. Но она дана не распростертой, прижатой и направляющей тем самым взор вниз, а со слегка приподнятой грудью и совсем поднятой головой, что ведет взгляд дальше вверх к фигуре левого палача, а от него естественный переход к правому и завершение круга снова у нижней горизонтали композиции. И тут читается, прямо над лежащим Георгием, т. е. в нижней половине всего построения, подпись к изображению: ჩᲫᲘᲡᲔ ᲘᲜᲘ ᲪᲘᲮᲔᲡ, чем подчеркнуто значение и организация всей этой композиции, как венчания. С другой же стороны своей четкой горизонталью, проведенной на одном уровне, подчеркивается направленность лежащей фигуры Георгия и выразительность его позы.

Переходя, после выяснения композиционного значения и композиционной согласованности этих расположенных над сценой в перекрестьи двух композиций, к рассмотрению их, как произведений пластики, прежде всего нельзя не отметить единство приема и трактовки фигур. Каждая дана в согласии с пониманием ранней ступени скульптурного мышления как обособленный в пространстве объем — почему фон рельефа гладкий, и никак не показана, скульптурно и не может быть выявлена, почва, на которой они движутся. В центральной сцене лестничные ступени в разных смыслах играют активную роль в усложнении и в завершении художественного построения целого. Объемность каждой фигуры здесь вполне отработанная, сознательно моделированная в частностях, а по рельефу в верхней сцене, по-видимому, еще сильнее дана, может быть учитывая отдаленность высокого положения; также и буквы подписи на этой пластине на 1 и 2 мм больше второй и центральной. Типаж обоих палачей удержан на всех трех пластинах один и тот же и в том же расположении их — юный слева, бородатый справа. Но они не повторяют один другого, а даны с теми или иными отличиями. Так в сцене избиения мастеру захотелось подчеркнуть силу и здоровье молодого палача,

тогда как пожилой бьет с большим усилием и напряжением, вызывающим поднятие плеч, втягивание шеи и т. д. Так каждая фигура у него индивидуализована. Одеяние палачей повторяет те же уже рассмотренные частности, только еще на этих двух пластинах четко виден довольно широкий вырез рубах. Пластическая разработка передачи одежды на каждой фигуре, т. е. течение складок, дается индивидуально, свободно играя даже при повторении одного и того же движения. И это вплоть до изображения рукавов, облегающих руки: нигде нет шаблона, однообразия. На всех трех пластинах пластический показ основных, набегающих волнами, складок кое-где, с большим чувством меры, дополнен еще и гравированным штрихом.

В композиции колесования мастер не воспринял телесно, объемно, доску с остриями под колесом с привязанным Георгием; он передал ее как плоско приклеенную к столбу, а не как стол перед столбом с поставленными на ребре остриями; при этом доска показана, как в живописи, «в ракурсе». Другой, хоть и понятный по замыслу, но в скульптурном исполнении ошибочный, момент допущен мастером в показе левой нижней фигуры: она дана как бы качнувшейся назад, потерявшей равновесие оттого, что палач сильно дернул колесо. Ошибочность такого показа мимолетного состояния, всегда создающая в скульптуре впечатление нарушения жизненной правды, здесь усугублена еще тем, что веревка показана не в страшном напряжении, а легкими изгибами протягивающаяся из конца в конец. Зато фигура пожилого палача, потребное ему для верчения громадное усилие, мастерски переданы наклоном фигуры, далеко отставленной и вытянутой ногой и т. д. Также особенно привлекает фигура привязанного к кругу колеса Георгия — понимание получающегося объема с контуром спины, ног и рук, оттянутых вниз веревкой, и напряженным положением повернутой головы.

Особенно последнее отмечается рядом с показом цветущих форм тела лежащего также на животе Георгия, но свободно вытянувшегося на земле и слегка опирающегося на локти вытянутых вперед рук в сцене избиения. Тем более, что это тело расположено прямо над привязанным к колесу. В такой мелкой детали, как отведенная в сторону правая ладонь Георгия с напряженно поднятым пальцем, проявляется полностью исключительное мастерство и наблюдательность этого скульптора. На этой венчающей всю систему убора креста верхней пластине и обе фигуры палачей с поднятыми над головой для удара палками (дубинами) являются отчетливо построенными в согласии с содержанием сцены и с требованиями пластической передачи разных движений тела.

Эти пластины занимают в собственно пластическом смысле и по разрешению задачи декоративного общего построения совершенно исключительное место даже в ансамбле всего креста мастерством разрешения этих поставленных себе мастером художественных задач.

Об этих двух мучениях Георгия агиограф дает довольно развернутый рассказ:

ბრძანა ...რ[ა] შექმნან ურმისთვალი დიდი და განმშვადნენ მას შინა მრავალფერნი სატანჯველნი. და დასვეს მას შინა ბაბჯლები. და ბრძანა ულმრთომან მან რ[ა] დაღვან წმიდაჲ იგი მას ზედა (გვ. 35—36).

და შეაგდეს იგი ურმის თვალსა მას განმზადებელსა და დაიკრნეს ჴორცნი მისნი ნაკუეთ-ნაკუეთად... (стр. 37—38)[1].

Приказал: «. . . *Чтобы соорудили большое колесо и приготовили в нем разные приспособления для мучения. И поставили в нем острия». И приказал безбожный, чтобы положили святого на колесо. И бросили его на это приготовленное колесо. И было изрезано его тело на мелкие куски . . .*

[1] ბრძანა შექმნად ურმის თვალი დიდი, შემზადებული მახვილებითა ფოლადითა და სხვე სატანჯველითა სიმრავლითა და მოსამზადებელი მახვილითა მკუდრებელითა: და შექმნა ურმის თვალი იგი ბანჯგლა ბეროთა, შემოკრულები ძალითა და დამკვეთი სახსართა და იქცეული საკუთელითა: და ბრძანა წმიდისა მის დაკერა მას ზედა (51)... შეაგდეს იგი ორღანოსა მას ურმის თვალისასა და აქციეს ძლიერად მაჰქანაჲ იგი საკუთელისა და ფხრეთ დაიკრნეს ხორცნი მისნი ნაკუეთ ნაკუეთად... (საქ. ხელნაწ., стр. 82).

Так описывается колесование, отдельные моменты приказа и цель — мучительное умерщвление с рассеканием тела на части. Скульптор же с тактом и умом не показывает ни ужасов, ни конечного результата, а — если угодно — чудесную неуязвимость Георгия. Он делает благодаря позам и движениям палачей понятным, что колесо вращалось и Георгию ломало кости и разрубало тело, но он показывает его невредимым: т. е. смысл рассказа передан, но буква его не сохранена, как противоречащая возможностям скульптуры, как искусства.

Так же и бичеванию Георгия в житии уделено развернутое повествование, состоящее из нескольких этапов и — главное — служащее завязкой для предложения доказать чудесным воскрешением силу и истинность его христианского бога.

და განრისხნა მეფე იგი და უბრძანა, რ̃ა სცემ მას ტაჯგანაგითა უწყალოდ. და ეითარ ფრიად გეემეს იგი, ჰრქუა მას მეფემან... (61—62). და მერმე მაგჱატიუს, მეგობარი მეფისაჲ, ეუდრა მეფესა, რაჲთა უბრძანდეს განკსნაჲ მისი. და ეითარ განჰკსნეს იგი, ჰრქუეს მას: «უკეთუ გნებავს, რ̃ა გურწმუნეს ღმრთისა შენისაჲ გჳჩუენე ჩუენ სასწაული და აღადგინე ერთი მკუდართა ამათგანი, რომელნი არიან სამარხოსა შინა წინაშე ჩუენსა» (стр. 64—65)[1].

И разгневался царь и приказал, бить его безжалостно бичами[1]. И когда его сильно избили, сказал он царю ... И потом Магнитиус, друг царя, попросил царя, чтобы он приказал, его освободить.

И когда его освободили, сказал: «если ты желаешь, чтобы мы уверовали в твоего бога, покажи нам знамение и воскреси одного из мертвых, находящихся в погребениях перед нами . . .».

Другими словами, мастер Местийского креста изображает бичевание не бичами, сделанными из бычачьих жил, т. е. эластичными, а дубинами: его пластическое чувство так лучше было удовлетворено. И опять буква рассказа отброшена, разворот событий во времени отвергнут, как и множественность действующих лиц и в частности воскрешение жреца. Весь рассказ снова переработан по требованиям скульптуры, как искусства, т. е. дан, хотя и отдельный преходящий момент в движениях изображенных, но такой момент, который является типичным, целиком и полностью понятным и вместе с тем исчерпывающе характеризующим конечный образ, данный литературным произведением: мученичество Георгия, стойкость и непреклонность его в исповедуемых убеждениях.

Сохранившиеся две сцены по вертикальному стволу ниже перекрестия, тоже согласованы, соразмерены, в построении основных масс каждой сцены с центральной пластиной всего произведения. На примыкающей к перекрестью пластине стержневое значение имеет тот факт, что пирамидальная форма группы на пластине перекрестья, примененная как отавук и для построения колесования, снова налицо как сплошной массив основного звена этой пластины, примыкающей снизу к центральной. Таким образом для ансамбля целого по вертикали найдено счастливое, не навязчивое, единство в построении. Но здесь эта пирамидальность вовсе не создает устремления вверх, как на центральной сцене и сцене бичевания над ней, а наоборот умелым добавлением по сторонам закопанного в известь Георгия двух обособленных фигур, расположенных на общей высоте с Георгием и — главное — направляющих жестикуляцией и

[1] ბრძანა: ჴეცეს მისი ძრ̃ოხის ტარტ̃ოთა ურიცხუად და ეითარცა მრავალ ცემ გეემეს, რჩუა მას მეფემან..... მაშინ მაგნენტეოს ითხოვა მეფისაგან განრისხნა მისი და ეითარცა განჰკსნეს. რჩუა მას, უკეთუ გნებავს, რაჲთა გჳრწმუნეს ღმრთისა შენისა მირჩუნე ჩუენ მისმიერი სასწაული და აღადგინე ერთი მკუდართა ამათგანი, რომელნი არიან სამარხოსა ამას შინა წინაშე ჩუენსა... (საქ. სამ., стр. 64).

[1] Примененное в этом месте слово «таджганаги» персидское; в грузинских текстах — со значением кнута, бича. (В персидском не означает и «кнут», и «дубину»). В изданной Сабининым версии применено грузинское выражение с тем же значением бича, дополненным указанием на материал, из которого бич сделан (именно жила).

взором к земле, достигается замыкание композиции в себе. Естественным кажется также, при переходе в рассмотрении креста в деталях, от центра вниз, что смотрящий сразу видит и подпись изображении. Она дана в одну строку, занимает центральный отрезок в поле, над изображением Георгия: ⴔⴂ ⴗⴀ ⴍⴈⴕⴑⴑ ⴑⴗⴄⴑ ⴑⴗⴑⴑ (прямо под рамочкой). Мастер и эту сцену рассказа полностью переработал ради показа единой скульптурной группой. Житие дает другие детали и определенную последовательность событий:

განრისხნა მეფე იგი და უბრძანა, რა შთაგდონ წმიდაჲ იგი ჯურღმელსა ქრისა ახლისასა. და მკუელნი დაადგინნა მას ზედა. და შემდგომად სამისა დღისა თქუა მეფემან: აღმოიხუენით ძუალნი იგი მის მკუდრისა წარწყმედულისანი და დაამალუნით ქუეშე მიწისა რა არა წარვიწყე-იღოს მისგანი. და წარვიდეს მცველარნი, რაჟამსა იხილეს იგი. და პოეს წმიდაჲ გიორგი და ყოლადვე არა იყო ვნებაჲ ჴორცთა მისთა, რამეთუ ანგელოზი უფლისაჲ სცევდა მას... стр. (50—52)[1].

Разгневался царь и приказал, бросить святого в яму новой извести. И приставил стражу. Спустя три дня сказал царь: достаньте кости погибшего мертвеца и скройте под землей, чтобы никто из них не взял их. И пошли воины, чтобы посмотреть на него. И нашли святого Георгия и вовсе не было на теле его следов уязвления, так как ангел господний охранял его.

Скульптор свел свою сцену к трем лицам — Георгий, палач и Диоклетиан. Вместо стражи, вместо военных, вместо толпы народа и войска, наконец, вместо ангела, царицы Александры и князей — он умело свел все только к трем этим фигурам. Точно также отброшены или заменены и частности обстановки, как закрытая яма с известью, ее дверь, трон Диоклетиана. Конечно, нет отдельных эпизодов, передачи последовательности событий. Представлен собранный, концентрированный, момент, скульптурно оформленный: по пояс засыпанный известью голый Георгий с воздетыми моленно руками; слева — палач с каким-то длинным орудием в руках, которым он скорее начинает отбрасывать, чем насыпать известь, а справа — обращающийся к Георгию с вопросом или допросом, стоящий, Диоклетиан. Т. е. и вся обстановка изменена против рассказа легенды. Конечно, с полной отчетливостью нельзя сказать — взят ли момент при начале данного испытания или в конце его, но позы и палача и Диоклетиана говорят, мне кажется, за то, что здесь зафиксирован момент, когда выяснилась уже неповрежденность Георгия известью. Палач опирается ногой на окаменелую кучу извести ради упора для втыкания острия похожего на лом орудия в нее, видно физическое напряжение, которое вызывается этим; однако он не смотрит, что делает, а отвлечен, повернул голову к Георгию и, насупив брови, пристально глядит на него. В позе Диоклетиана, вытянувшего вопросительно вперед правую руку, но смотрящего не на Георгия, а перед собой в пространство, с наклоненной головой — мне представляется, нужно читать передачу смущении, растерянности Диоклетиана перед фактом целости и невредимости Георгия после трех дней пребывания в куче гашеной извести. Во всяком случае никакой дикой жестокости, приказа о казни в его фигуре никак не выражено и даже не намечено ни решительности, ни властности. И если бы не такая же на его голове корона, как в другой сцене креста с обозначением изображения, определение в этой сцене Диоклетиана было бы не вполне уверенным. Впечатлению замешательства в фигуре Диоклетиана помогает

[1] ბრძანა: ქრისტეს მოწაფისა ჯურღმულსა შინა ს ქრისტესა განბურებულსა სამ დღე ყოფა მისი და მცველთა განწესება, რათა არა ღონი ძიება რათამე იქმნას ხაკვისი ქრისტიანეთა მიერ. და შემდგომად სამის დღისა უბრძანა მხედართა, რათა წარვიდნენ და აღიხუნენ ნაშჭვარნი ძუალნი მოწაფისანი და განკრძალულად დამარხნეს, რათა ნემც არა იპოვებას მათგანი ხოლო მირავ.დეს მხედარნი იგი ჯურღმულსა მას ქრისტესა, შეკრბა სიმრავლე ერისა ფრიად ფრიადი. და ვითარცა განაღეს კარი საქრისტისა მის, იპოვა წმიდა იგი მოწაფე ქრისტესი, რამეთუ ყოვლადვე არა იყო ხორცთა მისთა ბიწი ვნებისა, რამეთუ ანგე ოზი უფლისა ფარვიდა მას და განუქარვებდა სიმხურვალესა... ვითარცა ესმა ესე ყოველი მეფესა, უბრძანა მჴედართა შეკრებად მისი და წარმოდგინება მის წინაშე და ვითარცა მიიყვანეს, დაჯდა მეფე საჯდართა ზედა მთავართა თჳთა თანა და ჰკუეა მას.... (საქ. სამ., стр. 53).

еще и то, что мастер придвинул ее вплотную к раме, чем подчеркивается прижимание рук к телу, особенно левой, скрытой полностью под плащом, где она поднимает плащ ниже тавлия как-то неестественно пузырем, от которого тянутся вниз складки. Эта прижатость к раме заставляет мастера вычеканить ступню левой ноги даже не в поле пластины, а на месте зигзагообразной рамы.

Пластина эта в нижней части не сохранила обрамляющего композицию зигзага. Накрепленный отдельным гвоздиком небольшой отрезок чеканки с зигзагом не принадлежит данной пластине; таким образом наличная высота этой пластины 15 см, а с предположительно отломанным зигзагом понизу — чуть больше. Ширина, ввиду отлома всей левой рамочки, условно устанавливается, полагая, что линия отлома идет вплотную по рамочке, в 13,7 см. Накреплена пластина сейчас вбитыми двумя гвоздями — один внизу в рельеф извести, а другой вверху в начертание имени Георгия в подписи.

Ниже изображения Георгия в известковой яме находится изображение его с подписью ჩ-ᲔᲑ ᲘᲒ ᲡᲔᲛᲪᲛᲐᲖᲜᲔᲡ ᲓᲘᲪᲔᲡ. Это наказание было назначено Диоклетианом после истязания копьем, причем легенда об этом пишет так:

და კუალად აღიესო მეფე იგი გულისწყრომითა, და ბრძანა ვარდამოყსნაჲ მისი და წარყვანებაჲ საპყრობილედ, და ჯუნდსა შინა შეყრაჲ ფერჴთა მისთაჲ, და ქვისა დიდისა დადებაჲ მკერდსა. და რაჟამს აღიღეს ქვაჲ იგი ოთხთა და დასდვეს მას ზედა, მაშინ თქუა წმიდამან გიორგი: «გმადლობ შენ, ქრისტე ღმერთო, რამეთუ ღირს მყავ დადებად ქვისა ამის მძიმისა ზედა გულსა ჩემსა, რაჲთა დამტკიცნეს სარწმუნოებაჲ შენი გულსა ჩემსა (33—35, შდრ. საქ. სამ., 51).

И снова тиран был царь гневом, и повелел, снять его и отправить в темницу, и вложить ноги в колодку, а большой камень положить ему на грудь. И когда взяли тот камень четыре человека и положили на него, святой Георгий сказал: «благодарю тебя, Христос бог, ибо ты удостоил меня возложением этого тяжелого камня на мое сердце, чтобы утвердить веру твою в сердце моем».

И следует новое испытание — колесование.

Опять наш скульптор откидывает эпические моменты и перетолковывает все, как определенный акт. Он откидывает или изменяет при этом малосущественные частности или элементы, так ножные колодки и др. Первый раз именно, в этой сцене, архитектурно обозначено место действия — по легенде темница. Тройная арка заполняет весь фон площади, причем средняя немного выше боковых — она дана подковообразной формой, что позволяет сохранить пяты всех арок на одном уровне и ширину для всех арок — общую. Аркатура эта сама по себе, таким образом, никакого специфического показателя для определения функционального назначения здания не содержит. На него указывает крупная (сравнительно с предыдущими и равная верхней) подпись изображения в средней арке. Нижняя часть фона этой пластины занята показом глухой стенки каменной кладки в несколько рядов — это уже лучше намечает понятие темницы. Налицо пять рядов этой кладки, но хотя рамочки зигзагообразной не уцелело, а по всей ширине идет линия отлома, все-таки, учитывая ту же высоту пластины, что и предыдущая, можно предполагать, что отсутствует, именно, только рамочка.

Мастер Местийского креста разместил свою группу на этом архитектурном фоне перед ним. Перед аркатурой (и над стенкой) лежит Георгий, причем против среднего арочного пролета на тело Георгия навален полным кругом камень жернова, накрывающий его от середины бедра и до груди. Как фигура Георгия показана в три четверти оборота, а жернов прямо верхней поверхностью, т. е. все как бы сверху, так и требуемую

рассказом передачу страшной тяжести камня он условно отображает тем, что верхняя часть тела Георгия (голова и плечи) и видная от колен до ступней часть ног не прилегают и не располагаются на горизонтали пола темницы, а подняты вверх, т. е. страшная тяжесть, раздавившая тело по середине, одновременно подняла в воздух торчащие из-под камня части. Жернов подкатил и, придерживая, навалил на Георгия палач, показанный слева идущим перед стенкой, которая образует как бы помост, на котором лежит Георгий и по которому к нему подкатил палач жернов. Конечно, палач показан и перед аркатурой (левой аркой), которая пространственно мыслится мастером в глубине. Эти незамкнутые в единую группу две фигуры мастер композиционно связывает и уравновешивает созданием в правой арке видения «десницы господа», являющейся выражением поддержки божеством мученика. Палач свидетель этого явления — голова его высоко поднята и широко раскрытые глаза изумленно глядят на благословляющие сложенные пальцы руки, явившейся из облаков, высоко над головой Георгия. Композиция из разорванных двух фигур превратилась в связанное, целостное построение с намеченной линией рассмотрения, начиная слева внизу и заканчивая направо вверху.

Данная пластина тоже понизу не сохранилась полностью; рассмотрение памятника заставляет считать, что отломана полоска в 6—7 мм шириной, от которой фрагмент накреплен под предыдущей сценой. Вся высота этой пластины получается в 15,6 см.

Эти две композиции, расположенные на вертикальном стволе креста, ниже перекрестья в пластическом смысле полностью примыкают и совпадают с рассмотренными до того тремя верхними по вертикали пластинами. В добавление и уточнение уже выявленных в этом направлении свойств мастера интересно отметить некоторые детали.

Локоны Георгия, особенно в темнице, даны сильно пластически, шариками, пройденными затем с лица линиями для показа волос. Пальцы рук и ладони, ступни ног Георгия пластически моделированы и поняты в своем движении. Но странно, что в обеих этих сценах мастер не справился с задачей правильного показа изгиба в руках Георгия от кисти до локтя; особенно искривлена рука в этой части у лежащего под жерновом. Моделировка и соотношение пластических объемов в остальном — очень продуманные от задач рельефа. «Гора извести, чеканенная с изнанки неправильной формы округлыми пузырями, и аркатура — она чеканена почти под прямым углом к фону — поднята над ним мало, мм на 1,5, а полукруг облака (с десницей) и того меньше» (Р. Шм.). Но переход от барельефа к горельефу, где нужно по композиции, очень умелый и выразительный. Такова сама десница, показанная в сцене в темнице — при почти плоском облаке, край рукава в его пределах едва приподнят, зато обшлаг более выпуклый и еще сильнее «кисть руки, благославляющие пальцы которой с силой выпирают вперед, а большой палец словно готов отделиться и стать округлой скульптурой» (Р. Шм.). Он совершенно обособлен пластически, соединяясь с так же чеканенным мизинцем; указательный и средний пальцы, хотя и даны также полным объемом, но положены на фон. В той же сцене колесо поднято на 2 мм, а самый подиум сцены на 3 мм. Интересно, что на палаче в сцене с известковой ямой отчетливо виден тонкий пояс, которым он подпоясан, тогда как до сих пор его всегда прикрывали складки самой рубахи. (О костюме Диоклетиана ниже — в другой сцене).

Если по вертикали сцены из жизни Георгия трактуют отдельные эпизоды мученичества, то для размещенных по горизонтальной балке четырех композиций мастер взял сцены, которые скорее отнести к разряду чудес — в понимании той эпохи и агиографа.

На каждом отрезке помещено по две сцены, вычеканенных, как отмечено, попарно на одной пластины. В композиционном построении интересно, что левые сцены обеих пластин построены совершенно одинаково: слева обособленная одна фигура обращающаяся к группе, стоящей справа и состоящей из фигур. Впрочем на правой пластине это даже не одна, а две умело соединенные сцены — невозможно допустить, чтобы по другим каким-либо мотивам или причинам, а не ради композиционного соответствия с левой и ради равновесия сцены. Характерно также, что и крайняя сцена правой пластины тоже объединяет две сцены в одной композиции: опять, как и на соседней пластине, два последовательно произошедших случая и, кроме того, отображающих все четыре единую цепь событий, исходным пунктом которой является Георгий и которая в целом служит толкованию, прославлению, характеристике цели всей жизни Георгия. В скульптурном отношении достойно особого внимания то, что все четыре горизонтальных композиции имеют скульптурно показанную почву, в виде волнистого рельефа (о чем ниже).

На левой балке креста надпись гласит: ⲫ̅ⲥ̅. ⲗⲏ ϯⲛⲏⲛⲏ ⲛⲥ̅ϯⲁⲛⲉ ⲗⲉⲕⲁⲗⲁⲫⲏ ⲗⲏⲉⲉⲥⲏⲟⲥ. В тексте легенды об этом рассказывается в самом начале решения Георгия открыто исповедывать свою веру против объявленного Диоклетианом запрета и гонения против христианства:

და ეითარცა იხილა წმიდამან გიორგი უგუნურებაჲ და ულმრთოებაჲ კერპთ მსახურთაჲ მათ ქრისტეს მიმართ, აღდგა და განუყო ყოველი მონაგები თჳსი გლახაკთა, და განშიშულდა წამებისათჳს, და მსწრაფულ წარვიდა წინაშე მეფისა და მეკობრთა მისთა და ბანაკებისა და კელმწიფეთა, ჴმა ყო და თქუა.... (23—24. Ср. Сад. Сам. 50).

И когда увидел святой Георгий неразумность и безбожие идолослужителей в отношении Христа, поднялся он и разделил все свое имущество между нищими, и оголился ради свидетельства веры, и стремительно направился к царю и друзьям его, в стан и к властям, возвысил голос и сказал . . . .

В этом тексте, по первоначальному рассказу восходящем еще к V—VI веку, рассказывается о разделе всего своего имущества представителем военной знати Георгием между бедными, и о поравнении его с ними. Мастер же XI века воспринимает это уже в аспекте своего времени просто, как милостыню, подаяние (от собственных избытков). Т. е. от мысли раннего христианства о всеобщем имущественном поравнении тут уже ничего не осталось, а названное социального порядка соотношение мастером отчетливо показано в одежде Георгия и нищих. Георгий представлен в патрицианском облачении, с накинутым на плечи длинным плащом, на котором нашит украшенный узорами ромб таблия. Ноги его обуты в плотно облегающую, «сафьяновую» обувь и перехвачены у щиколотки повязкой. Напротив того трое нищих — двое мужчин с клюками и женщина с обвязанной большой шалью головой между ними — представлены в самых скромных одеяниях, жалкими и истощенными. Противопоставление совершенно четкое и вполне выразительное. Оно еще добавляется, наконец, приемом, повторяющимся с древнейших времен — часто почти подсознательно, — при помощи которого более именитая в социальном положении персона изображается пропорционально другим в более крупных размерах, — в нашем случае это Георгий в своем патрицианском достоинстве «комес»-а сравнительно с бедняками. Текст подписи, поясняющей данную сцену на Местийском кресте, сохранил известный пережиток древнего понимания, ибо განუყოფს означает распределение, разделение, тогда как ჭელის-საჭე есть только милостыня, подаяние, которое раздают, но о котором трудно сказать, что его разделяют.

По ходу рассказа легенды и в первоначальном понимании ее покровительство и поддержка божества такому разделению своего имущества и стремлению стать неимущим не требовала дословного упоминания. Но согласно измененному социальным строем XI века пониманию, именно акта простого подаяния, только милостыни, пожалуй, такое одобрение божества мастер нашел необходимым особенно подчеркнуть в своей композиции: он показывает обращенную к Георгию с небес десницу благословляющего его деяние божества.

Переходя к вопросу о пластическом исполнении этой композиции, в целом вполне стоящей в одном ряду со всеми остальными, прежде всего нужно отметить, с каким тонким чутьем скульптора оттенены наклоны головы — разные у нищих и у Георгия, показаны исхудавшие шеи с резко выступающими жилами; подчеркнуты жестикуляцией тянущиеся за подаянием руки первых двух, а наклоном их фигур выражено желание скорей заполучить даваемое, тогда как слабый, дряхлый, третий старик подымает правую скорее в благодарность. Иными словами нельзя пройти без внимания, нельзя не подчеркнуть, с каким пониманием и вчувствованием передал мастер эти измученные фигуры обездоленных. Головы обоих стариков облезлые, с малым количеством волос, тогда как у Георгия пышная, тщательно прибранная шевелюра (хоть сейчас голова его, к сожалению, примята). Типаж нищих отличается от до сих пор встреченных на нашем кресте типов, также как и в драпировках их одежды проявлено свободное, неповторяющее готовый шаблон искусство их построения согласно нужному для выражения сюжета движению и позам фигур. Особенно ясно это мастерство передачи драпировок, разных их объемов и мастерство моделировки сказывается на фигуре Георгия. Одежда его изобилует складками, мягко текущими; он четко передает впечатление «мягкости ткани» (Р. Мен.), подчеркнутой по нижнему краю одежды «сложной ее моделировкой» (Р. Мен.). Рельеф фигуры и здесь дается отработанной, продуманной моделировкой и достигает в наиболее выступающих частях, как плечо и рука под плащом у бедра едва 0,5 см (Р. Мен). Складки одежды совсем легко моделируют рельеф, но безошибочно достигают желательного впечатления, кое-где лишь прочерчивая дополнительные линии с лица для завершения формы.

Соседняя сцена представляет собой допрос Георгия Диоклетианом. Но к этим двум фигурам добавлена еще третья — страж, который как бы приводит Георгия. Пояснительная надпись состоит только из обозначения персонажей: ⴰⵏⵜⵔ ⵙⵜⵍⵟⵏⵉⵓⵙ: и ⵔⵛ ⵖ·ⵏ. Таким образом приведенный выше рассказ легенды, связывающий открытое исповедание Георгием христианства перед Диоклетианом с раздачей всего имущества, здесь существенно модифицирован ради исключения всяких неясностей в понимании. Если бы скульптор представил Диоклетиана и пришедшего к нему по собственной воле Георгия, т. е. свободно стоящего и говорящего, то это было бы непонятно в смысле выявления двух противоположных, враждебных идеологий и их стыка, борьбы. Мастер учитывает это и осмысляет нужный ему художественный образ (отбрасывая опять весь дополнительный стаффаж легендарного рассказа). Он изображает военноначальника Георгия в своем начальническом облачении приведенного арестованным к трону Диоклетиана: причем страж изображен в типаже и одеянии палачей из сцен мученичества.

Центральная фигура композиции и здесь, конечно, Георгий, а потому мастер сделал его крупнее других, поставил его, как и в первой сцене, на возвышающийся холм показанного здесь рельефа земли, и поместил в центре всей композиции. Диоклетиан сидит на архитектурно обработанном троне, несколько отделенный от Георгия и дер-

жащего его за плечо палача — и Диоклетиан и палач меньше фигуры Георгия. Оба вычеканены на гладком фоне, выше почвы, показанной волнистым рельефом.

Георгий изображен с приподнятой рукой в подкрепление его речи, обращенной к Диоклетиану, а левая рука скрыта под плащом, как на предыдущей сцене и на последующей и как у Диоклетиана, изображенного на пластине мучения в известковой яме. Но вместе с тем проступает под плащом общий объем приподнятой руки от локтя до сложенной кисти, а складки и зигзаг нижней линии плаща приобретают от этого большую подвижность и сложную конфигурацию. Интересно отметить, что тавлий, нашитый на груди на его плаще и изображенный и здесь и во всех других случаях, как жесткая, картонная доска ромбической формы, состоит из трех параллельно идущих полос с узором. Тавлий показан здесь полностью, ибо грудь не пересекается рукой, как во всех других случаях, где рука закрывает верхнюю полосу тавлия.

Сидящий на троне Диоклетиан тоже, как бы в ответ жесту Георгия, протягивает вперед руку со сложенными как бы для благословения пальцами. В левой его руке, лежащей на колене, из-под плаща виден свиток, за которым и по сторонам которого пышно нагромоздились складки плаща. Одеяние и тип Диоклетиана полностью повторены, как было уже упомянуто, и в сцене с известковой ямой. Характерной особенностью этого изображения язычника-царя и гонителя христианства (ღმრთისმე ვეშაპი ივი ქრისტესია — в житии, стр. 51_{8-9}) является изображение его нимбированным — признаком в данном случае, конечно, не святости, а именно царской власти («несть бо власти не от бога»?). Если поза сидящей фигуры скульптурно — по объемам и по движению — показана совершенно правильно и естественно, как в общем, так и в деталях расположения драпировок и равновесия частей, то с показом трона и всего архитектурного сооружения мастер не справился. Даже подножие и само сиденье, не только торжественный над троном балдахин, не показаны правильно, как объемные тела, находящиеся в пространстве и в связи с фигурой. Правда, свою декоративную и композиционную функцию они в основном выполняют, но при внимательном рассмотрении недостаточность этого все-таки проступает вперед. Сидение о двух ножках не имеет устойчивости; мутака, на которой сидит Диоклетиан, показана только одним концом, торчащим из-за него, а не из-под него; балдахин, связанный с сиденьем, изображен, однако, полного размера ширины, отвечающей сидящей фигуре, в то время как сиденье только равно половине этой ширины, что тоже вносит свою долю во впечатление неустойчивости его.

В этой парадной и торжественной сцене, очень уравновешенно скомпонованной по расположению фигур, и скульптурная их разработка, как сказано, очень продуманная и наглядная: голова, рука и бедро сидящего Диоклетиана имеют «значительную выпуклость» (Р. Меп.). Глаза его исполнены прочерчивающий «овал линией, с точкой в середине. Нос без переносицы, сливается с плоскостью лба» (Р. Меп.). Моделировка от щек к губам очень отчетливая и сильная. Волосы даны пышными локонами с проработкой каждого локона «параллельными линиями» (Р. Меп.). Не менее яркие объемы характеризуют и обе другие фигуры. Особенно выделяется в этой сцене, как и в сцене мученичества в извести, очень высокий рельеф голов (у Диоклетиана 4 мм), который получается от наклона их у Диоклетиана, Георгия и стража.

В данной сцене отделка трона заставила мастера включить в свою работу орнаментальную разработку частностей. Их мало, но все-таки они естественно дают материал параллелей. Верх балдахина отмечен аркой с узором, напоминающим как бы листики дерева, — узором, который применен на поясе ряда фигур Георгия (Джуматского, Лабечинского, Хидистависского), на карнизах в сценах чуда жезлов, благовещения и др.

на бортах Лаклакидзевской мадонны, на пластинах с отдельными фигурами из Саголашени. Тот же узор применен им в обратном направлении и на самом сидении трона. Исполнение боковых листиков вверху колонок трона естественно сопоставить с отделкой верха столпа, на котором изображен Симеон на иконе по заказу Антония Цагерели для Ишхани, хранящейся в Лагами в Местии. К обработке ножек трона и колонок его параллелью являются аналогичные рамы вокруг фигур на створках большого триптиха богоматери с апостолами и воинами в Чукули и на троне ее (см. фото 45, 46) — триптихе, детальное рассмотрение которого позволяет отнести его к концу X века. Узор на мутаке отдаленно напоминает куфическое письмо, что не стоит совсем обособленно, а имеет несколько аналогий в данное время.

В дополнение к этим скудным орнаментальным деталям в фигурных сценах креста стоит еще отметить, что на тавлии, видном на фигуре Диоклетиана в этой сцене и в сцене с известковой ямой, а также три раза на Георгии, узор в основном один и тот же, только он дан гравированно и эскизно, слегка намечая узор. При этом показан ли он полностью, или только двумя третями, узор остается один и тот же, так как расположен ровными отрезками, на цельном — тремя. Примененный, или вернее намеченный им только рисунок, совпадает, как по исполнению гравированием, так и по мотиву с узорами на концах мафория Хобской мадонны царя Леона, на подоле рубахи Лабечинского Георгия, на тавлиях архангелов одной поясной иконы Спаса в Чукули (см. фото 364), на мутаке Сакдарской богоматери, на одежде богоматери Мартвильской золотой с эмалями иконы богоматери, архангельской пары в Цюрми и Чукульской богоматери. Эти орнаментальные мелочи тоже подкрепляют датировку креста в первую половину XI века. То же говорят и рамочки рельефным зигзагом вокруг каждой композиции, которую мы повстречали на пяти Саголашенских пластинах начала XI века. То же поддерживает и начертание букв в существующих подписях отдельных сцен, как это намечалось уже по старой фотографии: у ⊂ «малое тело и большая крышка» (Р. Шм.); титла варьируются; слова не всегда разделены и вообще не всегда имеются точки, иногда это делается троеточием, иногда четырьмя точками по вертикали или группой :. (как в первой сцене на левом рукаве). Характерно тоже, что буквы ⰶ и ⰷ выходят из пределов параллелей концом внизу; и именно этим начертанием ⰶ отличается от начертания ⰷ. Все это не противоречит отнесению к началу XI века.

Две правых композиции на горизонтальной балке креста, вычеканенные также из одной сплошной серебряной пластины, как и обе левые, по всем решающим направлениям составляют строго согласованное с обоими левыми целое. По содержанию взяты сцены чудес, творимых Георгием; при этом обе пластины заполнены последовательными этапами связанных между собой событий: сцены трактуют эпизод о Гликерии. В самом композиционном же построении этих сцен мастер согласовывает его с левой парой: этим продиктовано повторение в каждой сцене по два раза фигуры Гликерия.

Текст эпизода о Гликерии таков:

და იყო ვინმე კაცი, რომელსა ერქუა ღუ-
რაკლეუჲ, ჭეუანისა მოქმედი. და მოუკუდა მას
ჴარი, რომლითა ჴნვიდა. და მოვიდა იგი საპყრო-
ბილედ და დავარდა წინაშე წმიდისა გიორგისა,
და ჰრქუა მას: უფალო ჩემო, შემიწყალე, რამე-
თუ მოკუდა ჴარი იგი ჩემი. აწ გეყიდრები, რ-ა
ილოცო და აღდგეს, რამეთუ ვიცი, ვ-დ რიცა
ითხოო ღმრთისაგან, მოგეცეს შენ. ჰრქუა მას
წმიდამან გიორგი: უკეთუ გრწმენეს ღმერთი
ჩემი, აღდგეს ჴარი შენი. მიუგო ქეუანისა
მოქმედმან მან: მრწამს მე, რამეთუ არა არს
სხუაჲ ღმერთი, არამედ ღმერთი ქრისტეანეთაჲ.
ჰრქუა მას წმიდამან გიორგი: წარვედ და ჰპო-
ო შენ ჴარი შენი ცოცხალი. და ქუალად უკუნ იქ-
ცა იგი, ღაღადებდა და იტყოდა: არა არს ღმერ-
თი, გარნა ღმერთი ქრისტეანეთაჲ, დიდ არს
იგი ფრიად. ვითარმედ ესმა ესე მოყუასთა მეფი-
სათა, შეიპყრეს და შეიყუანეს მეფისა, და უთხრეს
საქმე ესე. ხოლო იგი აღშფოთნა ფრიად და
ყოველივე არარაჲ ჰკითხა, ირამედ ჰრძანა, რაჲ-
თა დაჭრან იგი ნაკუეთ-ნაკუეთად.

და რაჟამს დასჭრიდეს მას, ღაღადებდა და
იტყოდა: ღმერთო ჭეშმარიტო, ნუ შეურაცხ
მყოფ მე, რამეთუ მე შეურაცხ ვარ... მოვიდა
მისა ჴმაჲ ზეცით, ეტყოდა: მოდე ჩემდა სიხარუ-
ლით, რამეთუ სრულ ხარ და განსრულებულ
არს წამებაჲ შენი [1].

Был некий человек по имени Гураклеуа, земледелец. И околел у него бык, на котором он пахал. И пришел он в темницу и пал перед святым Георгием и сказал ему: господин мой, помилуй меня, ибо околел у меня бык мой. Ныне умоляю тебя, помолиться, и воскреснет, ибо знаю, чего ни попросишь у господа, будет тебе дано. Сказал ему святой Георгий: если уверуешь в бога моего, воскреснет бык твой. Ответил земледелец: Верую ибо нет другого бога, кроме бога христиан. Сказал ему святой Георгий: Иди и найдешь ты твоего быка живым. И снова вернувшись, воззвал и сказал: нет бога, кроме бога христиан, велик он весьма. Когда это услыхали ближние царя, схватили и привели его к царю, и изложили дело. Но царь весьма возмутился и, не спросив ничего совершенно, просто приказал, чтобы изрубили его на куски.

Когда же рубили его, он воззвал и сказал: боже истинный, не покрами меня, так как я презрен . . . Низошел к нему голос свыше, говорил: приди ко мне с радостью, ибо, ты исполнился и исполнено свидетельство твое.

Этот эпизод восходит к древнейшему составу легенд о Георгии; правда, в Дадианоской версии бык принадлежит некоей Схоластике, но самый рассказ в общем уже налицо.

Наш мастер, создавая из длительного рассказа, пересыпанного диалогами, замкнутые пластические группы — отступает от рассказа. Он изображает вместе Георгия, Гликерия и быка: жестикуляция людей и стоящий на ногах бык говорят о свершенном чуде, о пораженном, убежденном и благодарном Гликерии и о только что совершенном деянии Георгия. Но, как уже упоминалось, мастер строил эту группу в полном соответствии с крайней левой группой, где у него против отдельно стоящего Георгия три человеческих фигуры. Это подсказывает ему мысль соединить с первым актом о Гликерии — воскрешением быка, — второй — арест его за восхваление христианства и Георгия. Он применяет при этом древний, испытанный прием — повторение той же фигуры и соединение с первой сценой второго действия без разделения композиционных полей. Рядом с Гликерием, изображенным в сцене воскрешения быка, мастер снова изображает Гликерия, но с завязанными за спиной руками, с накинутой на шею веревкой, за которую его тянет палач, что-то говоря, на что указывает жестикуляция его руки. Движение обеих этих фигур отражает известное напряжение, насилие, которое совершается над Гликерием; обе они направлены в обратную от предыдущей группы сторону. Каждая из этих двух сцен имеет свои подписи. Первая — по сторонам головы Георгия ⴂⴑ (скрыто сдвинувшейся центральной пластиной) ⴗⴍ. Над

[1] Рукопись Музея Грузии Q 240, стр. 71—75. В изданной Сабининым версии (ср. ხელოვნების ისტორია, стр. 55—56) обычно имя земледельца Гликерий, как и на Местийском кресте.

Гликерием: ⴔⴑ ⴀⵖⵄⵄⵂⵑ. |ⵒⵖⵏⵓⵜ|ⵢⵜⵒⵑ| ⵜⵍⵑⵏⵜ, а вторая — во всю ширину сцены только подпись ⴔⵜ ⴀⵖⵄⵄⵂⵑ.[1].

Соседнее поле опять объединяет две сцены из эпизода о Гликерии: его отдельно стоящая, молящаяся фигура и обращенная с благословением к нему с небес десница господа и другая — казнь Гликерия, данная единой группой из двух фигур, именно подставившего голову Гликерия и занесшего меч палача. Обе эти пластические группы опять полностью перерабатывают рассказ легенды. Первая есть совершенно независимо от текста созданный художественный образ второй части эпизода — христианство Гликерия. Но и вторая группа тоже не простая иллюстрация рассказа, согласно которому Гликерия четвертовали. Опять и здесь характерно, как лапидарными приемами достигает мастер четкости в передачи сущности изображаемого: чтобы выявить непреклонность исповедания Гликерием христианства он усваивает всем четырем изображениям его нимб святости вокруг головы. Подписи у каждой сцены этого поля, обрамленного рамочкой и отделенного ею же от соседнего слева, отдельно даны. У первой только одно обозначение ⴔⵜ ⴀⵖⵄⵄⵂⵑ. У второй длиннее ⴔⵜⵜ ⴀⵖⵄⵄⵂⵑⵏ ⵙⵜⵒⵔⵏⵖⵙⵄⵏⵙⵜⵙ, причем деления слов не соблюдено.

В пластическом смысле эти сцены все стоят на общем высоком уровне скульптурного мастерства данного креста. Как уже было отмечено, все четыре сцены горизонтальных рукавов креста, неимеющие другими словами никаких расположенных под ними других сцен, имеют специально пластически показанный волнистый рельеф местности. Сделано это очень условно, как самостоятельное объемное тело на плоскости фона, и без полного согласования с фигурами, т. е. без доведения под ноги всех изображенных фигур. Почва связывается только с фигурой Георгия во всех трех композициях и затем еще с обеими фигурами Гликерия в крайнем правом поле; остальные же фигуры все изображены обособленно в плоской глади фона согласно пониманию своей скульптурной задачи тем временем. Нельзя здесь не отметить, что эти стоящие на показанной рельефом почве фигуры особенно выигрывают по сравнению с другими в отношении устойчивости, в отношении ясности постановки, стояния. Характерно, что жгутом показанная почва протягивается из одного поля в другое, т. е. у мастера остро было чувство гармонии, заставлявшее учитывать объемы соседних полей. Этот волнистый рельеф почвы, представляется мне, стимулирован именно желанием замкнуть, дать устойчивость всем группам, отвести возможность перевести взгляд ниже, уверенно направляя его следовать заворотам и изгибам «почвы» слева направо, по горизонтали.

Фигура Георгия дана, как и в двух сценах левого горизонтального рукава креста, в том же патрицианском с тавлием просторном облачении, проработана в деталях объема с игрой свободно ложащихся складок одежды, дающих все новые и новые сочетания. Она, конечно опять крупнее остальных. Пластически выявленная жестикуляция также показывает при сравнении с его другими фигурами уверенную руку большого мастера, умеющего найти адэкватное выражение для наблюдаемого в жизни того или иного душевного состояния. То же относится и к изображению Гликерия и палача. Легким, едва заметным приемом обрисовав по разному фигуру, особенно ноги Гликерия, мастер достигает на первом поле с его дважды изображенным Гликерием существенно отличной характеристики последнего, чем на втором поле. На первом — это фигура работника, хотя одеяние его опускается много ниже колен, почти до щиколоток. Еще

[1] Интересно, что в подписях на кресте имя Гликерия транскрибировано в соответствии с греческим (Γλυκερίος) через ⴂ, а в печатном же тексте жития это ⴂ раздвоилось на ⴂ, причем ⴂ обменялось местом с ⴕ и получилось ⴂⵍⵉⴕⵔⵉⵔⵉⵙ из ⴂⵍⵉⴂⵔⵉⵔⵉⵙ.

первая, благодарно-удивленно разводящая поднятые руки, фигура, прикрытая внизу быком, менее ярка в этой характеристике; хотя за нее говорят видные из-за быка ноги с подтянутой вверх одеждой. Зато вторая, влекомая стражем к допросу очень отчетливо трактована работником физического труда. Совсем иное впечатление создается на втором поле: длинная, до самой ступни, одежда у молящегося на небесное откровение Гликерия даже при наличии намеченного препоясания как бы превращает его в посвященную, монашескую фигуру. Еще выразительнее это в казнимом, где одеяние дано сплошным, без пересечения у пояса. Все эти фигуры исключительно четко проработаны пластически в своем показе объемов и моделировки тела под одеянием. И это дается при правильной пропорции построения фигур и передачи движений, иногда очень сложных.

Страж, влекущий Гликерия на допрос к Диоклетиану, и палач, намеревающийся отсечь Гликерию голову, представлены оба в типе и одеянии, нам знакомым по сценам мученичества Георгия: страж дан в типе юного, безбородого, подвижного; в изображении его, благодаря передачи насильственного увлечения им Гликерия, дано резкое движение упора выдвинутой вперед (здесь и вверх) ноги и показана откинувшаяся и оголившая на много ногу рубаха. Отсекающий же Гликерию голову палач изображен, пожалуй, скорее воином, ибо он держит в левой ножны своего прямого меча, а за плечами у него развевается по ветру плащ, застегнутый на правом плече фибулой. Плащ образует характерную форму колокола, как у многих фигур конного Георгия этого же времени (Лабечинский; Накипарский; Гебский из Шода; а также из Сакао; Гулида, и др.). Тип лица этого пожилого бородатого воина тоже отличается от пожилых палачей из других сцен — сильнее выражена крючковатая форма носа, шапка волос значительно больше, особенно сзади, наконец, в выражении лица и во всей фигуре выражена мужественность, сила и напряжение.

Эта последняя группа (казни) в пластическом отношении представляет значительный интерес. Скульптор разместил воина позади Гликерия, т. е. размещает эти два основных объема один перед другим. Но кроме того каждый из них составляет опять целый комплекс таких объемов — ноги Гликерия, стоящего боком, две руки, опирающиеся на коленку согнутой ноги, благодаря чему он сохраняет равновесие, спина, шея, одежда на груди и голова Гликерия. А у воина развевающийся из-за спины плащ, затем плащ, на груди застегнутый, перед грудью сжатые в кисти левой руки ножны меча, исчезающие за нимбом Гликерия. Конечно, отставленная в широком шаге нога воина тоже показана позади фигуры Гликерия. Это, таким образом, образец полной мастерства уверенности в пластическом претворении сложной, слитой в один объем группы из двух фигур; при этом этот объем уже не сплошной нечлененный блок, как, например, две женских фигуры на одной из Саголашенских и на Шемокмедской пластинах, а обладающий полным механизмом движения отдельных фигур и свободным выходом из пределов замкнутого блока массы.

На этой правой паре скульптурных групп, где фигуры комбинированы в определенные ансамбли, стремясь к ритмическому повторению групповых комбинаций левой пары, нельзя не отметить того же различного соотношения величины фигур одной сцены, которое было отмечено в отношении левой пары сцен. Но еще более примечательным представляется мне, что обе ритмически повторяющие полностью общее построение композиции оттенены легкой нюансировкой, которая мотивируется не только формальным моментом построения, а и смысловым. В первой сцене левой пары три нищих расположены чуть-чуть повышающейся линией, напротив того три фигуры находящихся

против Георгия в первой сцене правой пары даны понижающейся линией. Таким образом повторение основного ритма получает закругление, а не является только голым повторением. Но это различие хорошо обосновывается и от смысла соприкасающихся сцен: в левой паре высящийся над Диоклетианом трон и за ним большой Георгий, тогда, как в правой отход к трепетному Гликерию и его согбенной фигуре казнимого.

В дополнение к разбору наличных сцен из жития Георгия на Местийском кресте нужно еще остановиться на вопросе о возможности предположительно наметить, как могли быть — соблюдая единство художественной концепции целого в смысле нашего мастера — выбраны сюжеты для остающегося в нижней части ствола креста места. Место это по высоте равно 125 — 82 = 43 см. Мы, к сожалению, не имеем данных какой величины делался шип креста, входивший в постамент его. Но, конечно, невозможно предположить, чтобы он был меньше 15—20 см. Вероятнее же предположить большую его высоту[1]. В таком случае приходится заключить, что из 40—45 см 20—25 отходят на шип для укрепления креста в постаменте, см 15 на сюжетную композицию и см 5 на посвятительную надпись заказчика этого креста.

В основном житии с мученичеством можно назвать только испытание железной обувью с шипами ონ შეჰქმნეს მას ცანდალნი რკინისანი, რომელთა შინა იყვნეს სამსჭვალნი განჭურვე ულნი... (стр. 55)[2], и низвержение идолов в храме Аполлона (стр. 56—57) с последовавшей за этим казнью Георгия, как эпизоды легенды, которые не отражены в сценах Местийского креста. В рассказе о мученичестве железной обувью не заключается никакого действия, он только словесное излияние, т. е. для такого большого скульптора не было материала создать группу, которая бы достойно стала в ряд с другими сценами истязания. По вертикальной линии, как мы видели, расположены были сцены мученичеств, поэтому трудно предположить, чтобы здесь была сцена чудесного низвержения Георгием идолов. Хотя сама обстановка этой сцены, т. е. необходимость показать архитектурное окружение, допускает возможность выбора для заключительной сцены, расположенной под испытанием в темнице, этого сюжета. Невозможно, конечно, предполагать изображение казни Георгия путем отсечения мечом воина его головы, так как это не было бы показом его силы; недаром, думается, в изображении казни Гликерия, Местийский скульптор полностью использовал все черточки рассказа об исполнении последнего приказа о Георгии.

Таким образом, создается впечатление, что темой для этой последней композиции избран был не какой то отдельный эпизод мученичества или жития, а что последняя пластина должна заключать в себе, как мне кажется, в полном соответствии с продуманностью каждого звена в уборе креста, так сказать резюмирующее всю серию изображение, как бы квинтэссенцию художественного образа, истолкованного им отдельными сценами. Таким изображением является художественный образ триумфирующего победоносца Георгия, на коне, с атрибутом попрания зла в образе поверженного императора Диоклетиана — композиция в то время хорошо известная и отработанная в разных вариантах в грузинском искусстве, и в частности в чеканном.

Композиционная задача убора лицевой стороны креста отдельными сценами решена мастером исключительно умело: достигнуто чувство полного равновесия в построении,

[1] Находящиеся в Музее искусств кресты из Кацхи, из Квемо-Чала («Джвар-патиосани»), из Садгери, из Гори («Горис-джвари») и некоторые другие — все имеют поврежденный нижний конец и обитый пластинами с поздними надписями. Всегда примерно предположенной величины.

[2] «Чтобы изготовили ему обувь железную, в которой были бы раскаленные гвозди» (в печатном тексте: შეჰქმნად ბაძალა რკინისათა, რომელთა შინა იყვნეს საჭვალნი ალბათ-ურნი: стр. 53—54).

как каждой отдельной части, так и всего целого, т. е. соотношения частей между собою. Этот громадный дар художественной меры, дар декоративного чутья и понимания, проявляющийся в монументальных темах потрясающих сцен из жизни Георгия, с той же четкостью и чистотой выявлен и в орнаментально декоративном украшении спинки и бочков креста.

На спинке чеканная обивка серебряными пластинами — сейчас почему-то почерневшими и тусклыми, но, где просвечивает основа, равномерно, хоть и бледно, позолоченными — сохранилась почти на всей поверхности, как видно и по фото. На бочках же креста чеканные орнаментованные пластины уцелели только фрагментарно. Накрепление их проведено со строгим учетом впечатления, т. е. включено, как составной элемент художественного восприятия в целом, а не просто как необходимый функциональный момент производственного порядка. Пластины, покрывающие бочки креста, заходят на заднюю его сторону, т. е. на спинку, равномерной ширины (около 10 мм) отогнутой полосой, по краю которой набиты равномерно (на расстоянии в 11 мм) серебряные же гвоздики с одинаковыми шляпками (до 3 мм диаметром). Пластины спинки украшены чеканным орнаментом только по средней полосе, заполняющей только половину (7 см) обоих перекрещивающихся полос, оставляя совершенно гладкие, довольно широкие (в 3,6 см каждая) полосы по сторонам орнаментальных. Они по краю как бы отчеркнуты линией с равномерно расставленными гвоздиками, как уже отмечено.

Последнее завершение и укрепляющую основу всему построению дает, как и на лицевой стороне креста, разрешение перекрестья. Оно здесь перетянуто, как бы завязано, узкими серебряными же ленточками (в 2,2 см общей ширины), со сдержанной прочеканкой небольшими шишечками по средней линии, очерченной с каждой стороны на ширину в 0,3 см двумя тонкими валиками (см. табл. 71). Эти ленточки прикрывают стыки полос в перекрестьи, причем спинка креста и бока бледно золоченые, а ленточки прикрывающие стык их в перекрестьи, по-видимому, чуть гуще позолочены.

Аналогично декоративному построению убора спинки и боковые поверхности креста украшены орнаментованными чеканными серебряными пластинами с гладкими же, но только относительно более узкими, обрамляющими бортами (в 1 и 1,5 см). По одному из них идет ряд гвоздиков, набитых на загнутый с лицевой стороны креста край пластин (он в 1,5 см ширины). Гвоздики расставлены здесь на расстоянии 13 мм друг от друга. Орнаментом занятая полоса имеет ширину в 5,5 см.

Орнамент выполнен, как видно и по крупным снимкам небольших отрезков его, «прекрасно, четко, тонко» (Р. Шм.), но на подлиннике замечаются также части выполненные «словно штамп» (Р. Шм.), т. е. вероятно тем методом ускорения работы путем отпискивания от подложенной выпуклой матрицы, который нами определен для ряда изготовленных в Сванетии произведений чеканки этой же поры (напр., борта иконы конного Ипарского Георгия, работы Асана золотых дел мастера, некоторых икон Квирика, и др.)[1].

Построение орнаментальной полосы спинки состоит из повторения четырехчленного звена, которое можно проследить по всему стволу креста. У перекрестья же — особое заполнение. Каждое звено состоит из двух симметрично поставленных в завитке стебля листиков. Каждая пара листиков отличается больше или меньше от других; особенно близки между собой две верхние пары. Движение стеблей, обходящих вокруг

[1] Действительно, на общем фото спинки отдельные части, особенно у перекрестья, очень неясны — очевидно, из-за характера работы.

каждый листик, направление этого движения и небольшие дополнительные отростки, заполняющие отрезки между звеньями, также меняются от пары к паре; наиболее близкая фигура дана во втором снизу и в четвертом (т. е. верхнем) звеньях. Стебельки, на которых держится каждая пара листиков, соединены между собою своеобразными браслетиками, более или менее одной формы.

Этот же принцип построения орнамента парами листиков, помещенных в завитках стебля и соединенных попарно той или иной формы браслетиками, уже известен нам по ряду чеканных произведений. Так на бортах первой иконы Квирике в Лагурке и ее параллелях (на вертикальных бортах живописной иконы богоматери в Жибиани — см. табл. 47, 48; на вертикальных же бортах живописной иконы архангела в Лагурке — см. фото 160; и на бортах живописной иконы Георгия из Сакдари Чолурского — см. фото 227), далее на бортах иконы Дкуматского Георгия, а равно Ипарского конного Георгия работы Асана, Местийского Спаса на троне работы Георгия Гвазавасидзе (в церкви Ланчвани) — всюду видим разные варианты такого построения парных соединенных браслетиками звеньев[1]. Интересно отметить, что, видимо и сама композиция из элементов в несколько повторяющихся звеньев была в ходу, так как кроме Местийского креста на вышеназванной живописной иконе Георгия из сел. Сакдари Чолурского общества повторяются группы из двух парных звеньев, а на раме иконы (по распространенной матрице) Спаса на троне, сохраняющейся в Жибиани (см. табл. 108), мы видим воспроизведение со сжатием образца на матрице (?) из повторяющихся четырехчленных звеньев, конечно, иного узора, чем на Местийском кресте.

Что касается самих стилизованных в завитках листиков этого орнамента спинки Местийского креста, то прямого повторения мне не встретилось до сих пор. Но самый прием стилизации с закручивающимися в острую трубочку отдельными лопастями листа встречается неоднократно, при этом в сравнительно невысоком, слабо моделированном рельефе, или наоборот в высоком, но преимущественно с упрощенной формой разбивки листа. Как на примеры укажу — икону Иоанна с Прохором в Лаштхвери, орнаменты на фрагментах Самтависского креста из Квемо Чалы (см. фото 292 - 295) и на спинке Моцаметского креста по заказу Эрушнели в Кутаисском музее (см. фото 393), древний фрагмент по правому борту Мгвимевской живописной иконы троицы (см. табл. 144-с), наконец, икону св. Николая в Ланскальде. Разработка орнамента Местийского креста, как и его фигурных композиций, отличается пластической проработкой в деталях разнообразных сложных построений созданных им узоров из растительных элементов.

Отметим еще, что при пересечении орнамента спинки в перекрестьи мастер утонченно разрешил задачу: здесь с каждого рукава креста даны только третье и четвертое звено всего мотива, а в получающемся (от пересечения) треугольном отрезке над третьим или под четвертым звеном верхнего тябла сделана особая фигура большого листа. Т. е. разработка орнамента для данного места тоже совершенно законченная. Наложенные полоски скрепления являются только добавлением.

Если в разработке растительных элементов в орнаменте спинки достигнуто большое разнообразие, то орнамент боковых частей мастером дан — несомненно вполне сознательно — значительно проще и в разработке отдельных элементов, и в самом построении. Отдельные листики почти совершенно одинаковы; только в одной паре

[1] Отзвук этого приема соединять звенья встречается и в орнаментах из одного листа в звене, напр., на иконе Симеона столпника в Местии, Хидистависского Георгия, Текальской БМ, на четвертой и пятой иконах Квирике или на горизонтальных бортах иконы Иоанна с Прохором в Лаштхвери.

он дает различное оформление верхней части каждого листика, причем один из них повторяет общее всем остальным построение, только сильнее подымая обе закручивающиеся лопасти его. Этот основной тип листика встречается среди листиков на раме первой иконы Квирике в Лагурке во многих ее звеньях, и менее четко на некоторых других сванских иконах той же эпохи.

Построение орнамента боков ставит целью создать впечатление равномерного повторения одинаковых пар с таким же равномерным заполнением получающихся между завитками отрезков. Только внимательнее рассматривая, устанавливается, что мастер расположением и движением стеблей создает альтернирующее чередование звеньев, причем в дополнение этого вносит небольшое разнообразие путем применения различных элементов для заполнения отрезков между завитками стебля.

Таким образом рассмотрение Местийского креста в детальном анализе каждой составной части его художественного убора показало, что перед нами произведение исключительного художественного качества, которое естественно поставить в ряд с лучшими произведениями грузинской чеканки первой четверти XI века.

Рассмотренные отдельные композиции Местийского креста, четко обрамленные мелкой, зигзагом идущей, полоской, расположены на этой своеобразной по конфигурации поверхности, где нет ни одного единого начального и такого же конечного пункта рассмотрения, не в хронологическом порядке рассказа эпизодов его жития, а от смыслового значения и группировки. Сама же организация композиции отдельной замкнутой рамой построена мастером кроме того с полным учетом декоративного равновесия в соответствии с местом, которое эта композиция должна занять в целом организме. Мы проследили, как от средоточия всего организма (в сцене перекрестья) последовательно по своему построению и согласованности расположения от этого центра построены сцены по вертикали креста вверх и вниз. Читать их естественно именно исходя от центра. Совсем иной характер построения композиций применен мастером для сцен на горизонтальных рукавах креста; он кое-где применил здесь компоновку единой группы из двух по содержанию этапов легенды. Но чтение по горизонтали, конечно, проходило слева направо, т. е. не от центра налево и направо, а ритмическим повторением, обусловившим сделанные им сборные сюжеты композиции правого рукава. Вот как получилось для того времени полное равновесие, которое мы можем только констатировать, но уже эмоционально не можем воспринять. Таким образом, это, на первый взгляд, как бы составленное из одинаковых звеньев, произведение оказывается четко продуманным единым организмом без надломов, гармонически завершенным.

Скульптурная разработка отдельных фигур исключительно внимательная и законченная, как это было выше в разных отдельных случаях особо оттенено. При этом рассмотрение всех сцен в пластическом отношении не дает основания сомневаться в единстве исполнения одним мастером. Как различие в приеме компоновки (более плотной на горизонтальных рукавах сравнительно с вертикальными), так введение показа рельефа холмистой почвы на некоторых, затем включение в исключительных случаях поясняющей сцену архитектуры — каждый раз получает свое окончательное объяснение из нужд компоновки организма в целом. Т. е. не есть случайное решение отдельного мастера или отдельной композиции, а отражает задание концепции убора креста в целом.

В исполнении этой большой работы, творчески захватившей мастера, он показал себя творцом исключительного дарования и полной законченности развития. Это показывает его установка скульптора, которая с такой полнотой и исключительностью

отражена в каждой из сюжетных композиций. В них виден именно скульптор, который полностью нашел свою стихию и обходится без орнаментально декоративных элементов, ибо разделка тавлиев им дается только гравированным рисунком, при этом рисунком, данным только эскизно, наброском. Точно также архитектурный фон дан им только в случаях неизбежной необходимости. Во всех остальных случаях все ограничено одними фигурами в действии.

Но, как большой художник, этот скульптор по своей концепции целого и по органически декоративной и гармонической собранности целого изумительно законченно скомпоновал все. А от учета обиходного назначения создаваемого им предмета он разрешил убор спинки и бочков креста опять как единое законченное художественное целое. Но задача здесь была коренным образом иная, чем на передней стороне креста: с нею не смели они конкурировать. Поэтому он решил задачу убора этих частей именно в декоративном смысле, применяя только орнаментальное их украшение. Причем в построении и исполнении отдельных элементов, как и в разбивке на всей поверхности, он строго учел градацию значения и соответственно этому создал убор. Пластическое исполнение вполне совпадает с работой фигурных композиций лицевой стороны.

Этот исполненный во второе двадцатилетие XI века, исключительного художественного мастерства, памятник грузинской чеканки исполнен был, если учесть не только обиходное его назначение, но главным образом отдельные второстепенные черточки, имеющие прямые параллели в чеканных произведениях сванских мастерских той же эпохи, именно, на месте в Сванетии.

Композиционное построение нашего креста не является, как мы видим по довольно большому числу аналогично скомпонованных больших предалтарных крестов, единичным. Это отработанная, устоявшаяся продуманная система. При этом особенно следует подчеркнуть, что перед нами не механическое воспроизведение эпизодов легенды в рельефных сценах, а сознательный творческий отбор известного, небольшого сравнительно, числа характерных эпизодов, дававших материал для четкого пластического воспроизведения и позволявших в целом создать расчлененный, гармонически построенный организм. Другими словами мастером чеканного произведения отвергнуты такие эпизоды легенды, которые пластически, зрительно ничем не характеризованы, бесцветны, бледны, а дышат только словесной, литературной формой. Отвергнута им также эпическая передача цепи событий: он организует скульптурные группы. Это естественно вызывает в представлении аналогичный подход к задаче, поставленной себе мастером верхней церкви в Ассизи: покрыть стены изображениями жизни Франциска Ассизского, руководствуясь написанным Бонавентурой незадолго до того жизнеописанием; художник ассизской росписи отобрал сообразно наличному архитектурному членению 28 сцен — характерных и зрительно, и картинно оправданных. Так и мастер, создавший Местийский предалтарный крест со сценами на легенды о св. Георгии, полностью осилил содержание ее и переложил его в адэкватное зрительное построение согласно специфической особенности предоставленной ему площади и ее конфигурации, т. е. как и в Ассизи готового членения. И также как та роспись в Ассизи определила все дальнейшие примеры изображения жизни Франциска, так — по имеющимся данным — и Местийский крест определил отбор и построение композиций на других крестах со сценами жития Георгия, как напр. на Садгерском св. Георгия конца XV или на Горис-Джварском кресте конца XVI века.

Констатирование такого решающего, определяющего значения рассмотренного художественного произведения — и в частности декоративного построения целого и

его частей — чрезвычайно существенно и важно, так как эта сторона не только привлекла к себе внимание в научной литературе, но была при этом неправильно понята, освещена и использована для объяснения совсем других явлений.

Привлечение Местийского креста при рассмотрении одного вопроса художественного построения принадлежит Марку Розенбергу в его «Истории золотых дел мастерства на технической основе». При обсуждении вопроса о времени изготовления небольшого креста перегородчатой эмали с семью сценами из жизни Христа — креста, именуемого в одной старой инвентарной описи crux cum septem mysteriis Jesu Christi, — пользующегося со времен раскрытия в начале XX века латеранской сокровищницы Sancta Sanctorum заслуженным вниманием, М. Розенберг установил, что крест является вкладом папы Пасхалия I (817—824 г.). Как подкрепление своих соображений о таком позднем времени изготовления этого креста (в отклонение от высказанных до него на V—VI или VII век), и об изготовлении его в римской мастерской, а не на христианском Востоке — в Византии или Сирии, он привлекает того же периода, именно карловингскую миниатюру, одну из четырех (Fol. 48 av), в известном пурпурном кодексе VIII века мюнхенской библиотеки, где также только крест на всем листе раскрашен и именно отдельными сценами легенды. При этом он оттеняет, что «нет хотя бы еще пары других произведений, которые бы разместили свои почти независимо от данного ограниченного пространства скомпонованные произведения искусства по форме креста»[1]. Это утверждение основывается на убеждении, что ни в византийском, ни в сирийском (т. е. восточно-христианском) искусстве такой убор выносного креста неизвестен и невозможен[2]. Однако, приводя рядом эти две иллюстрации, он присовокупил к ним третью — воспроизведение Местийского креста, с такой, данной несколько ниже, скупой ремаркой: «кавказский крест репрезентирует самый поздний отпрыск (den spätesten Auslauf) этого композиционного приема»[3]. Другими словами, он считал, что Местийский крест такой же небольшой, как и Латеранский, размеры которого примерно 19 × 13 см. И действительно под заимствованной из книги Мурье иллюстрацией Местийского креста он ясно пишет: «выносной крест с Кавказа» (Vortragekreuz aus dem Kaukasus)[4], ни каких-либо точных указаний его местонахождения, ни тем более времени изготовления нет.

Полагая, что оба, карловингского времени западноевропейских примера и единственно известный ему из Грузии представляют выностные, см в 20 высоты, кресты, он приходит к заключению, что композиция их убора результат непонимания, неумелости. Свои карловингские примеры он так и характеризует, считая всю затею вполне типичной для среды и эпохи. (О «кавказском» примере четверть века назад и говорить не приходило на ум — никудышность такой далекой «византийской» провинции слишком сидела еще в убеждении ученых, даже таких, которые — как М. Розенберг — признавали и развивали утверждения о ведущем значении Востока в раннехристианское время!). Однако, конечно, он прав оттеняя, что убор спинки выносных крестов, когда он состоял из фигур, считался со стилизованной формой плоскости для их размещения

[1] Zellenschmelz, III, Frankfurt a. M. 1922, S. 47.

[2] Там же, стр. 44.

[3] Там же, стр. 47. Несомненно, особенно подходила для параллели к латеранскому кресту форма средней пластины Местийского, которая strukturssymbolisch die Kreuzungsstelle der beiden Balken andeutet (стр. 47).

[4] Там же, стр. 46, рис. 65 (отметка «verkleinert» относится к уменьшению репродукции против величины иллюстрации в книге Бериовилля, на каковую величину (ок. 10 см) уменьшены также и рядом воспроизведенные латеранский крест и миниатюра). — Между тем если бы он справился у Бериовилля, из книги которого Мурье заимствовал иллюстрацию, то он учел бы отметку Бериовилля о том, что его иллюстрация креста (в 14 см высоты) является уменьшенной до размера одной пятнадцатой (note p. 136).

и стилизовал самую композицию, примеры чего он дает на рис. 59—62 для VIII—IX веков. Нам такие, фигурами украшенные спинки выносных крестов известны на примерах X—XI вв., именно на Ланскальдском или на кресте Маривальт Циквалели из Гелати и др. Лицевая сторона выносных крестов отмечена наличием распятия, в известном соответствии с чем компонуются фигуры и на спинке. Эмалевый латеранский крест является тоже только спинкой. Но мастер его игнорировал, по мнению М. Розенберга, этот естественный, отработанный прием и действовал по образцу иллюминатора рукописи, делившего страницу на клетки[1].

Однако, если привлечение миниатюры по Codex purpureus вполне убедительно в подкрепление выдвинутой им, исходя от надписи и стиля эмалей, датировки и для локализации места изготовления их, то самый вопрос — почему же у миниатора родился такой странный замысел — остается не только не разрешенным, но даже и не поставленным. И в этом отношении, как раз Местийский крест и другие большие предалтарные кресты Грузии призваны, мне кажется, помочь в решении этого вопроса. Если учесть высокую художественную законченность Местийского креста, затем новое содержание его убора по лицевой стороне, вместо нормального распятия, то нельзя a priori уже не признать, что существовали предалтарные в рост человека или около того вышиной, кресты и в IX, и VIII, и в VII и VI веках. Это несомненно подтверждается данными о предалтарных крестах в храмах Джвари во Мцхете, в Манглиси, Уджармо, и других, как и аналогичными данными о таких же крестах в храмах Западной Европы[2]. Если учесть этот факт, тогда неудачная попытка миниатора и эмальера соответственно мало умелой и артистически еще неоформившейся эпохе западноевропейского искусства — воспроизвести громадный предалтарный крест с его отдельными по вертикали и горизонтали, равноценными, при размерах каждой в величину всего выносного креста, сценами — получит объяснение своего происхождения. Но тогда же станет понятным отсутствие «хотя бы еще пары» таких выносных крестов, ибо для последних такая система была нелогичной.

Рассмотренный памятник грузинской пластики зрелого средневековья, наметивший такие интересные связи в развитии западноевропейского искусства с грузинским, является ярким представителем скульптурного развития эпохи. Как приходилось отмечать, блестяще начатая и ярко развернувшаяся с конца X и в первой половине XI века эта отрасль грузинского искусства — скульптура, — лишенная возможности (видимо, под запретом церкви) творить в монументальных размерах, неминуемо шла на встречу своей художественной деградации. И действительно, в частности в чеканном мастерстве из ценных металлов — серебра и золота — наблюдается сперва превалирование орнаментального убора, затем появление новых и дополнительных декоративных приемов, тогда как сюжетные изображения, которые на грани X и XI веков входновляли мастеров на большие, в собственном смысле слова скульптурные искания, повторяются чисто внешним образом как смысловые определения, но без понимания пластических задач, исканий, решений, и потому производят однообразное, скучное, впечатление бесконечно повторявшихся изображений, естественно потерявших при этом не только выразительность, но и просто правильность воспроизводимых форм.

Но если многие произведения грузинской чеканки того же периода, что и Местийский крест, стоят в том же ряду как произведение пластики, то Местийский крест

[1] Там же, стр. 14.

[2] Обзор точных исторических данных и указания на фактически уцелевший документирующий материал приведен в моем исследовании «Памятники типа Джвари». Тб. 1918, стр. 80—85.

выделяется среди них еще и тем, что представляет яркий пример большого интересного и в высшей степени поучительного процесса пластического претворения сюжета: именно освобождение его от всех словесно выразительных, но пластически незримых, невоспринимаемых элементов и частностей; затем компоновка каждого отдельного сюжета в связанную и воспринимаемую в своем сюжете единую группу — пластическую группу; и, наконец, исключительная сила и умение расположить в целый организм, в связанную систему с намеченной последовательностью рассмотрения, эти отдельные, в себе замкнутые и законченные сюжетные композиции — большим числом до десятка сцен. Вот эти-то специфические данные творчества скульптора делают данное средневековое произведение искусства с его столь чуждой нашей современности сюжетикой поучительным образцом, на котором современные скульптора могут последовательно и с несомненным для себя успехом именно благодаря, можно сказать, полному выключению эмоционального воздействия сюжета и влияния с его стороны на вопросы разрешения художественной формы, учиться такого рода постановке сложных пластических задач и разрешения группировки рельефных композиционных звеньев целого. Вот такого рода изучение памятников искусства далеких эпох и есть самое действенное, активное и эффективное освоение художественного наследия родной культуры. В частности последняя сторона рассмотренного произведения — равновесие отдельных звеньев по своему пластическому построению, умение направить глаз зрителя в определенное место и вести его затем в определенной же последовательности рассмотрения, хотя сюжеты и распределены как лучи, расходящиеся из центра — особенно близко должно быть принято к сердцу и продумано нашими мастерами скульптуры, так как советская действительность выдвигает такие темы (темы труда на производстве, в колхозе, темы военного подвига и т. п.), которые как раз можно бы развить на ряд самостоятельных и замкнутых в себе каждая сцен, но вместе с тем объединенных между собой единством идеи.

2

КАЦХСКИЙ КРЕСТ РАЧИНСКОГО ЭРИСТАВА РАТИ

В шестиабсидном, центрально-купольном храме селения Кацхи в Квирильском ущелье, в Имеретии, сохранился, правда уже не на своем первоначальном месте в центре храма перед алтарной преградой против входа в алтарь, а как подвижная, случайно стоявшая реликвия, большой крест с полной обивкой чеканными пластинами по его лицевой стороне (см. табл. 69, 70 и фото 272, 273, 274, 275, 276)[1]. Крест этот состоит из двух ровных балок одинаковой ширины (около 15 см) и толщины (10 см). Низ этого деревянного креста на 27 см не прикрыт чеканной пластиной, так как, конечно, был вставлен напостоянное в неподвижный постамент. Он сохранился в обугленном состоянии, так что возможно: первоначально ствол был длиннее, тем более что и чеканки внизу, сантиметра на три, не хватает — она обломана. Высота всего креста 2,35 м, а ширина, т. е. поперечина, — 1,15 м. Серебряная, бледно позолоченная чеканка этого

[1] Об этом кресте первые сведения дает акад. М. Броссе, Voy. arch., XII, p. 95–96 (d); затем Г. Е. Церетели, МАК, VII, стр. 87 (№ 5); мельком упоминается в Описи Кондакова и Бакрадзе, СПБ. 1891, стр. 142 (№ 6); воспроизведение дано в каталоге выставки 1930 года (Georgische Kunst. Ausstellung in Berlin, Koln, Leipzig, München. Juli – Oktober 1930). Шифр Музея: о. 30.

креста представляет собой, так же как и убор Местийского креста, целостно задуманное художественное произведение, разбитое на самостоятельные композиционные звенья, обрамленные каждое орнаментальной одного узора рамой. Части этого убора чеканены из отдельных пластин серебра и затем монтированы вместе; при этом распределение на части сделано из совместного учета органического художественного членения целого и удобства монтировки из относительно крупных кусков. Т. е. здесь повторяется аналогичный с Местийским крестом подход. Пластина перекрестья обособлена и по мысли художника накладывалась последней, т. е. краешками покрывала примыкавшие пластины рукавов; она имеет такую же форму, как и соответственная пластина Местийского креста и отведена под композицию распятия; размеры ее с восстановлением отломанного нижнего обрамления 26,1 × 24 см, а высота и ширина гладкого поля самой композиции 20,6 × 18,3. Три композиции верхнего тябла чеканены из одной пластины в 58,5 см высоты; гладкое поле каждой в 16—17 см высоты и 8,5 см ширины; изображены — вверху преображение, а ниже архангелы Гавриил и затем Михаил. Поперечина также покрыта на левом и на правом рукаве креста одной пластиной с двумя композициями на каждой, размером пластины в 45,5 и 46 см длины при 15 см вышины каждая. Размер же помещенных здесь на гладком поле композиций — слева: вознесения, крещения; справа: сошествия во ад, успения богоматери — опять слегка разнится, держась около 8,5 × 19,5 см. На нижнем тябле под пластиной перекрестья устроен реликварий в самом деревянном стволе креста, прикрывавшийся дверцами (23,5 см по средней оси), на которых была размещена композиция благовещения. В центральной крестообразной ячейке этой мощехранительницы была — явно — частица так наз. животворящего креста, а затем втопленные, как обычно, в воск частицы разных мощей в остальных ячейках, имеющих различные из-за ячейки для креста формы. Чеканные пластины на створках сильно фрагментированы; они хранились еще в Кацхи отдельно и без связи с крестом[1]; они были доставлены в 1924/5 году в Музей древнегрузинского искусства вложенными в небольшой триптих из того же храма (о. 34); и только при проверке имущества в 1949 году были опознаны, идентифицированы как части креста заведующим, заслуженным деятелем науки, Ир. Ф. Сонгулашвили[2]. Фрагментированность пластин не дает и полной первоначальной подписи; на правой уцелело ⴑⴑⴆ: ⴖⴖⴆ, т. е. целиком было, вероятно, ხარება დედას ღმრთისას. — Ниже этого чеканка выполнена на двух пластинах, каждая с несколькими композициями. Верхняя (40,5 см высоты) с двумя композициями, гладкое поле которых в 16 и 14 см высоты при 9—9,5 ширины. Нижняя в 57 см высоты теперь, а с восстановлением обломанной внизу одной строки надписи и орнаментальной рамы примерно 60—62 см, имеет три композиции и надпись заказчика в 5 (6) строк; верхняя из композиций этой пластины имеет гладкое поле в 16 см высоты, что же касается нижних двух, то они явно несколько сжаты мастером по высоте, вероятно учитывая общие данные ему размеры, как и не умещаются безболезненно по ширине поля, а бессистемно врываются в полосу обрамления; между собой эти композиции разделены не орнаментальной рамой, а текстом подписи к композиции; так же ктиторская надпись непосредственно замыкает нижнюю композицию, создавая вместе с тем параллель к замыканию предыдущего звена; эти две композиции по высоте в основном располагаются на поле около

[1] На фото Д. И. Ермакова № 18007, сделанного по поручению проф. Е. С. Такайшвили в первые годы XX века, это звено имеет две деревянные дверные створки на петлях, но без чеканных пластин. О них не упоминает также и Г. Е. Церетели в МАК, VII, т. е. по обследованию конца XIX века. В Музей крест доставлен уже без этих деревянных створок от дверец.

[2] Им прочитан доклад по данному вопросу.

14 см каждая. Ктиторская надпись занимает сейчас на высоту пяти строк 6,5 см. На нижнем тябле сюжеты композиций ниже благовещения передают сперва трех святых воинов, стоящих одного над другим, именно Георгия, Федора и Димитрия; а ниже их представлена ветхозаветная троица с Авраамом и Саррой, и, наконец, рождество Христово. Все пластины имеют за орнаментальным бортом неширокую гладкую каемочку в несколько миллиметров шириной и загиб на боковую сторону ствола в 1,5—2 см ширины для накрепления; только у пластины перекрестья эти загибавшиеся для накрепления на деревянный ствол края отломаны по краю орнаментальной рамы; часть такого отломавшегося загиба еще видна справа вверху и слева внизу на самом стволе; сама пластина позднее была накреплена по лицевой стороне на ствол.

Убор Кацхского креста состоит таким образом, из 14 отдельных, самостоятельных и, можно сказать, равноценных в художественном целом композиций сюжетного порядка. К ним непосредственно примыкает текст ктиторской надписи, выполненной тем же художественно оформленным шрифтом, что и подписи к отдельным изображениям; буквы довольно крупные до 1,5 см высотой, тесно вписанные, с нередким сцеплением соседних букв между собою. Пластина внизу обломана и значительная часть пятой строки, несколько букв четвертой и вся шестая строка отсутствуют. По счастью надпись эту почти в полной сохранности 100 лет тому назад читал акад. М. И. Броссе; это вместе с наличными обрывками дает возможность полного ее восстановления[1].

ⴝ ⴑⴒⴈⴔⴇⴄⴖ: ⴑ·ⴔⴔⴏⴓ·ⴓ: ⴑ·ⴔⴀⴁⴑⴓ
ⴡⴀⴓ·ⴘⴑⴡⴖ: ⴒⴡⴘ·ⴄⴒⴈⴔⴑ:ⴄⴡ: ⴡⴁⴡⴒⴏⴁⴡ
ⴑⴔⴡ·ⴁ: ⴓⴒ ⴏ·ⴀⴓ: ⴔⴁⴑⴄⴀⴒ: ⴟ·ⴏⴀⴒ
ⴖ·ⴀ ⴄⴙⴍ: ⴔⴘⴘⴡⴄ: ⴍⴡⴔⴘⴁ: ⴀⴒ·ⴏⴡ:ⴔⴡⴘ·ⴓ
ⴘ·ⴔⴡⴒⴒ: ⴡ·ⴡ: [ⴘⴡⴀⴁⴘⴀ: ⴒⴡⴒⴀⴏⴀ]ⴒ: ⴏⴡⴘⴝ ⴔ·[ⴙⴀ]
[ⴒⴡⴘⴒⴒⴒⴔⴡⴝ ⴀⴒⴏⴒ]

В этой надписи в 4-ой строке обломаны нижние части трех букв третьего слова (ჩ, ბ, ლ) მრჩბლ; в 5-ой строке от первого слова რაჭის имеются полностью две первые буквы с титлом (რჭ) и верхние кусочки следующих четырех букв ი, ხ, ს, ე, дающие конец слова რაჭის и первую букву с титлом слова ერისთავი, последняя буква которого (ი) сохранилась почти полностью с разделительными за ним двумя точками. Из дальнейших слов მითურთ: წიალთა: ღირს მ̃ქვ — сохранились последний слог от წიალთა и до конца строки (последние две буквы строки — ქვ — большей частью тоже отломаны), а слово მითურთ и чтение წიალთა зафиксировано было акад. Броссе, как и поддерживаемая остатками титулатура Рати, как эристави Рати, а не эриставт-эристави. Наконец, на наличие 6-ой строки, которая видимо и при Броссе едва намечалась, указывает сохранившаяся под буквой ღ 5-ой строки головка от буквы ს, так как рядом с ней виден облом полукруга, как другой такой же симметрично расположен слева под началом 5-ой строки, можно полагать, что это остатки орнаментальных кружков с листиками, между которыми два заключительных слова надписи были расположены неполной строкой в ее центре, т. е. «а», от которого уцелела головка, есть конечное двух слов აბრაჰამის თანა.

В надписи обращает на себя внимание, что в первой строке слово ხმთაჲდ написано как ხმთაუდ, а во второй — ერთარსებად как ირთარსებად. В начертании букв

[1] Броссе сам отмечает, что у него текст записан с невольными ошибками, почему он воздерживается от перевода, отмечая только историческую личность надписи; в частности он напечатал с погрешностями и 5 и 6 строки: რაჭის ერისთავი მითურთ წიალთ ღრთის მქმენ აბრაამის თანა. Чтение Церетели имеет только приблизительное значение; конец, однако, он читает правильно: წიალთა ღირს მჳვ.

отмечаю общую украшенность их дополнительным расширением концов [illegible] одним, а то и тремя (ფერისცვალება), или клином (часто у буквы «н»), или иным расширением; в начертании буквы «д» — правильный кружок с заострением внизу; в начертании буквы «а», всюду исполненной из двух составных — волнистой головки и отделенной, как бы скобки, нижней части, — один единственный раз в слове ხამნათად ктиторской надписи оно написано без разрыва и притом с выделенной вертикальной шейкой, но с волнистой же головкой, а также в подписи на кресте сцены распятия[1]. В подписях к изображениям воинов Георгия и Федора, как и в форме титла над ними, замечаются отличия в начертании от других, т. е. это — по характеру письма как будто — разные руки.

С раскрытием титл этот выспренний текст читается, как мне указал акад. А. Г. Шанидзе (в феврале 1951 г.), двенадцатисложным стихом ямбико, хотя по строкам расположен не так:

ქ. ხამზედ, ხამნათად, ხამთავად| ერთარხებად
აბრაჰამის ზე გუეცნობ,|ხამებაო
და ღმრთად მოხავთა მუნთა|ღმერი ჰოფე მრჩობლ კერძო
გინანი მე რატ|რაჯნია ერიხთავი
მითურთ წიალთა ღირს მეავ|აბრჰამის თანა

Таким образом, мы узнаем, кто же является заказчиком и украшателем Кацхского храма этим центральным в нем крестом, а вместе с тем получаем в руки дополнительный материал для датировки самого креста. Рати именует себя эриставом рачинским; сына по имени он не называет, что несколько снижает возможности фиксировать исторические показатели. На ряде дошедших до нашего времени чеканных предметов имеются записи их заказчиков — рачинских эриставов. На одних в титулатуре их стоит только «рачинский эристав», на других же кроме того (или только) «эристав эриставов». Это — следующие предметы. На Кацхском кресте, а также на предалтарном кресте в рачинской церкви селения Схвава заказчик именует себя «Рати, эристав Рачи» с сыном, имя которого прописано только на кресте в Схваве — именно Кахабер[2]. Кроме того тот же «Рати эристав Рачи» заказал икону для Мгвимеви[3]. А рядом с этим на нижнем борту, сохранившемся до недавнего времени от большой иконы распятия Никорцминдского храма, надпись сообщает о «Кахабере, в монашестве Кирилле, сыне усопшего эристава эриставов Рати», и о сыне этого Кахабера «эриставе эриставов и эриставе Рачи Рати»[4]; равно пожертвованная Кацхскому монастырю большая икона поясного Спаса называет эристава эриставов Кахабера[5]. Ни одна из этих надписей не содержит никаких более определенных исторических показателей и даты. Несомненно, лица эти были столь видные и известные в свою эпоху, что такое уточнение казалось совершенно неподходящим, недаром надпись на западном притворе Никорцминды называет Кахабера и Рати без всякой титулатуры[6]. Написание буквы «а» в обеих последних иконах,

[1] Начертание с шейкой и примеры его на первое 30-летие XI века разбираются в ст. Л. Мусхелишвили в Ars Georgica, 1, 1942.

[2] Бочоридзе, Исторические памятники Рачи, Bulletin du Musée de Géorgie, VIII, стр. 291—292 (см. ниже).

[3] Brosset, Voy., XII, p. 90 и 91 (см. ниже, гл. X).

[4] См. фото 387. Бочоридзе, там же, V, стр. 210. — Ср. еще надпись на Никорцминдском портике, где названа диопалтдиопали Евфимия, дочь «усопшего эристава эриставов Рати» (там же, V, стр. 198—199).

[5] Церетели, МАК, VII, стр. 87 (см. ниже, гл. X).

[6] Бочоридзе, Bulletin du Musée de Géorgie, V, стр. 196. — Отмечу, что დგლ დგი რუხედან одной иконы в Мгвимеви на другой там же именуется просто რუხედან.

вкладе Кахабера, выполнено тем относительно редким написанием, выделяющим четко вертикальную шейку, которое засвидетельствовано в датированных памятниках 20-х годов XI века[1]. Кажется, исторически оправдано видеть в Рати, отце эристава эристава Кахабера того могущественного феодала, который сперва был только эриставом Рачи и, очевидно, долгое время прежде чем усилился и возвысился до того, что стал эриставом эриставов, каковая титулатура, уже наследственно переходила к его сыну Кахаберу и внуку Рати. Эти исторические выкладки, вместе с робким появлением (всего два раза) написания буквы «а» с шейкой поддерживают ту датировку креста, которая вытекает из нижеследующего сравнительного художественно-исторического анализа его, именно датировку самым началом XI века.

Убор Кацхского креста скомпонован мастером, как определенная система. Уже одно то, что со сценами на темы священного писания здесь соединены изображения отдельных стоящих фигур, ясно говорит о значительной свободе, которая здесь проявлена. Это далее выступает и в самом выборе сцен. Но прежде остановимся на установлении основных ведущих его компоновку моментах.

Центр убора, т. е. перекрестье, имеет раздвинутое во все четыре стороны поле с композицией распятия, состоящей из трех фигур. Вместо подписи ко всей сцене здесь имеется только надпись (в трех строках) на кресте над головой Христа, заполняющая всю эту часть креста, а именно:

ⴖⴑⵒ ⵛⵔⴰ ⵗⵁⴔⵑⵒ ⵐⵔⵁⵒ, т. е. ესე არს მეუფე ჰერათთა

— *се есть царь иудейский*. В написании интересно, что слова второй строки вычеканены без разрыва, а конечное И последнего слова надписи, не уместившееся в строку, помещено отдельно ниже. Вместо восьмой буквы алфавита (ⴗ) в конце слова ⵎⵑⵑⴗ выписано ⵉ (ЭИ). Начертание буквы А и здесь тоже с вертикальной шейкой. Эта композиция распятия с ее подчеркнутой симметрией построения, с центральной фигурой композиции, выдвинутой, поднятой и охватывающей сверху также и боковые фигуры, конечно, особенно хорошо составляет вместе с приданной полем фигурой пластины связывающее и закрепляющее все построение убора креста звено.

Верхнее тябло, идя взглядом от распятия вверх, покрыто изображениями архангела Михаила (ⵗⵜⵑⵐ), архангела Гавриила (ⵖⵒⵔⵑⵐ ⵗⵁⵕⵑⵖⵖ) и сцены преображения (ⵠⵔⵑⵓⵒⵐⵒⵒ). Т. е. верхняя композиция представляет загрузку, уплотнение, окончание, завершение всего тябла, давая три в ряд фигуры, а под ними только приблизительно движением вдавленных штихелем линий заполняя небольшую пустоту. Следующие же два композиционных поля заняты каждое одной фигурой ангела en face и в движении.

Нижнее тябло, аналогично верхнему, представляет собой, идя от перекрестья, сперва как бы некий пьедестал, более сильное звено всей композиции креста, поддерживающего композицию распятия, находящуюся в перекрестьи; это звено усилено дополнительным членением дверцами этого высокого, одной высоты со звеном сцены распятия, отрезка. Он украшен на каждой створке одной фигурой сцены благовещения. Этот постамент образует переход, не нарушая цельности всего построения. За ним на

[1] См. цитированное выше последование Л. В. Мусхелишвили. Таким образом датировки, приводившиеся покойным Г. Ф. Бочоридзе и явившиеся выводом из исторических соображений, являются слишком приблизительными на сегодня.

нижнем тябле следуют сперва три композиции фронтальных фигур (Ֆ֊ ֆ֊–Ֆ֊ ֍֊–Ֆ֊ ֎֊); и, наконец, нижний отрезок этого рукава с двумя многофигурными композициями, сливающимися до некоторой степени одна с другой, ввиду отсутствия горизонтального между ними членения орнаментальной рамой, а также ввиду сильных перерывов боковых частей этого обрамления фигурами самих композиций. Первая изображает ветхозаветную троицу (Շ֏Շ· ՆԵՁԺԾ· ՆՅԿՈՐԿԾՆՅՆ.), тогда как вторая — рождество Христово с купанием младенца и волхвами и Иосифом (ՅՁԿՈ ֏ԾՆԵՂՆՈ). Построение этого рукава, таким образом, имеет основное протяжение подобно верхнему, но длиннее его, т. е. верхняя часть его состоит из трех звеньев — каждое с композицией из одной фронтальной фигуры пешего святого воина, а нижний конец рукава занят двумя как бы сливающимися многофигурными, т. е. широко заполняющими поле сюжетами, представляя сильное утяжеление этого конца, составляющего одновременно основание всего креста.

Как вертикально идущие тябла креста, так и его горизонтальные — в еще большей мере из-за симметричного положения и равных размеров их — покрыты согласованным убором: левое тябло с композициями вознесения (Շ֍Ո–ՆՊՈ) и крещения (ՌՕՆ–ՆՈՊՈ) — каждая из трех симметрично поставленных фигур, а правое с композициями сошествия во ад (ՉՁՉԵՈՆԾ ԲԺ֍ԵՊՁՆՈ) и успения богоматери (֍ՊՃՆՊՈ Ծ֏|ՆԾ| ՈՕՆ|Ո) — многофигурные в симметричном построении.

Итак, просмотр композиционного построения всего убора Кацхского креста показывает совпадение в общем подходе с таковым рассмотренного выше Местийского креста, который своими выдающимися индивидуальными качествами художественного произведения, созданного в продвинувшуюся уже эпоху первой четверти XI века, рельефнее и выигрышнее выявляет самый подход. Распределение выбранных для исполнения многофигурных сюжетов, как видно, определялось соответствием их состава художественной конфигурации целого. Как и естественно для того времени распределение отдельных сцен не связано с последовательностью самих событий, в них рассказанных, ибо и самый отбор сцен скорее всего продиктован — в смысле содержания — определенной символической стороной их, что особенно ясно благодаря включению в число их ветхозаветной троицы.

Интересной особенностью, выпадающей из этого основного замысла убрать крест набором сцен из цикла евангельских праздников, являются композиции с фигурами архангелов и святых. Все они имеют подписи имен, но между одеянием архангелов и их именами подпись скорее кажется случайной, чем сознательной: именно выделенное изображение Гавриила и Михаила давало бы основание видеть их в специфически свойственном им, так сказать, одеянии, т. е. Михаила в воинском облачении, а Гавриила в легких одеяниях, а не так, как их изобразил мастер. Тем не менее ясно, что оба архангела включены, как особо почитаемые персонажи, рядом с тремя святыми воинами. Действительно, если вспомнить о тесной связи между Рачой и Сванетией и о наличии среди уцелевших в Сванетии в громадном количестве произведений чеканного искусства, а также и среди известных из Рачи — относительно большого числа изображений этих архангелов (в аналогичных одеяниях) и этих святых воинов, то включение их между сцен символического значения для верующего заказчика, рачинского эристава, пожалуй, дозволительно объяснять именно специфическим желанием заказчика.

Рассмотрение расположения сцен на двух горизонтальных рукавах креста подтверждает указание, сделанное при рассмотрении аналогичной части Местийского

креста: композиции читались на каждом рукаве слева направо, а не обозревались сразу по принципу симметричного расположения. Именно этим объясняется совершенно равномерное построение их попарно на одном и на другом рукаве: на одном трехфигурные, на другом, можно сказать, пятифигурные. Если бы тогда охватывали взглядом всю поперечину сразу, как единое целое, то разместили бы трех- и пятифигурные композиции симметрично на правом и на левом рукавах.

Переходя к рассмотрению пластической и композиционной стороны отдельных композиций креста, остановимся сперва на рассмотрении орнаментальной рамы, обрамляющей каждую из них вполне равномерно.

Обрамление отдельных композиций Кацхского креста состоит из насеченного валика и затем из орнаментальной полосы, делящей одну от другой композиции и охватывающей их по бокам. Эта орнаментальная полоса построена из отдельных кружков, соединенных друг с другом небольшим кругом узла, по сторонам которого равномерно выпущено по три петли банта. Т. е. все построение или течение орнамента — строго декоративное, геометрическое. Этим оно объединяется с орнаментальным построением полос на бортах рассмотренных выше икон Джуматского и Накипарского Георгия, Лабечинской богоматери, поясного Местийского и других Спасов, и т. д., и как точный отзвук построения — на Шемокмедской пластине 1008 года со сценой «въезда в Иерусалим» и на иконе конного Георгия из Сакао. — В каждом медальонном кружке сидит листик на двойном стебельке, вливающимся в кружок медальона и узла. Таким образом, если — с натяжкой — в построении целого и можно найти стебель, то он совершенно заслонен во впечатлении «листом», что также связывает этот орнамент — по построению — с ранними примерами и, можно сказать, отдаляет от особенно пышно развитых в построении ряда Хопских икон и примыкающих к ним (Мгвимевских, Цаленджихского Спаса и др.) вплоть до Личис-Хати и дальше. И наконец, в самом исполнении этого орнамента нужно отметить значительность рельефа, пластическую его выраженность и тщательную разработанность: каждый листок понят и облюбован мастером, как скульптурное тело с кудрявыми завитками концов листиков, с уходящими вглубь их плоскостями, выемками и т.д.; т. е. здесь видим, как общий стилистический подход, особенно близкий на иконе Спаса из Кацхи, Крестителя из Мгвимеви, так равно и частные приемы, еще продолжали жить даже на орнаменте спинки Мартвильского выносного креста.

Если искать точного совпадения к самому мотиву выполненных здесь отдельных листков, подавляющее число которых представляет здесь незначительное варьирование мелких, едва заметных частностей одного общего построения, и лишь незначительное число которых является иного рода построенными листиками и большей частью выполненными по одному только разу, то окажется, что этот Кацхский крест стоит обособленным. Однако, отдельные листики, по своему построению ближайше подходящие к этим, встречаются разрозненно на разных иконах среди общей массы совсем иначе построенных орнаментов и их элементов. Так прежде всего на иконе Мгвимевского Спаса (см. фото 71) — на левом борту, но и на упомянутых Мгвимевского Крестителя (см. фото 70) Кацхского Спаса (см. фото 72), а также Ienашского поясного Спаса (см. фото 83, 84), да и некоторых других.

Примечательно, что при яркой пластичности листиков и прочувствованной моделировки их, мастер старательно отделывает каждый листок еще декоративно, гравируя

мелкими линиями по ребрам внутреннего членения, что особенно отличает это произведение от других. Этот большой декоративный талант мастера сказывается здесь, как и во всей проработке фонов орнаментальной полосы внутри и вне каждого кружка.

Переходя теперь к отдельным сюжетным композициям Кацхского креста нельзя не припомнить этих двух особенностей дарования его мастера — развитого пластического и развитого декоративного чутья, подчиненных оба композиционному пониманию целого.

Центральная композиция распятия разработана мастером особенно сильно в пластическом отношении, т. е. и с этой стороны она выступает и воспринимается зрителем первой и определяющей. Голова Христа выработана на высоту до 10 мм, тогда как по ширине лицо его примерно в 11 мм, а по высоте до 20. Аналогично этому головы богоматери и Иоанна, фигуры которых на $^1/_4$ меньше фигуры Христа, выработаны на высоту рельефа до 7 мм. У всех других высота рельефа голов не превышает 5 мм, а большей частью ниже, несмотря на абсолютные размеры самих фигур. Построение трех фигур сцены распятия отмечено строгой пропорциональностью, эластичностью движений и четкостью построения и постановки. Тело Христа, за исключением прикрывающего от пояса до колен плата, нагое с вытянутыми горизонтально при небольшом прогибе руками и стоящими рядом ногами разработано все-таки уже мастером в такой мере, что даются переходы моделировки от грудной клетки к рукам, сдвинутого влево бока и отвисающего вправо живота; натягивающаяся мускулатура рук, растопыренные пальцы их, не говоря уже об общей объемной передаче — вполне выразительны; точно также и высокие оголенные ноги и расплющенные по подставке ступни с осторожно прижатыми к ней пальцами ног. В ногах особенно ясно выработана основа костей, как бы едва покрытых кожей.

Поза Христа с сильно сдвинутым в бедрах в сторону телом, но при прямо показанных ногах, и с прогибающимися в локтях руками, а также сильно склоненной набок головой и закрытыми глазами передает определенный, к этому времени, приходится полагать, выработанный тип. Мы уже отмечали его на пластине Шорапанской (см. фото 112, 113 и стр. 113), где дано было указание на сцену Кацхского предалтарного креста и изображение на выносном кресте из Моцаметы того же XI века (см. фото 392, 394), а также известные параллели в византийских росписях.

Обе фигуры по сторонам распятия — богоматерь и Иоанн — даны в позе скорбной медитации, повернутые в три четверти головами ко Христу, причем Иоанн фронтально поставлен к зрителю, что особенно выявляется постановкой ступней ног, а богоматерь боком (ноги же отломаны). Впрочем поднятыми к голове руками под платом скрывается левое плечо и даже половина фигуры богоматери. Драпировки одеяния этих фигур даны большими замкнутого абриса объемами с пластическим выделением наложенных друг на друга частей их, выделением рук и книги, а также с обрисовкой объема ног, создающей выразительность фигуре. У обоих этих фигур глаза едва приоткрыты, они сужены плачем, но все-таки по сравнению с глазами Христа отчетливо показаны мастером открытыми. Таким образом отмеченная на Шорапананской пластине едва заметная, но четко и последовательно проведенная, разница в трактовке открытых и закрытых глаз, встречается и на изображении распятия на Кацхском кресте.

В скульптурной трактовке и композиционном построении данной сцены нужно оттенить размещение свободное трех фигур, согласованное с данным слева направо

гладким полем для него. Мастер расположил их, исходя именно от фигур, – он не задумался прикрыть стоящими фигурами рамочку (из нарубленной проволоки) орнаментальных полос, а концами креста распятия – верхние углы орнамента. Таким образом, уже этой первой и центральной по значению и местоположению пластиной он выявил свое ведущее, как скульптора отношение к задаче: декоративно-орнаментальное обрамление для него еще не стало органическим элементом целого, оно скорее внешне приложенное к пластическому решению задачи. Такое соотношение ясно проявляется на многих других скульптурных темах креста, что подсказывает нам, что мастер скорее всего преследовал таким приемом цель возможно четче отделить, обособить каждую отдельную пластическую группу от расположенных рядом с нею других. Четче обособить, чем это сделано на Местийском кресте с его состоящей только из зигзагом положенной проволочки.

Переходя к рассмотрению других композиций, обратимся прежде всего вверх и вниз от распятия, где в ряде отдельных полей помещено по одной в каждом поле фигуре. Фигуры эти – архангелы и святые воины – обычные, отработанные иконографически типы и позы. Они не представляют собой нечленимого, единого блока, замкнутого во внешнем абрисе контура. Даже наиболее собранные из них, как архангел Гавриил и святой Георгий, – один выносит в сторону руку с копьем и перекинутым лором, а другой – свободно отставил правую ногу, перенеся всю тяжесть тела на левую. Но особенно сильно выявлена свобода движения в фигуре архангела Михаила. Вся его фигура стоит совершенно легко, изгибаясь, видимо натянув левую ногу, правая же легко выдвинута без напряжения вперед в сторону. В ту же левую сторону склонена вся фигура до пояса и особенно голова, а также, конечно, и крыло с этой стороны в отличие от другого. Сюда же выдвинута вытянутая вниз вкось правая рука. Таким образом, с полным отсутствием какой бы то ни было скованности трактована эта исключительного мастерства фигура; она вполне пропорционально построена и умело моделирована при невысоком общем рельефе; мастерски, совершенно свободно распределены линии контура, в частности, плавные изгибы с левой стороны и течение складок одеяния от щиколотки слева к поясу направо и поднятого к локтю конца плаща, заткнутого, за пояс, плавного по движению и пышного по моделировке. Как было оттенено, так же согласовано с движением фигуры и расположение и движение крыльев – далеко отставленного слева и близкого справа.

Как сказано, остальные отдельные фигуры относительно тесно держатся собранного блока в построении, едва намечая свободное сочетание членов. В этом смысле такого нащупывания свободного обращения и сочетания в пластических фигурах сочленений очень интересно отметить, что мастер во фронтальной позе архангела Гавриила, одетого в тяжелое лоратное одеяние с державой и копьем в руках, наметил сперва сильное отклонение фигуры вправо, как видно по сохранившейся прориси видных из-под подола ног (да и по сдвинутой влево, против верхней половины нижней вертикальной в каменьях полосы одеяния). Но при окончательной проработке рельефа стал искать другого решения с сохранением совершенно параллельных линий контура всей фигуры.

Точно также и все три фигуры воинов воспроизводят определенные трафареты типичной постановки таких фронтальных фигур пеших воинов, то с меньшей, то с большей четкостью выявляющих пластическое высвобождение. Так в фигуре св. Георгия, относительно правильнее спропорционированной, чем фигуры Федора и Димитрия, этого высвобождения несколько меньше, чем у других, хотя и у него правая согнутая

рука с копьем отходит от тела, как и обе ноги свободно расставлены. Напротив того характерно, что св. Димитрий представлен в часто повторяющемся затем положении святых воинов держащих левой, под углом оттопыренной в сторону рукой стоящий на земле щит — видимо, в этом оттопыривании сказался особенный порыв высвобаживания членения фигуры. Пропорции фигур этих трех воинов, можно сказать, совершенно случайные, т. е. для мастера Кацхского креста это еще не было закономерным, обязательным требованием: когда он давал правильно построенную фигуру, то это определялось наличным для чеканения полем (ср. сцену распятия, архангела Михаила).

Как было отмечено орнаментальная рама каждой композиции тоже еще не осознана мастером, как совершенно обособленное, обязательное звено в художественном построении рельефной композиции. Вот почему даже при чеканке в отдельном поле одной только фигуры мастер ни разу, так сказать, не уместился в строгих пределах его, а где-нибудь да и заехал в пределы рамы: если архангелы только крыльями захватывают частью насеченный жгутик орнаментального поля, то Георгий и Федор сильно входит в самую орнаментацию борта. Другими словами, вычеканивая объем фигуры (нужно думать, начиная от головы), мастер старался дать относительно правильные формы и для остальной части. Интересно, что только юный воин Димитрий нигде не переступил предела своего гладкого поля, но зато у него явно неправильно короткие ноги, особенно бедровые части, да и голова увеличенно большая[1]. Пластическая разработка каждой фигуры вполне сознательная и можно сказать законченная; уцелевшие головы, как и головы сцены распятия, даны хорошим округлением (у воинов требует исправления приплюснутость); в моделировке фигур выделяется наложение объемов рук, оружия, складок, деталей одеяния друг на друге.

Все те же характерные черты повторяются и на многофигурных композициях, завершающих вертикаль креста вверху и внизу. Три небольшие фигурки преображения даны каждая замкнутым блоком, из абриса которого едва выдвинуты кисти рук пророков; фигуры — большеголовые, но с хорошо разработанными объемами и моделировкой переходов. Головы, как и у отдельных фигур, несколько менее высокие по рельефу, чем головы сцены распятия — кажется, не без сознательного художественного учета целого, в котором сдвиг с центра, едва заметный в симметричном построении сцены преображения и очень яркий в позе архангела Михаила, связанной и с эластичностью движения его, занимают свое определенное место, так же как и несколько волнистых линий под тремя фигурами преображения, которые способны натолкнуть мысль смотрящего дополнить всю сцену «свидетелями» ее, но несомненно художественно завершают впечатление сцены, поднятой в «небесную сферу» и призванную венчать убор всего креста. Смещение сцены преображения с оси не воспринимается нарушением, так как сдвиг Христа предварен и мотивирован его правой ногой, как бы выдвинутой вперед, да и размещение апостолов в отношении бортов почти одинаково.

Составляющие же основание вертикали креста две нижние, как бы соединенные между собой композиции, отмеченные все теми же общими чертами хорошо пластически проработанными с переходами моделировки и с выделением один на другой объемов составными элементами и их деталями, чрезвычайно интересно построены. Симметрично посаженные три ангела в сцене ветхозаветной троицы расположены под палаткой, заходящей на всю ширину орнаментальных бортов; полог же входа отдернут в одну

[1] Напомню здесь разобранный выше блестящий пластический образец прославленной Цагерской мадонны (см. фото 129), у которой нижняя от пояса часть фигуры пропорционально не отвечает верхней.

сторону и закручен на канат палатки. Спереди с низенького столика, по сторонам которого на скамьях сидят ангелы, длинными складками спадает до низа поля композиции скатерть. А с левой стороны снизу входят в композицию маленькие фигурки Сарры и повыше на борту Авраама, несущие ангелам блюда с едой. Все хорошо моделировано и в частности посуда на столике скульптурна. Таким образом основная часть симметрична, что усилено положением и формой шатра с небольшим добавлением сбоку маленьких фигурок, не нарушающих равновесия.

Аналогично этому построена и нижняя сцена рождества Христова с приносящими дары волхвами, со сценой купания младенца и сидящим Иосифом. Неровные, рельефно выступающие по верху и с правого края зубцы обозначают место действия в пещере. Слева показаны входящие полуфигуры волхвов с дарами, перед которыми и правее которых всю ширину пластины занимает раза в два более крупная, чем остальные фигуры сцены, лежащая богоматерь, а над ней горизонталь яслей с запеленутым младенцем и головами осла и быка над ним. Движением оголенной до локтя правой с платом руки богоматери глаз смотрящего попадает на нижнюю сцену композиции, на три симметрично расположенных фигуры купания младенца в купели. А от нее выходит на линию борта, где сидит, спиной к купающим, Иосиф, подпирая правой рукой голову. Эти дополнительные на месте левого орнаментального борта фигурки уравновешиваются частями орнамента справа. Так как они имеются на обеих нижних композициях и заходят друг в друга при отсутствии здесь горизонтальной части рамы, то действительного деления этих сцен нет, но все-таки полоска тордированного валика с крупной полосой пояснительной к сцене надписи над ним создает некоторое деление между сценами; а большая надпись заказчика внизу окончательно уравновешивает и успокаивает подвижность низа креста.

Если в этих композициях по вертикальному стволу креста основными сдерживающими гранями являлись боковые, так как все композиции вытянуты вверх, в том числе и фрагментированная композиция благовещения на двух створках реликвария в кресте с одной фигурой на каждой из них, то для сцен по горизонтальному стволу решающее значение имеет верхнее и нижнее ограничение их, так как все они строятся в ширину и притом очень подчеркнуто.

Обе композиции левого тябла — вознесение и крещение — при симметричном построении по ширине этого невысокого поля обладают живостью, свободой, вносящими подвижность. И это даже в сцене возносимого в овале ореола двумя по сторонам ангелами: один пониже, другой повыше, так что кончик крыла его врезается в орнаментальную раму. Еще более подвижна сцена крещения, сдвинутая вся с центра немного влево с большой фигурой Христа, ноги которого, окруженные рыбками, стоят на внешнем тордированном валике рамы, а на ее внутреннем валике слева стоит, почти прямо, Креститель, врезающийся головой в верхнюю раму композиции, а справа, очень наклонясь, с прикровенными руками ангел, одно крыло которого отведено назад в поле композиции, а другое подымается перед головой и уходит тоже в орнаментальную раму. Обе — широкие и невысокие композиции.

Обе композиции правого тябла — сошествие во ад и успение богоматери — представляют собой многофигурную композицию, полностью заполняющую длинное, но невысокое поле, в ряд. Сошествие во ад построено свободно и с соблюдением, лишь примерно, симметрии правой и левой сторон; в этой сцене в основном соблюдено равновесие, так как левые фигуры даны на всю высоту поля, тогда как правые только на нижнюю, а надпись над ними не сливается в одно целое. Да и Христос не образует

настоящую ось, сильно склоненный в движении в сторону. Сцена же успения, хотя и выделяет в горизонтали общего построения среднюю вертикаль в фигуре Христа с «душой» богоматери на руках, но в построении боковых частей достигает не симметричного расположения частей, а только равновесия их: слева Петр (с кадилом) и Павел, стоящие над головой лежащей на возвышении покойницы, над которой стоит апостол, а справа две стремительно двигающиеся фигуры, над которыми маленький летящий ангел и фронтон здания для равновесия с левой стороной.

Во всех четырех композициях этой поперечины тоже имеются заходы в полосу орнаментальной рамы, иногда, как в крещении и др., осмысленные в качестве твердой почвы под ногами изображенных. Фигуры в этих композициях пластически переданы достаточно убедительно, хотя сделано это только общим объемом. Но все фигуры свободно двигаются здесь, в этих давно уже отработанных иконографических схемах, в которые мастер Кацхского креста внес в каждую свободное творческое дыхание, придав индивидуальное движение даже однотипным фигурам. Одежда фигур доделана на общем объеме гравированными линиями, без наложения объема на объем, а только моделировкой скрытых под одеждой закруглений тела, только на богоматери успения, да на Христе сошествия во ад есть и корпусные складки, чем стирается различие. Лица же этих фигур, нос, глаза, губы, шевелюра, бороды разработаны в основном лепкой, лишь с дополнительной прорисовкой гравировкой (волос, век, зрачка).

Таким образом эти пластины по манере проработки фигур и особенно одеяния отличаются от остальных, расположенных по вертикальному стволу. Последние дают выделенными объемы, лежащие поверх других, складки одежды дают корпусными, рельефом подымающимися. Если между верхним и нижним тяблом и есть некоторая разница в том смысле, что не все частности нижних одинаково рельефно, объемно, пластично выявлены, как части верхних, которые ближайше примыкают к решению пластической задачи в фигурах пластины перекрестья со сценой распятия, то все-таки они ближе подходят друг к другу, чем пластины поперечины к ним. Так же и объемность сохранившихся голов во всех этих композициях далеко неодинаковая и даже наиболее скульптурные из них уступают скульптурности голов сцены распятия.

Таким образом подробное рассмотрение чеканки Кацхского креста показывает, что мастер его обладал незаурядным художественным дарованием, что отчетливее всего проявилось в мастерском компоновании креста в целом, т. е. на сочетании на нем отдельных композиций — многофигурных сцен и отдельных фронтальных фигур. Ведущей чертой отдельных композиций является отчетливость пластического понимания и передачи фигуры, соединенная с декоративным размещением и выявлением их движения. Вместе с тем пластическая передача ограничивается тем, что намечает самое главное, определяющее, применяя для дополнительной характеристики гравированные линии не только для разработки волос и т. п., но иногда и для прорисовки, а не объемного показа, складок или частей одеяния. Впрочем последнее всегда очень ограничено, нисколько не умаляя общей пластичности тела. Орнаментальные рамы вокруг каждой отдельной композиции не только построены совершенно одинаково и схематично, но даже и заключенное в кружок лиственное звено повторяется с трафаретной настойчивостью, почти не давая вариантов основного принятого образования. Таким образом, построение этой рамы обличает ее, так сказать, условность здесь: мастер не осознал, что рама, обрамление художественного произведения есть необходимая, неотъемлемая часть его. Он трактует или, вернее, понимает ее только как отгораживающее нечто от

соседних композиций так же, как это было еще и на Местийском кресте, где, однако, в раме нет никаких орнаментальных элементов построения, чем и оправдывается указанное ее понимание. Мастер же Кацхского креста применяет обрамление, построенное при посредстве орнаментальных элементов, как рамы икон конца X или начала XI веков, но он нарушает его, можно сказать, в каждой отдельной композиции, когда та или иная фигура врезаются у него в поле обрамления и занимают нередко даже отдельные орнаментальные звенья его. Все это вместе взятое говорит о том, что перед нами произведение относительно раннего времени, времени возведения Кацхского шестнабсидного храма на переломе X и XI веков, как это подтверждает и исторический комментарий надписи заказавшего крест рачинского эристава Рати.

3

КРЕСТ ИЗ СХВАВА РАЧИНСКОГО ЭРИСТАВА РАТИ И СЫНА ЕГО КАХАБЕРА

В селении Схвава в горной провинции Грузии Рача, из древней церкви, находившейся по словам гр. П. С. Уваровой в конце 80-х годов прошлого века «в самом центре селения в нескольких шагах от новой купольной церкви», притом «в совершенном небрежении», был перенесен в эту новую, т. е. построенную в XIX веке, церковь большой предалтарный крест. Древняя церковь посвящена была по словам Уваровой св. Георгию (а по каким-то другим — у меня не отмечен источник — сведениям именовалась «Мта-сакдрис цминда Гиорги»); Г. Ф. Бочоридзе именует церковь «Двели чешмарити», т. е. «церковь Честного древа»; а Е. С. Такайшвили, различая Земо Схвава на пригорке с малой развалившейся древней зальной и новой купольной церковью от примыкающей Квемо Схвава, где имеется «совсем новая, крестового плана купольная церковь», указывает в ней большой предалтарный крест с набитыми на нижнем и на правом тяблах креста, равно на отдельной его «главе» различными фрагментами основной — XI века — чеканной обивки (см. фото 272 – 282). (Глухо он говорит, что есть фрагменты разного времени). Во время регистрации 1923 года комиссии отдела охраны памятников искусства и старины Главнауки НКПроса Грузии крест зафиксирован в Квемо Схвава в церкви «воздвижения креста», без указания откуда его перенесли[1].

Крест этот привлек внимание уже Уваровой, как и последующих исследователей. Размеры креста Уварова указывает по высоте 2,49 м (у нее $3^1/_2$ аршина), Такайшвили — 2,45 м, а Бочоридзе — 3,20 × 1,52 × 0,18 м. Бочоридзе явно включает в общую высоту «главу»; тот же размер, но в аршинах ($4^1/_2$), дает и А. С. Чикобава в протоколе комиссии 1923 года; я, к сожалению, упустил взять общие размеры; но проверив по фото 1919 года, сделанного в деревянном остекленном футляре, в который был заключен крест с главой уже после посещения Схвава П. С. Уваровой, и — можно предполагать — ее заботами, размеры указываемые Бочоридзе и Чикобава подтверждаются. Крест

[1] Уварова: МАК, IV, М. 1894, стр. 125—126 и табл. XLIII; Бочоридзе: Моамбэ Музея Грузии, VIII, Тб. 1931, стр. (289—)291—292 (описание составлено в 1927 году на месте); Е. С. Такайшвили, Описание экскурсий 1919 и 1920 гг. в Рачу (машинопись; подготовляется к печати, раздел VII, стр. 38—40). — Уварова тоже говорит о двух древних церквах, из которых одна на горе, посвященных св. Георгию, но только об одной новой.

этот был заснят на месте в поездку Е. С. Такайшвили в 1919 году художником Кюне (общий вид и четыре детали), причем три детали креста, воспроизведенные Уваровой на фототипической таблице, выглядят на фото Кюне без какого-либо изменения.

В 1929 году Г. Ф. Бочоридзе при сборе предметов древности на Рача доставил в Кутаисский историко-этнографический музей также и обе балки и главу этого предалтарного креста из селения Схвава. В своем регистрационном описании исторических памятников провинции Рача он отмечает, что в 1929 году не хватало части чеканных фрагментов, накрепленных в его первую поездку по району в 1927 году, в том числе большой части ктиторской надписи. Действительно, некоторых частей чеканки, видных на фото креста, сделанных художником Т. Г. Кюне, ныне не достает. Все наличные сейчас фрагменты, как и бывшие ранее, начиная с первых имеющихся фотоснимков, набиты в сильно помятом виде. Таким образом, ближайшей задачей не только изучения, но и просто охраны этого выдающегося памятника грузинского чеканного искусства является в музейном разрезе умелое и осторожное открепление фрагментов от деревянной балки, их закрепление и выпрямление, а затем уже сбор для фактического восстановления всей композиции и возможного использования в музейной экспозиции[1].

Ктиторскую надпись, сохраненную в двух кусках, разрозненно набитую и частью прикрытую другими пластинами, в 1927 году удалось Г. Ф. Бочоридзе еще составить и прочесть всю с недохватом только фамилии «нацвала» (заместителя и надзиравшего за работой) и заключительными словами его моления (каждое из 6 или 7 букв) в двух последних строках. Ныне уцелели только первые четыре строки надписи (возможно, на своем первоначальном месте вместе с нижней частью фигуры святого воина над ней)[2]. Бочоридзе читал надпись так:

+ ⵁⵘⵒⵛⵁⵁⵜ ⵒⵁⵜⵒⵁ ⵍⵍⵒⵘⵍⵜ[ⵒ]ⵍⵜⵁⵑ ⵜ ⵒⵃⵛⵒⵒⵜⵍⵜ ⵍⵁⵜ ⵁⵒⵁⵜ[ⵜⵍ]
ⵘⵜⵛ ⵛⵑⵁⵁⵒⵍⵁⵜ ⵒⵒⵃⵁⵁⵍ ⵘⵍⵜ[ⵖ]ⵛ ⵒⵛⵑⵒⵍ ⵒⵛⵘⵍ ⵍⵒⵖⵁⵜⵜ ⵜⵃⵍⵜⵛ:ⵒ[ⵍ]
ⵖⵖⵛ ⵑⵑⵍⵍⵒⵖ ⵜⵛⵛⵘⵘⵍⵜⵍ ⵛⵖⵁⵁⵒⵃ[ⵍ ⵍⵁ]ⵁⵖⵖⵛ ⵘⵖ ⵘⵒⵒⵖ ⵒⵒⵃⵜⵖ ⵜⵒⵑⵍⵍⵜⵍ:ⵜ ⵘⵜⵍ[ⵍ]
:ⵜ ⵍⵁⵖⵍⵍⵖⵛ ⵘⵜⵍⵍⵖ —
[+] ⵒⵁ ⵍⵍⵒⵘⵍⵜ ⵒⵁⵜⵒⵒ ⵛⵒⵍⵖⵖⵁ ⵘⵍⵒⵁⵍⵖ ⵑⵑⵒⵒⵒⵍ....
ⵖⵒⵍ ⵒⵁⵍⵘⵜⵛ ⵒⵖⵖ:ⵒⵛⵖⵜⵁⵁⵍⵖⵛ:ⵘⵍⵒ ⵜⵘⵁ

Первые семь строк писаны крупными украшенными буквами; последние же две строки мелкими. Конец обоих этих строк не сохранился, как видно и на фото 1919 года; по расчету начертания букв мелкого письма не хватает в каждой строке по 6 – 7 букв соответственно месту занимаемому последним словом шестой строки (из пяти букв). Выписывая полностью сокращения в словах надписи получается следующий текст:

ქ. უხორცოთა მთავარო გაბრიელ, მეოხ და მფარველ ქუეყ ორიაჲ შინა ცხოვრებათა მამკობსა შენსა რატის, რაჭის ერისთავსა, და ძესა მისსა კახაბერს და აჲმენეს ეზნაურსა, ეკლესიასა შენსა შემავალსა, და მოსაკუნი და ბჭენი და ეკლესიისა შვილნი.—
ქ. წმიდაო გაბრიელ მთავარანგელოზო, მეოწყალე კახტანგ...ისძე. მოიკედე მისსა ნაცვლობასა მიგან და ძი. . . .

В переводе:

О слава бесплотных Гавриил! Будь предстателем и покровителем в обеих жизнях украшателю твоему Рати, эриставу [провинции] *Рача, и его сыну Кахаберу и даруй благоденствие родо-*

[1] Инвентарный номер 3857 (а старый 2736).

[2] Такайшвили, который тоже дает чтение надписи с некоторыми довольно значительными лакунами и неясностями, не учел также и указанного недохвата букв и счел имя «нацвала» составной частью его фамилии (Вахтайгисдзе), а заключение формулы предлагает читать «да Шиоса» (т. е. иШио) или даже «да шеундос» (т. е. и да помилует). — Надпись приведена и в протоколе комиссии 1923 года А. С. Чикобава, правда с мелкими отступлениями, но в существенных местах полностью так, как и у Бочоридзе; он отмечает и обе лакуны в конце двух последних строк и также ставит вопросительный знак после последнего «шо».

витым [азнаури], *входящим в твою церковь, жителям района* [хеви — ущелье], *и ущельям, и чадам церкви. Св. архангел Гавриил! Помилуй Вахтанга . . . исдзе.* [Крест] *окован в бытность его наибом* [заместителем] . . .

От креста имеются в музее обе деревянные балки большой тяжести, кое-где, конечно, изъеденные и в нижнем конце попорченные сыростью. Кроме того отдельная глава, надевавшаяся на вертикальный ствол креста: в ней вырезано значительное углубление для этого. Глава эта имеет по средней оси высоту в 29 см, а ширину внизу 19,5; кверху она сходится шапкой. Набитая на ней и также измятая, но меньше, чем другие, пластина с фрагментом благовещения происходит от самого креста, как и куски орнаментальных частей чеканки; они сохранились в таком же виде, как и на фото 80-х XIX в. и 10-х годов XX века. Примыкающие боковые части этой главы обиты медным листом, задняя же сторона — открыта.

Восстановление всего убора этого выдающегося памятника грузинской чеканки начального XI века возможно почти полностью по наличным в музее фрагментам ее и по фотоснимкам, сделанным по указанию Е. С. Такайшвили в 1919 году.

Характерной особенностью всей композиции является четкое разделение сюжетных композиций (сцен и полуфигур), которые даются мастером на гладком поле с декоративно украшенными буквами подписей и обрамленными насеченным валиком, от широких и различно комбинируемых орнаментированных заполнений между отдельными сюжетными композициями, а также от орнаментированных полос по краю всего креста.

От композиций, которые были размещены по вертикальному столбу уцелели фрагменты сцены преображения (ფრთა—სხლა), состоящей из средней фигуры (Христа) и двух по сторонам его (пророков), затем сцены благовещения (ხრეგა — архангел и богоматерь), и наконец две фронтальных фигуры — архангел Гавриил воином с шашкой наголо на плече (წი ბჭრელ) и фигура воина почти от пояса вниз (წი...), т. е. всего четыре композиции, каждая на гладком продолговатом поле с арочным верхом. Высчитывая примерный размер этих композиций в 22 и до 26 см высотой, прилагая к ним орнаментированные разделительные звенья в 9,2 см по средней оси, т. е. до вершины арочного обрамления полей с фигурами или сценами, можно расположить на верхнем тябле креста — две фигурные композиции, а на нижнем четыре и ниже их ктиторскую надпись в семь строк примерно высотой в 16—17 см.

Из композиций же горизонтальной балки креста уцелели фрагменты, сильно поломанные и измятые и накрепленные большей частью как попало и даже кое-где накрывая один другой, но, судя по расчету, сохраняющие полный состав и почти целыми композициями. Перекрестье было заполнено не фигурной композицией, а узором гравированным линиями. (Может быть, этот узор, гравированный вокруг центрального гладкого диска, нужно рассматривать как символическое изображение.) Два фрагмента уцелели и доставлены в музей. На фото 1919 года видны еще два других обломка, но все набиты случайно и можно ли составить из них единое целое — решить по мелкому фото нельзя. Затем фигурные композиции состоят из полуфигур изображенных в $^3/_4$ — одни вправо, другие влево, отвечая друг другу. Таковы полуфигуры богоматери (ღვთ ძ[ა]ს) и Крестителя (წი ნათლმცმლი), затем Петра (წი პეტრე) и Павла (წი პვლ) и, наконец, по краям апостола или евангелиста с подписью Павел (წი პვლე), хотя иконографически он не подходит (отличаясь и от Павла правой стороны), т. е. скорее всего подпись сделана ошибочная, и Матвея ([წი] მთ). Все они на прямоугольном, почти квадратном, поле (около 11,5 × 10,3 см), отделенном от соседнего орнаментальным

квадратом той же величины и только по краям, т. е. у перекрестья и на конце каждого рукава орнаментальное обрамление было уже на $^1/_3$ примерно, т. е. около 11,5 × 6,5 см. Помимо этого все эти части были обведены по краю каждого из четырех рукавов креста сплошной полосой растительного орнамента, шириной около 2,8 — 3 см.

Если ориентироваться на Кацхский крест того же, видимо, рачинского эристава Рати, сделанного, правда, явно на одно — два десятилетия раньше, чем Схвавский крест, то при всем значительном декоративном развитии, усложнении и большей пышности последнего все-таки известные связующие нити ясно выявляются. Они позволяют предположить, что вертикальный ствол по своему убору перекликался с Кацхским крестом. Верхней композицией могла быть тоже сцена преображения, от которой уцелели примерно до колен фигура Христа на гладком фоне с подписью и примыкающая к нему в $^3/_4$ слева небольшая фигурка с всклокоченной шевелюрой пророка Ильи, чеканная в той же пластине; фигура же Моисея отломана и набита отдельно с перегибом на боковую часть вертикального ствола рядом с Матвеем. Все три фигуры имеют нимбы; над Христом выделен ореол одним валиком; в левой руке Моисея — книга. Обе фланкирующие фигурки занимают весь соответствующий отрезок боковой орнаментальной рамы, обходящей по всем краям стволов креста; орнамент рамы над головой Ильи не обрывается, а имеет завершающие течение его завитки.

Вторая уцелевшая сцена — благовещение — расположена на Кацхском кресте ниже перекрестия со сценой распятия. При значительно большей декоративности Схвавского креста и более высоких полях, выделенных для сцен по вертикали, на ней могло быть всего шесть отдельных сюжетных композиций, тогда как на Кацхском их было 10. Так как из остальных четырех изображений по вертикали Схвавского креста уцелели лишь фрагменты двух — архангела Гавриила, с призывом к нему как ктитора, так и руководителя самой работы, и какого-то святого воина, то позволительно предполагать, что погибшие два изображения представляли еще двух святых воинов, составлявших излюбленную в средневековых грузинских памятниках триаду воинов — Георгия, Федора и Димитрия. А так как пластина, на которой изображен был Гавриил, внизу соединяется с орнаментальным звеном, охватывающим полукруг гладкого поля другой сюжетной композиции, то его принадлежность к нижней части убора вертикального ствола приходится считать несомненным. Следовательно, сцену благовещения естественно предполагать размещенной по замыслу мастера (или заказчика) на верхней части, выше перекрестья. Ниже же его размещались архангел Гавриил, во славу которого был воздужен весь крест, а под ним — предположительно — триада воинов.

Таким образом композиционное расположение и самый набор сюжетных сцен, как бы заплетенных в широкие орнаментальные звенья, в основных чертах можно считать ясными.

Установив общий костяк построения убора Схвавского креста в целом можно кратко оттенить некоторые художественные частности его, ибо крест этот был тоже исключительно высокого мастерства.

Обрамляющие сплошными полосами растительного орнамента полоски рукавов дают беспрерывные завитки с листиками в них — т. е. единый мотив, но с постоянной вариацией в частностях построения листа и направления завитков. Точно также и прямоугольные поля на горизонтальных рукавах выполнены по этому принципу, как и своеобразные навершия над композициями вертикального ствола. Ктиторская надпись и подписи к изображениям все украшены, при этом совершенно выдержанно, отработанным шрифтом, без каких либо отступлений или колебаний; как специфическое укра-

шение применены маленькие шарики, часто по два и даже по три на каждом конце буквы.

Построение фигур отличается хорошими пропорциями (1:7), правильностью и свободой постановки фигуры, опирающейся ступнями (где уцелело) на выпуклый борт, как твердую основу. Сколько можно судить по меньше измятым головам (Петр, богоматерь, Павел и головы благовещения) — моделировка и выявление объема было отчетливое и прочувствованное. Тоже в деталях самих фигур — рук, драпировок. Здание же в сцене благовещения только намечено контурной линией.

4

ФРАГМЕНТЫ САМТАВИССКОГО КРЕСТА

В Квемо-Чала сохранялся вместе с другими памятниками чеканного искусства разного времени, как Джвар-Патиосани, иконы и др., в небольшой поздней церкви, считавшейся принадлежностью семьи Месхишвили, «крест св. Георгия» довольно крупных размеров (вышина в 1,48 м, поперечина — 0,75 м при ширине вертикального ствола 0,12 и толщине его 0,06 м). Крест сильно пострадал, был затем поновлен, причем, суди по двум типам мотива орнамента чеканных пластин, именно дважды; были, видимо, разные же случайные починки, вернее накрепление оборвавшихся кусков, которые учесть не удается (см. фото 507—517). В 1924 году доставлен с другими вещами Г. Ф. Бочоридзе в Музей древнегрузинского искусства при Кабинете истории искусства в Гос. Тбилисский Университет (по акту № 17 от 19. IV. 1924 г., шифр Д 242). В 1937 году (с 29 марта по 10 апреля) было проведено (после предварительного фотографирования[1]) открепление всех чеканных фрагментов с этого креста, и также тканей подкладки, имевшейся под некоторыми из них. Работа эта выделила три основных фрагмента чеканки лицевой стороны (см. фото 283—287) и ряд основных же со спины его и бочков (см. 288—297). Два основных лицевых фрагмента уцелели — по всем данным — нетронутыми с момента первой монтировки всего креста, накрепленными поверх узорной ткани и с заливкой рельефа[2].

Пластины же со спины и с боков при поновлении креста, которое также было выполнено относительно старательно, с прокладкой тканей, сохранившихся на поперечине, иного качества впрочем, чем первоначальная, были сдвинуты или заново перебиты. От бочков уцелели небольшие фрагменты в трех местах с мелким и тонко отштампованным растительным узором — на фото креста до раскрытия №№ 7, 9, 10 (два фрагмента); из них № 7 (см. фото 510) — правый бочек нижней вертикали (ок. 24 × 6 см); № 9 (см. фото 512) — правая лицевая поперечина — на наружном верхнем уголке (позолочена); № 10 (см. фото 513) — левая лицевая поперечина, треть ее около вертикального столба (хорошей позолоты). Все эти куски одного дела и одного узора на тонком листе. Только первый большой фрагмент, дающий картину узора и производящий скорее впечатление

[1] В разборе этого Самтависского креста до ссылок на иллюстративную часть настоящего издания приводятся №№ фото по нумерации снимков, которые сделаны перед раскрытием покрытых чеканкой частей креста и которые отмечены в печатаемом в приложении II в конце настоящей главы протоколе работ по раскрытию.

[2] Так отмечено в протоколе раскрытия фрагментов; остается под вопросом (в протоколе не оговорено мною), почему оказался загнутым на бок кусочек древней чеканки с изображением св. Георгия, если пластина не тронута с первоначального места.

чеканного, нежели отштампованного по матрице, сохранился совершенно черным с лица и с оборота. — Все эти куски использованы при основном поновлении, в сохранившихся обрывках которого различаются кроме орнаментов фрагменты отштампованных изображений — деисус (см фото 512) с той же матрицы, что и несколько раз применена для креста Джвар-Патиосани из Квемо-Чалы (см. фото 502), т. е. на 1475 год (или на середину XV века), хотя качественно на Джвар-Патиосани сбито, смазано, а на «кресте св. Георгия» четко и ясно, как и другие фигурные штампы; затем пеший св. Георгий (см. фото 512), часть фигуры архангела (?) и часть богоматери с младенцем (см. фото 513), служившие для заполнения лакун в составе изображений лицевой стороны креста. — Сплошное поновление сильно ободранного креста, от которого уцелела тоже только некоторая часть, видимо осуществлено было одновременно с поновлением и Джвар-Патиосани, т. е. после событий, запечатленных «армянским вмешательством», и, вероятно, Амириндо Зедгинидзе[1]. От этого поновления имеются значительные части на лицевой стороне поперечины (фото № 10 и 9 — см. фото 513, 512); затем верх, низ и торцы поперечины (фото № 12 и 14, а также 11 и 13 — см. фото 515 и 517, 514 и 516); далее бока вертикального ствола (№ 4, 5, 6, 7 верх и 8 — см. фото 507—511). В этом поновлении кроме растительного узора и надписей (последние на фото № 6 и 11 — см. фото 509 и 514) имеются куски с гвоздеобразным орнаментом (фото № 4, 12, 14 — см. фото 507, 515, 517 — и торец), причем характерно, что матрица для него была очень небольшая, судя по всюду сбитому рисунку конца коротких отрезков[2].

При помощи трех фрагментов лицевой стороны креста (см. фото 283—285), происходящих хотя и с вертикального ствола его, все-таки невозможно точно установить композицию последнего, не говоря уже всего креста. Однако, проблематично наметить возможное решение по данным фрагментам, чтобы осмыслить наличное, мне представляется допустимым.

Верхнее тябло покрыто было дошедшей до нас полностью пластиной в 34 × 12 см размером (см. фото 286). На ней помещено две композиции, которые, однако, можно читать и объединенно: верхнюю часть (ок. 20 × 12 см) занимает крупная фронтальная фигура Христа на троне с благословляющей правой, с крупной подписью: ⟨IC· ·XC⟩ и с заполнением небольших отрезков фона растительным орнаментом, как и во всех других композициях. Нижнюю представляет сцена из жития св. Георгия, данная в относительно более мелких фигурах и на меньшем поле (ок. 14 × 12 см) — раздача хлеба нищим; подпись ее гласит: ⟨ԵԼԸ: ՊԸԲՌԳ ՍՆԼՆ ԴՎՓ.

Затем — по вертикали — отсутствует сцена перекрестья (ок. 10,5 × 12 см) и следующий отрезок — ок. 15 × 12 см, далее от следующего такого же (15 × 12 см) отрезка имеется лишь косое заполнение одной четверти его площади с орнаментом и по одной ноге двух фигур от колен (примерно) до ступни включительно такого же примерно размера как и в сцене раздачи хлебов, т. е. можно полагать от сцены из жития Георгия (см. фото 287).

Остающаяся часть вертикального ствола (ок. 40 × 12 см) занята вычеканенной из той же пластины, где остатки композиции жития имеются, фигурой фронтально стоящего св. Георгия с копьем в правой и с левой на щите. Восполняя обломанные части ног его и затем головы с плечами ниже имеющейся аналогичной фигуры воина со

[1] Ср. П. Карбелашвили, Исторические гуджары (документы) рода Амилахвари, напечатано в «Древняя Грузия», Сборник грузинского общества истории и этнографии, том II, Т. 1913, раздел II, стр. 115, прим. 26.

[2] Кроме этих фрагментов поновления имеются: незолоченая пластина с крестом со спины креста (ср. фото 290); и мелкие кусочки, которые были затиснуты под древнюю чеканку (и, видимо, когда-то прикрывали получившиеся лакуны).

змием под его ногами (до 16 см по высоте), получаем уцелевшее заполнение ствола книзу. Таким образом каждая фигура воинов была первоначально в 20 см высоты; теперешние же обломки пластин по высоте — первая ок. 29, а вторая ок. 10 см (см. фото 288).

Таким образом, принимая, во внимание решение Местийского креста и Кацхского, можно предположить, что рядом с тремя крупными фронтальными фигурами — Христа на троне, св. Георгия и св. Федора (примерно) — на двух совершенно утерянных отрезках, площадью в 14 × 12 см каждый, были изображены также сцены из жития Георгия, как и на двух других уцелевших. Тогда, пожалуй, естественно предположить, что на горизонтальных тяблах креста было еще по две сцены его жития на каждом. Т. е. мы имели всего восемь сцен из его жития — каких именно, едва ли стоит гадать, когда даже для фрагментированной нижней нельзя уверенно ничего утверждать.

Несколько лучше положение относительно композиции спинки всего креста. Она была покрыта серебряными пластинами, из которых убор вертикального ствола сверху до перекрестья включительно и обоих горизонтальных рукавов в основном уцелел и представляет собой орнаментацию с одинаковыми крупными акцентами на концах каждого тябла и в перекрестьи из орнаментированного круга с вписанным в него крестом. Между этими сильными акцентами по вертикали идут четыре пары кружков с листочком в каждом из них, а по горизонтали пущена трехстрочная крупными буквами надпись заказчиков, под которой еще две строки мелкой надписи вкладчиков, давших дополнительные на украшение суммы. Естественно полагать, что нижнее вертикальное тябло было орнаментировано тем же узором, что и верхнее.

Надпись читается после раскрытия креста почти полностью (за исключением только конца первой строки):

+ ⴔⵛⵐⵁ: ⵍⵏ: ⵘⵒ[ⵅⴰⵔⴰ]ⴔⵘⵁ·-·-ⵁⵒⵁⵛ-·[ⵍ|ⵁ[ⵁⵁ]|
ⴑⵁⴼ: ⴔ⁻ⵏ: ⵒⵁ[ⵍ]ⵏⴱⵛ: ⵁⵒⵍⵘⵏⴼ:ⵘⵖⵏⵅⵏⴼ
ⵗⵏⴼⴼ:ⵍⵘⴼⵚⴰⴑ: ⵙⵛ ⴑⵗ+ⵏ: ⵁⵁⵏⴑⵏⴼ|
ⵘⵁⵅⵘ: ⵘⴔⵘⵁ: ⵍⵏ: ⵘⵁⴑ: ⵏ+ⵘⴼ:ⵘⵒ|ⵅ|: ⵙⵘⵛⵙⵗⵁⵒⵛ:ⵗⴼⵛ: ⴔⵏⴑⵛ: ⴔⵁ: ⵍⵏ: ⵛⵙⵗⵙⵏ:
ⴱⵁⵅⵏⵗⵛ: ⴑⵗⵏ:ⴰⵁⵛ: ⵘⵁⴼⵏ:ⵗⵏ[ⴼⴼⵏ:]ⵙⵏⵘⴑⵘⵏ:ⵍⵏ: ⵅⴼⵛ: ⵘⵛ: ⵗⵏⵘⵍⴔⵘⵛ: ⵛⵙⵗⵙⵏ ⴱⵁⵅⵏⵗⵛ

Св. Георгий, великомученик ... моли перед господом за недостойных служителей твоих Гурандухт и Хуашаки, Иустине. Великомученик Георгий будь заступником уповающему на тебя и славящего тебя Цити. Св. Георгий прославь душу перед господом рабов твоих Димитрия, Георгия. Кто некое пожертвовал, прославь их душу.

Начертания буквы «А» в этих надписях, а также в подписях к сценам на лицевой стороне настоящего креста, говорят не только об одновременности спинки с лицом, что подтверждается и единой матерчатой подкладкой под чеканкой верхнего тябла по всем сторонам, но и о принадлежности ее первой половине XI века[1]. Естественно, что наше дальнейшее расследование фрагментов будет, главным образом, сосредоточено на подтверждении этого заключения о времени изготовления всего креста, так как каких-либо показателей против этого в них нет.

Прежде всего обратимся к начертанию других букв. Общий характер отделки букв крупных строк расширением концов в одну сторону, когда буква с неравными сторонами, и двустороннее — у ножки в симметрично построенной букве ⴔ, ближайше сходен с надписью епископа Георгия в северной капелле Руисского храма, примерно 30-х годов XI века[2], и на Беслетском мосту под Сухуми. Прочерчиванием же двумя

[1] Ср. материал в ст. Л. В. Мусхелишвили о надписях Свети-Цховели в 1 томе Arš Georgica, 1942, — и выше о Кацхском кресте.

[2] Известия ИЯИМК Груз ФАН, V—VI, Тб. 1940, стр. 447, рис. 12 (и ср. 13).

контурными линиями с оставлением гладкой между ними поверхности продолжает прием, известный нам по надписям на Шемокмедских пластинах, на Бретском кресте (около 1000 года), и даже еще на Ипханском 973 года. Что же касается мелких, в одну ровную гравированную черту исполненных букв двух нижних строк, то большая часть букв первой строки дополнительно отделана еще украшающими точками на концах, размещенными так же как и расширения концов крупных букв. А прием, вернее деталь эта, совпадает со многими подписями памятников первой трети XI века, как, напр., Схиерский конный Георгий, надпись Звиада на Зарамской (преображения) иконе, а также подписи сцен Кацхского и Схвавского предалтарных крестов.

Орнамент спинки креста тоже ближайше подходит к названным выше памятникам с гравированными узорами, как спинка Бретского креста, фоны на группе Шемокмедских пластин, орнаментация креста Давида Куропалата работы мастера Асата, далее на иконе Ларлакидзевской мадонны и др., как отдельными приемами исполнения, так и основным узором листиков в кружках. Из приемов исполнения отметим гладкость самих кругов, дополнительную разработку рисунка точками и отчасти линиями. Что же касается самого узора листика, то сходное построение имеем иногда и в рельефно-чеканном исполнении, как, напр., на иконе Иоанна Крестителя из Брети (см. фото 125). Тот же прием связанных узлом кружков, не завитков побега, имеем – рельефно – на Кацхском кресте.

Орнаментальные фрагменты с бочка креста, самый крупный из которых имеет размер 20 с лишним (и еще «зуб» в 4 см) х 7 сантиметров ширины, представляют собой такого же типа построение, как и на спинке его. В каждом кружке заключен листик (видимо, чередовавшихся через несколько звеньев рисунков), сидящих на двух стебельках, сливающихся с кружком. Т. е. тот же прием, что в орнаменте Кацхского креста, Харагоульского и других памятников, именно прием связывания кружков между собою перевязью, как опять в тех же памятниках. Мотивы отдельных листиков схожи с таковыми бочков Местийского предалтарного креста (см. табл. 71). Но самое интересное это то, что весь мотив в целом совпадает полностью с разделкой орнамента по низу поперечины Харагоульского креста (см. табл. 80-с): они, приходится полагать, выбиты с одних или одинаковых матриц.

Обращаясь к пластинам лицевой стороны Самтависского креста (см. фото 283, 284, 285), прежде всего остановимся на пластическом решении фигур и предметов. Рельеф благословляющего Спаса на троне, заполняющий почти все поле, четко вырабатывает объем фигуры; выступавшая сильнее остального корпуса голова в значительной части выломана, но сохранившаяся шевелюра из отдельных прядей, находящих друг на друга, с четкой моделировкой округлости головы, и проработка глаза отдельными объемами зрачка, век и брови говорит о полной сознательности пластической проработки головы. То же самое мастерство и пластическое чувство видно и сейчас еще на завитках в четыре ряда шевелюры св. Георгия, лицо которого, к сожалению, совершенно выломано[1]. Наконец, подтверждением являются и пять голов, правда, вдвое меньших размеров, чем голова Христа и Георгия, фигурок из сцены жития св. Георгия. По счастью они целы (за исключением небольшой порчи одной из них), хотя сдавлены, т. е. не дают нетронутого первоначального рельефа. Однако тонкая моделировка головы в целом, шевелюры, лба, надбровных дуг, щек и подбородка, глаз, носа, рта — все это отмечено выдающимся художественным и в частности пластическим дарованием мастера.

[1] Стоит отметить, что в обоих случаях ушелели еще довольно высокие, конечно, тоже попорченные, восковые заливки этих чеканных голов.

Переходя к разработке фигур, мы наблюдали то же самое явление: кисти рук Христа выступают сильным рельефом поверх объема одеяний и евангелия, причем умело дан как бы ракурс левой руки. Сами облачения с наброшенными на правом плече вспучивающимися складками и ниспадающим с левого плеча концом плаща даны рядом таких сильных, свободных, наложенных один на другой объемов. Это в частности рельефно проступает на рукаве правой руки, на складках по животу и между колен, особенно сильно на наброшенных частях на левом колене и в маленьких складочках по подолу. — Аналогично трактованы руки, рукава и складки плаща с фибулой на плече фигурки Георгия в сцене раздачи хлебов. Не менее ярко выражено это в одежде получающих хлеба, хотя они даны в облегающих тело одеяниях; опять руки и ноги создают и здесь четкие наложенные объемы. — Оба воина в панцыре дают яркую картину четкой проработки отдельных пластин, сильного рельефа по поясу, завязи на груди со сложным фигурным узлом — по деталям ближайше сходных со стоящими воинами из Джумати и Хидистави (см. гл. VII. § 7). Особо нужно отметить замечательную разработку пластичности и, главное, движения пальцев — правой руки Георгия; то же слабее в руке (левой) Федора. Также дополнительный объем дает и плащ с фибулой на плечах у Георгия и разделка частей рукавов у него и у Федора, а также самой кисти его левой руки (и правой Георгия) и эфеса шашки, торчащей из-за бока у Федора. Низ матерчатой рубахи Федора дан сильно подвижными, но умело распределенными в заглублениях, без большого рельефа, складками (с сильным рельефом только по борту), тогда как ноги представляли явно хорошо моделированные (ныне сплюснутые) объемы с прорисовкой гравированием разделки тканей и кожаной обуви. Характерно, что такая гравировка линиями, пунсонами разных узоров и орнаментация точками применена здесь не только в разделке одежд, наручей, оборки фрагментированной фигурки, но также и отдельных предметов, как мутака, части трона, подножие, борт и центр щита Федора, и полукруга в самом низу нижнего фрагмента, а также в разделке обоих зданий в сцене раздачи хлебов. Этот прием встречен для аналогичных деталей на иконах Бочормского Георгия, Хонской богоматери в память царя Леона, Цаленджихского Спаса и на ряде других.

Пластически четко выявлены также и детали трона — остов в форме лиры (ср. икону Спаса из Иели — см. фото 258) с висящей на кольцах тяжелой драпировкой по горизонтальному стержню; мутака поверх сидения; но форма сидения в целом мастером не понята совершенно в имевшемся у него — очевидно, рисованном, — образце, как и соотношение в пространстве (к трону) подножия, данного в ракурсе. Нужно сказать, что также без пластического понимания фигуры даны им дома в сцене раздачи хлебов; не этим же ли непониманием, что требуется изобразить, нужно объяснить, что он покрыл ковровыми узорами сплошь всю их поверхность. Зато расставленные как бы на разосланной на земле скатерти четыре (по числу угощаемых ?) чаши разных форм, как и хлебец в руке Георгия даны разработанным рельефом. Об эфесе сабли и щите — упоминалось выше. Змий в перекрещивающихся завитках выработан не чеканом как пластическое тело, а прорисован гравировкой и разделкой пунсоном чешуйчатости верхней стороны его тела при гладкости нижней. (Т.е. наблюдение действительности ?). Обувь фигуры — во фрагменте сцены жития — с показом «разреза» до колена, как на Накипарском Георгии, на иконах Квирике и многих других.

Так пластически законченно, как и другие произведения грузинской чеканки первой трети XI века, чеканен рельеф сюжетных композиций. Это — основная часть каждой из них, заполняющая большую часть каждого данного поля. Но художествен-

но-декоративный подход к решению задачи оформления такого отдельного поля, применённый мастером Самтависского креста, совершенно иной, новый, по сравнению с решением Местийского и Кацхского крестов. Если композиции Кацхского и даже Схвавского креста, данные как и композиции Местийского на совершенно гладком поле, т. е. с подчеркнутой обособленностью показа объема в пространстве, обрамлены, однако, не тонкой полоской, а широкой орнаментированной рельефно полосой, имеющей отчетливо довольно веское самостоятельное значение в целом художественном организме, что еще более усилено на Схвавском кресте, то композиции Самтависского креста, отказавшись от специального обрамления композиций и даже от выявленного разделения одной от другой, заполняют все остающиеся между отдельными фигурами поверхности фона крупными, сильно и хорошо моделированными побегами растительного орнамента, приноравливающегося к различной конфигурации получившихся плоскостей, причем эти побеги забегают из одной композиции в соседнюю. С этим орнаментальным заполнением увязаны и подписи изображений, для которых взвешенно выделены между фигурой и орнаментикой как бы специальные таблицы, сплошь матированные пунсонными точками так же, как и фон орнамента. Сами подписи исполнены высоким четким рельефом крупных букв, т. е. играют ту же роль, что и орнамент. Такое же параллельно художественное разрешение для хронологически — можно сказать — одной эпохи в двух декоративных приемах было отмечено при рассмотрении пластин Саголашенских и Шемокмедских, или икон мадонн Цагерской и Лаклакидзевской.

Верхнее завершение всего убора над композицией Спаса покрыто специально разработанной фигурой растительного побега из симметричных частей, спускающихся по сторонам до середины нимба и до подписи по его сторонам и сплетающихся только усиками в центре над головой Спаса. Затем по сторонам трона, на неодинаковых отрезках дано сплошное их заполнение довольно мелкого рисунка, но опять сильно моделированным орнаментом, заходящим парой листиков в композицию раздачи хлебов слева между крышей здания и подписью, и длинным побегом справа, вероятно, примерно до линии плеча стоящих нищих этой композиции. Между двумя группами этой сцены — Георгием слева и нищими справа (впрочем одежда их не оправдывает этого наименования) — помещена вверху широкая доска с подписью, крупной и рельефной, непосредственно замечаемой, и под нею узкая вертикальная плоскость награвированного растительного орнамента с небольшой как бы выпуклостью гладких стеблей его. Характерно, что для ясности, очевидно, действия передачи-приема хлебца мастер создал особо оттененное выступающими бортами гладкое поле между доской с надписью и нижней с орнаментом.

Аналогично этому и на втором фрагменте, с краю композиции жития, завивается то сюда, то туда рельефный растительный орнамент, строго учитывая развивающиеся фалды одежды верхней фигуры и распределение ступенями ног, т. е. предоставляемые этим своеобразные по конфигурации плоскости, подлежащие заполнению орнаментом. Примененные здесь элементы образования его частью совпадают с таковыми предыдущего, но даже и они комбинированы в иные образования; значительная же часть разнится и по форме от предыдущих. Орнамент этот опускается в пределы следующей композиции — фигуры Георгия, заполняя отрезок до средней линии нимба его и также до титла подписи. На отломанном правом поле около нимба и над верхом его видны кончики завитков орнамента, опускавшихся из поля верхней композиция жития. По сторонам фигуры, т. е. слева между копьем и плащом, свисающим из-за спины с плеча, а также справа ниже подписи, над плечом и левой рукой до локтя, а также между

боком и левой рукой — опять отдельные отрезки орнамента. Первый и третий — небольшие узкие полоски того же типа, что и правая полоска около трона и ниже, а средний — того же типа, что и орнамент у фрагментированной сцены жития слева на этой же серебряной пластине.

И на третьем фрагменте орнаментация заполняет, все по тому же принципу, все свободные от фигуры и ее амуниции части поля: по обеим сторонам левой руки, между сапогами ног и под ними до завитков змеиного туловища, слева от правой ноги и вниз мимо завитков змеи в треугольный отрезок от нижнего полукруглого (орнаментованного наколом и обрамленного жгутом) остатка какой-то завершающей весь декор фигуры, и между ним и змеей в правый (отломанный теперь) отрезок. Характер этого орнамента вокруг нижней части фигуры — опять иной сравнительно с орнаментами двух других пластин как по отдельным элементам, так и по общему характеру впечатления. Но что важно и примечательно, он также сильного и четкого рельефа, и также вольно и свободно переливается из пределов одной композиции в другую.

Таким образом, по-видимому, мы имеем дело с особенностями тогдашнего зрительного восприятия, способного порознь, за себя, воспринимать соседние, но разного содержания, части одной художественной композиции. Если на Шемокмедских пластинах такая орнаментация в плоскости фона мало бросается в глаза рядом с большой пластичностью фигур, так как выполнена гравировкой, плоско, рисунком, и казалась проявлением несколько прихотливого декоративного вкуса их творца, то пластичная орнаментация этих пластин Самтависского креста так просто едва ли может быть оправдана. А мастерская скульптурность фигур, тонкая моделировка частностей их не позволяет думать о доскульптурной, декоративно-орнаментальной склонности к сплошному «ковровому» заполнению плоскости. Вот почему выше и было высказано предположение о несколько иных возможностях «раздельно видеть» отдельные, самостоятельные части целого, своеобразно объединенные в отдельные композиции.

Сопоставления отдельных моментов этих фрагментов с другими памятниками грузинского чеканного искусства первой трети XI века, приведенные попутно при их разборе, делают выше намеченную датировку этого дошедшего в сильно фрагментированном виде предалтарного креста, предположительно из Самтависского храма, твердо обоснованной. Вместе с тем материал этого креста пополняет картину не только решения узкой художественной задачи декора таких крестов, но и общего подхода, а также понимание особенностей художественного зрения той эпохи. Если высказанное предположение о принадлежности этого креста Самтависскому храму может быть принято и точнее обосновано, то дата его падет на ближайшее с основанием храма время, т. е. около 1030 года.

5

ХАРАГОУЛЬСКИЙ КРЕСТ

Из Харагоули, как районного центра, где в помещении Исполкома было сосредоточено в связи с закрытием разных сельских церквей их имущество, в 1925 году (протокол от 4. XII) был доставлен в Музей древнегрузинского искусства вместе с другими предметами и данный предалтарный крест (шифр: о. 87 а).

Крест образуют две балки, совершенно правильной прямоугольной формы, соединенные крепко между собой: вертикальная в 1,60 м высоты[1] и горизонтальная — 78 см длины при ширине обоих в 12 см и толщине 8. Крест обит по лицевой стороне и по бочкам серебряными пластинами. Они имеют позолоту с легким зеленоватым оттенком, совершенно бледную, так что ее с трудом можно разглядеть: крест кажется скорее просто серебряным. Хотя убор креста довольно потрепан от времени и несомненно набит на новую основу, но композиционное построение убора читается достаточно полно, так что никаких вопросов по существу не встает; конечно, есть отдельные, конкретно неизвестные, детали.

Крест этот представляет значительный исторический и художественный интерес. По построению он вполне целостно задуман и сообразно этому выполнены были отдельные, смонтированные затем, как целое, пластины. Между тем весь крест не чеканен индивидуально, а оттиснут от отдельных матриц с изображениями и с орнаментальными мотивами, полосками, рамочками: однако, он, видимо, дополнительно, хотя и очень мало, едва заметно, пройден с лица инструментами от руки (см. фото 298). Таким образом, этот крест — результат упрощенного производственного подхода, но тем не менее вполне обдуманный в художественном смысле продукт. Т. е. имеем не случайный набор оттисков, полученных от имевшихся матриц, что в большом числе наблюдается на крестах, напр., в Сванетии, а специальный подбор сюжетов, расположенных в определенной композиционной системе. Убор лицевой стороны составлен из полуфигур en face в прямоугольных или круглых обрамлениях, а на бочках вертикального ствола расположены фигурки в рост. Бочки же снизу поперечины и ее торцы обиты орнаментальными пластинами. Судя по тому, что из-под загнутой на верхний бочок поперечины серебряной пластины (лицевой ее стороны) выступает матерчатая подкладка, нужно заключать, что первоначально была чеканка и по этой стороне. Утеряно в уборе лицевой части украшение центральной части перекрестья, выполненное на отдельной пластины и имевшее — как видно по следам — круглую выпуклую форму в 6,5 см диаметром (декоративная шишка): затем на конце нижней части вертикального ствола, равном одной ее трети (39 см), утеряна полностью первоначальная серебряная обивка[2], а над этим в двух прямоугольных рамочках и в двух круглых отсутствуют сами оттиснутые изображения. На боках вертикального столба с левой стороны поломаны оба изображения верхней части и одно звено (предпоследнее) с изображением в нижней половине; а с правой — примерно нижние две трети. На поперечине же отсутствует, как было уже упомянуто, чеканка по верхним бочкам. Чеканные пластины, как видно в разных оборванных местах, накреплены на матерчатой подкладке; по верхнему бочку поперечины два слоя материи — нижний (белый) льняная ткань, а верхний — красный, шелк[3].

Составлен был весь убор креста из отдельных пластин, размер которых был заранее определен общим набором изображений; на лицевой стороне изображения раз-

[1] Нижний конец креста подгнил, т. е. часть вставленная первоначально в постамент. Таким образом полной длины древка не знаем. По трем сторонам остались следы (дырочки от гвоздей) до самого низа древка от набитых серебряных пластин.

[2] Позднее здесь набита пластина с совсем иного характера чеканкой. Она накреплена поверх обломков первоначальных пластин. Возможно, что она тоже оттиснутая. В центре ее была полуфигура богоматери с младенцем, на гладком нижнем поле композиции слова ՅՇՎՂՂՆ|Ն ԼՇ, видимо, непоместившиеся в строках надписи, расположенной под всей композицией. От нее уцелели обрывки четырех строк (ՔՋ: ՂՂ ԺՕԵՒԺՔՅ... ԺՂՋ: Ը ..ՅՂ...).

[3] У четырех полуфигур, расположенных по сторонам перекрестья, позднее были накреплены цветные камни, от которых осталась часть донышек от гнезда.

мещались по два на отдельной пластине, за исключением четырех изображений, помещенных по сторонам перекрестья, как и декоративная шишка самого перекрестья, расположенная над его деревянным шпунтом и прикрывавшая его; они были сработаны порознь[1]. Пластина верхней части креста и его поперечины в 25—26 см при ширине лицевой стороны в 12 см; пластины же нижнего тябла несколько меньшей высоты, именно 23 см. Пластины бочков вертикального ствола, как и бочков поперечины, иных размеров сообразно намеченной разбивке изображений — они в основном 33 см при ширине около 8; только на левом нижнем вертикальном бочке верхняя пластина в 41 см, а нижняя — 35 см высоты. На каждой пластине бочков вертикального ствола опять по две фигуры, как и на лицевой его стороне, на поперечине же сплошной орнаментальный убор.

В связи с этой, хотя и незначительной, разницей в размере пластин верхней и нижней части вертикального ствола размещение круглых медальонов с полуфигурами в квадратных, обрамленных орнаментальным бортом, полях на верхнем тябле правильнее спропорционировано, т. е. было гармоничнее решено, чем на нижнем.

Композиционное построение убора данного креста по лицевой его стороне основано, как было упомянуто, из сочетания изображений полуфигур в равномерных, примерно квадратных полях, обрамленных каждое по всем его четырем краям одним и тем же орнаментальным мотивом. Подбор этих полуфигур и расположение их в круглых или прямоугольных рамочках на центральной части гладких квадратных полей прослеживает определенную цель (см. табл. 74, 75 и фото 298, 299). Все фигуры даны строго en face. Три полуфигуры верхнего тябла — Креститель, богоматерь, Спас. Верхние две даны в медальонах, тогда как Спас в прямоугольной раме, чем он несомненно выделен сравнительно с изображениями Крестителя и богоматери. Далее это изображение Спасителя тесно связывается в одно многосоставное среднее звено креста, именно с полуфигурами двух архангелов и нижней фигурой святого воина, так как орнаментальная рама этой пластины проходила по внешнему краю ее крестообразной формы и создавала вокруг каждого отдельного клейма с полуфигурой, расположенной в своей рамочке на примерно квадратном, как и другие, поле, только по трем сторонам последнего орнаментальную раму. К центру же всего перекрестья и в направлении центрального умбона, т. е. полностью декоративной шишки перекрестья, никакого разграничения не было создано вполне сознательно и художественно мотивированно. Таким образом создан, неизбежно воспринимается крепкий центр всего композиционного построения убора. Нижняя вертикаль учитывает построение верхней и — имея значительно большую высоту — помещает пластину с двумя полуфигурами в прямоугольных рамочках, именно святых воинов, создавая обычный набор на трех таковых (юных Георгия, Федора и бородатого Димитрия) и затем вторую опять в прямоугольных рамочках в центре квадратов с изображениями, видимо, двух апостолов, и только в нижней половине тябла помещает вслед за ними пластину с двумя полуфигурами в медальонах, чем создает ответ верхнему тяблу. Изображения в этих медальонах погибли полностью. К сожалению, совершенно утерян убор нижней, следующей за пластиной с медальонами части, так что реально неизвестно, как была она построена. Ниже же ее, вероятно, была надпись жертвователя, заказчика. Оба конца поперечины обиты пластинами с парой полуфигур в прямоугольных рамочках, причем между каждой парой

[1] Эти четыре полуфигуры были, нужно полагать, чеканены на одном листе серебра (примерно 28 × 28 см), теперь же между каждой парой поломы, находящие друг на друга, причем верхняя и нижняя полуфигуры сближены, вероятно, вследствие повторного накрепления на древко. Среднее же выпуклое украшение было отдельно изготовлено и накреплено поверх краев выреза пластины, как видно по оставшимся продавлинам.

этих полуфигур протянута вертикальная полоска лиственного орнамента (3,3 см ширины). Изображен на левом конце — Иоанн Креститель и апостол Фома (оба изображения сопровождаются подписями ⲓ҃ⲱ ⲡ҃ⲧⲥ и ⲑ҃ⲱ ⲁ҃ⲡⲟⲥ), а на правом еще один юный апостол и Андрей (оба без подписей), т. е. здесь замыкаются и сюжетно три тябла между собой. В выборе же матриц для этих полуфигур на концах поперечины можно полагать, что также сыграл роль иконографический тип изображенных — юные апостолы (Фома и неподписанный), и по краям лохматый отшельник Иоанн и также лохматый апостол Андрей. Что подбор матриц делался очень строго, видно из того, что архангелы по сторонам умбона в перекрестьи выбраны так, что жезл у одного в правой, а у другого в левой руке. Эта художественная утонченность, изощренность мастера, компоновавшего убор креста, хотя он его не чеканил, а оттиснул от матриц, сказалась и в том, как он провел разделительную между квадратами полосу орнамента на верхней и на нижних пластинах: орнамент на верхней пущен по верху нижнего квадрата, т. е. листики обращены вершинами вниз, тогда как на нижних пластинах они пущены по низу верхних квадратов, т. е. смотрят вверх, а тыл их каждый раз отчеркнут проволочкой узким зигзагом[1].

Бочки вертикального ствола тоже построены по аналогичному принципу, а именно на каждой пластине его оттиснуто по две одна над другой фигуры — тут в полный рост — на узком гладком поле (13,5 — 15 × 3,5 — 3,7 см), обрамленном со всех четырех сторон орнаментом (2 — 2,5 см ширины). Фигурки (см 9 высоты) по ширине заполняют поле (см. фото 300 — 304). Часть их показана почти в профиль, идущими к лицевой стороне, а частью изображена в фас, т. е. стоит перед зрителем. Распределение этих фигур на левой и правой стороне не равномерно — полагаю в результате повторного накрепления уцелевших частей. Левый бочок сохранил, хоть и с некоторыми лакунами, полную картину замысла мастера. Над и под перекладиной — по одной сплошной пластине с двумя на каждой фигурами (в профиль) идущих апостолов с книгой в вытянутых перед корпусом руках. От верхней пластины уцелел небольшой кусок средней части, позволяющий указанное восстановление, а от нижней целые фигуры. Две нижние пластины этого же левого бочка были украшены святыми воинами en face. На верхней из них вверху молодой опирается правой на копье, а левой на щит; пониже бородатый с копьем через грудь и щитом на земле. От нижней пластины уцелела только нижняя фигура святого воина, юного, с копьем через грудь. На правом бочке вертикального ствола пластина под перекладиной украшена апостольскими в профиль фигурами, иными и по типажу голов и по движению фигур и драпировке, чем апостолы левого бочка. От следующей пониже пластины уцелела только небольшая часть фигуры воина en face того же типажа, что и фигура на нижней пластине левого бочка; остальное лишено прежнего убора вовсе. Зато вверху над поперечиной набита пластина с двумя святыми воинами того же типажа, что и голова внизу этого бочка и самая нижняя левого. Относительно этой пластины напрашивается мысль, что она попала на это место при повторной монтировке убора на место пластины с апостолами или вероятнее вместо нее, ввиду полной ее утери или поломки, причем решили оставить низ креста (примерно на 30 — 35 см) оголенным. При таком моем предположении получается, что оба бочка вертикального ствола были разбиты и украшены в полном равновесии, продуманно и осмысленно.

[1] В проломе вертикального орнамента правого тябла вставлен обломок надписи (ⲁⲗⲗⲁ) примерно начертания и позолоты и обработки века XII, того же характера как набитые на иконе Цагерской мадонны подобные же фрагменты.

Однако, убор обоих бочков вертикального ствола при согласованности их между собой нельзя рассматривать согласованным с лицевой стороной креста, так как деление на звенья на бочках более крупного ритма, хотя сами головы и фигуры и вдвое мельче полуфигур лицевой стороны, да кроме того каждое поле обрамлено орнаментальной полосой лиственного мотива относительно широкой (до 2,5 см, тогда как на лицевой стороне обрамление краев едва в 0,5 см шириной). Она занимает вполне самостоятельное место по впечатляемости.

Убор бочков перекладины, конечно, никак не мог рассматриваться одновременно с другими украшенными поверхностями креста, а только, так сказать, сам по себе. То, что эти бочки тоже были украшены, говорит еще раз о большой художественной утонченности мастера, делавшего убор креста. Как было отмечено, сохранились лишь пластины нижних бочков поперечины, также целые на каждой стороне. Эти пластины покрыты оттиснутым растительным орнаментом, повторяющим те же штампы, что и на фрагментах орнаментации бочков креста из Квемо-Чала. Каждая матрица, повторенная несколько раз по длине пластины, состояла из шести пар звеньев (см. табл. 80-с). Места стыка штамповки создают неровности примыкания кружков, в которых помещены отдельные листики, а в одном месте даже наседают друг на друга и в обратном направлении, т. е. оттиснуты ошибочно. Полосы этого орнамента обрамлены как бы сплошной насеченной проволочкой, за которой оставлена гладкая внешняя полоса (примерно в 0,5 см шириной), на которую был загнут край пластины лицевой стороны поперечины и совместно они накреплены на ствол. Рельеф этого выдающегося узора четко оттиснут в отдельном кружке.

Торцевые части поперечины также сохранили, хоть и фрагментированные, самостоятельные пластины убора. Матрицами служили отдельные звенья кружков с листиком орнамента, примененные для нижнего бочка поперечины, и матрица с полуфигурой (по-видимому, деисусной) богоматери, повернутой влево в три четверти.

Подобранные мастером матрицы, — или может быть изготовленные им же только что, — были, судя по данным оттискам, очень хорошо и четко сработаны. Некоторые из примененных здесь сюжетов известны еще в ряде других повторений. Так Спас в своей прямоугольной рамочке (8 × 6 см) с подписью ⲁ̅ⲓ̅ ⲥ̅ⲟ̅ известен во фрагменте от большой иконы, доставленном в Музей искусств в 1949 году из церкви Спаса в сел. Чвелиери Квемо Сванетии (инв. № 9448), знакомству с которым я благодарен заслуженному деятелю науки И. Ф. Сонгулашвили (см. табл. 77-d)[1]. Как естественно при оттиске с матрицы, на одном из них большей четкостью отличаются одни детали, а на другом — другие. Тот же штамп, сколько видно по имеющемуся фото, применен и в центре на верхнем борту выдающейся в художественном отношении крупной иконы XI века с изображением поясной мадонны из Текали (см. фото 139 и табл. 33). Аналогично этому изображение в позе оранты богоматери с подписью ⲙⲣ̅ⲑ̅ⲩ̅, воспроизведенное на кресте в круглой рамочке диаметром 8,4 см, повторяет в точности, в деталях, рассмотренный уже выше штамп с левого верхнего угла на борту той же иконы Текальской мадонны с одним отличием, что на ней изображение заключено в прямоугольную рамочку (примерно 8,5 × 7 см). Штамп этот, как было указано, известен в ряде реплик, именно в Сюпи Парском (две), в Доли, в Пхотрере (две), в Лагами, в Иели, в Ипрари,

[1] В описании древностей Сванетии проф. Е. С. Такайшвили отмечает на стр. 101, что в церкви сел. Земо-Чвелиери, находящемся близ сел. Чолури, были ободранные иконы, несколько фрагментов держалось еще на иконе архангела, но какие не указано.

и Муркмери (две)[1]. Для вопроса о соотношении прямоугольных и круглых матриц этого изображения богоматери поучительным являются два изображения на Харагоульском кресте, именно изображения Иоанна Крестителя. Одно из них в круглой рамочке (диам. 8,4 см), а другое в прямоугольной (7,6 × 6,0 см), причем второе сопровождается подписью ⁊ᵃ ⱁ҃ⲃ. Несмотря на сильное повреждение лица второго оттиска не возбуждает никакого сомнения, что это повторение композиции в круглой рамочке ввиде второй самостоятельной матрицы, в которой нимб (сделан в одну линию) и небольшие участки в проработке складок и нижней части сделаны были менее четко, чем в матрице с круглой рамой. Это изображение также имеется на иконе Текальской мадонны — в верхнем правом углу борта. Несколько раз встречается и св. Фома, напр., на кресте в Ланчване (Местиа, церковь семьи Маргиани — по Описи № 727; см. фото 470).

Сравнительное рассмотрение трех клейм верхней части креста показывает, что хотя рельеф голов на всех правильно и убедительно моделирован при небольшой высоте, также как и руки и драпировки, но рельефы медальонов верхней пластины отличаются большей четкостью и ясностью проработки сравнительно с изображением Спаса. Аналогичные колебания, неровности видны и в других частях чеканного убора Харагоульского креста. Так изображения двух пар клейм на обоих концах поперечины, как и орнаментальные между изображениями полоски, не только также правильно, четко и ясно моделированы, как и полуфигуры в медальонах, но и передают сильнее пластический объем голов и частей лица. С другой же стороны пара архангелов и три святых воина, сохраняя свойственные произведениям начала XI века пластические качества, т. е. выявленную объемность, четкое наложение одного объема на другой, как руки, копья, перевязи на груди и т. д., не обладают четкой и ясной проработкой лица, в частности носа, рта и глаз. — Интересно, что оба безбородых воина (т. е. обычные Георгий и Федор) оттиснуты с одного штампа, причем у второго одна щека вышла выпуклее и благодаря этому весь овал лица кажется более широким.

Относительно двух помещенных ниже чем воины прямоугольных клейм с сильно попорченными изображениями можно предположить по сходству уцелевших частей с апостолами Фомой и Андреем, что это было еще два изображения апостолов.

Подписи имеются, как было отмечено, только у немногих клейм Харагоульского креста. Но все эти подписи по начертанию букв являются вполне характерными показателями времени. Подписи изображения Спаса и богоматери, Крестителя, и апостола Фомы выполнены полностью закругленным написанием отдельных букв с незначительным их украшением. Буква «Д» имеет также, как в подписях на борту Цагерской мадонны, небольшие черточки на покрышке; также и в начертании букв ⱁ, ⳋ, ⳑ, ⱁ маленькие добавления у кончиков; титла тоже обычные фигурные развилки, а над ⳑⳑ — упрощенной формы лодочкой. Только подпись изображения Фомы выполнена без украшающих дополнений.

Рельефы фигур на бочках вертикального ствола, по-видимому, едва ли уступали по качественности матриц, с которых были оттиснуты, полуфигурам в медальонах и на концах поперечины. Хотя они сильно помяты, что оказывает существенное влияние на впечатление, производимое сейчас этими рельефами фигур, но первоначально рельеф был высокий и что касается фигур идущих апостолов достаточно четкий и проработанный. Характерно ведь, что все апостольские фигуры оттиснуты с разных матриц, хотя

[1] См. гл. VII, § 14 на стр. 314—316. Можно еще добавить оттиски на предалтарном кресте в церкви Варвары в Муркмери (Опись № 632, см. фото 146 и 356).

фигуры отражают один и те же позы. Недостаточно отработаны в этих фигурах только голые ноги; что же касается голов, то они были очень старательно проработаны. Впрочем нимбы или вовсе не оттиснуты, или же настолько смяты, что явно были обойдены мастером, принявшим их за край матрицы (как это иногда наблюдается, напр., на последней иконе Квирике, см. выше стр. 294 слл.). – Менее удачны фигуры воинов. Правда, позы их повторяют разработанный типаж, но штамп большей частью плохо удался, и смазанными оказались не только ноги в гетрах, но также и панцырь и даже головы. Здесь нимбы также оттиснуты плохо, как бы невзначай. Возможно, что эта неудача с оттиском от хорошо — поскольку можно судить — проработанных матриц с изображениями фигур постигла мастера благодаря тому, что он сочетал их с матрицами орнаментальных обрамлений. Кое-где части фигур непосредственно соприкасаются с бортом, а один из воинов левого бочка обеими руками наседает на орнаментованный борт. Нужно отметить, что последний оттиснут очень неравномерно — есть хорошие куски, а есть и совсем смазанные и помятые. Эти бочки в художественном отношении являют картину низкого уровня мастерства техники производства даже и для такого высокого времени, как ранний XI век.

Декоративно-орнаментальное решение Харагоульского креста обнаруживает при внимательном рассмотрении его опять большую художественную культуру мастера. Главная, т. е. лицевая сторона креста применяет декор в самом ограниченном объеме. Мелким прямоугольным или круглым рамочкам из зерневой цепочки или из зигзагом протянутой проволоки вторит наружное по краю обрамление довольно ходкого, в крупном масштабе выполняемого, узора по скосам ряда икон X и XI вв., как, напр., Хопской иконы богоматери в память царя Леона или Хопской же богоматери (теперь с живописным Иоанном Богословом – см. табл. 144-b), или на иконах Мгвимевского деисуса (см. фото 68–70) и распятия (см. фото 73), Кацхского Спаса по заказу Кахабера (см. фото 72), и др. Эти орнаментальные рамочки совершенно отступают на задний план при рассмотрении креста, всецело захватывающего зрителя своими клеймами полуфигур и их умелым распределением. Даже и обе небольшие вертикальные полоски орнамента на поперечине не изменяют этого положения. Они оттиснуты по одной матрице, имевшей большее количество звеньев, чем могло уместиться на 12 см поперечины: это видно из того, что оттиски передают не одинаковые отрезки матрицы. Построение этого орнамента с «портбукетиками» совпадает с орнаментацией спинки Местийского креста.

В отличие от такого решения орнаментального обрамления, какое применено на лицевой стороне креста, на бочках вертикального ствола мастер напротив того усиливает значение именно орнаментальных полос за счет фигурной стороны. Как было сказано, фигуры сильно уменьшены по сравнению с полуфигурами лицевой части, они зажаты полосами обрамления, которые занимают каждая почти такую же по ширине полосу, как отведенная фигуре, но при этом тянутся на всю длину поля с фигурой, т. е. до 1,5 и 2 раза длиннее самой фигуры и еще замыкают поля с ними сверху и снизу тем же орнаментом. Таким образом центр тяжести в уборе бочков переложен на орнаментальную сторону. Но все-таки мастер не отошел полностью от применения сюжетных, фигурных изображений на этих боковых полосах, т. е. разрешил свою задачу иначе, чем мастера Местийского и Самтависского крестов. Мне кажется, что характер убора его креста дает нам ответ, почему он так решил эту задачу.

Оттиски пластин для убора бочков имели столь же определенную рельефность, как и пластины лицевой стороны креста — и это не только в фигурах, но и в орнаментальных полосах. Ясно поэтому, если бы он целиком покрыл пластины бочков таким рельефным

орнаментом, то убор бочков затирал бы на первый взгляд лицевую часть креста, все его идеологическая сторона, как объекта религиозного верования и культа, была бы ущемлена. Иначе подошли к решению той же задачи мастера Местийского и Самтависского крестов, обладавшие тем же высоким пластическим чувством, что и мастер Харагоульского креста. Мастер Местийского креста чеканил сцены лицевой его стороны на совершенно гладком фоне в высоком рельефе, а поверхности бочков покрыл орнаментацией совершенно плоского, равномерного, едва выступающего рельефа, т. е. не вступавшего в конкуренцию с сюжетными композициями. Иное было положение Самтависского мастера. Он свои композиции давал высоким рельефом, но фон их не оставил гладким, сильнее выделяющим объемность фигур, а покрыл его узорами орнаментов опять рельефно подымающихся (а не гравированных только, как, напр., на группе Шемокмедских пластин). Поэтому пластины бочков Самтависского креста он мог покрыть сплошной орнаментацией рельефной же чеканки — она не конкурировала с сюжетной стороной произведения, так же как и иные решения мастеров Местийского или Харагоульского крестов. Это сравнение выявляет вместе с тем, что мастер Харагоульского креста был пластик по своему дарованию, т. е. именно истинный сын своего века — начального XI столетия.

Построение орнаментального узора бочков вертикального ствола Харагоульского креста совпадает с таковым обрамлений отдельных сцен Кацхского креста: каждый листок замкнут кружком, соединяющимся с соседним маленькой петлей. Здесь кружок приближен к впечатлению стебля благодаря дополнительным листочкам, заполняющим от него внешние треугольники. Форма отдельных листиков, хотя и не совпадает с таковыми Кацхского креста в частностях, но вполне аналогична им в общем подходе построения. Оттиски повторяются каждый раз равномерно с обоих сторон среднего, отведенного фигуре поля с одной и той же матрицы. По-видимому длина матрицы была протяжением на пять звеньев; соседние оттиски иногда очень хорошо пригнаны друг к другу.

Если бочки вертикального ствола могли быть одновременно обозреваемы с лицевой стороной креста, то убор бочков поперечины не попадал в поле зрения одновременно с другими частями креста, а потому понятно, что мастер применил для них совсем иного характера убор, именно заполнил сплошную поверхность орнаментом. Построение и узор этого орнамента повторяет уже известную нам орнаментацию бочков Самтависского креста, сохранившуюся на нем только во фрагментах. Высота этого орнамента ниже орнаментальных полос бочков Харагоульского креста, хотя все-таки вполне пластична. Это опять условное сочетание разной формы листиков с обрамлением их в кружки и другими чисто декоративными построениями. На матрице было, по-видимому, шесть парных звеньев.

6

ПРЕДАЛТАРНЫЕ КРЕСТЫ СВАНЕТИИ

Уже первые посещения Сванетии в середине прошлого века учеными исследователями были ознаменованы открытием совершенно неизвестного и тогда непонятного для христианской церкви обычая установки посреди церкви в помещении верующих и против входа в алтарь на неподвижном постаменте высоко подымавшихся больших

покрытых чеканкой крестов. Обычай этот привлекал внимание также последующих исследователей, пока, наконец, не нашел своего общего толкования в последнее время благодаря разъяснениям о старых распорядках церкви и последовавших на переломе к новому времени запретах такого установления крестов перед алтарной частью[1]. Сванетия, как и некоторые другие отдаленные от центра, главным образом горные районы Грузии, оказалась вне сферы воздействия указанных запретов церкви — по-видимому прямых — в период общения с русской православной церковью в XVI и XVII веках и сохранила в своих многочисленных церквах, даже нередко и в тех, в которых при русском управлении были поставлены вновь священники Общества восстановления православия, стоящие на постаменте большие предалтарные кресты. Часть же крестов во второй половине XIX века оказалась снятой со своих мест и сохранилась свободно переставляемой наравне с иконами и пр.[2]. Один такой уникальный по качеству исполнения и историческому значению предалтарный крест Сванетии именно из древней церкви св. Георгия в Местии, был выше подробно рассмотрен и охарактеризован. Но, как сказано, в Сванетии сохранилось и зарегистрировано в печатных описях древностей Верхней и Нижней Сванетии не менее 63-х предалтарных крестов, сохранявшихся в 27 церквах[3], из числа которых еще примерно до десятка крестов стояло и в XX веке на своем первоначальном месте, т. е. на неподвижном постаменте перед алтарем; остальные же сохранялись отдельно.

Так как подавляющая масса церквей как Верхней, так и Нижней Сванетии построена в X и XI веках, как установили исследования сотрудников Института истории грузинского искусства Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, Р. Шмерлинг и Нико Чубинашвили[4], то естественно, что и большая часть предалтарных крестов сохранила свой первоначальный убор с древнего же времени в большей или меньшей степени до наших дней. Значительное число этих предалтарных крестов выполнено тем же приемом компоновки из отдельных имевшихся в распоряжении мастера матриц, что и выше рассмотренный Харагоульский, а часть оттисков повторяется на них также, как и на некоторых иконах, наконец, и завершение перекрестья декоративной шишкой, умбоном, сохранено здесь многими примерами. Вот почему включение краткого рассмотрения имеющегося материала по Сванетии, несмотря на его ремесленный и часто мало художественный характер, является здесь оправданным в интересах углубления в особенности производства и исторического развития. — Отмечу тут же еще, что к этим предалтарным крестам примыкает в Сванетии известное число сравнительно крупных крестов аналогичного убранства, служивших, пожалуй, скорее выносными крестами и во всяком случае носимыми (может быть в процессиях или для сбора приношений), хотя все их проф. Е. С. Такайшвили определяет, как предалтарные.

Что касается одного из существеннейших вопросов, встающих в первую очередь в отношении этой продукции — именно, вопроса определения времени исполнения ее, то решение его, как я полагаю, связано с проработкой всего громадного чеканного наследия Грузии и в первую голову Сванетии. Однако, это упирается во внешние трудности — древности Сванетии находятся в отдельных церквах или у отдельных доверен-

[1] Ср. краткое изложение вопроса с привлечением новейших разысканий в моем исследовании «Памятники типа Джвари», Тб. 1948, стр. 80—82.

[2] Ср. МАК, X, стр. 80.

[3] Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1910 года в Лечхуми и Сванетию, Париж 1937 (по-груз.). В 53-х же церквах таких крестов уже не было, т. е. на 80 примерно церквей уцелело еще 63 креста.

[4] Результаты этих исследований 1945 и 1946 гг. были доложены Р. Меписашвили и В. Цинцадзе на сессии Института в АН ГССР.

ных лиц, общее число которых доходит до восьми-десяти. Имеющиеся фотографии в основном дают только общий снимок, когда для отчетливой работы нужны бы с одного креста до десятка, или даже двух, детальных крупных снимков. Со времени фотографирования их в 1910 и в 1931 годах некоторые из собраний стали жертвой ограбления, при котором погибли многие памятники, часть которых представила бы существенное значение и частности и по вопросу установления датировок.

Таким образом, те два-три десятка предалтарных крестов Сванетии, которые привлечены здесь к рассмотрению, я не решаюсь точнее датировать. Но как общая их композиция, так применение матриц, часто являющихся несомненно произведениями раннего XI века, как сюжетных, так и орнаментальных, делает связь их с такими же предалтарными крестами, притом XI века, как Харагоульский крест, очевидной. В некоторых случаях отдельные показатели позволяют высказать предположения — конечно, в предварительном порядке — и о датировке рассматриваемого памятника.

В центральной части Цюрми, именно в церкви Спаса селения Сюпи сохраняется в развешенном среди икон на сделанном русским церковным управлением деревянном иконостасе шесть более или менее крупных крестов типа предалтарных. Один из этих крестов сохранил свой первоначальный убор в полной целости и сохранности на всем кресте (см. фото 305)[1]. Проф. Е. С. Такайшвили указывает размеры креста 112 × 68 см; ширина ствола отмечена мною приблизительная, так как крест висел высоко над иконостасом, в 12 см. Три верхних тябла расширяются к концам, нижнее же примерно прямоугольное и только в самом низу сужается — видимо, для шипа, что использовано частью и в декоративном смысле. Лицевая поверхность креста разбита на отдельные поля при посредстве узкой орнаментальной полоски, обрамляющей края всего креста и отделяющей отдельные поля с фигурными клеймами между собой. Поля гладкие, лишь отчасти украшены небольшими выпуклинами (горошинами), большей частью в углах, по три или четыре вместе. Поле перекрестья тоже выделено полосками, но не в квадрат, а в крестообразную фигуру включением небольших от каждого тябла отрезков, и украшено выпуклым медальоном с награвированным в нем крестом и окружающим его сплошным рядом «язычков». Весь крест равномерно позолочен. Идейно связано, видимо, с крестом этого центра клеймо над ним, т. е. на верхнем тябле, изображающее благословляющую и с евангелием в левой фигуру Христа на подножии и под аркой. К этому двухсоставному изображению в центре на всех четырех тяблах примыкают поля с полуфигурой архангела в медальоне (с одного штампа) — медальоны с архангелами на поперечине обведены цепочкой горошин и снова кольцом, а в углах прямоугольника по 3 и по 4 горошинки группками; по вертикальной же линии расположенные медальоны с архангелами — простые и самые поля отчерчены узкие. Затем по концам трех верхних рукавов креста повторяется в расширенном поле один общий штамп из трех фигур деисуса под аркой. К верхнему деисусу добавлены в углах небольшие медальоны с архангелами, а в гладком поле боковых деисусов группки горошин. Нижний ствол креста украшен тремя равномерными полуфигурами и в самом низу стоящей фигурой святого воина. Клейма первого и третьего изображают евангелиста Луку (с подписью [illegible]), оттиснуты от одной матрицы. Средний же апостол нижнего тябла без подписи, по типу Матвей других чеканных произведений. Прямоу-

[1] Опись экспедиции 1931 года № 406; по Е. С. Такайшвили стр. 217—218, № 6. Фото Ермакова № 17230. Виден на табл. XXII, 38 в издании П. С. Уваровой, МАК, X, 1904.

гольные рамочки апостолов сделаны так же, как и круглые архангелов на том же стволе, а рамочка воина, как круглые архангелов на поперечине. Так же и арочка вокруг Христа составлена из горошин, как в раме воина, а над деисусами, как рамочка апостолов. Таким образом, как в орнаментальных полосах, так в обрамлениях самих фигурных изображений, так и в применении отдельных горошинок или их групп по гладкой внешней части отдельных полей, выдержано единство оформления всего этого креста, составленного из оттисков отдельных, разрозненных клейм, в которых все полуфигуры одного масштаба, а все фигуры в сильно уменьшенном против этого. — Из примененных штампов — архангелы повторяются еще на предалтарном кресте в церкви Варвары сел. Муркмери Ушгульского сельсовета (см. фото 356) и на третьем Цюрмийском (см. фото 333), а также на сенях в монастыре Лагурка (см. табл. 139).

Другой крест в той же церкви в Цюрми, почти таких же размеров (высота до конца чеканки, не деревянного ствола — 105,5 см, поперечина — 68 см; ширина ствола у перекрестья — 10 см; Е. С. Такайшвили указывает размеры креста 118 × 67 см)[1]. Сохранность этого креста неважная, как вообще так часто в Сванетии в отношении чеканных предметов — верхнее тябло и перекрестье совершенно оголены от чеканки, на концах поперечины частью тоже она обломана, только на нижнем тябле — как ни странно это — весь убор уцелел с небольшими только отдельными лакунами (см. фото 306, 307, 308, 309). Чеканка вся равномерно позолочена. Построение убора этого креста аналогично предыдущему — по краям его протянута общая полоса гвоздеобразного орнамента и таким же узором отчерчены поля для отдельных клейм; на гладких частях полей опять отдельные или группки горошинок по три разбросаны. Изображения на обоих рукавах поперечины не равномерно выбраны по сюжетам, размеру и форме клейма, только оба конечные клейма повторяют одну матрицу — по-видимому (сохранность плохая) стоящего воина (6 см высоты) предыдущего креста (по Описи № 406); на левом рукаве рядом с воином святой мученик с бородой (подпись осталась не зафиксированной, диаметр медальона 4,2 см), далее богоматерь с младенцем в прямоугольной раме (видимо, оттиск от складня, размер 4,1 × 3,2 см); на правом рукаве у перекрестья малый медальон (диаметр 4,3 см) — Креститель (с греческой, условно, подписью), а правее большой медальон (5,5 см) имеет подпись изображения ჴ̇ა პტრე (св. Петр). И разбивка нижнего тябла также не очень продуманная и выдержанная. Три раза повторен на нем оттиск той же матрицы с изображением евангелиста Луки (ჴ̇ა ლოკა), что и на предыдущем кресте (размер 7,8 × 6 см), а один раз св. Григорий (ჴ̇ა გრიგო) в медальоне (диаметр 5,5 см)[2]. Как выполнение гвоздеобразного орнамента полосок, известное уже по борту замечательной золотой иконы св. Георгия из Лабечины (см. табл. 56), не позднее XII, если не XI века, далеко не блещет изысканностью и точностью исполнения, так и разбивка на отдельные поля и размещение на них отдельных горошинок и их групп. Рельеф каждого клейма был невысокий — уцелел у Петра, остальные смяты. Лист позолоченного серебра — тонкий; оттиски сделаны без дополнительной проработки каждого, почему у изображений имеется известная вятность. Чеканные пластины набиты по матерчатой основе.

[1] По описи экспедиции 1931 г. № 407; у Е. С. Такайшвили стр. 217, № 4; фото Ермакова № 17228.

[2] Матрицы Луки и пешего воина обоих крестов повторяются также на сенях в монастыре Лагурка (см. табл. 139).

Из той же мастерской, что и описанные два креста в Цюрмийском Сюиш, вышел убор креста в близлежащем Иели, именно в церкви св. Квирике сел. Несгаубан (см. фото 310, 311, 312, 313, 314)[1]. Этот большой крест стоит на каменном постаменте перед царскими вратами малой церкви св. Квирике. Высота над постаментом нижнего тяблa 90 см, а длина поперечины по средней оси 98 см, т. е. размеры всего креста примерно 150 × 100 см; и ширина стволов значительнее, чем у двух Цюрмийских, а именно, замерена у вертикального — 17 см, а у горизонтального выходит отсюда несколько уже. Вся уцелевшая чеканка — позолочена: из-под нее заметна матерчатая подкладка. Орнаментальная полоса — гвоздеобразного узора, более широкая и впечатляющая, так как поля взяты узкие, без оставления большой глади за рамочкой клейм. Впрочем кое-где и здесь имеются группки из четырех и трех пуговок-горошин. Вверху ангел, как бы из сцены благовещения, и благословляющий Христос на подиуме и в мандорле. Под этим полем — два узких с парой медальонов в каждом. В первом полуфигура святителя (по подписи ჴ̈ა [ბ]ასლი) и полуфигура архангела. Во втором два медальона с полуфигурой св. Квирике (по подписи ჴ̈ა კ̈ე). — На левом рукаве — полуфигура евангелиста Луки (ჴ̈ა ლ̈ა) и без подписи аналогичная первому кресту в Цюрми, обе в прямоугольных рамочках; а в третьем узком поле опять повторен оттиск св. Квирике. Из примененных на этом кресте штампов — повторен Лука обоих Цюрмийских крестов; по-видимому, апостол со свитком — первого и возможно, что и архангел того же первого Цюрмийского. Качество исполнения этого креста высокое[2].

Я склонен считать, что все из той же мастерской, что и описанные два Цюрмийских креста (по Описи № 406 и 407) и один крест из Иели (Опись № 368), выпущены два сравнительно небольших, скорее процессионных, креста, хранимых в селении Лахиль Латальского сельсовета. Кресты эти имеют внизу ручку, чтобы удобно держать крест (во время процессии?); на большем она тоже обита серебряными пластинами — видимо, дополнительно и позднее — более бледно позолоченными и с гравированным орнаментом; на лицевой стороне — обрывок до 8 см высотой и 3 шириной[3]. Размер одного креста — 90,5 × 51 см (по Такайшвили: 89 × 51 см), а второго — 81,5 × 54 см (по Такайшвили: 81,3 × 53,5 см). Оба позолочены, причем больший окован и со спинки[4]. — Детали оформления этих крестов совпадают с отдельными приемами предыдущих, как применение в гладком поле вне отдельных клейм все тех же пуговок (горошинок) по одной или группками, затем усложненные рамочки вокруг медальонов, наконец, такой же медальон

[1] Опись экспедиции 1931 года № 368; у Е. С. Такайшвили, стр. 231 (описание суммарное и сбивчатое). Фото экспедиции 1931г. №№ 211 и 218.

[2] По фото алтарной преграды, снятом осенью 1952 г. Рене Шмерлинг, на этом кресте оказываются накрепленными пластины по всему правому тяблу и в перекрестье. Такое же положение зафиксировано и фото, сделанными Нико Чубинашвили в 1954 г. На правом тябле повторяются те же три штампа, что и на левом. А кроме того какая-то иного дела фигура архангела. Пластина, накрепленная в перекрестье, сильно помята, видимо, относится к основному убору креста; она поделена орнаментированными полосами на четыре части, каждая с полуфигурой апостола, а по раме кроме гладких кружков три маленьких медальона с изображением архангела.

[3] По описи экспедиции 1931 года № 219 и 220. Они описаны и проф. Е. С. Такайшвили, на стр. 362 за № 2 и 1. Фото Ермакова № 17055, 17056 и 17050. Ошибочно указывается, будто под № 2 «два совершенно одинаковых креста» ორი სრულიად ერთგვარი ჯვარი; вероятно, в заблуждение ввело наличие двух фото (№ 17055 — это спинка первого — и 17056); для № 220 и фото эксп. за № 155 вышло мало удачно, хотя и лучше чем Ермакова № 17050. В июне 1954 дополнительно обследовал оба креста и тогда сделаны детальные снимки Нико Чубинашвили.

[4] Лицевая его сторона украшена еще пятью, позднее добавленными, камешками, из которых уцелели только два сердолика (?), три других гнезда — пустые.

с гравированным крестом и цепью язычков вокруг, как на первом Цюрмийском (по Описи № 406), в перекрестьи.

По всей длине столба на лицевой стороне креста (Опись № 219) чеканка выполнена из одного листа, и только боковые тяблa из самостоятельных пластин (см. фото 315, 316, 319, 321, 323, 324, 325, 326). То же самое на спинке. По бочкам — гладкая обивка, борта которой заполнены горошинками. Позолота равномерно покрывает, как лицевую сторону креста, так его спинку и бочка.

В перекрестье изображенное солнце с лучами, вычеканенное со всем остальным убором вертикали, имело (ныне смято) значительный общий рельеф и выступающие вокруг лучи. (Размер от верха креста до круга солнца — 25 см, а до низа его — 32). Остальной состав лицевой стороны по вертикали — два оттиска богоматери с младенцем (диам. — 5, resp. 4,7 см); солнце (без лучей — 7 см); опять богоматерь с младенцем и внизу крупная фигура в фас св. Варвары (ნა ბრბლე — с нимбом 23 см по высоте). У богоматери тоже есть подпись: დ ღთ|ა. На боковых рукавах слева — дважды деисусная богоматерь (. . ΘΥ); справа — Креститель (с неясными обрывками греческой подписи; размер их 4,3, resp. 4 см).

Спинка этого креста украшена по вертикали четырьмя оттисками той же матрицы богоматери с младенцем, что на лицевой стороне. Ниже два оттиска св. Квирике (верхний совершенно смят; размер 4,8, resp. 4,3 см). На боковых тяблах повторение лицевой стороны. (Креститель — как на втором Цюрмийском кресте, по Описи № 407). — Матрица Квирике возможно попорчена в части головы или изменена при изготовлении дубликата; четкостью обладают оттиски, которые применены и на борту иконы св. Анны, внизу, в той же церкви Джграк в Лахили (см. фото 337)[1], и на небольшом кресте в Цюрми (см. фото 332).

В отличие от медальонов, оттиснутых от матриц, фигура Варвары по всем данным чеканена от руки. Рельеф ее много ниже рельефа медальонов: лицо плоское; нос, брови, губы едва выделяются, как и вся фигура от фона; руки же на груди, собственно говоря, только прорисованы, а не моделированы. — На этом хорошо сохранившем свой металлический убор кресте можно со всей отчетливостью видеть, как сильно искажает изображения помятость пластины: на втором снизу медальоне весь рельеф полуфигуры неузнаваем, настолько смят и сплющен.

Второй, меньший крест сработан так же, как и большой. Кроме лицевой стороны обиты орнаментированными пластинами бочки креста; спинка же совершенно оголена (помнится в 1931 г. она имела чеканный убор). Верхнее тябло чеканено из одного листа, включая солнце, а нижнее и боковые — каждое за себя вместе с бочками (см. фото 317, 318, 320, 322). Высота сохранившейся чеканки — 74 см; ширина бочков 3,7 см; а орнамента на них — 1,7. Размер пластины сверху и до солнца (без лучей) — 27,7 см, а до низу его — 35.

На меньшем кресте (Опись № 220) использованы почти для всех клейм уже известные нам по предыдущим крестам матрицы: вверху — деисус в тройной арке (8,5 см в раме, а Христос от нимба до подножия — 7,5 см); пониже — Пантократор (диам. 4,3, resp. 3,9 см); на поперечине полуфигуры архангелов (6, resp. 5,7 см) и «звезда» (ср. Опись № 406 — см. фото 305), деисусная богоматерь и Иоанн Креститель (4,4, resp. 3,9 см; ср. Опись № 219 и Опись № 407 — см. фото 323, 324 и 306); нижнее же изображение фронтальной фигуры св. Симеона (высота с нимбом — 24,3 см), как и Варвары на большом — единично (см. фото 320 и 319). Ниже Симеона круглый медальон с изображением апостола (? — диам. 4,2, resp. 3,9 см). — По краю изображений лицевой стороны идут

[1] Опись экспедиции 1931 года № 215; фото Ермакова № 17046; Е. Такайшвили, стр. 365, № 7.

выбитые по матрице большие и маленькие пирамидки в ритмическом (очетании). Орнамент же бочков состоит из полосы узора в роде «кудрявого» и полосы, применяемой в чеканке икон на скосах рамы (см. фото 326).

Симеон этого креста на много лучше выполнен, чем Варвара предыдущего: рельеф его головы, разработка волос и бороды очень детальные и сильные. Особенно выделяется моделировка носа, глаз, губ, щек и локонов по сторонам головы, как находящихся на заднем плане. Что же касается корпуса, ныне совершенно сплющенного и рук перед грудью, то он не был сильно поднят, а наоборот очень мало моделирован, как и положение рук почти не выделено объемно.

Матрицы Спаса и архангелов повторены и на иконе Анны (см фото 335), а деисусная богоматерь и Креститель те же, что на большем кресте (Опись № 219 — см. фото 323, 324).

Самый малый из числа шести крестов в церкви Спаса Цюрмийского Сюпи является тоже, конечно, продуктом все той же мастерской[1]. Размер его 83 × 54,5 см, т. е. скорее процессионный крест, а не предалтарный так же, как и оба креста в Лахили. Ширина ствола 8,5 см. Он весь позолочен. Серебряные пластины очень тонкие и во многих местах отломались, хотя все композиционное построение прослеживается полностью и оставляет приятное впечатление (см. фото 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333). Весь край креста отчерчен узкой орнаментальной полоской с применением мотива, сходного с встречаемым заполнением скосов (особенно внешних) у бортов икон X—XI вв. (ср. внешний скос борта 1023 года Зарамийской Перисцвалеба — см. фото 220, 221; Гелатского Спаса XI века — см. табл. 111, 115). Тот же мотив отделяет поля с клеймами друг от друга. Он же применен рядом с растительной полосой на бочках меньшего из Лахильских крестов. К этому орнаментальному мотиву в самом низу креста под медальоном с выбитым изображением добавлена горизонтальная полоса, проходящая над ним, с орнаментом из трехлепестковых листьев в закруглениях стеблей. Почти все клейма уже имели применение: деисус — изношенная более других матрица (высота Христа с нимбом — 7,5, а предстоящих — 5,8 см), медальон с архангелом (диам. 5,5 см), апостол со свитком (Матвей?) и св. Лука (ᲐᲛᲐ ᲚᲣᲙᲐ) в прямоугольных рамочках (7,8 × 5,8 и 7,8 × 5,9 см), св. Квирике (ᲐᲛᲐ ᲙᲘ) в медальоне. Только Христос на троне (от головы до подножия — 6, а с нимбом 6,5 см), медальон с евангелистом в три четверти на боковых тяблах и фигура Крестителя (деисусная) внизу, ниже Квирике — еще не встречались (размер высоты последней пластины — 12 см)[2]. На перекрестье покрыто иной гравировкой медальона, в центре закрытой позднее насаженным камнем. (Сравнительно хорошо сохранились архангел, оба евангелиста и Квирике.)

Четвертый крест в той же церкви в Цюрмийском Сюпи наиболее крупных размеров. Это несомненно, именно, предалтарный крест. Размеры его, при ширине ствола в 16,5 см, слагаются из боковых рукавов по 50 см, нижнего в 130 и верхнего примерно тоже 50, т. е. в общем примерно 196,5 × 116,5 см[3]. От первоначального убора уцелело только

[1] Опись экспедиции 1931 года № 408; Е. С. Такайшвили, стр. 217, № 5; фото Ермакова № 17229.

[2] К нижней фигуре Крестителя ср. икону Спаса в Нели (Оп. № 376 фото Ерм. № 17248) — изображение на правом борту, и особенно фигуру на верхнем тяблe предалтарного креста в Нели, Оп. 437 (см. фото 346).

[3] По описи экспедиции 1931 года № 403. Е. С. Такайшвили, стр. 216 — 217, № 1 (указывает вышину «более трех аршин»); фото Ермакова № 17246.

покрытие трех верхних рукавов с перекрестьем. Эти пластины — позолочены. На нижнем же тябле набиты (на 110 см) разные пластины — по-видимому тоже от каких-то крестов (нескольких); они без позолоты или очень слабой (см. фото 339). Стволы этого креста совершенно ровные, только концы срезаны под углом. Прием декорации — тот же, только поперечные полоски — узкие и трех разных узоров. Пластина перекрестья кроме медальона с крестом и наружных язычков имеет в ответвлениях каждого тябла по маленькому медальону с полуфигурой Христа (ср. фото 335), деисусных богоматери и Иоанна (ср. Опись № 219 и 220 — см. фото 315 и 317) и внизу неподписной. Сохранность рельефов этого креста неважная, они большей частью смяты. Применены в основном уже известные штампы: вверху и на обоих концах поперечины — Лука, рядом с ним на поперечине — апостол со свитком, как Опись № 406 и 408, далее архангелы (Опись № 406 и 408) и Квирике (Опись № 368 и др. — см. фото 305, 327, 310); новым является медальон с воином левее пластины перекрестья. В самом верху находится деисус, видимо, той же матрицы, что на первом кресте в Цюрмийском Сюпи или на кресте в ц. Загяр в Цюрми (см. фото 305, табл. 76-d, фото 318, 328, 339).

Среди пластин нижнего тябла, совсем неясно оттиснуты две нижних, без позолоты, хотя с хороших матриц; они воспроизводят: нижняя с пятью оттисками (высота пластины 37 см) среди других евангелиста Луку — часто повторявшийся и примененный еще на этом же и на других крестах штамп; а также над этой пластиной Спас на троне (высота пластины 23 см); две выше расположенные, выдающиеся по качеству, пластины воспроизводят верхняя архангела Гавриила (ფ• გბრლ) из сцены благовещения, а ниже более крупная фигура (19 см высоты) в фас архангела Михаила (ფ• ქლ — высота пластины 24 см); эти две пластины позолочены, но бледно.

Совсем другого характера по декоративному решению целого два креста в другой Цюрмийской церкви, именно в церкви Тарингзел сел. Загяр. Один из них сохранился полностью и без изъянов; он обит только четырьмя пластинами (одна захватывает верхнее тябло и перекрестье с расширениями); фон всех четырех пластин покрыт гравированным орнаментом единого характера, хотя покрытые им плоскости значительно варируют. Таким же узором покрыт и медальон перекрестья. Весь крест позолочен. Высота вертикального ствола 107 см (у Такайшвили 105 × 54,4 см), но чеканный убор покрывает только 93,7 × 55 см. Ширина ствола у перекрестья 9 см. К концам, особенно верхнему, балки расширяются, как и у других средней и малой величины крестов[1]. Этот крест представляет собой, несомненно тесное соединение тисненных с матриц изображений с индивидуальной работой мастера (см. фото 468, 341 и табл. 76-b, c, 77-a). Подписи изображений — индивидуально сделаны, как и весь фон, а фигурные изображения оттиснуты по готовым матрицам. Архангелы на поперечине отбиты даже с одного штампа, но подписи разные: ზექელ ანგლ—გბრიელ ანგლი (диаметр медальона тоже: 5,5 и 5,0 см у одного и 5,6 и 5,2 см у другого). Центральное или ведущее значение в уборе этого креста имеет громадная фигура архангела вверху с обстоятельной подписью: მჭელ ანგელოზი (в две строки). Это объясняется, конечно, тем, что сама церковь была посвящена архангелу («Тарингзел»). Высота его фигуры без нимба 22,8, с нимбом — 23,8 см. На поперечине кроме крайних архангелов помещены Павел (6 и 5,5 см) и Марк (5,8—5,5 см — ფ• ჰკლე—ფი მრკ), а на нижнем тябле Петр (ср. фото 306), Григорий

[1] По описи экспедиции 1931г. № 416; Е. С. Такайшвили, стр. 214, № 1; фото Ермакова № 17224, и деталь верхнего архангела фото эксп. № 222.

(высота без нимба 11,8, с нимбом 13 см), Василий (по штампу изображения тот же Марк: 5,8 и 5,3 см) и конный Георгий (высота от его головы до низа дракона — 7,8, а от нимба — 8,2 см): ⴔ᾽ⴀ ⴑⴖ᾽ⴒⴔ—ⴔⴈ ⴈⴖⴑⴜ — ⴔⴈ ⴑⴜⴜ (эти буквы ⴑⴜⴜ наколом) — ⴑⴖ—ⴔⴈ ⴈⴈ. Особенно интересны изображения верхнего чеканного архангела, затем оттиска фигуры Григория и конного Георгия. Последняя имеется еще на кресте в Бечо (см. фото 441). Проработка оттампованных медальонов в лицах, одеждах, волосах и т. д. — грубая, без детальной разработки и тонкости. По-видимому, даже матрица немного сдвинулась при оттискивании головы Григория — она как бы сдавлена сверху вниз.

В перекрестье декоративный медальон с такими же вокруг «лучами», как у выше рассмотренных крестов. Весь медальон покрыт орнаментом того же построения, что и по всему кресту между фигурами и медальонами. Только вокруг низа в перекрестьи этого медальона и медальона с Петром, т. е. весь нижний конец этой пластины покрыт орнаментом иного совсем мотива, а именно, такого же, как на двух Пхотерских иконах, на таблии Бочормского и Хонского конного Георгия и других (см. фото 377, 268, 185, 164). — Этот крест отличается расположением орнамента по всему фону между фигурами; он выполнен от руки, заполняя умело листьями с длинными заворачивающимися усиками всю свободную поверхность. Весь фон, даже и в медальонах, наколот линиями точек. По мотиву построения и по исполнению совпадает с орнаментом фона на второй иконе Квирике в Лагурке, относимой к XII веку. Не раньше этого времени выполнен и данный крест (см. выше, гл. VII, § 10). Крест имеет под серебряными листами матерчатую подкладку — кажется, шелковую.

Другой крест той же церкви в сел. Загир Цормийского сельсовета не сохранил всего убора, а только убор верхнего тябла, почти от перекрестья правый рукав и обрывки левого; как перекрестье, так и нижнее тябло оголены полностью от серебряного убора. Он весь позолочен и укреплен поверх холщевой обивки (см. табл. 76-d, 77-b и фото 340). Высота верхнего тябла 47,5 см, ширина ствола 10, длина правого рукава, а также левого рукава по деревянной основе — 39 см (уцелевшая часть пластины равна 32 см), т. е. крест был значительно больше предыдущего, так как нижнее, расширяющееся книзу, как и остальные тябла, и сохранившее обрывки матерчатой подкладки еще немного ниже, т. е. на начинающемся клине для вставки в постамент, имеет 51 см высоты, а до вставки 58, т. е. общая высота чеканки была 116, а всего креста 147 см[1]. Едва ли можно сомневаться в том, что этот крест послужил образцом для предыдущего. Основной идеологический удар и здесь усвоен изображению архангела вверху ствола (от верха нимба до низа подножия 21,5 см, а от верха головы — 20,3 см). Над архангелом оттиснут все тот же деисус, но в пятилопастной арке (Христос — 7,5 высота, а от щипца его обрамления и до низу последнего — 9,5 см), а под ним маленькая фигура Христа на подиуме под причудливым навершием (высота фигуры без нимба до подножия — 7,5, а с нимбом — 8 см). На поперечине находились слева от перекрестья фигура деисусной богоматери (подпись МР), а справа — деисусного Крестителя (видны буквы ⴑⴈ), обе в прямоугольных рамочках. Так как обрывки чеканки левого рукава держатся на своем месте набитыми, то удалось определить расстояние от конца рукава до наружной рамочки с изображением деисусной богоматери, именно 29—30 см. Такое же протяжение имеет и чеканка правого тябла от рамочки Крестителя до наружного правого

[1] По описи экспедиции 1931 года № 415; Е. С. Такайшвили, стр. 214, № 2; фото Ермакова № 17225. — По Такайшвили размер 146 × 87 см всего креста. — На фото Ермакова оклад правого тябла сдвинут вдево, оголяя конец ствола.

конца 29 см. Кроме этих изображений (в обрывках) имеются еще медальон с архангелом (все тот же — ср. фото 333 — штамп и размер 5,5 и 5 см), и св. Лука (ფ'ა ლოყ: 7,7 × 5,9 и 7,3 × 5,4 см в прямоугольной рамочке), в очень хорошем оттиске по известному штампу (ср. фото 331). На этом кресте только большая фигура архангела не имеет своей рамочки и весь фон покрыт сплошь узором одного характера, скомпонованного для данного места из известных узоров XI века. Остальные фигурные изображения даны или в своих рамочках или же, как фигура Христа, под своеобразной формы навершием, расположенным от края до края, на гладком фоне, все же отрезки между ними заполнены выше названным гравированным узором. Фигуры проработаны настолько хорошо, что могут смело встать рядом с чеканными того же времени. Выделяется сильным рельефом наклоненная голова Христа перед гладким фоном.

Как видно по уцелевшим частям убора этого креста, композиция его была задумана как целостное решение, хотя и с использованием готовых штампов отдельных изображений. Выполнено все с большим уменьем, старанием, правильностью, четкостью и декоративностью. Как и на другом кресте из церкви в Загаре (см. фото 468) все отдельные небольшие отрезки фона вне фигур и медальонов заполнены гравированным от руки и скомпонованным соответственно причудливым конфигурациям полей орнаментом из стеблей гладкими, относительно широкими полосами и выходящими из стеблей листьями — почти исключительно узкого, симметричного в обе стороны построения с длинными закручивающимися на концах усиками. На больших широких листиках имеется еще дополнительная разделка точками. Также наколом точками сделан узор плата и наручей у большого архангела и волос Луки и архангела в медальоне.

Характерно, что обычай установки предалтарных крестов в Сванетии был настолько обязательным и живучим, что имеется много таких крестов, как неподвижно установленных, так и уже ставших подвижными, которые сохранили от первоначальной обивки небольшие только фрагменты, а в основном покрыты отдельными пластинами, представляющими совершенно пестрый разнобой по исполнению, разбивке, декору, даже по размерам пластин, причем частью возможно уже тисненных ad hoc для заполнения оголенных мест на кресте.

Таким является убор нижнего тябла на большом кресте в Сюпи Цюрмийского сельсовета, рассмотренном выше (см. фото 339). Такой же характер разнобоя накрепленных пластин производит и другой столь же крупный предалтарный крест церкви в Сюпи Цюрмийском общей высотой 186,5 × 121,5 при высоте верхнего тябла 55, нижнего 114, боковых 52 см, а ширина ствола которого равна 17,5 см (см. фото 342, 343, 344, 345). Не позолочены нижних три пластины. Перекрестье с обычной «звездой» пополнено с боков оттисками двух пар святых воинов Федора и Георгия (правый из них Георгий — ფა გი — по-видимому, тот же, что на кресте Опись № 406, 407 — см. фото 305, 306), а в поле известные по многим другим крестам группки горошин[1]. Штамп Луки и здесь повторен несколько раз, а на самом кресте по много раз сделаны оттиски с одних и тех же штампов. Богородица-оранта ღვ'ა ღ'ა внизу слева повторяет штамп Харагоульского креста (см. табл. 74) и другие; рядом с ней полуфигура Андрея (ა'ნდრია) — хорошие образцы; конный Георгий (высота от головы его до Диоклетиана 7,3 см, а от передней ноги коня до хвоста 6,5) малого штампа четыре оттиска на трех рукавах — такой же оттиск имеется на конце правого тябла креста в Сюпи Цхумарском (см. фото 239):

[1] По описи № 404: Е. С. Такайшвили, стр. 217, № 2; фото Ермакова № 17245; ср. еще МАК. X. 1904, табл. XXII, 38.

а еще меньшего размера конный Георгий в медальоне четыре раза оттиснут на позолоченной самой верхней пластине креста и в самом низу его (диам. 5 см); большой штамп конного Георгия (под перекрестьем) 15 см высота от нимба до Диоклетиана повторяется на большой со многими штампами иконе Георгия из Накипари XI века (см. фото 229, 230). Внизу два хороших оттиска полуфигуры св. Николая (ნ[ა] ნიკოლოზ) и фигуры св. воинов Федора и Георгия (ფ[ი] თ[ე]—ფ[ი] გ[ი]). На конце правого тябла на отдельной пластине по краям оттиснута матрица с изображением архангела в прямоугольной раме высотой 13,5 см (ფ[ო] მ[ქ]), а между ними два малых воина один над другим в рамочках же, высотой 6 см. Для продукции Сванетии среди имеющихся здесь оттисков много типичных низкого качества художественного понимания рельефа, а также упрощенных декоративных узоров (ср. икону Квирике и Ивлиты в Лагурке и другие подобные). По-видимому, первоначальный убор был сработан с проходящим элементом горошин на гладком поле, сохранившимся лишь на одной пластине[1].

Затруднительнее вопрос, какого характера был убор описанного и зафотографированного Е. С. Такайшвили в церкви св. Георгия сельсовета Иели крест, также покрытый разнобоем пластин[2]. Размер этого креста указывается 92 × 52,5 см. Ввиду произошедшей за 20 лет с посещения Иели профессором Е. С. Такайшвили до экспедиции 1931 года перегруппировки предметов по отдельным церквам, создался пропуск в точной фиксации нахождения в 1931 году некоторых памятников, в том числе данного креста. Рассматривая фото Ермакова № 17238, полагаю, что первоначальными нужно считать пластины правого рукава и крайнюю левого (см. фото 346). Клеймо юного святого (Иоанн Богослов — по Такайшвили; подпись по фото не разборчива) со свитком, повторенное здесь два раза, совпадает с неподписанным изображением на правом рукаве Харагоульского креста (см. табл. 75), так же как и набитая здесь с какого-то другого креста же пластина с апостолом Андреем, здесь опять имеющим подпись (ნ[ა] ა[ნდრია]) в отличие от оттиска на Харагоульском кресте. Орнаментальная рама этого изображения Андрея повторяет мотив древнего скоса на иконе Бочормского Георгия (см. фото 165) и ряде других, указанных выше, равно на предалтарном кресте в Ненскуне (Ленджер: Опись № 161; фото Ермакова № 16973) и на иконке из Лахушти (Латаль: Опись № 234, фото Ермакова № 17068). Пластина верхняя со Спасом на троне втиснута между орнаментальных полос, наседая троном на них, так же как и архангел на нижней пластине, происходящие обе с какого-то одного креста. Фигура архангела очень хорошей композиции и работы. Две деисусные фигуры (около 12 см высоты каждая) объединены здесь вместе и снабжены подписями (ჯვ[ა] ღ[მ]—ნ[ა] ო[ე]); из них фигура Крестителя была использована на небольшом Цюрмийском кресте (см. фото 327), а фигура богоматери сохранилась в превосходном оттиске, не уступающем чеканным работам, на обрывках убора креста в Сюни Парском (см. табл. 76-а) в обрамлении полей из развитого орнамента. Полуфигура Спаса (ა[ქ] ქ[ე]) в медальоне и пластина, судя по наличию шишки, от перекрестья[3] — принадлежали тоже какому-то общему кресту, ибо орнаментальный борт обеих пластин общий, повторяющий

[1] Шестой предалтарный крест в ц. Спаса в Цюрми сохранился очень хорошо, но представляет собой художественно упадочное, позднее произведение (по Описи № 405, у Такайшвили на стр. 217, № 3; фото Ерм. № 17247).

[2] По описи № 437; у Такайшвили, стр. 226, № 1; фото Ермакова № 17238. Мне его видеть не пришлось.

[3] Для данной формы пластины перекрестья, именно удлиненной за его пределы и с отдельными звеньями декора ср. крест из Лапскальда (см. фото 357).

хорошо разработанный и известный образец. Три средние пластины по вертикали, по-видимому, и накреплены то относительно недавно.

От одного громадного предалтарного креста в церкви Георгия Сюпи Парского сельсовета уцелела только обивка трех верхних рукавов и начало нижнего[1]. Оборванная, явно насильственно, обивка нижнего тябла похищена, вероятно, только еще недавно, во второй половине XIX века, ибо на стволе уцелела великолепная древняя матерчатая подкладка в три слоя (см. фото 347). Крест 2,58 × 1,08 м размером по Е. С. Такайшвили; поперечина 1,08 м и ширина ствола 15,5 см — по моим записям[2]. Построение убора равномерно отчерчивает по всем краям креста узенькую полоску орнамента (около 1 см), ею же отделены и отдельные поля для помещения разных клейм в своих рамочках. Начальная же пластина нижнего тябла отделена поперечной полосой иного, растительного, орнамента значительно большей ширины. Узенькая полоска того же узора, что и по краям Харагоульского креста, а широкая поперечная из пяти лепестков в закруглениях стебля. Большая верхняя фигура Спаса на троне (с подписью), по-видимому не оттиснута, а чеканена, судя по четким, частым линиям, отштриховке и пр., а также судя по неправильности получившегося размещения ее. Остальные же несомненно оттиснуты от подложенных матриц; частью это все те же, неоднократно использованные для других, уже привлеченных крестов, и в том числе Харагоульского (прямоугольные клейма архангелов); два медальона с архангелом (предалтарный крест в Ланчване, Местиа, в Маргиановской церкви — см. фото 470), клеймо со св. Павлом (Цюрми — см. фото 327, 330), и со св. Андреем (от Харагоульского начиная на большом числе других). Ряд штампов применен здесь по несколько раз, соблюдая в расположении равновесие (архангел в прямоугольной раме, являющийся параллельным оттиском от матрицы, примененной на Харагоульском кресте, — четыре раза, юный исповедник — три раза)[3]. Интересным было, вероятно, изображение конного Георгия, из-за религиозного пыла какого-то не в меру рьяного почитателя которого уцелел только небольшой клочек[4]. Для двух разных штампов поясной с младенцем богоматери использованы, судя по обрамлению их, вероятно, просто литые медные иконки. Перекрестье этого креста тоже с медальонами полуфигур — совсем маленькими, по три, вверху и внизу шишки, — как и у больших Цюрмийских крестов (см. фото 339 и 342); сама шишка набита гвоздями с головками в форме горошин; шишка — совсем гладкая высокая.

Сохранившийся в полной неприкосновенности до 30-х годов текущего века, когда похищена, как и остальные ценности Пхотрерской церкви Эцерского сельсовета, вся его серебряная обивка, громадный предалтарный крест (размер около 2,60 × 1,24 м при ширине ствола в 13,8 см, а по Такайшвили — 3 аршина 10 вершков на 1 арш. 11,5 вершков) имел почти нетронутым весь убор (см. фото 348)[5]. По ограблении креста обнару-

[1] По описи экспедиции 1931 г. № 45; у Такайшвили, стр. 420—421, № 1; фото Ермакова № 17151. Имеется — вероятно, независимо от креста исполненная, — глава в форме шапки с полями из позеленевшего низкопробного серебра.

[2] У Такайшвили в аршинах: 3 арш. 10 верш. на 1 арш. 8 вершков.

[3] Размеры штампов: архангелы в прямоугольных рамочках — 7,5 × 6 см. Андрей (без подписи) — 7,4 × 5,8 (гевр. 6,7 × 5,2 см); юный исповедник (может быть, св. Кирике?) — 5,5, гевр. 5 см; архангел в медальоне — 5,5, гевр. 5 см; Павел — 5,8, гевр. 5,6 см; богоматерь с младенцем в прямоугольной рамочке — 4,8 × 4 см; а в полуарке — 8,3 × 7,5 см сама же полуфигура с нимбом — 7,6 см по высоте; маленькие медальоны около шишки с изображением деисусной богоматери и юного воина — 2,5 (2,2 см).

[4] Возможно, что этот Георгий тоже был чеканен от руки. Впрочем широкая полоска орнамента из пяти звеньев — оттиснута от матрицы.

[5] По Описи экспедиции 1931 года № 20; Такайшвили, стр. 409, № 1; фото Ермакова № 17141; МАК, X, стр. 85, 180, № 286.

жилась ценная матерчатая подкладка под пластинами. Форма креста, как и размеры, совпадают с описанным выше крестом из близлежащего Сюпи Парского сельсовета (см. фото 347). В композиции убора характерной особенностью является то, что клейма на всех четырех концах креста обведены растительным орнаментом, едва заметно отличающимся по построению от орнамента, обходящего клейма всей внутренней части его: каждое звено первого орнамента окружено двойным кружком, тогда как второго — ординарным. Пластина перекрестья имеет крестообразную форму — в центре умбон, вверху и внизу фронтальные фигуры архангелов (ჩ• ბ^ჟხ, т. е. читай: გბლ—ჩ• მქლ), а по бокам маленькие фигурки в $^3/_4$ — богоматери и Иоанна Крестителя. Рядом широкое поле, декоративно отделанное, на котором медальон конного Георгия, как писала Н. С. Уварова «в высшей степени изящный, но к сожалению попорченный»; соответствующая ему на левом тябле пластина отсутствовала уже и в 1910 году. На нижнем тябле в том же обрамлении второго мотива орнаментом оттиснут юный воин, а на верхнем две полуфигуры, из них верхняя — святитель, а нижняя — Марк (ჩ• მკხ), повторена также на обоих поперечных тяблах, но уже в раме орнамента первого мотива; к ним примыкают на концах неполные фигуры архангелов (уродливые). Вверху Спас на троне, внизу — два оттиска архангельской фигуры. Хотя качество штампов этого креста невысокое, но композиционное построение было продумано и работа выполнялась со старанием.

Примерно того же характера исполнения и небольшой предалтарный крест в церкви св. Георгия в сел. Кашвети Ленджерского сельсовета[1]. Размер 1,08 × 0,62 м; очень бледная позолота; штампы сплющены (см. фото 349). По вертикали — одна сплошная пластина, внизу правильно обрезанная, т. е. нижняя часть ствола, ныне оголенная, была отделана самостоятельной пластиной. Однако, два оттиска полуфигуры в прямоугольной рамочке на боковых тяблах повторяют многократно отмеченный на крестах штамп св. Луки, а расположенный на нижнем тябле святитель повторен на Пхотерском кресте (см. фото 348) и на других. На этом Кашветском кресте особенно четко проступает система исполнения; намечено размещение фигурных клейм: вверху — фигура Спаса на подиуме и пониже два медальона с деисусными полуфигурами (диам. 3,5, resp. 3,2 см), очевидно по идее относящимися к верхней; в перекрестьи — распятие, по сторонам его по полуфигуре евангелиста в прямоугольной рамочке дважды Лука (ჩ• ლკ) и далее в круглых рамочках — слева Павел (•ლე), а справа Марк (•რკხ); а на нижнем тябле как на Цюрмийских (см. фото 305, 327, 339) и на кресте Иели-Несгаубан (см. фото 310) — изображение с подписью ჩ• პ^ჟრე — св. Петр (7,7 × 6 см), — и святитель без подписи (8 × 6 см) — как на Пхотерском (см. фото 348), а ниже утеряно. Все остальные поверхности мастер заполняет орнаментом растительным, от одной матрицы (ширина 3,5 см), поворачивая ее кое-где и горизонтально и нередко разделяя соседние ее полосы узеньким геометрическим мотивом, нередко применявшимся на скосах иконных бортов, а также и на кресте из Цюрми (см. фото 327—333).

Примененные для данного креста матрицы, судя по характеру оттисков, не одного качества; лучше других полуфигуры в прямоугольных рамах. Хорошая матрица применена для орнаментации, она состояла из шести звеньев. Особенно плоски верхний Спас и распятие, головы их и проработка складок.

[1] По Описи № 138; у Такайшвили, стр. 323—324, № 2; фото Эрм. № 16992. — 28. VI. 1954 г. крест был основательно промыт и зафотографирован.

В том же самом отношении, что вся, за вычетом немногочисленных фигурных клейм, имеющаяся на пластинах поверхность заполняется оттисками одного и того же орнамента, особый интерес представляет крест в церкви сел. Лапскальд Цхумарского сельсовета (см. фото 350—355)[1]. Он уникален и по круглой форме своего деревянного столба и поперечины. Размеры его 248×107 см, частично с применением позолоты. К сожалению, при особой форме креста все пластины его убора свернуты в трубочку и так и надеты, хотя рассчитаны, чтобы читались в развернутом плоско виде. Основной убор креста составляют пластины, на которых сделаны оттиски от матрицы с полосами проходящих завитков стебля с пятилепестковым листиком в них, составляющим основное звено в орнаментации бортов иконы Цагерской БМ (см. фото 132) и многих других. Помимо орнамента на пластинах оттиснуты, перерезая течение орнамента, фигурные композиции — Спас на троне, распятие, стоящая фигура, полуфигура в медальоне, святой всадник, — частью по несколько раз от одной матрицы. Заходящие на заднюю сторону креста части серебряных пластин оставлены гладкими, без оттисков.

Поверх основных пластин этого круглого креста, отмеченных единством характера исполнения, кое-где накреплены пластины совсем другого характера, явно значительно большей древности. В перекрестьи накреплена пластина той типичной для этого места на больших предалтарных крестах формы, о которой было выше подробнее сказано при рассмотрении Местийского креста, т. е. состоящей из среднего квадрата самого перекрестья, имеющего четыре небольших с каждой стороны прямоугольных добавления. Центр этой гладкой пластины, отороченной по наружному контуру насеченным валиком, занимает круглая сильно подымающаяся шишка. На ней накреплены — в центре большой плоский, овальной формы камень, а по двум осям маленькие круглые.

Ниже перекрестья была привязана пластина (27×19,5 см), на которой крест составлен из цветных камней, главным образом сердоликов (см. фото 13): в центре большой, овальной формы, от него рукава из отдельных в гнездах каменьев той или иной регулярной формы, уменьшающейся к концам величины. В каждом из четырех отрезков всего поля по фигуре. По борту пластины чеканен жгут с ответвлениями из рельефных гладких, симметрично построенных полулистьев парами. Вверху пластины — богоматерь и Креститель из деисуса, внизу по ангелу, преклоняющемуся перед крестом. В руках одного ангела чаша, а у другого блюдо с тремя хлебами (?), как такие же предметы видим в руках архангелов на пластинах от Обуджского потира, на малом Илорском потире, на Обуджской, Зарзмской и на Местийской ризницах (см. фото 25, 98, 23, 115 и 116). Фигуры чеканены, и хотя движение ангелов дано хорошо, но исполнение всех четырех фигур и угловых листиков по борту пластины отражает примитивное понимание; это сказалось даже на применении позолоты только рельефных частей, т. е. четырех фигур и угловых листиков. Фигура Крестителя, пропорции головы к фигуре и др. просятся на сопоставление с Крестителем эмалевого энкольпия VIII—IX в. из Мартвили (см. табл. 4-а). Разработка одеяния фигур чисто декоративная, в основном нанесенная с лица. Все построение этой пластины и применение красочных акцентов говорит о подчеркнутой заинтересованности в декоративности, как оно выявляется в раннее время[2].

[1] По Описи экспедиции 1931 года № 86; у Такайшвили стр. 389—390, № 1; фото Ерм. № 17115; два фото экспедиции 1931 года № 48 и 49 (детали).

[2] Пластина заснята была после предварительного выпрямления.

Глава креста, является чеканным продуктом и притом хорошей работы с [illegible] ным пониманием формы, можно думать продвинувшегося времени.

На стволе нижней половины креста опять поверх основных однотипных пластин его убора набиты пять небольших орнаментальных пластин с особым узором их трех полос (см. фото 351 и 354). Они несомненно чеканены от руки, внося небольшие изменения и вариации в одинаковом построении и не всегда одинаково заканчивая торцовые части узора. Пластины эти тоже двухцветные — серебро и позолота рельефного узора.

Кроме всего этого на кресте навешаны различные бусы, частью раскопочные, подвески, вырезанная из пластины рука, и т. п. Нельзя не высказать пожелания детального и исчерпывающего разбора, выявления всех деталей и анализа в сравнительном порядке этого уникального креста, как продукта народного творчества.

Как среди рассмотренных выше крестов большая часть имеет слегка расширяющиеся к концам тябла очертания их, и только некоторые придерживаются совершенно ровных, параллельно идущих линий, так и те несколько дальнейших примеров, которые мне представляются заслуживающими дополнительного здесь рассмотрения, в основном имеют расширения рукавов к концам, иногда даже и нижнего тябла. И в отношении сочетания орнаментов с фигурами также применяются отмеченные уже варианты.

Один из небольших предалтарных крестов, собранных в церкви Ламарна сел. Жибиани Ушгульского сельсовета, сохранил только часть основного убора, именно, конец правого рукава и среднюю часть нижнего; это — позолочено (см. фото 462)[1]. Размер 77 × 37 см (а видная на фото длина вертикального ствола равна примерно 57 см). Орнамент заполняет все свободное место около обеих фигур и почти полностью вокруг медальона; мотив его тот же, что на обрывках убора креста в Сюпи Парском (см. табл. 76-а), только оттиснут он менее четко, чем выдающийся Парского креста. — Остальные пластины (поясной богоматери, св. Федора) — типичная поздняя продукция чисто делового характера, абсолютно лишенная художественных подхода и смысла.

Крест в церкви св. Варвары сел. Муркмер Ушгульского сельсовета, небольшой (51,8 × 44,5 см), без позолоты с гладкой, но высокой (позднее насаженной) шишкой в перекрестьи, сохранил свой убор полностью, хоть большая часть фигур помята (см. фото 356, 146 и табл. 9-b, c)[2]. Рельеф был хорошо выработан (ср. правого архангела и нижнего исповедника). Орнамент распространенного мотива с портбукетиками перехода от завитка к завитку применен в очень ограниченном объеме, именно на поперечине по краям и между парой медальонов. Кроме того на пластине нижнего тябла в верхней его части имеется оттиск орнамента же. Из числа штампов — медальоны с архангелами повторяются и на крестах Цюрми и др. (см. фото 305, 333); богоматерь-оранта — на Харагоульском кресте и на других. Интересно, что нижняя юная фигура с крестом и в хламиде с тавлием, имеет подпись [illegible] (см. табл. 9-c), т. е. воспроизводит изображение св. Георгия в редком в Грузии типе[3]. Как эта фигура, так и фигура Христа, вверху, воспроизводят хороший образец с примечательными особенностями чеканки именно перелома X и XI веков.

[1] По описи экспедиции 1931 года № 589; у Е. С. Такайшвили стр. 138, № 5; фото Ерм. № 17330.

[2] По описи экспедиции 1931 года № 632; у Е. С. Такайшвили, стр. 169, № 4; фото Ерм. № 17364.

[3] От буквы «Г» этой подписи верхняя часть видна; Е. С. Такайшвили ошибочно предположил в этом изображении св. Иоанна, хотя привел подпись, как [illegible].

Крест в Бечо, хранимый не в церкви, а в башне селения Доли, сохранил от первоначального убора верхнюю часть с поперечиной, но и набитая на нижнем тябле пластина (нижняя) принадлежат одному времени[1], хотя сработана со значительно более пластических матриц (см. фото 463, 464, 441)[2]. Весь убор был построен подобно кресту в церкви архангела сел. Загяр Цюрмийского сельсовета (см. фото 468), т. е. все плоскости между клеймами заполнялись сплошь награвированным растительным орнаментом; а «звезда» с язычками в перекрестьи расположена на пластине с орнаментом тавлия Георгия Бочормского и Хонского конного Георгия, икон из Ихотрери собора Михаила архангела (фон медальона с Эммануилом), т. е. первой трети XI века. Конный же Георгий повторяется именно на Загярском кресте (см. табл. 76-е), а медальон правого рукава (Петр — ფ[illegible]ე) принадлежит, очевидно, к серии таких изображений, как на том же кресте (см. табл. 77-а) и др., т. е. относятся к XII веку[3].

Другой крест в Бечо, сильно фрагментированный и полностью смятый, несколько больших размеров (102×46,5 см), представлял собой отменную работу[4]. Фон полностью был покрыт гравированным орнаментом, т. е. по тому же принципу, что и предыдущий (см. фото 465, 466, 467). Интересен крест своеобразием замысла: по вертикальному стволу помещены три фронтальных фигуры свв. воинов — вверху подпись не сохранилась (вероятно, Федор), второй — Димитрий (ფ[illegible]ი) и третий — Георгий (ფ[illegible]ი). Перекрестье с шишкой в кольце горошинок; и по краям этой крестообразной пластины шла цепь горошин и еще отдельные — в гладком поле[5]. Оба конца поперечины (оголенной) сохранили завершения тоже из сплошного ряда горошин. Штампы этого креста воспроизводили, видимо, хорошо проработанные образцы — прежде всего фигуры трех пеших воинов, но и полуфигура (Иоанна Богослова?), уцелевшая на поперечине и повторяющаяся на Харагоульском и на кресте в Иели (см. табл. 75 и фото 346), тоже представляет собой такой образец. Однако, фигуры и голова сильно сплющены[6].

В заключение считаю нужным остановиться на сравнении двух небольших предалтарных крестов Ланскальда, чтобы еще раз подчеркнуть те трудности в определении столь многих памятников чеканки из Сванетии, как тисненых от матриц, так и вычеканенных прямо на пластине. Иногда ведь самые матрицы уцелели до наших дней, как хотя бы медальон с архангелом, доставленный из Латали (церковь Тапгил) диаметром 6,2 см (см. фото 334) и воспроизведенный на Цюрмийских и других крестах (см. фото 305, 333, 340, 356 и т. д.). Так сказать массовый спрос на объекты религиозного поклонения

[1] Пластина же над ней с изображением пешего святого Георгия (ფ[illegible]ი) типичная как многие, чеканные иконы подписанные сванским золотых дел мастером Томанианом.

[2] По описи экспедиции 1931 года № 106 (размер 70,3 × 52 см); у Такайшвили, стр. 383, № 1; фото Ерм. № 17075. — Размер по Такайшвили 69 × 52 см.

[3] Диаметр «солнца» в перекрестьи без лучей — 6,1 (5,5 см); медальон — 6,2 (5,5 см); размер по высоте нижней пластины 20,5 см, причем Христос в рамочке — 8,5 × 6 см, а богоматерь-оранта — 8 × 6,2 см; высота пластины с пешим Георгием — 17 см.

[4] По Описи № 105; Такайшвили, стр. 382—383, № 2; фото экспедиции 1931 года № 85, по которому и конец основной надписи, приведенной у Такайшвили, читался определенно так: ძოვრისბ[illegible]ოს ძეს[illegible].

[5] Центр этого креста ныне совсем чистый, белый, но с дырочками, все говорит о том, что, вероятно, была наколочена (позднее?) высоко подымающаяся шишка. В теперешнем виде очень выделяется на других подобного построения.

[6] Высота пластины Димитрия — 27 см, Георгия — 21, внизу ее надпись двумя почерками; круг в перекрестьи имеет диаметр внешнего 9,0, а внутреннего 6,0 см; соседняя подфигура в рамочке — 8 × 5,3 см, около нее различается начальное «Т» — не совсем уверенно, а под ним четкое «А» (т. е. по подписи Фома). Оттиск менее четкий, чем воины.

у средневекового человека уничтожает нередко грань между индивидуальным ремеслом и ремесленным штампом. На двух предалтарных крестах небольших размеров, сохранившихся в Лапскальде, применены одни и те же матрицы декоративных медальонов и орнаментальных полосок. Но тогда как один крест (см. фото 357)[1] со штампами полуфигур в медальонах двух размеров, да с небольшими распятиями с двумя предстоящими в квадратных рамках на концах поперечины, дает не только подбор хороших (четыре разных) матриц с четкой проработкой в оттисках (многие уже встречались выше), но и продуманное распределение их и включение медальонов в декоративные рамки (ср. особенно верхний конец), — другой крест (см. фото 358)[2] дает две уродливые фигуры пеших воинов и две полуфигуры таких же архангелов при добротно оттиснутых декоративных медальонах.

7

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотренные в настоящей главе памятники грузинской чеканки объединены прежде всего той функциональной ролью, которую они выполняли. По-видимому, как и в западной церкви, при них совершали небольшие церковные службы, т. е. они являлись как бы объектом обращений, молений. Соответственно этому убор сюжетных изображений и сцен был в каждом конкретном случае определен, продиктован — в своей основной части. А это определяет уже, что построение декора предалтарных крестов в основном было единообразно, установлено. Неизменна сама форма предалтарных крестов, она состоит из двух стволов, совершенно ровно отесанных прямоугольных деревянных балок. Известным вариантом этой формы — по-видимому, хронологически последующим — представляются кресты с небольшим расширением трех верхних, а изредка и всех четырех их концов, или особая форма среза в конце параллельно выточенных балок, также, вероятно, указывающая на более позднее время (см. фото 305, 317, 327, 339 — Цормийские и Лахильские кресты). Установленные на неподвижном каменном постаменте в помещении для прихожан перед царскими вратами в алтаре, такие кресты обращены были лицевой стороной в храм, а тыльной в алтарь. По лицевой стороне монтируется убор из отдельно изготовленных пластин с серией обособленных изображений, причем пластина перекрестья создается тоже крестчатой формы и с самостоятельным, в себе законченным изображением или построением. Тыльная же сторона и боковые только декоративно завершены, т. е. отделываются орнаментально. Убранство предалтарных крестов, как и сама их форма, варьирует в очень незначительных пределах. Возможно различать три несколько разнящихся между собой подхода к композиции декора. И эти три разновидности примерно одновременно представлены на уцелевших — полностью или фрагментарно — крестах начала XI века. Они рассмотрены выше. Это — Местийский крест из церкви св. Георгия в Сети; затем Кацхский крест из церкви Троицы и Схвавский из церкви Честного креста (ჯვრის ჯვარისტა); наконец, Самтавиский из церкви Спаса. Вот образцы трех вариантов композиционного построения чеканного убранства предалтарных крестов.

[1] По Описи экспедиции 1931 года № 88 (размер 71 × 33 см), фото экспедиции № 50.

[2] По Описи экспедиции 1931 года № 87 (размер 67 × 32 см), то же фото № 50 экспедиции. У Е. С. Такайшвили упомянут только первый (Опись № 88) на стр. 390, № 5.

Местийский крест строит убор лицевой стороны исключительно из отдельных сцен жития св. Георгия и — предположительно — его символического изображения как триумфатора. Каждая сцена отграничена только по краям поля (пластины) тонким рельефным зигзагом — обозначена именно граница каждого поля. И только. Ведь и подписи к изображенным сценам включены в композиционное построение. Тыльная же его сторона и боковые поверхности богато украшены сплошными орнаментальными полосами, конечно, с прорисованным соединением четырех рукавов креста в перекрестье тыльной стороны. Здесь, таким образом, совершенно четко разграничены задачи убранства лицевой стороны предалтарного креста, обслуживающей идеологические потребности молящих приходящих, от убора других его сторон, не несущих никакой функции в религиозной жизни.

Кацхский и Схвавский предалтарные кресты построены по одному принципу. Состав отдельных звеньев убора включает — сообразно посвящению храмов, для которых кресты были изготовлены, Троице или Честному кресту, т. е. символическим христианским образам — как сцены из священного писания, так и отдельные фигуры. Но каждое такое сюжетное звено общего построения не просто отграничено, как на Местийском кресте, от соседнего, а декоративно обрамлено орнаментальной полосой.

Наконец, третий вариант — крест из Квемо-Чала, дошедший только в незначительных фрагментах, представляющих также, как Кацхский крест, отдельные фигуры и многофигурные сцены, отказывается от четкого выдвижения фигур на гладком фоне и заполняет все такие его плоскости движущейся орнаментикой растительного порядка, сплетающей отдельные сюжетные изображения в переходящие из одного в другое звенья. Тыльная сторона была украшена гравированным орнаментальным заполнением и большой, декоративно исполненной по поперечной балке креста надписью жертвователей, а боковые поверхности были обиты сплошными, как и на Местийском кресте орнаментальными полосами.

Эти же три подхода в построении убора предалтарных крестов находят применение и в уборе других крестов, дошедших до нашего времени, как чеканных, так и штампованных — в основном — от отдельных готовых форм. По-видимому, большим распространением пользовалась вторая установка, при которой каждая отдельная сцена или фигура выделялась на гладком фоне, а каждое звено убора украшалось по внешнему борту более или менее широкой полосой растительного орнамента. Как и в применении к другим предметам чеканного мастерства, так и в отношении предалтарных крестов, где прием оттискивания с готовых медных изображений получил особенно широкое распространение, он бывает очень различного качества. В тех случаях, когда оштампованный убор предалтарного креста монтировался по заранее скомпонованной схеме расположения отдельных оттисков, он стоит на высоком художественном уровне.

По-видимому, остатками наиболее древних крестов, исполненных еще в конце X века, в период самого яркого пластического восприятия в самых общих, основных, грубых объемах, являются пластины двух предалтарных крестов в церкви св. Георгия в сел. Сакдари Чолурского сельсовета Квемо Сванетии (Лентехского района — см. фото 38, 39, 40, 41). Пластины эти с изображениями конного св. Георгия и конного св. Федора, рассмотрены выше в связи с данной композицией конного святого воина (стр. 338—342). Если эти четыре пластины с конным Георгием и замкнутое ими перекрестье с надписью первого креста представляется индивидуальной чеканной работой мастера, как и две пластины конного Федора со второго креста, то остальные шесть-семь пластин с изображением конных воинов на первом кресте и декоративные по концам его пластины не более, как оттиски в разном декоративном оформлении. Броссе

отмечает, что внизу, на боковой поверхности креста имеется изображение св. Евстафия, около которого запись золотых дел мастера Микаэля о помиловании грехов[1]. Это подтверждает и упоминание П. С. Уваровой о том, что «на боковых узких стенках креста и боковых его фасах» основной убор состоял из фигур (у нее «архангелов», у Е. С. Такайшвили, «архангелов, св. Димитрия и св. Георгия»)[2]. Тыльная же часть креста была украшена сплошной полосой орнамента[3]. Так как в надписи на пластинах св. Федора со второго креста тоже имеется моление Микаэла с прибавлением места его происхождения Ариэ — под титлами, — как и на пластине перекрестья первого креста названы вкладчики этого же места, то естественно создается заключение, основанное на художественно-стилистическом единстве изображений всадников и надписей, что здесь сохранились фрагменты созданного одним мастером — Микаэлем — выдающегося по значению памятника чеканки, именно лицевой стороны, боковых и, вероятно, тыльной. К большому сожалению, однако, у нас нет никаких воспроизведений ни боковых, ни тыльной сторон, и даже для лицевой фото оставляют желать лучшего. По типу разделки составных звеньев его лицевой стороны — крест примыкал ко второму варианту, а по форме остова — к самому четкому и внушительному типу, составленному из двух ровных балок[4].

Этот Сакдарский пример еще X века вместе с Кацхским крестом перелома X и XI веков показывает, мне кажется, непосредственную связь всего декоративно-композиционного подхода именно с памятниками конца X века, как Саголашенские пластины и т. п., где на общей серебряной основы и в одной с нею плоскости исполняется сюжетная композиция и орнаментальное ее обрамление. Вероятно, специфическая художественная задача оформления таких предалтарных крестов, когда она была поставлена перед большим творческим скульптором, как мастер Местийского или Самтависского крестов, получила существенное изменение, которое выше было определено, как основные варианты одного общего подхода, древнейшая форма которого сохранилась, как сказано, в крестах церквей сел. Сакдари и Кацхи. И художественные варианты и первоначальная форма построения продолжали сосуществовать и в дальнейшем на протяжении веков.

Так подход к убору Местийского креста, повторенной на Харагоульском кресте тиснением одних полуфигур, применен и на большом кресте в церкви Георгия Сюни Парского сельсовета Земо Сванетии с шестью фронтальными фигурами святых воинов — Георгия — Димитрия — Федора — Меркурия — Пантелеймона — Прокопия и с большой внизу посвятительной надписью (см. фото 473, 474)[5]. Этот крест, как и крест в Маргиановской церкви сел. Ланчвал в Местийском сельсовете с его основными чеканенными изображениями святых воинов и интереснейшим умбоном перекрестья

[1] Brosset, Voy., X, 50-b и Такайшвили, стр. 97: ჯან ჱოქმელს (у Такайшвили едва ли правильно ჱოქმელს) ეფთიმეელსა||მიქელს ძეუნდენ (у Такайшвили ძეუნდენს) ცოდოსთს.

[2] МАК, X, стр. 83. Ср. такое фото Ермакова №16834, где смутно различаются такие фигуры; Е. С. Такайшвили, стр. 94—95.

[3] Brosset, Voy., p. 50-c (derrière, rien que des ornements); Е. С. Такайшвили, стр. 95.

[4] Размеры первого креста очень большие: по Броссе 4,5 аршина, по Такайшвили 5 арш. 2 вершка высоты и 1 арш. 11 вершков ширины, т. е. 3,64 × 1,20 м.

[5] Опись экспедиции 1931 года №11; МАК, X, стр. 81 и 185, табл. XXXII, 51; Бакрадзе, Сванетия, стр. 60 и приложение № 3; Е. С. Такайшвили, стр. 121—122, № 3; фото Ерм. № 17150 и 17127. — Судя по тому, что заказчик его (или исполнитель?) Иване Атрнани подписался и под большой иконой Георгия (Оп. №34 — см. табл. 59, 60) — одно лицо, — интересно их сравнить.

(см. фото 170, 171, 172, 175)[1], относится, вероятно, ко времени не ранее XII века, хотя полуфигуры Андрея и Луки ближайше сходны с известными штампами Харагоульского, Цюрмийских и других крестов. Интересно, что на Парском кресте внизу между фигурами Пантелеймона и Прокопия протянута наподобие поперечины Харагоульского креста поперечная же полоска орнамента. — Точно также и большой Садгерский крест, доставленный в музей из сел. Чхари и чеканенный золотых дел мастером Мамне по заказу священника Симеона Шотасдзе и при денежной поддержке членов атабагской семьи во второй половине XV века, ограничивается только сценами праздников (двунадесятых), житийными (св. Георгия) и надписями, деля отдельные сцены тонким гладким валиком (см. табл. 170, 171, 172, 173 и фото 496—500)[2]. Бока же и тыльная сторона окованы просто гладкими пластинами. — От XVII века дошел предалтарный крест в Цаленджихской церкви, заказанный Липаритом Дадиани (предположительно III, т. е. в 1658 г., — см. фото 580). Судя по фото, изготовленным по указанию Е. С. Такайшвили в 1913 году для собрания Грузинского общества истории и этнографии, этот крест (ныне в Зугдидском краеведческом музее) окован пластинами с полуфигурами и фигурами на гладком фоне и в рамочках из цепи зерни, а также поделенных друг от друга крупными горошинами; изображения, может быть, отпрессованы; по-видимому, частично оказались переставленными бессистемно, хотя и так подбор изображений случайный[3]. — Наконец, и одна уцелевшая пластина от предалтарного креста, изображающая св. воина Федора Тирона en face и имеющая посвятительную надпись с упоминанием «дочери из семьи атабагов», неопределенно какого из последних веков царской Грузии времени, то же исполнена по гладкому полю и с обрамлением только цепью[4].

Таким образом до самого последнего времени применения таких предалтарных крестов в XVII веке первый принцип организации их убора, выявленный на хронологически самых ранних памятниках этого типа, держится на протяжении всех семи веков.

Второй тип оформления предалтарных крестов, представленный в большом числе крестов Сванетии разного времени, тоже применяется и в последующие века, как

[1] Опись №727; Такайшвили, стр. 291/2, № 1; фото Ермакова, № 16964. Ср. к нему крест из Пенсгуна Ленджерского сельсовета по Описи № 160; Такайшвили, стр. 315, № 2; фото Ерм. № 16969 — изображения по вертикали.

[2] с. 88 (и с. 91). — О нем ср. Посольство Толочанова и Невлева в Имеретию 1650—52 гг., изд. М. А. Полиевктова, Тб. 1928, стр. 81; География цар. Вахушти, изд. Броссе, 1842, стр. 362 и изд. Н. Бердзенишвили и Т. Ломоури, Тб. 1941, стр. 153; Сообщения АН ГССР, т. II, № 7, 1941, ст. Ил. Абуладзе и Хр. Шарашидзе; в связи с последней статьей появились критические заметки К. Кекелидзе (Литературные разыскания, I, 1943, стр. 275 слл.) и Т. Рухадзе (там же, III, 1947, стр. 379 слл.). За сообщение дополнительных разысканий по хронологии этого памятника я обязан заслуженному деятелю науки Ир. Ф. Сонгулашвили. В основном такого же мнения и проф. Е. С. Такайшвили, опубликовавший свое описание Чхарских древностей (Вестник Музея Грузии, т. XV-B, Тб. 1948, стр. 165—177 и 10 таблиц), где отмечает, что «праздники и страсти Георгия» чеканены золотых дел мастером Мамне в 70-х годах XV века; только «чудеса» его и надпись священников Шотасшвили Симеона и Василия считает сделанными в первой трети XVI века — положение, которое нельзя признать, так как работа всей чеканки креста совершенно однородная, как отмечает и Н. Ф. Сонгулашвили в своей работе; уже глава с надписью царя Леона (с. 91) от нее отличается.

По-видимому, анализ четырех основных надписей, как он проведен в неопубликованной статье Ир. Ф. Сонгулашвили, заставляет уточнить время изготовления этого креста мастером Мамне на годы между 1447 и 1451-м. Что же касается надписи с упоминанием Баадура, т. е. падающей на начало 70-х годов, то ее, по-видимому, можно относить только к погибшей дверце мощехранительницы, находившейся среди сцен «страстей Георгия», т. е. не относящейся к самому кресту. Спиридона и Тинатин, дочь «великого царя Александра», нет достаточных оснований тянуть в XVI век.

[3] Ср. Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, Тб. 1913, стр. 235, № 7.

[4] См. фото Ермакова (16 × 21) за № 11043 с подписью: «Ахалкалаки. Серебряный образ архангела».

видно было по некоторым рассмотренным примерам из Сванетии и как подтверждает предалтарный крест того же мастера Мамне, которым изготовлен Садгерский крест. Второй предалтарный крест работы Мамне находился в Баракони (ныне в Кутаисском музее); по сообщенному Г. Ф. Бочоридзе преданию он перенесен из Гелати (см. фото 501). Во всяком случае уже сто лет тому назад акад. Броссе видел его также в Баракони[1]. Высоту этого креста Бочоридзе указывает в 2,13 м, т. е. размеры его не меньше Садгерского креста, на работу которого ушло — согласно сообщению в стихотворении заказчика деканоза Симеона — три года. Каждая отдельная сцена жития Георгия и отдельные фигуры и полуфигуры отделены друг от друга очень четко, старательно и выразительно выполненными полосками орнамента нескольких различных узоров. Значение этих орнаментальных полос в общем впечатлении креста очень существенно, хотя они и не составляют обрамления по всем четырем сторонам отдельных изображений. — Примерно такой же подход видим на фрагментах убора, сохранившихся на нижнем тибле предалтарного креста, зарегистрированного и сфотографированного проф. Е. С. Такайшвили в сел. Лемеа Ленджерского сельсовета (см. фото 469)[2].

Таким образом, имеются примеры применения второго декоративного подхода к оформлению алтарных крестов, также отстоящие на несколько веков от ранних примеров перелома X и XI веков, как Кацхский или Схвавский кресты по заказу рачинских эриставов.

Точно также и третий вариант, заполняющий гладкие поверхности фона вокруг фигур, сцен и в других промежутках, свободно распространяющимися побегами орнамента, встречается много позже XI века. Не говоря уже об упомянутом выше сванском кресте из Цормийского Загяра, который, по-видимому, падает на XII век (см. фото 468), к этой группе принадлежит прославленный крест из г. Гори, из посвященной кресту церкви на горе на правом берегу р. Куры, так и называемой Горис-Джвари (გორის ჯვრის ტაძარი). Это исполненный по заказу царя Александра Кахетинского, т. е. в конце XVI века, сплошной убор креста с житием св. Георгия и немногими дополнительными сценами, хоть и обрамленные каждая гладким тонким валиком, но с заполнением фонов вокруг фигур сплошным типичным орнаментом этого времени чеканки (см. табл. 185 и фото 541, 444)[3]. Т. е. принципиальная установка здесь как бы продолжает прием, впервые примененный к убору предалтарного креста еще в самом начале XI века, но он, конечно, как в предыдущих вариантах переработан применительно к тому существенно иному пониманию художественных задач, которым отличается XVI век.

В настоящем заключительном обзоре нельзя не упомянуть еще о двух крестах, погибших в совсем недавнее время. Один из них находился в селении Ахмета и почитался, как один из трех поставленных св. Ниной крестов, именно перенесенный из крепостной церкви Джвар-Патиосани в Удкарме. Он погиб в период антирелигиозной волны 1923—1924 годов. От этого креста нет ни фотографий, ни описаний, ни даже

[1] Бочоридзе, Исторические памятники Рача (по-груз.: Bulletin du Musée de Géorgie, VII, стр. 249; по инвентарю Кутаисского Музея № 2718); Brosset, Voy., XII, p. 64; МАК, IV, стр. 121; ср. Такайшвили (Вестник Музея Грузии, XV-B, стр. 170).

[2] По описи № 169; Е. С. Такайшвили, стр. 318, № 1, фото Ерм. № 16986. Размер деревянного креста Такайшвили указывает 98 × 61 см. Другой сванский пример — весь из штампов, частью добавленных, это предалтарный крест в сел. Нецгун того же сельсовета; по описи № 161; Такайшвили, стр. 314—315, № 1; фото Ерм. № 16973. А также уже привлекавшийся к сравнению фрагмент хорошего убора на кресте в Сиони Парском (см. табл. 76-а. Опись № 48, Такайшвили, стр. 421, № 2; фото Ермакова № 17128).

[3] Поступил из собрания Грузинского общества истории и этнографии в Музей. Кроме житийной надписи царя Александра, имеется еще одна добавленная, как и глава креста иной работы; последняя возможно осталась от более раннего убора. Проф. Е. С. Такайшвили поместил описание в Трудах Гос. Тбилисского Университета, т. XXXIV, Тб. 1948 с 12 таблицами иллюстраций.

каких-либо заметок. Все приведенные сведения я передаю со слов покойного З. И. Чхиквадзе. — Другой крест был обследован, описан и зафотографирован Г. Ф. Бочоридзе в Имеретии в сел. Дзмуиси Тквибульского района. По записям его рассказа об этом кресте, именовавшимся ოქრის ჯვარი («золотой крест») и находившемся 20 лет тому назад в так наз. «горной церкви св. Георгия» (მაღ ხეკრის წმ. გიორგი), он был 125×56 см размером при толщине балок в $8^1/_4$ см. Сохранились лишь пластины с изображениями на перекрестьи, на верхнем тябле и по два на боковых тяблах, повторявшие друг друга (всего шесть изображений). Сохранившиеся надписи упоминали Баграта Куропалата и эристави-эристава Кахабера и Михаила (ბაგრატ კორპალატ ქ(ა)ნ ქ(ა)ხაბერა და მიქლ)[1]. По сообщению вдовы покойного, этот материал был передан ею профессору Ш. Амиранашвили; на мой ему запрос с просьбой предоставить мне отпечатки с этого креста, последовало распоряжение в фототеку Музея искусств Груз. ССР, но розыски в ней ни к чему не привели — негативы не розысканы и о кресте, кроме приведенных внешних данных, и ничего более сказать не могу: потеря колоссальная.

Наличный фактический материал сохранившихся до нашего времени или представленных хотя бы в фотоснимках предалтарных крестов позволяет, как это видно по предыдущему обзору, установить три основных подхода в построении лицевой стороны убора и зависящего от него решения боковых и тыльной сторон. Рассмотрение древнейших примеров, падающих на конец X и начальный XI век, показывает органическую связь всех трех вариантов решения художественной задачи с этим, именно, временем. Но несмотря на различие в этих решениях фактический материал не дает возможности наметить различные школы или хотя бы определенные производственные центры. Даже для крестов с отштампованными на пластинах изображениями и орнаментами, поскольку они стоят на сравнительно высоком уровне, т. е. являются художественными произведениями, а не только отражением (понятых или подчас даже непонятых — мастером и заказчиком) религиозных знаков или символов, — для этого нет достаточно проработанных данных.

Основная масса таких крестов, да и вообще произведений золотых дел мастерства этого порядка, сохранилась в Сванетии. Сравнение и сопоставление их между собою возможно пока только при посредстве фотографий, а последние имеются (за редкими исключениями) только ввиде общих снимков, т. е. в чрезвычайном уменьшении и не всегда даже ясных во всех частях. Для известного же числа крестов и вовсе нет фотографий, что еще более затруднит разыскания. Наконец, часть этих памятников погибла в 30-х годах уже после последних регистрационных описей и фотографий.

При изготовлении крестов, а равно икон или иконных бортов и т. д., путем тиснения рельефных изображений с литых медных образцов приходится учитывать возможность изготовления таких литых выпуклых форм в количестве нескольких экземпляров, которые могли быть унесены далеко от места изготовления (см. фото 524, 525). Что это совершенно реальное предположение явствует из того наблюденного выше при рассмотрении таких предалтарных крестов факта, что есть формы с полуфигурами в медальонах и совершенно с этими совпадающие в прямоугольном обрамлении, т. е. немного увеличенные в части полуфигуры вниз, именно до прямоугольной формы; или есть такие формы с подписью изображенного и — без нее, причем по характеру отписка нельзя полагать, что мастер пропустил воспроизвести подпись.

[1] Эристав эристави Михаил упоминается в Никоримидском сигеле середины XI века. Т. Жордания, Хроники и др., II, 1897, стр. 16_4 и 19_4 (по-груз.)

Таким образом определение таких крестов, составленных из оттампованных пластин, стоит не только перед вопросом: изготовлен ли данный памятник на месте, по близости его нахождения, или же он очутился там в силу сложных исторических обстоятельств, доставленный из совсем другой — иногда очень отдаленной — исторической провинции Грузии, как невольно встает вопрос относительно Харагоульского креста при большом числе совпадений с произведениями Сванетии, особенно Нижней. Ведь приходится все-таки учитывать, что некоторые чеканные памятники проделывали иногда очень значительные по расстоянию «путешествия». Так, хотя бы Садгерский крест. По имеющимся литературным данным он первоначально находился в церкви Коранта (ქორანთა) близ теперешнего районного центра Болниси, а позднее был перенесен в сел. Чхари, оттуда в Атоци и снова Чхари[1]. Впрочем, и самый перенос штампов, с которых оттискивали изображения, несомненно имел место, как подтверждает один пример иконы конного святого Георгия, самый штамп которой доставлен в Музей из сел. Гурджаани скульптором Г. Д. Сесиашвили (№ 455 — см. фото 523), а оттиснутые по нему пластины известны на одном выносном кресте из Бодорны (Душетского района[2]), на иконе из Тбилиси[3] и на иконе в церкви Джграк сел. Жибиани Ушгульского сельсовета в Сванетии (см. фото 521, 522, 520)[4]. Т. е. перед нами опять пример мыслимо далеких друг от друга мест, как и в случае с Харагоульским крестом.

С другой стороны в этой группе крестов, оттиснутых от готовых литых форм, имеется еще один осложняющий самую возможность выделения каких-либо производственных центров момент. Естественно, что формы могли применяться не только в узкий период их изготовления, но и в примыкающие десятилетия, а то и столетия. Ведь никто сегодня не может определить, когда те или иные (немногие поступившие в музейные собрания) такие медные формы стали восприниматься, как подлинные образки, а не как пособие мастера для ускоренного изготовления заказа, т. е. перестали исполнять такую служебную роль. Таким образом, перед исследователем встает сугубо ответственный и сложный вопрос хронологического определения оттиснутых крестов и т. п. Я попыталася в нескольких случаях оттенить произведения X—XI века, оставляя же большую массу других привлеченных или упомянутых отдельных предалтарных крестов без уточненной датировки. Считаю, что разработанной базы для этого мы сегодня еще не имеем, и не имеем даже в руках нужного для этого подсобного аппарата фотографий. Это — дело будущего. По простому впечатлению исполнения фигур достаточно «реалистичного» или совершенно «иероглифичного» или отвечающего всей промежуточной скале возможностей — вопрос хронологии их сегодня решать нельзя, как к этому вынуждало состояние нашей науки 40 и даже 25—20 лет тому назад.

[1] Вахушти, География, Тб. 1941, стр. 153. Возможно, что крест „ჯვრისაჲ ხატი" в с. сел. Зарати (Имеретия), размером 136 (122) × 71 × 7,5 см, описанный Г. Ф. Бочоридзе, с отдельными изображениями и подписью Пиоцминдели Максиме является там в итоге далекого «путешествия».

[2] № 570; ср. рис. 35 на стр. 51 у Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. V, Тб. 1915.

[3] См. 148.

[4] Фото Ермакова № 17325; Такайшвили, стр. 149, № 1; Опись экспедиции 1931 г. № 710; размер самого изображения около 13,6 × 11,7 см; вся же икона 23,8 × 19,5 см.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Ввиду большого исторического значения разработки вопроса о предалтарных крестах, а не только их художественного характера, прилагаю перечень выше не упомянутых предалтарных крестов в Сванетии — по отдельным церквам — и в государственных музеях республики (в Тбилиси, Кутаиси и Зуглиди).

I. ГРУППА КРЕСТОВ С ТИСНЕНЫМИ ПО МАТРИЦАМ ПЛАСТИНАМИ, ПРЕДСТАВЛЯЮЩИМИ РАЗНЫХ СТЕПЕНЕЙ «ИЕРОГЛИФИЧНОСТИ» ИЗОБРАЖЕНИЯ

1. Лагурка — главный предалтарный на постаменте крест с главой. (Опись экспедиции 1931 года № 484, фото экп. № 241 — общий вид церкви внутри; новое фото Нико Чубинашвили 1954 года; Е. С. Такайшвили, стр. 184, № 1). Поперечина около 150 см; толщина ствола 22 × 14 см. NB. Второй такой же большой крест, но весь ободранный, стоит в углу.
2. Лагурка — 45,3 × 22,5 см с десятью штампами св. Георгия на коне и с Диоклетианом. (Опись №485; фото В. Цинцадзе из поездки 1948 г.; Е. Такайшвили, стр. 185, № 4).
3. Лагурка 41 × 25 см. Окован по всем сторонам. (Опись № 488; фото Ермакова № 17282 и 17281; Е. С. Такайшвили, стр. 185, № 3).
4. Чукули (Лашхетского сельсовета Квемо Сванетии) с главой. (Фото Ерм. № 16862; Такайшвили, стр. 110—111, № 1) — ограблен.
5. Жибиани (Ушгульского сельсовета), церковь Ламарна — поперечина 181 см, ствол 19. (Опись № 584; фото экп. 1931 г. № 281; детали фото Нико Чубинашвили, 1954 г.; Е. Такайшвили, стр. 137, № 1).
6. Жибиани — с главой: поперечина 147 см, ширина ствола 17. (Опись № 585; фото экп. № 281 и фото Нико Чубинашвили 1954 г. — общее и детали; Такайшвили, стр. 137, № 2).
7. Жибиани поперечина 120 см; ширина ствола — 13; позолочен: детали см. фото 411, 476. (Опись № 586; фото экп. № 281; детальные фото Нико Чубинашвили 1954 г.; Такайшвили, стр. 137-8, № 3).
8. Лабечина (Лечхуми) — с главой; ныне в Кутаисском Музее. (Фото Ермакова № 16764; Е. С. Такайшвили, стр. 30, № 10).
9. Жамуши (Мулах) — поперечина 118 см, ствол — 15 см. (Опись № 319; фото Ерм. № 17166; Е. Такайшвили, стр. 253, № 1; фото В. Цинцадзе из поездки 1948 года — детали).
10. Ипрари — 138 × 89 см. (Опись № 526; фото Ерм. № 17267; Е. С. Такайшвили, стр. 209, № 1). NB. Постамент второго креста пуст.
11. Сюпи Цхумарского сельсовета, ныне в Лапскальде — 2,05 × 1,21 см. (Опись № 64; фото Ерм. № 17074; Е. Такайшвили, стр. 385, № 1; фото экспедиции 1931 г. № 38 и 39; фото деталей Нико Чубинашвили 1954 г.). См. фото 239, 244, 245, 247, 359. С главой. — Среди штампов этого креста имеется конный Георгий на конце правого тяблa, который четыре раза оттиснут на кресте в Сюпи Цюрмийском (по Описи № 404); а из трех стоящих фигур правого тяблa две повторены, как иконка в Лапскальде (по Описи № 80).
12. Адиши, церковь Манхвар — с главой; на постаменте; без позолоты; обит по всем четырем сторонам. Поперечина — около 95 см, ствол 15 × 7 см. (Опись № 532-А; фото экп. 1931 г. № 266).
13. Лагами (Местиа) — 1,02 × 38 см. Грубейшая штамповка с едва легшей, бледной позолотой. (Опись № 294, фото нет; Е. Такайшвили, стр. 291, № 32).
14. Муркмер (Ушгуль), ц. Варвары — 2,50 × 1,50 м (ствол 20 × 12 см) с главой. Окован по трем сторонам. (Опись № 630; фото нет; Е. Такайшвили, стр. 167—168 № 1. Видимо, погиб при ограблении).
15. Муркмер, ц. Спаса — до четырех аршин высоты по Е. С. Такайшвили (стр. 159, № 1), т. е. около 2,85 м; ни фото нет, ни отмечено экспедицией 1931 года.
16. Жибиани, ц. Упал — 55 × 36,5 см. (Опись № 726; фото нет; Е. Такайшвили, стр. 150, № 9).
17 и 18. Сел. Халдэ — два креста до 80 см высоты. (Опись № 759; Е. Такайшвили, стр. 213, № 11).
19. Иенаш (Латаль) — крест с прямоугольными тяблами; размер 68,5 × 34,3 см. (Опись № 183; фото В. Цинцадзе 1948 г.; Е. Такайшвили, стр. 341, № 4).

II. ГРУППА КРЕСТОВ С ОДНОЙ ЧАСТЬЮ ЧЕКАНЕННЫМИ, А БОЛЬШЕЙ ЧАСТЬЮ ТИСНЕНЫМИ ПЛАСТИНАМИ И УСЛОВНОГО ХАРАКТЕРА ФИГУРАМИ

20. Лагурка — 102 × 58 см, без позолоты, лицевая сторона креста окована; борта в орнаменте того же типа, что и древние скосы иконы Бочормского св. Георгия (см. фото 165). Вставлен в деревянный постамент большого креста, в переднем ряду сбоку. (Опись № 486, фото экспедиции 1931 года № 241 [слева]; Е. Такайшвили, стр. 185, № 4).
21. Лагурка — 73,5 × 44,5 см; окован по лицевой стороне, позолочен; тот же орнаментованный борт, что на предыдущем кресте (Опись № 486). По виду суди, стоял в переднем ряду с другого бока в деревянном постаменте основного креста (Опись № 487; фото эксп. № 241 — справа; Е. С. Такайшвили, стр. 185, № 2).
22. Лахушт (Латаль) — 39,7 × 18,7 см. (Опись № 240; фото Ерм. № 17066; Е. Такайшвили, стр. 371 № 3).
23. Муркмер (Ушгуль), ц. Варвары — 63 × 41,7 см, без позолоты (кроме слабой — верхнего тябла). Одни и те же штампы повторяются здесь по два и по три раза. (Опись № 633; фото Ерм. № 17362; фото деталей Нико Чубинашвили 1954 г.; Е. Такайшвили, стр. 169, № 3).
24. Лапскальд (Цхумар) — фрагмент, поперечина 71 см длины; «звезда» поперечины позолочена, остальное — нет. (Опись № 83; фото Ерм. № 17102; Е. Такайшвили, стр. 390, № 2; деталь левой части на фото экспедиции 1931 года № 47).
25. Лаштхвер (Ленджер), ц. Таргизел — фрагмент, верхнее тябло высотой 30 см, позолочено. По обороту ясно видны четкие линии чеканной работы. (Опись № 150; фото Ерм. № 17011; Е. С. Такайшвили, стр. 332, № 4).
26. Сюпи Цюрмийское — крест с главой; позолочен; размер — 177 × 74 см; ширина ствола 9,7 см. (Опись № 405, фото Ерм. № 17247; Е. С. Такайшвили, стр. 217, № 3).
27. Муркмер (Ушгуль), ц. Варвары — 48 × 26,2 см; ширина ствола 4,7 см. (Опись № 634; фото Ермакова № 17377; Е. Такайшвили, стр. 169, № 5).
28. Адиши, ц. Мацхвар — 120 × 76 см. (Опись № 533; фото экспедиции 1931 года № 267).
29. Адиши, ц. Мацхвар — 67 × 44 см; верхний рукав позолочен; поперечина — нет; нижний — оголен. (Опись № 534; фото экспедиции 1931 года № 267).
30. Бечо — размер 84 × 49 см. (Опись № 104; фото Ермакова № 17076; фото экспедиции 1931 г. № 84; Е. Такайшвили, стр. 383, № 3).
31. Лапскальд — 67 × 32 см. (Опись № 81-А; фото Ермакова № 17090; Е. Такайшвили, стр. 390, № 3).

32 и 33. Лапскальд — два креста 49 × 24 и 47 × 23 см. (Опись № 89 и 90; фото экспедиции 1931 года № 51; фото 1954 года Нико Чубинашвили; Е. Такайшвили, стр. 390, № 7).

34. Чвабиани (Мужал) — три пластины от главы большого креста; высота каждой около 18 см. Два штампа полуфигуры Луки и стоящего евангелиста. (Опись № 333; фото нет; у Е. Такайшвили не означен).
35. Нели, ц. Иоанна Предтечи — пластина от большого предалтарного креста с оттисками разных фигур. (Е. С. Такайшвили, стр. 230, № 14; фото нет; в экспедицию 1931 года не зарегистрирован).
36. Ламульд (Цюрми) — 65 × 47,5 см. (Опись № 423, фото эксп. № 226, у Е. Такайшвили нет).
37. Муркмер, ц. Варвары — размер 89 × 64 см, ствол — 7 см, — см. фото 439 — деталь. (Опись № 628; фото 1954 г. Нико Чубинашвили; Е. Такайшвили, стр. 168—169, № 2).
38. Муркмер, ц. Варвары — размер 120 × 60 см, ствол 9 см. Каждое клеймо обрамлено. (Опись № 629; фото нет; у Е. Такайшвили не означен).
39. Чажаш (Ушгуль) — 75 × 49 см, без позолоты. (Опись № 704; фото нет; Такайшвили, стр. 158, № 24).
40. Сюпи Парского сельсовета. Размер 127 × 63 см. Уцелели обрывки чеканки на поперечине (Павел, архангел). По работе близок ко кресту Сюпи (Пари), отмеченному в Описи: № 44. (Опись № 46; фото — нет; у Такайшвили — не означен).
41. Лемсиа (Ленджер). Размер 98 × 61 см, — см. фото 469. (Опись № 169; фото Ерм. № 16986; Е. С. Такайшвили, стр. 318, № 1).

II. ГРУППА КРЕСТОВ С ФОНОМ, ЗАПОЛНЕННЫМ МЕЖДУ ИЗОБРАЖЕНИЯМИ ОРНАМЕНТОМ

42. Лахушт (Латаль) — размер 92 × 47 см; окован с обеих сторон хорошо оттиснутыми изображениями. (Опись № 239; фото Ерм. № 17068 и 17069; Е. С. Такайшвили, стр. 370–371, № 2).
43. Кашвети (Ленджер) — размер 110 × 62 см; позолочен неровно и слабо; есть подписи изображений. (Опись № 137; фото Ерм. № 16993; Е. Такайшвили, стр. 323, № 1. Ни в 1948, ни в 1954 году не было его больше на месте).
44. Чажаши — 120 × 74 см, ширина ствола 11 см, без позолоты. (Опись № 706; фото 1954 года Нико Чубинашвили; Е. Такайшвили, стр. 158, № 26).
45. Ушгуль. — В экспедицию 1954 года в церкви в Чажаше, куда собрано после ограбления Муркмер из разных храмов Ушгули церковное имущество, зафиксирован еще предалтарный крест с заполненным орнаментом и фоном. Фрагмент с чеканкой по вертикали (на 54 см), ширина ствола 11 см.

IV. РАЗНЫЕ ДРУГИЕ ПРЕДАЛТАРНЫЕ КРЕСТЫ ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ И ИНВЕНТАРНЫМ ДАННЫМ

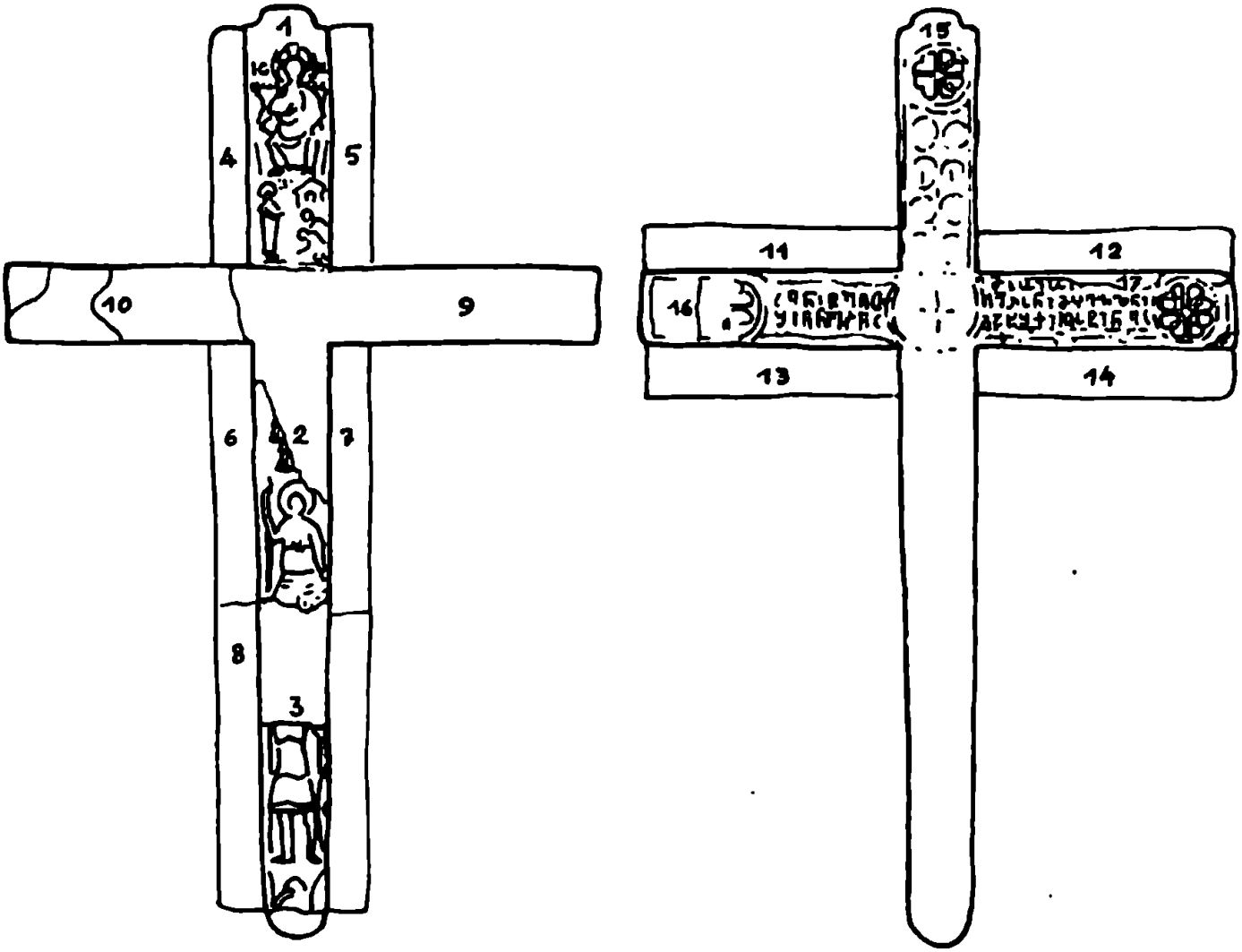
46. Квемо-Чала (Картли, ущелье р. Лехуры) — большой крест «Джвар-патиосани». Ныне в Гос. музее искусств Грузии, шифр ქ. № 241. (Brosset, Voy., VI, p. 117; Т. Жорданиа, Исторические документы Шиомгвимского монастыря, 1896, стр. 76 (по-груз.); А. С. Хахапашвили, МАК, т. VII, М. 1898, стр. 46–47; П. Карбелашвили, Исторические гуджары рода Амилахвари, «Дзвели Сакартвело», т. II, Т. 1913, стр. 115 прим., стр. 117–118 и 130 прим. (по-груз.).
47. Сори — ныне в Кутаисском музее, инв. № 1907. Размер 2,96 × 1,31 м. (См. Г. Ф. Бочоридзе, Исторические памятники Рачи, «Вестник Музея Грузии», т. VIII, 1935, стр. 318, № 1; МАК, IV, стр. 118 и табл. XLI).
48. Гвиара — ныне в Кутаисском музее, инв. № 2778. Размер 55,3 × 28,5 см. (См. Г. Ф. Бочоридзе, там же, т. VII, 1933, стр. 212, № 1).
49. Крест на церкви Мцхетского Джвари — см. фото 599. (Фото Ерм. № 18803).
50. Зарати (Рионский сельсовет Кутаисского района), ц. св. Квирике. — Крест именовался «Квирикес хати». Размер 136 (122) × 71 × 7,5 см. С отдельными изображениями и подписью заказчика Максима Ниноцминдели. (Сообщение Г. Ф. Бочоридзе).
51. Чажаш (Ушгуль). Размер 64 × 39,3 см. Вклад некоего Чабиани с женой. Характер работы и подписей — относит к группе работ Гоманианов. Украшен каменьями. Центр: шишка; вверху — полуфигура Спаса; на поперечине по краям Лука и Павел (ფა ლოჳ—ფ̇ა პლე) в больших медальонах, а около шишки богоматерь и Креститель (ღ̇დ ღა—ფ̇ა ია) в малых медальонах; на нижнем рукаве фигура богоматери малой орантой (ღდა ღ̇ახ), под ней полуфигура малой орантой с подписью «св. Анна» (ფ̇ა ნნ), под этим надпись заказчика. (Опись № 705; фото нет; Е. Такайшвили, стр. 158, № 25).

ПРИЛОЖЕНИЕ II.

ПРОТОКОЛ РАЗНЯТИЯ ЧЕКАННЫХ ПЛАСТИН НА БОЛЬШОМ ПРЕДАЛТАРНОМ КРЕСТЕ ИЗ СЕЛ. КВЕМО ЧАЛА («КРЕСТ СВ. ГЕОРГИЯ»), ЗАНЕСЕННОМ В ИНВЕНТАРЬ МУЗЕЯ ДРЕВНЕГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА ПОД ШИФРОМ ქ. № 242 [ПРЕДПОЛОЖИТЕЛЬНО КРЕСТ ИЗ САМТАВИССКОГО КАФЕДРАЛА].

Наличное при поступлении в Музей состояние настоящего памятника зафиксировано фотоснимками по частям, исполненными фотографом В. И. Тулашвили в марте 1937 года. Эти отдельные снимки креста по частям фиксируют все наличные куски его, покрытые чеканкой, пустующие же отрезки не засняты.

Схематически расположение этих снимков таково:



С лицевой стороны креста сделаны по вертикальному столбу снимки №№ 1, 2, 3 (см. фото 286, 287, 288) с примерными размерами фрагментов чеканки 34 × 12 см, 31 × 10 см и 25 × 8,5 см по лицевой стороне (часть композиции со снимка № 2 перегнута через борт). № 1 изображает Спасителя на троне и сцену раздачи св. Георгием хлебов; № 2 — изображение св. Георгия, № 3 — другой святой воин со змием под ним. По горизонтальному столбу снимки № 10 и 9 (см. фото 513 и 512) дают обрывки позднейших чеканных серебряных с позолотой фрагментов — общая длина кусков креста, захваченных снимками: 34 и 37 см при ширине 10,5 см.

С оборотной стороны сделан по вертикали снимок № 15 (см. фото 289), захватывающий от верха креста (часть шипа для укрепления «главы» также захвачена) и включая перекрестье с узором кружка, общей длиной чеканки 47 см. Ниже этого по вертикали есть только крошечные обломки-обрывки поздней, непозолоченной обивки. — По горизонтали № 16 и 17: без позолоты (см. фото 290 и 291, ср. фото 296, 297 — оборот).

По бокам креста сделаны снимки на вертикальном стволу № 4 и 5 (см. фото 507 и 508) выше поперечины и №№ 6, 7, 8 (см. фото 509—511) ниже ее. Все позолоченные части до поперечины, а ниже ее совершенно черные, и потому до расчистки о них ничего сказано быть не может. На бочках поперечины сделаны снимки №№ 12 и 11, 14 и 13 (сверху и снизу поперечины — см. фото 515 и 514, 517 и 516). Левая половина (снимки № 12 и 14 — см. фото 515 и 517) одного узора «гвоздеобразного» — позолоченная

на длину в 32,5 см. Правая половина (снимок № 11 и 13 — см. фото 514 и 516) содержит — №11 (верх) позолоченную, почти сплошь покрытую надписью пластину, а №13 (низ) без позолоты узорную. Наконец, не заняты торцы поперечины, обитые позолоченными пластинами со сбитыми узорами, один из торцов (правый от зрителя) сплошной, загнутой от верхнего бочка пластиной, где рядом с надписью идет узорная часть. Такого же узора позолоченной пластиной обита и левая торцовая часть.

Ввиду чрезвычайного интереса представить не только очищенными и испрямленными древнейшие части означенного креста по лицевой и оборотной сторонам, но и соединить отдельные разрозненные их части и вскрыть закрытые дополнительной обивкой, а также представить в ясных группах все последующие наслоения в обивке пострадавшего древнего креста, и учитывая невозможность ни экспозиции креста в настоящем его виде, ни нормального рассмотрения и изучения — решено все части обивки снять и выпрямить, что нужно объединить и составить ряд планшетов (предположительно два или три). Кроме того произвести промывку и микроскопический анализ тканей, употребленных для подкладки под чеканную набивку, и ствола дерева, на котором вся она была накреплена.

29-го марта 1937 года приступлено к снятию пластин древней (основной) чеканки креста, т. е. по вертикальному столбу с лицевой стороны и по горизонтальной балке с оборотной.

По снятии лицевых частей можно утверждать, что основные два куска — верхний (сцены: Спас на троне и раздача Георгием хлебов) и средний (св. Георгий) — сохранились со времени первоначального накрепления пластин с заливкой поверх шелковой ткани, положенной по всему стволу. Части выпавшей заливки сохранили формы первоначального рельефа — очень невысокого в фигурах и не выделенного по фонам, где пластина прямо прилегала к ткани. Особенно четко сохранилась голова Георгия в заливке и кусочки фигуры. На ткани верхнего куска часть заливки еще и теперь держится.

Мелкие обломки поздней чеканки, кое-где прикрывавшие проломы древней или подсунутые под нее, освобожденные при снятии пластин, сохранены временно порознь.

Серебряные древние пластины с оборота поперечины сохранились в сильно поврежденном виде благодаря особенной тонкости и хрупкости их. Для освобождения этих пластин пришлось открепить сперва боковые набивки, частично завернутые на оборотную сторону и набитые поверх древней чеканки. Открытие древних пластин и извлечение державших их гвоздиков привело с одной стороны к раскрытию второй мелкой (нижней) строки надписи, до тех пор совершенно скрытой, а с другой — разъединило отдельные кусочки надписи, частью даже когда именно отделившиеся. В целом надпись восстанавливается полностью в наличных обломках за исключением части одного слова и еще целиком одного слова в первой крупной строке.

К 3-ьему апреля откреплены с поперечной балки и временно распределены по отдельным пакетам следующие более поздние части чеканной обивки:

1) Отдельная пластина с декоративным крестом, непозолоченная — набита для прикрытия пустоты в древней обивке оборота;

2) Обломки чеканки лицевой стороны — левой и правой половин поперечины (фото № 9 и 10 — см. фото 512 и 513);

3) Обивка верхней и нижней сторон, а также торца одной половины поперечины с крупным мотивом витка и пр. (сняты на фото № 11 и 13 — см. фото 514 и 516).

Раскрытие этих частей подтверждает предположение, что поздние фигурные штампы все соединены с поновлением крупным растительным мотивом в разных частях креста. Другой мелкий растительный мотив, сохранившийся лишь небольшими кусочками, по-видимому, только прикрыл лакуны чеканки.

К 10-у апреля закончено открепление всех оставшихся чеканных частей украшения креста. Прежде всего снята древняя часть чеканки с оборота вертикального столба. Она сохранилась также как с оборота поперечины в сильно поношенном состоянии (серебро без позолоты); есть кое-какие пробелы; никакой заливки, конечно, нет и не было; чеканные пластины были набиты поверх ткани, сохранившейся вполне хорошо и сравнительно цельным куском не только со спинки, но и с боковых сторон ствола, т.е. оторвавшаяся от времени часть ткани по лицевой стороне (сохраняемая отдельно с прилипшими частями заливки) только на одном углу соединялась с остальной, на другом же была срезана. Как эта часть ткани с оборота вертикального столба вверху до перекладины сохранилась чистой и со своей окраской, так и на серебряных пластинах края кое-где еще совершенно чистые, не тронутые временем (из-под обивки, закрывавшей их).

Затем сняты и распределены по отдельным пакетам следующие части более поздней обивки:

1) Отдельные куски пластин верхней и нижней сторон поперечины с узором «гвоздеобразного» орнамента, сильно поношенные в своем состоянии на кресте и еще дополнительно потрескавшиеся при откреплении (фото № 12 и 14 — см. фото 515 и 517); а также пластина с торца поперечины между означенными поверхностями;

2) Куски обивки боковой стороны вертикального столба вверху (фото № 4 — см. фото 507); тот же мотив, что по фото № 12 и 14 и аналогично плохой сохранности (хрупкие, тонкие листы). Характерно, что штамп орнамента не хватал на всю длину пластины и потому дал перебой мотива;

3) Два куска обивки другого бочка вертикального столба вверху (фото № 5 — см. фото 508);

4) Обломки с поздней надписью, сделанной по специальной серебряной и позолоченной (сейчас совершенно черной) пластине. Надпись была, видимо, трехстрочная — от первой только два-три обрывка букв; вторая и третья также фрагментированные. Надпись очевидно имела продолжение в других местах (совр. сличи другой бочок — именно на поперечине вверху: фото № 11 — см. фото 514). Кроме этой основной из поновлений надписи тут же мелкая надпись, исполненная наколом в гладких бортовых полосах пластины (фото № 6 — см. фото 509);

5) Поздняя обивка из того же уже известного крупного узора витка — один кусок, и из мелкого двойного — второй кусок; были набиты на боковой стороне вертикального столба ниже поперечины (фото № 7 — см. фото 510);

6) Кусок обивки позднего крупного витка растительного с нижней части одного бочка вертикального столба (фото № 8 — см. фото 511).

Кроме означенных крупных частей поздних добавлений и восполнений в чеканке креста сняты разновременно в процессе всей работы мелкие куски, обломки, гвоздики, заключенные в отдельные пакеты. Большое число гвоздей осталось в обеих деревянных балках креста.

Заключительная часть разбора креста состоит в снятии ткани, сохранившейся частично под кусками чеканки (помимо отделенного первого куска из-под лицевой обивки верха).

NB. Поздние надписи (фото № 6 и 11 — см. фото 509 и 514) при сличении показывают различие в начертании букв, особенно ясно на букве Ф, которая в № 6 нарисована фигурно, тогда как в № 11 — простым контуром.

Снятие ткани, составлявшей подкладку под чеканкой. Частично сохранилась истронутой под неперебитой чеканкой; частично есть, видимо, другие куски; в большей

части — где утеряна вообще чеканка (любого периода) — нет и ткани. Сохранились следующие куски:

1) Большой кусок, охватывавший вертикальный столб, сверху начиная и протягиваясь ниже перекладины, с трех сторон — задней и боковых; частью мало загрязнен;

2) Ткань из-под лицевой стороны верха вертикального столба (пластина со Спасом) с остатками прилипшей под чеканкой заливкой, открепленная в самом начале работ раскрытия — держалась только отдельными нитями ткани с предыдущим куском и потому была сразу же отделена от него;

3) Кусок от перекладины, охватывавший три ее стороны — спинку и бока с одного конца до вертикального столба;

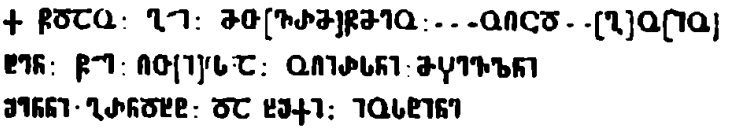
4) Такой же, как предыдущий, с другого конца;

5) и 6) Два куска от передка поперечины;

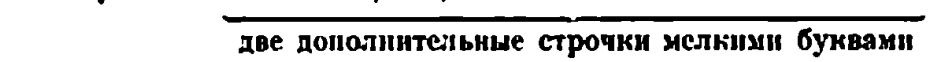
7), 8) и 9) Три отдельных куска с нижней части вертикального столба — первый с его лицевой стороны, а вторые с бочка (левого от зрителя, т. е. из-под фото № 8);

10) Кусок от передка вертикальной чеканки, начиная от перекрестья и вниз.

Основная надпись после раскрытия читается так:

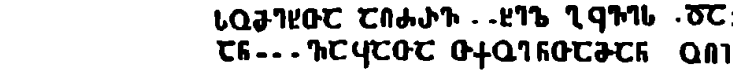


три основные крупные строки



две дополнительные строчки мелкими буквами

Среди обрывков надписи поновителя место, снятое на фото № 6 (см. фото 509), имеет такие части надписи:



IX

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ ОБРАМЛЕНИЯ И ФОНЫ И НАМЕЧАЮЩИЕСЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАСТЕРСКИЕ ЭПОХИ X—XI ВЕКОВ

При рассмотрении чеканных икон X и XI веков, как и других памятников грузинской чеканки, наше внимание с необходимостью приковывало рядом с исканиями и достижениями в скульптурном осиливании темы также разрешение художниками чеканки задач декоративного построения. А эти задачи в исполнении икон приобрели совершенно специфическое направление и стали, так сказать, необходимым ингредиентом общего построения. Я отмечал вначале, что иконы наших мастеров перелома X и XI веков всегда, при самом решительном искании пластической выразительности и применении определяемых этим приемом выделения отдельных тел, сознательно компонуются как художественное произведение — в раме, обрабатываемой декоративно и преимущественно, а иногда полностью, орнаментально. Таким образом характерным для грузинских чеканных икон является не создание просто гладкой рамочки, как было принято в живописных иконах, начиная с древнехристианского времени, и что удержалось, — правда, в значительно расширенной и обособленной форме, — и в таких живописных грузинских иконах, как, напр., знаменитая, частично энкаустическая, икона Цилканской богоматери IX века. Чеканные же иконы применяют декоративно украшенные, богатые обрамления, занявшие в композиции художественного произведения совершенно определенное благодаря орнаментальной разработке, значительное и необходимое место. Этот характер необходимого орнаментального добавления к пластическому выявлению сюжетных тем незаметно, но совершенно закономерно для грузинского искусства, расширился и занял также и другие свободные от фигурных изображений плоскости в иконах, а также и в других чеканных произведениях, как, напр., на крестах, преимущественно на оборотных сторонах, на спинках и бочках, но иногда и на лицевых поверхностях.

В развитии грузинского искусства с конца X века с новой, исключительно яркой силой поднимается мастерство декоративно-орнаментальной резьбы по камню возводимых храмовых строений и, видимо, по дереву внутреннего убранства жилья. Грузинский архитектурный орнамент занимает в истории европейского искусства видное место, он представляет одну из ярких сторон грузинской архитектуры, этой ведущей отрасли искусства средневековья вообще и Грузии в частности. А потому естественно, что и во

второй отрасли искусства, делавшей как раз в рассматриваемый здесь период грузинского искусства попытку развиться до полной самостоятельности — именно в скульптуре чеканной — декоративный момент, и в частности орнаментальный, должен был занять, не мог не занять значительного, самостоятельного места и веса. И действительно, уже на исполненном в 973 году Ишханском выносном епископском кресте декоративно-орнаментальный убор и разделка его, составляют равный со скульптурной частью элемент его художественного облика. Памятники грузинской чеканки, которые были определены выше, как произведения еще X века, его последней четверти, показывают, таким образом, понимание этой стороны дела, когда золотых дел мастера приступают к выполнению своей задачи. С течением времени эта сторона в грузинской чеканке XI века получает блестящее, очень разнообразное по отдельным мастерским развитие системы построения орнамента и отдельных элементов, из которых строятся мотивы узоров.

При рассмотрении отдельных памятников X и XI веков я старался уделить должное внимание и орнаментально-декоративным элементам в построении целого и анализу самих орнаментов в частности. Это рассмотрение поневоле заставляло связывать между собой отдельные произведения, не всегда сохранившиеся вместе, а изредка — как это документируется надписями на изготовленных предметах — даже определенно перенесенными в другие места. Помимо таких цельных по основным элементам художественного замысла композиции произведений в грузинской чеканке имеется громадное число орнаментальных фрагментов, иногда просто накрепленных на гладких поверхностях фонов икон, как, напр. на Цагерской мадонне. Кроме того имеются чеканные иконы с утраченными, однако, скульптурными изображениями фигур, или же с целиком живописными фигурами икон, фоны которых и обрамления выполнены золотых дел мастерами, как единый по замыслу декоративный и в основном орнаментально разработанный убор.

Вот поэтому представляется рациональным сделать пробу обзора разных приемов построения орнаментации бортов и набора элементов, примененных в ней с характеристикой самого исполнения. Это, по-видимому, поможет в группировке, в приурочении памятников к более тесной между собой связи и поможет увязке фрагментированных памятников и отдельных, несвязанных с целым произведением фрагментов с той или иной группой, т. е. можно предполагать с отдельной мастерской.

1

Точно датированный Ишханский выносной крест 973 года применяет как по лицевой стороне, так и на спинке небольшие узенькие полоски орнаментации (см. табл. 3 и фото 57–61). На лицевой стороне на этих выделенных чернью бортиках нанесен белый орнамент проходящего волной побега с полулистиками в каждом завороте. На спинке также отделены бортики, украшенные сплошь чередующимися отдельными двумя элементами. Все это, как и надпись и орнаментация в поле спинки из волнообразного широкого побега с браслетиками и ответвляющимися завитками, выделяется на сплошь матированном фоне своими гладкими поверхностями, как бы выступающими против матированного фона вперед.

Из числа примененных здесь элементов волнообразный побег с разными вариантами как бы полулиста в завороте встречается на хронологически близких произведениях,

а также в сильно усложненном виде на памятниках прогрессивного характера более поздних десятилетий. Так ранние пластины X века конного Георгия на Сакдарском предалтарном кресте, набитые около перекрестья, имеют узенький орнаментированный в той же пластине и в одну плоскость со всей пластиной борт с узором волнообразного побега с полулистами в заворотах (см. фото 38—41).

Тот же орнаментальный мотив применен на скосе средника Чукульского триптиха богоматери с апостолами Петром и Павлом и воинами Георгием и Федором, а также по фронтону его, и затем маленькие отрезки в ногах богоматери и апостолов, как подступочки. Эти небольшие орнаментальные акценты при больших, в остальном гладких, поверхностях по всему триптиху дополнительно подчеркивают раннюю датировку триптиха, как она определяется его фигурами (см. фото 45, 46). — Этот же мотив, почти в том же исполнении, что и на Чукульском триптихе, украшает щиты и наручи больших фигур св. Георгия и Федора в Бравалдзали (см. фото 36, 37). — Триптих богоматери в Чихареши с теми же, что в Чукули, предстоящими и также ограничивающийся только фигурами в аркатуре на гладком фоне дополнен над одним нимбом Георгия на левой створке узенькой награвированной полоской с тем же орнаментальным мотивом (см. фото 47).

Сохранился тот же мотив и в уборе бортов столь же ранней, архаичной иконы конного св. Георгия из Парахети в сел. Бравалдзали в Раче (см. фото 43), как и только что названные в Сакдари, Чукули и Чихареши. Икона Парахетского Георгия при архаичности фигур на гладком фоне украшена довольно пышным орнаментальным обрамлением с двумя скосами, которое на первый взгляд кажется добавленным позднее[1]. Это, однако, нельзя признать правильным, как видно по наличию аналогично построенных обрамлений других икон конца X, начала XI веков. Внешний скос бортов этой иконы покрыт вариантом все того же мотива, здесь рассматриваемого. Он исполнен своеобразным приемом, в котором тоже сказался усиленный интерес к пластичности: как стебель, так и листики в заворотах даны почти полным объемом. Тоненькие валики стебля аналогичной трактовки встречаются на ряде других икон, о чем сейчас ниже. — Внутренний же скос этой иконы Парахетского Георгия имеет такой же узор, как на внешнем скосе Хонской иконы богоматери царя Леона (см. табл. 35—36 и фото 63—65), на фрагментах набитых на икону богоматери из Хончиори, а ряд других вариантов еще на многих. — Основной орнамент борта состоит из равномерных, повторяющихся трочастных звеньев растительного побега, делающего вокруг каждого основного листа двойной круг. Между звеньями расположены выпуклины сложного геометрического плетения. Стебель имеет продольную борозду. Среди листьев есть образования с кудрявыми лепестками (ср. Цагерскую мадонну, Чукульскую богоматерь, икону Варвары из Иели и др.), затем с горизонтальным обрезом нижних лепестков, с обводкой контура каждого лепестка выделенным тонким валиком, и другие образования, тоже перекликающиеся с разными чеканными иконами Грузии.

Такая же трактовка и все построение мотива на внешнем скосе, как на иконе Парахетского Георгия, повторяется на иконе архангела Гавриила в Местиа (см. табл. 68). А также и в построении орнаментальных звеньев (здесь двое- и трочастных) и отдельных формообразований листочков она составляет ближайшее совпадение с Парахетским конным Георгием. (Впрочем, эта икона, вероятно, скорее продукция XII века.)

Такое же исполнение орнаментации, при ином узоре ее на бортах, именно тоненькими, подчеркнуто выпуклыми валиками является доминирующей чертой в обрам-

[1] Ср. выше стр. 342—343.

лении иконы Спаса на троне в Иели (см. табл. 107-а и фото 258). Скосы бортов этой последней иконы тоже украшены двумя вариантами разбираемого здесь мотива, т. е. мотив продолжает свое существование и в памятниках, как эта икона, XI века. Или как другая икона Спаса на троне в Чихарепи, которая имеет борт, выделенный в иконной пластине посредством узкой полоски с набитыми пунсоном кружками, как замены обычного скоса (см. фото 445). Этот борт украшен гравированным мотивом волнообразного побега на относительно широких гладких полос и полулистов; фон покрыт параллельными столбиками точек. Таким образом, орнамент этой Чихарешской иконы выполнен — с упрощением и огрублением — тем приемом гравированной орнаментации, который употреблен в самом поле на спинке Ишханского креста. — Такой же узор в той же технике покрывает борта, выделенные также из одной пластины иконы богоматери в Нацули посредством небольших скосов; фон матирован точками; начертание букв подписи своеобразное (см. фото 138); такое начертание букв повторяется еще на иконе Захария в Лагурке (см. табл. 135-b), на выносном кресте в Муркмер, а также на втором выносном кресте в Муркмер (см. фото 149, 150), на шестой иконе Квирике в Лагурке (см. фото 177) и на иконке богоматери с младенцем в Хэ[1].

Чихарешская икона Спаса на троне, как было отмечено при привлечении ее в качестве одного из повторений данной композиции в сванских иконах, своими самостоятельными бортами со скосом указывает на лучшее время изготовления. Два одинаковых звена сохранившегося борта тоже выполнены с сильным подчеркиванием пластичности побега и примкнутых к нему листиков, в формообразовании которых есть элементы, перекликающиеся с другими примерами рассматриваемой поры. — На внутреннем скосе тот же мотив, что и на большом поясном Спасе из Гелати в раме с гвоздеобразным узором бортов (см. табл. 111, 115), на иконе Георгия из Сакдари (см. фото 226), а также в близких вариантах на бортах Зарамской иконы Преображения (см. фото 220, 221), на скачущем Георгии из Шода (см. фото 254) и др.

Тот же прием выработки орнамента пластическими формами тонкого округлого побега и разнообразием листов встречается на раме иконы Спаса на троне в монастыре Лагурка[2], исполненной со свободным построением троечастных (и изредка двоечастных) звеньев. Внутренний скос украшен еще одним вариантом геометрического узора вроде скосов икон скачущего Георгия из Шода, Гелатского Спаса, добавленных около 1023 года к иконе Зарамского преображения бортов, Чихарешского Спаса на троне и др.

То же самое резко выпуклое образование побега дает мастер сильно попорченной иконы поясной богоматери из церкви Маргианской в Местиа (в Ланчване)[3]. Сохранившиеся, в орнаментальных частях — относительно хорошо, три борта этой иконы по-видимому не оттиснуты, а чеканены от руки: даже сходные формы повторяются только на ту или иную часть, а не на целый листок. В разработке их, как и на иконе Спаса на троне из Иели или архангела Гавриила из Местиа и др., применяется также подчеркивание внутренних контуров тонкими выпуклыми валиками же. Внутренний скос украшен вариантом орнамента, примененного на ряде икон, как Бочормский св. Георгий, Онская пара архангелов по заказу Гараканидзе, Гелатский Спас с эмалями по заказу Чкондидели Симона XII века и др. — А наружный украшен вариантом древних фрагментов на живописной иконе распятия из Мгвимеви (см. табл. 144-с), и на ряде других.

[1] Опись экспедиции 1931 года № 503.

[2] Опись № 458; Ерм. № 17298; Е. Такайшвили, стр. 188, № 7. — Размер большой: 89,5 × 60,5 см; без позолоты.

[3] Опись № 731; Ерм. № 16958; Е. Такайшвили, стр. 294–295, № 6.

Последние две иконы тоже, по-видимому, выполнены в XII веке.

Еще один своеобразный пример применения и разработки мотива волнообразного стебля с полулистом в его загибах нужно отметить на отдельной пластине из Шемокмеди, на которой даны сцены снятия со креста, положения во гроб и приход жен мироносиц (см. табл. 137). Эта пластина обрамлена слегка подымающейся полосой, из той же пластины выделенной, с пущенным по ней как бы вырезанным на толщи пластины сильно осложненным орнаментом все того же узора из волнообразного побега с растительными заполнениями. Этот побег тоже оформлен гладкой поверхностью, но фон вырезан, как бы сквозной, настолько он сильно заглублен.

Все тот же мотив применен в соответствующем, конечно, претворении согласно общему блестящему решению всего произведения, как обрамление щита и как отделка гетр и башмаков Георгия на Джуматской иконе (см. табл. 52 и фото 151).

Из просмотра примеров тех чеканных памятников, на которых среди орнаментально-декоративных элементов применен мотив волнообразного побега с листиками, вытекает, что мотив этот претерпевает значительные изменения и усложнения на протяжении ряда десятилетий и что он известен во многих мастерских страны, так как даже икону Парахетского Георгия трудно считать вышедшей из общей мастерской с тут же привлеченными триптихами из Чукули и Чихареши, а все остальные никак не связать по работе в одной мастерской ни между собой, ни с только что названной группой, не говоря уже о Джуматском Георгии. Ну, а что памятники селений Квемо Сванетии и Рачи находились в близком общении и соответственно ссужали и отдельные декоративные приемы — вполне очевидно и естественно.

2

Отмеченный выше прием исполнения в одной и той же пластине как чеканных изображений, так и обрамляющей их орнаментальной рамы не ограничивается для последней применением только названного мотива. Впрочем и самый прием этот исполнения сюжетного мотива и его орнаментального обрамления имеет ограниченное применение, и собственно икон таких известно совсем мало, часть их падает на раннее время, еще X век. Кроме того имеется этот прием на вышерассмотренных отдельных пластинах, которые предположительно украшали престолы или т. п., затем на рипидах, на окладах евангелий и т. п. К числу икон относится, напр., икона двух конных святых воинов из Хирхониси (см. фото 34, 35). Край ее пластины украшен орнаментальным мотивом, известным в несколько варинированной форме на ряде чеканных произведений перелома X и XI веков, мотивом, вскоре отмирающем в чеканном искусстве, как это естественно следует по характеру его построения, состоящего из нанизанных в беспрерывный ряд одного вида элементов. Позднейшее время, как отмечал Г. Ф. Бочоридзе, не удовольствовалось таким «невидным» обрамлением для этой иконы и заключило всю почитаемую икону в дополнительное, явно пышное, обрамление[1].

Или названные выше, ранние иконы Спаса на троне из Чихареши, поясной богоматери с младенцем из Нацули (см. фото 445, 138), пластины с предалтарных крестов сел. Сакдари с изображениями конных свв. Георгия и Федора (см. фото 38 – 41): они все сработаны из одной пластины серебра вместе со всем обрамлением. Так же выполнена и небольшая иконка архангельской пары из Харагоули в Кутаисском музее (см. фото 28).

[1] Вестник Музея Грузии. VIII. Тб. 1935, стр. 331.

Икона архангельской пары из Чукули (см. табл. 88) имеет узкий орнаментальный борт в общую плоскость пластины с мотивом «гранатового цвета» (см. ниже, § 4). Она, как Хирхонисская пластина позднее получила пышное, широкое обрамление (сейчас, кажется, что его можно сопоставлять с иконами Анчийского Спаса Бека Опизари и Гелатского с надписью Давида Нарина — см. фото 427, и табл. 165—167). Тот же мотив орнаментальных добавленных бортов повторяется на фрагментах большой иконы в Чукули[1], часть которых (?) находится в сейфе Музея искусств Груз. ССР.

Тоже в одной пластине с сюжетной композицией чеканено и ее орнаментальное обрамление на разрозненных пластинах из Саголашени, Шемокмеди, Моцамета, которые предположительно служили убором престолов. Орнаментальные обрамления двух наборов — Саголашенского и Шемокмедского — построены с различной шириной полос и различным их составом. Так на пяти Саголашенских пластинах (см. табл. 13—17) имеются обрамления, построенные из двух элементов, расположенных в два параллельных ряда (благовещение и крещение), и из трех, так же расположенных в параллельные ряды (сретение и встреча), а пятая пластина с вознесением, можно сказать, настоящего обрамления вовсе не имеет, ибо вся площадь ее заполнена многофигурной композицией. Нужно оттенить, что все мотивы Саголашенских обрамлений построены еще очень элементарно, примитивно, простым нанизыванием одного элемента в проходящий ряд, причем среди них есть и близкий к Хирхонисскому. Только на пластине сретения сделана один раз робкая попытка связать этот повторяющийся элемент, отдаленно напоминающий растительное образование, чем-то вроде стебля.

На трех Шемокмедских пластинах (см. табл. 10—12 и фото 107) таких параллельных рядов из «геометрических» элементов имеем три на пластине с преображением и распятием и две на входе в Иерусалим. При этом распятие и вход имеют еще одну, внешнюю, полосу, которая построена уже иначе, а именно с подобием листика на стебле, образующем кружки от волнообразно расположенного побега (распятие) и подобного этому другого образования (вход).

Аналогично этим пластинам и рипиды имеют вокруг фигурных групп обрамления из нескольких рядов орнамента, чеканенные в той же пластине и в одной все плоскости. Притом одна из наиболее разработанных художественно рипид, именно единственно уцелевшая Шемокмедская (см. фото 114, 115), соединяет внутреннюю полосу обрамления из совершенно законченного геометрического мотива, хорошо известного и по убору карнизов зданий этого периода, с полосой узором волнообразного побега. Таким образом, здесь перед нами пример использования в развитом виде раннего построения мотива и выявление прогрессивного в смысле последовательности образования нового мотива построения.

Но, как мы уже видели, этот технический прием чеканки из одной серебряной пластины сюжетной композиции и ее орнаментированной рамы претерпел с течением времени существенное изменение. Если начальные примеры, как Хирхониси, Сакдари и др., отводят обрамлениям очень скромное место и выводят их в той же общей плоскости фона произведения, то, с приобретением полноценного значения рамы для наших произведений, обрамления в той же плоскости на Саголашенских или Шемокмедских пластинах, изготовленных в первые годы XI века, приобретают в основном совсем иной удельный вес в целом произведении, именно, вполне совпадающий с тем, как делаются отдельно вычеканенные и лишь затем монтированные вместе борта крупных

[1] Ермаков № 16868. Очень близкий мотив в частностях при аналогичном построении см. табл. 168 (Лагурка).

икон первого десятилетия и двадцатилетия XI века, как, напр., Цагерские Спас и Мадонна или Лаклакидзевская и Текальская мадонны (см. фото 99 и 129, 203 и 139) и т. д. Чеканя небольших размеров иконки вместе с их орнаментированным обрамлением, мастер подымает борта, выделяя скосы между ними и изображением. В одних случаях, как на вышеприведенных иконах из Чихареши и Нацули, скосы невелики и просты, но в других, как, напр., на иконе Иоанна евангелиста с Прохором, исполненной по заказу Саввы Драндского епископа и хранившейся в сел. Лаштхвер Земо Сванетии (Ленджерского сельсовета)[1], или на иконе Симеона Столпника в Лагами (Местиа), чеканенной по заказу Антония Цагерели для Ишхани (около 1028 года), или на иконе Спаса на троне из Иели, на иконе Варвары из Иели (см. табл. 136, 90 и фото 205-а, табл. 107-а и фото 258, табл. 134), они старательно разработаны и украшены так, что являются необходимым и значительным звеном общего декоративного решения[2].

3

Рассмотренный мотив орнаментального украшения, встречаемый уже на Ишханском кресте 973 года и состоящий из белого побега на темном фоне черни, применяется в дальнейшем уже без выделения чернью, а противопоставлением матированного фона гладким поверхностям узора. Самый узор намечен лишь тонкой контурной линией, награвированной на поверхности предмета. Такой прием применен при изготовлении посвятительной надписи на спинке Ишханского креста. Он же использован мастером Асатом на спинке креста по заказу Давида Таосского владетеля, т. е. до 1000 года (и отчасти и в уборе лицевой его стороны — см. фото 85). На трех Шемокмедских пластинах 1008 года в фонах между фигурами, а также на кресте Маривальт Цирквалели (см. фото 371—374), особенно на лицевой его стороне, где применен и тот же узор волнообразного побега, но и на спинке, все та же система нанесения орнаментации — гладкими плоскостями узора в контурных гравированных линиях на матированном фоне. На спинке Бретского креста и по сторонам фигур лицевой стороны Мартвильского (см. фото 102, 388, 390), т. е. на расстоянии до полустолетия, тот же прием орнаментации, и отчасти тот же мотив, выполнен в двойных контурных линиях.

Рано уже, именно в фоне Цагерского Спаса (см. табл. 26, 27 и фото 99, 100), тот же прием получает несколько измененный облик. А именно гладкие поверхности узора приобретают некоторую выпуклость. Впрочем на этом памятнике узор выделяется от фона без контурных линий, а только часто набитыми точками фона. Позднее сильнее выступает заглубленность гравированных линий. Но наравне с этим еще долгое время держится этот простой, четкий прием противопоставления матированного фона гладким поверхностям узора, расположенным в одной общей плоскости, как, напр., на иконе Иоанна с Прохором по заказу Саввы Дранделн (см. табл. 136).

Таким образом, и эта частность убора с ее отдельными вариантами не только может быть прослежена на разных памятниках, распределяющихся на протяжении до сотни лет, но и на произведениях различной провенненции.

Чрезвычайно показательно, что именно этот прием убора декоративного порядка приобретает основное свое значение и широкое применение в фонах икон, по сторонам

[1] Характерно, что мотив волнообразного побега широкими гладкими поверхностями применен здесь в фоне на одной его стороне, левее Иоанна.

[2] Впрочем, конечно, встречаются и в такое продвинувшееся время отдельные «устаревшие» приемы, как, напр., обрамление в одной плоскости, совсем простое, иконы пешего Георгия из Лаштхвера (см. фото 152); или, напр., иконка сретения из Хончиори по заказу Хамбупури середины XI века (см. фото 386).

поднятых рельефно фигур или полуфигур. Напомним архаичную икону поясной богоматери с младенцем из Гелати (см. фото 54). Характерно, что два древних борта ее покрыты четко, хорошо выполненным узором гвоздеобразного орнамента, а внутренние скосы геометрическим мотивом из вариантов скосов скачущего Георгия из Шода, Гелатского Спаса в раме гвоздеобразного же орнамента, Чихарешской иконы Спаса на троне или Сакдарского Георгия (см. фото 254, 445, 226) и т. д. — Несомненно выдающаяся когда-то крупных размеров (высота 70 см) икона по заказу Иване Варданисдзе, эристава сванов и мечурчлет-ухуцеса, хранящаяся в сел. Ланчвали (Местиа) в церкви (см. табл. 55), тоже заполнила фон растительным узором такого порядка и исполнения. Борта были на всю высоту покрыты гвоздеобразным узором, а внутренние скосы узором Мгвимевских икон деисуса (см. фото 68, 69, 70), Лабечинского пешего Георгия (см. табл. 56) и разных вариантов того же мотива на многих других иконах. — Фон Местийской иконы архангела Гавриила (см. табл. 68), поясной богоматери из Маргианской церкви Ланчвали (Местиа)[1], архангела Михаила из Муркмер (см. фото 174), обходятся совсем гладким, без внутреннего рисунка гравировкой, листиками и стеблями; на иконах же Георгия из Хериа (см. фото 194), Иоанна Крестителя из раскопок сел. Полтавского (см. фото 385), Георгия из Сакдари (см. фото 226), живописной богоматери из Жибиани (см. табл. 45, 46), Спаса на троне из Лагурка[2] — положение меняется: постепенно и сперва понемного вносится разработка гравировкой. Исключительно показательный образец того, до чего возможно дойти золотых дел мастеру в смысле детализации и вместе с тем не нарушить равновесия в преимущественном, доминирующем значении фигуры с рельефным нимбом на иконе, представляет большая икона Георгия в Сюни Парском (см. табл. 63)[3].

Поскольку можно уже сейчас обозревать наличный материал, эта тенденция покрытия фонов вокруг фигурных изображений — в чисто декоративных целях — проявляется довольно рано (Цагерский Спас; Шемокмедские пластины 1008 года) и постепенно, видимо, становится доминирующей и для икон с отдельными фигурами, исполненными в крупном масштабе.

4

Среди первых рассмотренных выше икон большую икону Цагерской мадонны (см. фото 129 и табл. 28, 29, 30) я отнес, путем сравнения с рядом хорошо датируемых на первые годы XI века чеканными памятниками, к тому же времени. Разбирая декоративное построение обрамления иконы, естественно было выделить небольшие между медальонами с полуфигурами в них отрезки орнаментального заполнения. Построение их в целом, т. е. каждой такой фигуры, повторяющейся на горизонтальных бортах по четыре раза, а на вертикальных по пять раз, а также каждого отдельного пятилепесткового, по преимуществу, образования — орнаментальное, декоративное. Каждый такой элемент с пятью или тремя лепестками или листиками заключен в замкнутый или слегка приоткрытый кружок, связанный по вертикали с повторением его и кроме того — в большинстве случаев — еще со вторым, рядом с ним. Конечно, у кружка-стебля имеются ответвления. Как естественно, исследователи прежних поколений, как П. С. Уварова

[1] Опись экспедиции 1931 года № 731; фото Ермакова № 16958; Е. Такайшвили, стр. 294—295, № 6.
[2] Опись экспедиции 1931 года № 458; фото Ермакова № 17298; Е. Такайшвили, стр. 188, № 7.
[3] Ср. ниже стр. 556—557.

или Е. С. Такайшвили, понимали этот орнаментальный мотив, как растительный орнамент, почему называли его гранатовым цветом[1]. На бортах Цагерской мадонны он не только закомпонован вместе с медальонами фигур, но включает в каждом орнаментальном звене еще пять красочных ударов, создаваемых цветными камнями, вставленными в прорезы чеканного листа, и особо обрамленными. Отвечая наблюдаемой и в орнаментации архитектурных памятников, как и чеканных, общей линии развития грузинского орнамента, этот мотив в своих первых известных примерах, как на Цагерской иконе, построен и оформлен как «геометрический», т. е. не берущий реальный пример за основу создаваемого орнаментального элемента. Конечно, смутное, подсознательное использование реального окружающего мира естественно и несомненно, но нет именно направленности на такое применение реальной формы, сознательного желания воспроизвести реальность.

Но так как подсознательное отражение налицо, то уже при использовании в новых произведениях этот, раз найденный узор быстро усваивает черты, связывающие его с тем или иным реальным «прообразом». И действительно, другие примеры, которые можно привести по использованию орнаментального мотива бортов Цагерской мадонны, отмечены названным приближением к растительным прообразам: курчавые завитки лепестков или лопастей и т. д. в разных вариантах налицо. Таковы, икона пары архангельской из Чукули, имеющая узкий орнаментальный борт в общую плоскость из одного ряда завитков с этим пятилепестковым мотивом, икона Варвары из Иели, икона архангела Михаила из Чукули – ее вертикальные борта[2], богоматери из Чукули, конного Сетийского Георгия[3] (см. табл. 88, 134, 66 и фото 171, 182 и табл. 96), а затем ряд очень близких к этому вариантов, как икона конного Георгия из Гулида, икона поясного Спаса из Накипари, икона богоматери из Сакдари (см. табл. 101, 122 и фото 135) – где только отдельные такие звенья имеются среди иначе построенных, наконец, отдельная рама из Накипари (см. фото 222). В заключение можно еще назвать тот же характер «курчавости» по впечатлению, при отходе от конкретных форм, как на иконах Накипарской Георгия, пожертвованной Паджианом и Мепианом и аналогично сборная по оттискам Муркмерская (см. фото 229, 235).

В памятниках, приписываемых в существующей научной литературе византийским мастерам, мы видим, такие, именно кудрявые листики о пяти делениях, т. е. близкое подражание натуре. Точных, уверенных датировок для таких византийских памятников малого искусства, правда, строго говоря не имеется; датируются они скорее на глазок и в основном по иконографическим моментам сюжетов, которые обрамлены этим орнаментальным мотивом. Но общее мнение тянет все их в XII – XIII или в лучшем случае в XI—XII века. Таковы фрагменты, набитые на двух Охридских иконах, или известная ставротека в Альба Фученэ, эмалевый ковчежец в С. Марко в Венеции, дискос в Хальберштадте, наконец, тека евангелия в монастыре Квирика и Ивлиты в Сванетии[4]. Таким образом, самый вопрос, обычно выдвигаемый об усвоении в русском,

[1] МАК, X, стр. 96, 99, 107, 111, 112; Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция в Лечхум и Сванетию 1910 года, 1937, стр. 27, 45—46, 112—113 и др. (по-грузински). Уварова отмечала еще, что Г. Д. Филимонов в своем разборе книг Бакрадзе и Бериовилли о древностях Сванетии назвал этот узор «пятилистной мистической розой персидско-византийского стиля», отметив время его — XI век (ср. выше, стр. 223).

[2] О горизонтальных бортах см. ниже в § 7, стр. 555.

[3] Верхний борт несколько варьирует.

[4] См. ссылки выше на стр. 223. А теперь еще на примерах, приведенных А. В. Банк в подробной публикации византийских серебряных изделий XI—XII века из собраний Эрмитажа (Византийский Временник, том XIII и том XIV, Москва 1958 г.), а именно том XIII, рис. 4 (Эрмитажный реликварий), рис. 7 (Латеранский), рис. 9 (Шемокмедский); том XIV, рис. 7 (Филофеевская ставротека Оружейной палаты), рис. 9 (Хальберштадтский дискос).

грузинском и т. д. искусствах тех или иных созданных в византийском образцов, здесь должен быть отставлен, отстранен, или, может быть, решен даже в обратном, противоположном смысле — заимствования из грузинского.

Группа грузинских памятников чеканки, применяющая в качестве основного мотива в орнаментации обрамлений рассмотренную здесь композицию в ряде ее вариантов, распределяется на известный промежуток лет — в предварительном порядке можно сказать — в одно-два двадцатилетия. Вместе с этим и сами иконы, рамы которых применяют названный мотив, объединяются многими характерными элементами исполнения их между собой. Если же обратить внимание на распределение их по населенным пунктам, то бросается в глаза совсем небольшой ареал распространения их: Цагери, Чукули, Сакдари, Гулиа, Сети, Нели, Накипари, т. е. район, тогда составлявший часть сванского эриставства. Мы имеем, таким образом, видимо, возможность, учитывая еще ряд других икон той же поры, связывающихся элементами исполнения с Цагерской мадонной, как, например, Текальская поясная мадонна, Симеон Столпник по заказу Антонии Цагерели для Ишхана в Лагами и т. д., и т. п., признать в них деятельность не просто одной мастерской, но совершенно четко очерченной школы. Что с другой стороны эти выработанные здесь навыки, державшиеся на протяжении ряда десятилетий, не оставались достоянием только узкого круга мастеров, работавших вместе в одной мастерской, предположительно находившейся в крупном центре, в Цагери, а получили выход и дальше — видно хотя бы по тому, что тот же мотив убора иконной рамы, рассмотренный здесь, применен и на ряде чеканных произведений (условно XI—XIII веков), изготовленных в византийских мастерских.

5

Как в только что разобранной группе икон орнаментованные их обрамления строятся с различным варьированием общего построения и с большей или меньшей степенью приближения в основном «растительном» элементе к реальному прообразу, так и другие группы орнаментальных решений украшения бортов икон с применением «растительных» элементов аналогичного построения в два параллельных ряда их дают несколько разных построений. Притом характерным является, что в соединениях каждой параллельной пары и в соединениях этих последних с соприкасающимися с ними другими парами, а в ряде вариантов и в получающихся ромбондальных между ними отрезках создаются особые орнаментальные элементы.

Блестяще выполненная рама первой иконы Квирике в Лагурке (см. табл. 78, 79, 80-а и фото 210, 212, 214) оттиснута несомненно с матрицы, так же как и медальоны с полуфигурами на этих бортах и остальные мелкие их детали; притом с большим вниманием и старанием. Матрица орнамента построена как законченная фигура; она состоит из четырех пар лиственных мотивов, попарно повторяющихся — просто или в зеркальном отражении, с разными дополнениями. Между собой листики объединены декоративно: введены браслетики, портбукеты и т. п. декоративные элементы. Оттиски с этой матрицы сделаны на иконе Квирике по два раза в верхней и нижней половине вертикальных бортов, от угловых до среднего медальонов, с откидыванием один раз одного из крайних звеньев — вверху верхнего, а внизу нижнего[1]. Примы-

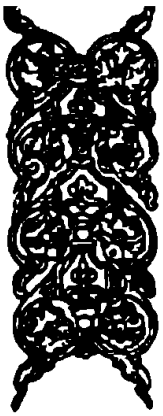
[1] Вероятно, просто срезаны лишние по размерам части этих парных звеньев, превышавшие нужную длину бортов.

кание такого дополнения только один раз — именно на верхнем отрезке правого борта — получено без наседания на предыдущий оттиск. Горизонтальные борта оттиступы в свободном размещении между тремя медальонами: движение направлено к центральному медальону.

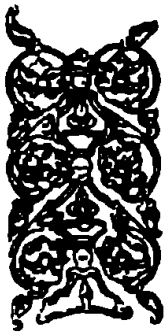
От той же самой матрицы, т. е., конечно, вероятно от дублированной отливки из общей формы, сделаны на левом борту иконы Суджунского Георгия оттиски, но только, сообразно отведенному между медальонами с полуфигурами месту, каждый раз по три верхних пары звеньев (см. фото 156, 161). На этой же иконе набиты на правом борту в нижней части и на верхнем в левом углу нарезанные фрагменты горизонтальных бортов с иным по узору, но одинаковым по подходу и исполнению с вертикальным бортом. Они тоже, как видно, по самому нижнему фрагменту оттиснуты от матрицы; прерывались медальонами; набиты как попало, без соблюдения правильного расположения (см. фото 159). Нельзя тут же не оттенить, что характер исполнения этих бортов ближайше подходит к чеканенному нимбу этой Суджунской иконы, в узоре которого имеются формы ромбоидально удлиненных звеньев, которые составляют основу рассматриваемых в § 6-ом узоров[1].

Характерно, что скос обоих этих икон украшен одним и тем же штампом из беспрерывного ряда листьев, напоминающих дубовые. Этот узор скоса был применен и на скосах Цагерской мадонны, Чукульской богоматери и др. с «кудрявым» убором бортов. Равно и обрамление средней полосы зигзагом повторяется оба раза.

Очень близкое решение сохранилось в оттисках с матрицы на двух иконах Спаса на троне, тоже оттисках одной матрицы, — именно в Жибиани (Ламария) и Цюрми



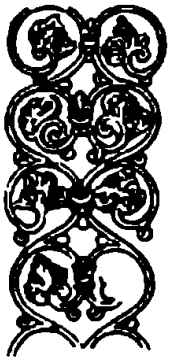
Икона Квирике



Суджуна

Суджуна

Жибиани



Цюрми

Местийский крест

Лапскальд

Ланчвани

[1] Таким образом, можно, кажется, считать, что все элементы, составляющие композицию этой иконы — выяснены; при поздних реставрациях и переносе на новую доску само гладкое поле с изображением фигуры было уменьшено в силу поломки; от боковых частей рамы перенесен левый борт, а от верхнего (и, может быть, нижнего) набиты отдельные небольшие части, обрезанные по скосу и по краю, с иным узором, как это нередко имеет место в рассматриваемую эпоху. Все это позволяет, таким образом, отнести всю икону — рядовой, ремесленный продукт — если не к нашей блестящей эпохе, то к близкой к ней эпохе XII века (см. табл. 64).

(см. табл. 108, 109). И здесь матрица состоит, по-видимому, из четырех пар звеньев[1]; притом в целом построение свободнее, чем на матрице Квирике, благодаря чередованию построения пар. Скос украшен тоже одним и тем же геометрическим узором, представленным и на Гелатском Спасе в раме с гвоздеобразным орнаментом, на Сакдарском Георгии, Чихарешском Спасе на троне и во многих других вариантах.

Характерно, что эта матрица для орнаментального борта икон применена на второй (Цюрмийской) иконе для украшения фона вокруг иконного оттиска Спаса на троне. А борт этой иконы в орнаментальных отрезках покрыт оттисками от четкой ровной матрицы «гвоздеобразного» узора.

Еще третий вариант того же основного решения встречаем на спинке Местийского креста (см. табл. 71 и фото 271). Это — опять, как на первой иконе Квирике — блестящее исполнение. Матрица состоит опять из четырех пар звеньев. Узор построен в свободном чередовании пар, как и на предыдущих двух иконах.

Из тех же звеньев составлена, сколько можно судить по уцелевшим фрагментам, орнаментация матрицы, примененной на бортах иконы конного Георгия в Ланскальде (см. фото 187). Скос этой иконы применяет ту же матрицу, что и на только что приведенных двух иконах Спаса на троне (из Жибиани и Цюрми). От такой же матрицы оттиснуты правые звенья с узлами переходов к левым звеньям на фрагменте, закрепленном на иконе богоматери в Маргианской церкви в Ланчване (Местиа) на нижнем борту справа[2].

Вторая группа ряда вариаций построения орнамента из двух параллельно идущих рядов медальонного элемента с тем или иным видом растительного образования в нем и с объединением пары рядов путем особого браслетика повторяется применением двух разных вариантов на вертикальных и на горизонтальных частях иконной рамы. В полной сохранности и старательном исполнении оба штампа применены для убора живописной иконы поясной богоматери с младенцем в Жибиани (см. табл. 47, 48). Матрица вертикальных бортов обнимает шесть пар звеньев — но по размеру живописной доски потребовалось добавить вверху и внизу еще оттиски двух пар звеньев. Внимательный и старательный мастер доработал от руки такие места, чтобы получить сплошное течение орнамента. Поэтому с трудом только можно высмотреть размер и пределы самой матрицы.

Тот же штамп, только не совсем полными шестью парами, использован Георгием Гвазавасдзе на вертикальных бортах в иконе по заказу Иоанна Доробеласдзе, сохранившейся в очень потрепанном состоянии в Маргианской церкви Ланчвана (Местиа — см. табл. 106). А с сокращением только на пять пар, исходя опять из размеров самой иконы — хотя матрица состоит всего из шести пар, — Асаном золотых дел мастером из той же семьи Гвазавасдзе (см. табл. 93 и фото 184). Его блестящее произведение зрелого мастерства — конный Георгий Ипарский — по заказу Маруши включает те же медальоны святителей Василия и Григория, что применены и на бортах Жибианской живописной иконы.

Узор горизонтальных бортов этих трех икон опять общий. Он построен, именно, как горизонтально читаемое слева направо орнаментальное обрамление. Оттиснутая полностью на первой иконе матрица состоит из пяти (resp. шести) пар звеньев, постав-

[1] Впрочем, это не вполне определимо.

[2] Опись № 731; Ермаков № 16958.

ленных не точно одно над другим, а со сдвигом верхнего по вертикальной оси над соединительным браслетиком между двумя нижними звеньями. Характерной особенностью в построении этого орнамента является особенно подчеркивающие его динамичность как бы рога изобилия, пластически выступающие для зрителя вперед, которые начинаются в звеньях нижнего ряда и вливаются или врываются между звеньями верхнего. — Горизонтальные борта Ипарского Георгия работы Асана золотых дел мастера оттиснуты от той же матрицы, но опять, конечно, с сокращением на одну пару звеньев. — От горизонтальных бортов иконы, выполненной для Доробеласдзе Георгием Гвазаваисдзе, удержался лишь кусок (около $^1/_3$) верхнего борта с теми же четырьмя парами звеньев, что и на Ипарской иконе, и с медальоном архангела[1]. — Принимая во внимание, что здесь повторены не только матрицы орнаментальных узоров, но даже частично и медальоны с полуфигурами, что две из этих икон подписаны исполнившими их мастерами, происходившими, как было выше показано, из одной семьи Гвазаваисдзе, естественно вывести заключение, что все три сделаны в одной и той же мастерской, где весь набор матриц был под рукой и где сочетание их было уже подобрано.

Жибиани

Ланчвани

Накипари. Ланчвани. Икона Киприке

Скосы Жибианской и Ипарской икон оттиснуты об общей — «дубовые листья» — матрицы, повторяющей узор, примененный для скоса и на первой иконе Киприке Гверулийского в мон. Лагурка и на других. Скос же иконы Спаса на троне по заказу Иоанна Доробеласдзе применяет узор иконы Бочормского Георгия, ряда других, а также Гелатского Спаса с эмалями середины XII века.

Тот же штамп горизонтальных бортов, что применен на иконах Асана и Георгия Гвазаваисдзе, составляет убор всех четырех бортов третьей иконы Киприке в Лагурке, именно, заказа сванского феодала Сгану[ина]на (см. табл. 84 и фото 211). Он пущен по вертикальным бортам в одну и ту же сторону, причем оттиски даны без какого-либо обдуманного сочетания их отрезков между собой; впрочем небрежно применен этот штамп и для горизонтальных бортов. Узор скоса — вариант «дубового листа».

[1] В посадку 1954 года удалось выискать среди отодранных фрагментов и частью набитых на другие доски несколько частей горизонтальных бортов этой иконы в Ланчване.

Третью группу составляют непосредственно примыкающие к этим двум группам орнамента узоры, прежде всего блестяще представленный в узорах бочков Местийского креста (см. табл. 71). Листики каждого элемента такого же построения и характера исполнения, как в двух группах, рассмотренных здесь. Течение соединяющих их стеблей совпадает с течением на спинке Местийского креста и некоторых других, т. е. стебель попеременно примыкает к листикам то середины построения орнамента, то от краев.

Повторение той же матрицы, но с мелкими отличиями в некоторых переходах, внесенными в то же построение и в его элементы резчиком, встречается на бортах нескольких икон. Весь убор бортов иконы Спаса на троне, зарегистрированный Е. С. Такайшвили в церкви Иоанна Предтечи в сел. Ицли[1], был составлен этим штампом и включением фигур и полуфигур между ними. Судя по оттискам сохранившихся трех бортов, матрица состояла из четырех пар звеньев. Оттиски самой матрицы хорошо не продуманы в местах присоединения дополнительных частей к четырем парам, где получается мятый узор. Скос украшен еще одним вариантом «дубового листа». — Фрагмент вертикального борта с таким же мотивом и медальоном в центре (полуфигура архангела) случайно накреплен на иконе поясной богоматери с младенцем из Маргианской церкви в Ланчване (Местиа)[2]. Оттиск очень вялый, нечеткий. — Наконец, и три уцелевшие борта иконы лоратного архангела из Муркмери покрыты оттисками того же штампа с включенными в медальонах полуфигурами (см. фото 174). Матрица состоит из четырех пар звеньев. Характерно, что для этой иконы мастер оттиснул от той же матрицы узор одной полосы ее на обоих скосах бортов. Само качество оттисков по основному полю рамы достаточно хорошее; впрочем, конечно, отличается от качества гравированного орнамента в поле иконы и самой фигуры архангела. В поле иконы орнамент дан сплошными гладкими поверхностями, как листьев, так и завороток и переплетений стебля. У некоторых листьев имеются сильно вытянутые узкие концы, выходящие за границу круга и закручивающиеся (см. ниже § 8).

Небольшой фрагмент, или вернее эксперит из только что рассмотренного орнаментального построения использован для убора относительно узеньких бортов большой, восьмой, иконы Квирике и Ивлиты в Лагурке (см. табл. 19, 20). Здесь на горизонтальных бортах между тремя медальонами деисуса заключено по три пары элементов. Т. е. к двум рядам нормального узора в вертикальном его построении из пар звеньев добавлено с одного бока еще по звену в каждом ряду. Построение получается неуравновешенное. Эта матрица повторяется затем, поскольку позволяет протяжение бортов, значительными отрезками по горизонтальным и — в ширину медальонов, равную двум с небольшим парам звеньев орнамента — на вертикальных бортах в большом количестве оттисков (10 медальонных и 9 орнаментальных).

Тоже только частично использована данная матрица для убора бортов небольшой иконки архангела Михаила из Муркмери[3]. Использован один только вертикальный ряд, безразлично на всех бортах, оттисками по 2—3 звена.

Четвертая группа представлена — пока что, во всяком случае, — лишь одним единственным примером, а именно погибшим большим образом Джуматского св. Георгия (см. табл. 52 и фото 151, 157, 158). Как видно по единственной старой фотографии 70-х

[1] Опись № 376; фото Ерм. № 17248; Такайшвили, стр. 227, № 1.
[2] Опись № 731; фото Ермакова № 16958: на нижнем борту слева.
[3] Опись 656; фото Ермакова № 17348; Е. Такайшвили, стр. 166—167, № 33.

годов, исполненной Д. И. Ермаковым, уже тогда в уцелевших первоначальных вертикальных частях рамы многого не доставало. Рама была тектонически четко продумана и так же четко выполнена. Каждое звено построено из двух по вертикали пар растительных элементов. Места стыка двух стеблей перехвачены браслетиками, а при раздвоении стебля к верхней и нижней паре он расширен в портбукетик. Два небольших фрагмента орнаментальных звеньев этой рамы, находящихся ныне в коллекциях Эрмитажа в Ленинграде, а также другие прослеживаемые по фото звенья дают возможность различить шесть разных вариантов в образовании и комбинации растительных элементов[1]. Конечно, по фотографии, уменьшающей подлинник примерно в три раза, нельзя с полной уверенностью судить насколько значительны отклонения в повторенных два-три раза звеньях. Но впечатление создается, что это не результат простого тиснения от матрицы.

Коренным отличием исполнения является то, что на борту Джуматского Георгия все звенья орнаментального убора рамы пластически противопоставлены гладкому фону. Тогда как в орнаментах первых трех групп, рассмотренных в этом параграфе, проступают только некоторые части элементов на общей плоскости пластины, не создавая столь четкого объемного впечатления от рельефа, а обладая смазанными, ватными и только частично выделенными выпуклостями всего построения.

Это коренное художественное отличие необходимо особо подчеркнуть, в том числе очень четкий, тоненький стебель всего построения, так как в разных разделах настоящей темы оба здесь названных характера исполнения в различных комбинациях еще усложняют картину.

Нужно еще особо отметить, что и сохранившийся внутренний скос этих (вертикальных) бортов иконы Георгия из Джумати представляется единичным среди наших чеканных произведений по своему мотиву. Хотя, при старом, очевидно, ремонте иконы, проведенном, по-видимому, без достаточного пиэтета к этому выдающемуся художественному произведению, от скоса была срезана узкая полоска, что исказило самое построение орнамента, тем не менее его возможно реконструировать; орнамент состоял из равномерно чередующихся двух видов листиков, заключенных в круг стебля. Сейчас верхнее замыкание кружков стебля, а кое-где и самих листиков, оказывается срезанным.

Пятая, последняя, группа такого построения убора орнаментованной иконной рамы из двух параллельных рядов мотива представлена опять несколькими вариантами. Большая живописная икона поясного архангела в монастыре Лагурка имеет борта, обитые серебряными позолоченными листами, оттиснутыми от матрицы, состоящей из пяти пар звеньев по вертикальным бортам и из четырех по горизонтальным (см. табл. 80-b, 81 и фото 160). Вертикальные оттиснуты на каждой половине иконы по два раза, а горизонтальные на каждой половине дают к основному оттиску четырех пар еще оттиск от трех. Исполнение кружков этого орнамента примыкает к исполнению побега на бортах Джуматского Георгия: они такие же тонкие, четкие, пластичные. Листики же в этих кружках не выступают, как единое пластическое тело, хотя отдельные места в них и выступают аналогично кружкам тонкими «стебельками».

Другой пример — это обивка низа поперечины Харагоульского креста (см. табл. 80-c). Матрица состоит из шести пар звеньев кружками. Впрочем каждый кружок состоит здесь не из сплошного течения круга, а из четырех отрезков, расположенных

[1] См. выше, стр. 254—255.

правильным кружком. Часть лиственных мотивов одного ряда повторяется в другом. В отношении исполнения весь орнамент, оттиснутый от матрицы, выделяется значительной пластической четкостью, приближающей его к бортам Джуматского Георгия. — Та же матрица применена была для изготовления обивки бочков Самтависского креста (см. фото 292—295). Фрагменты уцелели на нем в небольших кусках и выявились после раскрытия всего креста. Эти фрагменты, как древние фрагменты лицевой стороны креста, были позолочены в отличие от пластин спинки, не имевших позолоты.

Третий вариант этой пятой группы представляет небольшой (но с более крупным размером звеньев) фрагмент иконного борта, зафотографированный в экспедицию 1931 года в Сванетию в церкви сел. Лагами (см. фото 224). Пластическая выразительность выполнения приближается к Джуматской иконе.

Рассмотрение различных групп однотипного построения орнаментации бортов, проведенное в настоящем параграфе, показывает, что отдельные из них увязываются между собой применением на одних и тех же произведениях (как орнаментация Местийского предалтарного креста — первая и третья группы) мотивов различных групп. Тесная связь вариантов каждой группы, а также самих групп между собой поддерживается еще и применением их в памятниках, дошедших до нас почти исключительно только на территории Земо Сванетии. За пределами ее известны лишь фрагменты одного мотива на иконе Судукиского св. Георгия в Мингрелии, а увязывает все построение в грузинском искусстве в его целом блестящая разновидность, видимо, непосредственно чеканенных, а не оттиснутых от матрицы, бортов Джуматской иконы пешего Георгия из Гурии и применение одного и того же мотива из пятой группы на иконе в Сванетии, на предалтарных крестах в Имеретии и Картли.

Еще одну черту разобранных только что мотивов необходимо отметить. Мотивы эти применяются не только для убора иконных бортов, но применяются также для убора дополнительных частей предалтарных крестов. Т. е. то же самое соотношение имеет место, которое мы повстречали на ранних памятниках, как Ишханский и Бретский крест, и т. д. Другими словами убор изготовляемых предметов един по художественным подходам для предметов различного назначения, а где возможно идентичен даже и в частностях.

Что касается хронологического определения разных вариантов в группах данного образования орнаментации бортов, то, как мы видели в ряде случаев и как подтверждается дополнительно связями отдельных из представленных здесь произведений чеканного искусства с другими, применяющими иного характера мотивы обрамления, но стилистически составляющими единые группы, они выполнены в первое, а некоторые возможно и во второе двадцатилетие XI века. Конечно, это не обозначает, что самые матрицы не использовались и в дальнейшем.

6

Рядом с построением орнамента из двух параллельных рядов завитков с отдельным растительным в каждом из них образованием стоит другое орнаментальное построение, где выделяется отдельный крупный лиственный мотив, который занимает всю ширину борта в один ряд. Конечно, на бортах этот орнамент прерывается через каждые 2, 3, 4 звена круглым или прямоугольным медальоном с полуфигурой в нем. Как правило,

те и другие даны каждый за себя, т. е. нет и намека на включение медальонов в общее течение орнаментального стебля.

Такой орнамент украшал борта иконы пешего Хидиставского Георгия (см. табл. 55 и фото 153). Уцелел полностью только левый борт, а в небольших фрагментах тот же узор виден еще и на правом борту; по-видимому эти фрагменты уцелели при насильственном разгроме иконы. Внутренний скос этих бортов был гладкий без орнаментации. От наружного скоса слева ничего нет, серебряный лист скоса как бы ровно срезан по узорному борту. Справа же возможно уцелели под закреплявшей борт накладной пластиной остатки чеканки наружного скоса: он, вероятно, был такой же гладкий, без убора, как и внутренний[1]. По вертикальным бортам, между четырьмя медальонами с полуфигурами, были распределены по два растительных звена, стебель которых образует своеобразную симметричную фигуру.

Тот же узор и все построение, также состоящее из двух звеньев, применен на бортах иконы поясного Спаса из Местии (см. табл. 123 и фото 359-а). Он оттиснут на вертикальных бортах каждый раз дважды, т. е. образует последовательность четырех звеньев, а в верхних от медальонов частях добавлена еще часть одного звена. А по верхнему борту орнамент не перестроен по горизонтали, а просто оттиснут в разные стороны от центрального клейма с гетимасией до угловых медальонов, давая слева три звена, а справа три с небольшим. По сравнению с орнаментом Хидиставского Георгия (который, быть может, чеканен, а не просто оттампован с матрицы) овальная с острыми концами вверху и внизу охватывающая лист фигура здесь менее вытянутая, более широкая, закругляющаяся. Что же касается самих листов, то они столь же пластичны, объемны и выпукло поданы мастером, как и на Хидиставской.

Такой же штамп применен и на двух иконах св. Квирике в Лагурке, именно на четвертой и пятой по предыдущему описанию (см. фото 218, 219). И здесь матрица состояла из двух звеньев; кое-где оттиски даны очень плотно пригнанными в четыре звена. На горизонтальных бортах направление орнаментам дано с обеих сторон к центральному клейму. Конфигурация такая же кругловатая, как на Местийской иконе.

Такой же, а возможно тот же, штамп матрицы применен для украшения бортов иконы пешего Георгия в мон. Лагурка (см. фото 410) по штампу иконы, еще повторяющемуся в Сванетии — в Кашвети в Ленджери (см. фото 407). На вертикальных бортах в каждой секции по три звена, а на горизонтальных по два в каждой секции; они направлены в одном направлении — верхние влево, и нижние вправо.

Верхний борт иконы Спаса на троне в церкви Мацхвар в Адиши тоже украшен тем же штампом с неполным оттиском четырех звеньев в секции с направлением к среднему медальону борта[2]. Считать эту пластину случайно накрепленной на данной иконе едва ли будет правильным, хотя три остальных придерживаются одного и того же другого узора, но вынужденно скомпонованного (о нем в следующем параграфе). В остальном же и размеры и общий облик исполнения вполне выдержаны. Скос украшен мотивом «дубовых» листьев по всем четырем бортам.

Примененный на перечисленных только что иконах из Лагурка, Местиа и Адиши орнаментальный штамп для убора бортов создан по образцу мотива убора вертикальных бортов Текальской поясной богоматери (см. табл. 33 и фото 139—141). Это тоже более

[1] Верхний горизонтальный борт покрыт грубой поздней обивкой, освобождение от которой иконы, как и незначительное выправление ее (особенно в средней части фигуры) одна из задач музейной охраны; нижний же борт — совершенно оголен.

[2] Опись № 547; фото экспедиции 1931 года № 274.

широкое образование отдельного звена, мастерски проработанное, хотя и эти борта, как и Хидиставского Георгия, возможно оттиснуты от матрицы. Каждый отрезок из трех звеньев, повторенный здесь четыре раза, завершается, согласно имевшемуся месту, по разному то вверху, то внизу. Соединение между собой звеньев здесь еще менее выделено, чем на предыдущих — оно лишено каких-либо браслетиков, а как бы стремится приблизиться к побегу растительному. По верхнему борту, состоящему из тех же элементов с использованием общего характера построения, орнаментальные звенья образованы из двух крупных элементов построения вертикального обрамления и, соединены стеблем со включением между ними небольшого звена. Очевидно, то же было и на нижнем борту между полуфигурами (трех святых воинов). По скосу дан ряд «дубовых» листьев.

Еще один вариант аналогичного мотива и построения дан на иконе Симеона Столпника в Лагами (Местиа) по заказу Цагерского епископа Антония для Ишхани, выполненный примерно в 1028 году (см. табл. 90). Здесь звенья сильно заострены вверх и вниз, что сближает их с построением орнамента на Хидиставском Георгии, исполнение иконы которого должно падать на те же примерно двадцатые годы. Борта и скос этой иконы вычеканены из одной пластины с самим изображением столпника и донатора перед ним. Мы имеем здесь дело, таким образом, не со штампами, а с целиком оригинальной работой мастера. По верхнему и нижнему бортам тот же мотив перекомпонован общим построением. Скосы тоже покрыты рядом «дубовых» листьев.

Завершая обзор этой группы орнаментованных бортов, непосредственно напрашивается заключение об одной мастерской для всех икон, сохранившихся с этим мотивом в Сванетии. Местом ее нахождения позволительно предположить Цагери, исходя из подписного заключительного заказа и из блестящего второго образца, сохранявшегося в Гекали. Недаром уже и выше было выдвинуто сближение этих двух выдающихся образцов грузинского чеканного искусства.

Небольшим приложением к рассмотренному материалу мне представляется возможным назвать еще борта одной иконы Спаса в Чихареши (Лашхет) Квемо Сванетии (уцелел один правый; см. фото 445). Построение орнамента самостоятельное, декоративное с растительными элементами, мало выступающими, но по пластике исполнения и направленности построения вызванное к жизни, именно, рассмотренным. Скос этого борта применяет мотив скоса бортов Гелатского Спаса покрытых гвоздеобразным орнаментом, Сакдарского Георгия и других вариантов. И в значительной мере упрощенным, онемевшим — борта иконы поясного Спаса из Чукули (см. фото 360).

7

Рядом с рассмотренными группами орнаментов на бортах, представленными каждая рядом примеров, которые дают часто основания — вместе с другими показателями — предполагать исполнение их в одной мастерской и иногда на протяжении десятилетия, другого, для других орнаментальных решений, стимулированных растительными мотивами, столь тесных групп не удается выделить в большей части. Но зато намечаются и здесь, как в предыдущем рассмотрении, совпадения в использовании отдельных сторон исполнения в разных примерах и из разных групп.

Орнаментация бортов (и скоса) небольшой иконки Иоанна с Прохором по заказу Саввы Драндели, сохранявшейся в сел. Лаштхвер Ленджерского сельсовета Земо

Сванетии, исполнена с исключительной рельефностью и четкостью чеканной работы (см. табл. 136). С этой стороны она связывается с рассмотренными в предыдущем параграфе и в частности с иконой Симеона Столпника из Лагами или с Текальской богоматерью и др. А также со Спасом на троне в Жибиани (см. табл. 108) и со спинкой Местийского креста (см. табл. 71 и фото 271). Но в организации орнамента горизонтальных бортов имеются между звеньями браслетики, т. е. прием иконы Джуматского Георгия и разных других. С Джуматской иконой кроме того сближает и исполнение самого стебля — тонкого, сильно рельефного и, так сказать, круглого в сечении. Скос украшен геометрическим орнаментом, в разных разновидностях встречающийся на многих чеканных иконах, как Кацхский Спас, Мгвимевский деисус, живописное распятие и Спас (см. фото 72, 82; 68—70; 71, 73), Лабечинский пеший Георгий, Чажашская икона (см. табл. 56, 160) и многие другие; но особенно близок, кажется, погибшей большой иконе Алавердской богоматери (см. табл. 148).

С этим бортом сближает борта иконы св. Николая в Лапскальде наличие в листиках, кое-где, заворачивающихся трубочкой их частей и строение стебля, а также построение горизонтальных бортов как ряда кружков, связанных особым узлом (см. табл. 85-а). Построение же боковых частей рамы совершенно свободно заплетает вокруг распластанных листьев усики, дополнительные стебли и листочки[1]. По общему тоже характеру исполнения отдельных звеньев, хотя не по их формам, именно выделенностью всего листка над фоном эта икона близка иконе Саввы Драндели. Скос украшен, как и Гелатский Спас в «гвоздеобразной» раме, Жибиани и Цюрми — Спас на троне (см. табл. 108, 109) и т. д. На горизонтальных же скосах узор образует как бы половина узора пересекающихся кругов, который имеется на бортах иконы из Полтавского (Абхазия), иконы Георгия из Шодай и др. (см. фото 385, 254). Отличительной чертой иконы Лапскальдского Николая является еще и то, что фон по сторонам фигуры, которая, видимо, была выполнена, как и сейчас, только живописью, покрыт чеканкой такого же четкого, яркого и — главное — рельефного характера, как и орнаментация бортов. Только движение в ней сильнее подчеркивается в силу особой конфигурации заполняемых поверхностей с увеличенным размером нижнего звена. Стебель здесь состоит не из круглого тела, а расширен и оттенен посредине идущим желобком. По сторонам головы Николая медальоны подписи завершают пластичность всего убора и формами и рельефом. Фоны бортов матированы точками, тогда как фоны вокруг фигуры покрыты мелкими гравированными завитками, которые еще усиливают впечатление динамичности, движения.

С разными сторонами этих двух произведений увязываются еще несколько других. На двух Хончиорских иконах набиты фрагменты орнаментованного борта со сплошным течением орнамента листиков с закручивающимися трубочкой краями и своеобразно объединенных стеблем с различными заплетениями (см. фото 264, 265)[2]. Ближайшую к ним параллель представлял, видимо, один фрагмент на правом рукаве второго предалтарного креста в церкви сел. Сакдари, нижняя полоса (см. фото 39).

Аналогично этому теми же деталями в построении листиков, закручивающихся в трубочку и с применением валиков по контуру лепестков, при разнообразных формах, а также построением стебля с продольным в нем желобком связывается убор

[1] Аналогия такому подходу имеется в трех иконах богоматери Хопского монастыря (см. фото 63—65, 66—67 и табл. 43, 44).

[2] Икона богоматери и икона Николая по описанию Г. Ф. Бочоридзе (Вестник Музея Грузии, V, № 5 и 3, стр. 182 и 181).

нимба на иконе Иоанна Предтечи, найденной при раскопках 80-ых годов прошлого века в Абхазии в селе Полтавском (см. фото 385)[1], с иконой Саввы Драндели и с Лапскальдским св. Николаем. Борта же этой иконы покрыты оригинальным, очень пластично отчеканенным геометрическим узором в одну полосу[2]. Оба скоса покрыты известным узором, как на Гелатском Спасе в «гвоздеобразных» бортах, и разными вариантами его на бортах Зарамского «преображения», Шодайского конного Георгия и др. Мотив убора рамы этой иконы из раскопок в Полтавском встречается по верхнему и нижнему борту иконы архангела Михаила в Чукули (см. табл. 66 и фото 171; тогда как вертикальные другого мотива: «гранатовый цвет»); на иконе скачущего Георгия из Шода, богоматери из Муркмера (см. табл. 95 и фото 254, 412), где уцелели только боковые части рамы, со скосом того же мотива, что и на Полтавской и одного варианта с Шодайской иконой, с которой совпадает у нее и узор внешнего скоса — сплошной ряд больших гладких выпуклин; на бортах живописного распятия из Сюни Цхумарского[3], где и скос с вариантом все того же узора; и архангела в Жибиани (см. фото 456, 457), где оба скоса совпадают с таковыми Шодайского Георгия. — В поле самих икон из Шода, Муркмер, Жибиани награвирован узор гладкими стеблями и листиками с длинными, выходящими за круг посами, в конце закручивающимися, как для этой формы ниже будет приведен ряд примеров на Хопских иконах и — так сказать — художественная вершина этого развития в бортах Зарамского преображения на 1023 год[4]. (Обе Ушгульские иконы кое-где уже включают в сплошные гладкие узоры внутреннюю гравировку).

Небольшая икона пешего Георгия в Лапскальде применяет штамп с листиками, имеющими закрученные трубочками края и стебель с продольным желобком (см. фото 180).

Здесь же нужно упомянуть, что на иконе Спаса на троне из Цюрми (см. табл. 107-b), на которой уцелели боковые части рамы, отштампованы небольшие части орнаментации, которые перекликаются с рассмотренными здесь примерами икон Иоанна с Прохором, Николая, Лапскальдского Георгия[5].

Фрагмент мелкого рисунка орнаментального борта с фигурой Крестителя, накрепленный на правом борту Мгвимевской живописной иконы распятия тоже даст относительно сложные переплетения стебля, создающего, однако, равномерные парные ряды как бы в кружках (см. табл. 144-c и фото 73). В краях листиков кое-где имеется как бы воспоминание о закручивающихся трубочкой формах; стебель и контуры листиков выработаны валиками. Узор скоса — особый; далекие и поближе варианты его имеются на многих иконах, как-то из Хопи, Они, Геби, Никорцминда и Пхотрер.

Наконец, спинка выносного креста сел. Лаштхвер (Ленджер), украшенная в два ряда листьями между искусственным плетением, образующим для листьев кружки (см. табл. 142)[6]. Все четко согласуется с конфигурацией расширяющихся к концам

[1] МАК, IV, 1894, стр. 23 слл., особенно стр. 29 и табл. X.

[2] Узор этот только не с выступающими выпукло частями его, а напротив того с высеченными вглубь известен еще на памятнике последней четверти V века, именно на капителях Болнисского Сиона (Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Тб. 1940, табл. III, V и VI и рис. 105—109); построение его получается благодари перекрещиванию кругов (ср. там же стр. 117).

[3] Опись №54, Ермаков 17085. А также на иконе «св. Георгия Суджунского» в Лапскальде (Опись № 78; Ермаков № 17092; Е. С. Такайшвили, стр. 395, № 13).

[4] См. ниже стр. 562.

[5] Ср. выше, стр. 384—386.

[6] Крест принадлежит — вместе со второй церковью архангела «Мхэр» — одной семье этого селения и хранится на дому.

рукавов креста и особой троечастной формой концов. У некоторых листиков края закручиваются в трубочку. А каждый лист примерно дан таким же выпуклым рельефом, как на бортах иконы Иоанна с Прохором по заказу Саввы Дрангели и т. п. Крест этот несомненно произведение начала XI века (первой четверти).

Здесь можно привлечь и оборот того Гелатского выносного на посохе креста, лицевая сторона которого сохранила внизу гемму со св. Евстафием (см. табл. 143). Характер исполнения и частности построения, по-видимому, отодвигают эту спинку несколько в более позднее время[1]. Впрочем определение даты требует еще работы: ближайшей параллелью в отношении совершенно плоскостной и с колючими формами лепестков трактовке орнамента на этом Гелатском кресте является поле и нимб поясного Спаса из Накипари (см. табл. 122), у которого, однако, рама сильно рельефная со своеобразным вариантом «кудрявого» листка Цагерской мадонны и др.[2].

Ряд икон отводит большое значение оформлению нимба вокруг головы изображенного святого. В этом отношении, т. е. в отношении рельефной разработки и прононсированности нимба они применяют тот же подход, что и мастер иконы Иоанна Предтечи из раскопок церкви за селом Полтавским близь Сухуми. К числу их относится нимб живописной иконы архангела из Мцхета в Лечхуме (см. фото 225)[3]. Такайшвили указывал размер иконы — 135 × 92 см, т. е. нимб громадных размеров: в самом узком месте примерно 10,4 см, а в самом широком 16,8 см; а борт (гвоздеобразного орнамента) относительно узенький: 6,4 см без скоса; со скосом, повторяющим скос бортов Гелатского Спаса в «гвоздеобразной» раме и варьируя скос борта «преображения» от 1023 года, скачущего Георгия из Шода и др., 8,0 см. В отдельных заплетениях стебля, рассчитанных по заданной площади, заключены, согласно меняющейся конфигурации и ширине нимба, разные растительные образования, многие из которых перекликаются с таковыми на иконах Цагерского Спаса, Лаклакидзевской мадонны, Бретского Иоанна Крестителя, и др. Весь орнамент выработан выпукло, как на заказанной Саввой Дрангели иконе. Стебель дан выпуклым валиком; также знакомы формы браслетиков, заполнения ромбов, и т. д.

Аналогично этому и икона св. Георгия в Сюни Парском отводит нимбу святого доминирующее значение (см. табл. 63). По-видимому, вся икона (помимо лица) была чеканная; сейчас от фигуры со щитом ничего не уцелело, но от фона, покрытого как бы рисованным орнаментом (тончайшее выделение рисунка усеянным точками фоном, лишь кое-где узор дополнен немногими тонкими линиями; ср. Цагерский Спас), уцелели все основные части, позволяющие восстановление и очертаний фигуры Георгия в плаще и с копьем и щитом в руках. Кроме того в поле накреплены две эмалевых пластины с подписью, а на нижнем скосе борта надпись заказчика Георгия Сагиридзе. Борта и тут покрыты все тем же гвоздеобразным орнаментом, а скос опять, как и на Мцхетской иконе архангела, повторяет убор поясного Спаса из Гелати (и с вариацией) скоса Зарзмского преображения, скачущего Георгия из Шода, и т. д., и т. п. Размеры иконы тоже крупные — 109 × 64 см, ширина же борта и размеры нимба выдержаны в ином соотношении (ширина борта без скоса 6, со скосом 7,4 см, а наибольшая ширина всего нимба 18 см). Образование отдельных листиков и здесь не только ближайше

[1] Это по Описи древностей Кондакова и Бакрадзе, № 14, с рис. 20 лицевой стороны.

[2] А другой параллелью является спинка выносного Моцаметского креста (ныне в Кутаисском музее) по заказу Софрона Эрушели в возвеличение Багарата IV (см. фото 392—394). См. выше, гл. VI приложение.

[3] Ермаков № 16773; Такайшвили, стр. 46, № 5.

сходно с Лечхумской живописной иконой архангела из Мцхета, но также и с названными там же другими иконами начала XI века. В отношении чеканки и этот нимб также четко выпуклый и дан сильным рельефом; стебель — валик. Нимб и борта позолочены, сочно желтым, а фон — без позолоты.

Еще две иконы зафотографированы Е. С. Такайшвили в экспедицию 1910 года в селении Сакдари Чолурского сельсовета. Одна — живописная икона стоявшей в фас фигуры с чеканным нимбом, в который включена чеканная же фигура короны о трех зубцах, осыпанной каменьями (см. фото 227)[1]. Борта иконы четкой чеканной работы из сплошного течения пары рядов растительного орнамента, без какого-либо перерыва. Размеры иконы указываются — 66 × 46 см. Нимб — с выпуклыми и очень рельефными образованиями. Узор скоса совпадает с таковым на древнем фрагменте живописной иконы распятия из Мгвимеви (см. табл. 144-с и фото 73). Форма листиков как нимба, так и бортов примыкает к группе рассмотренных выше икон Квирике Гверулийского, Местийского предалтарного креста, Харагоульского креста (§ 5), причем и здесь нередко дается построение с вытянутой в горизонталь нижней парой лепестков. — Другая икона из Сакдари — видимо, живописная св. Георгия, но с чеканным фоном и сильно рельефным нимбом (см. фото 226)[2]. Орнамент нимба построен, как связанное стеблем и его заплетениями подвижное целое, ближайше совпадающее с разрешением задачи построения бортов Кацхской иконы поясного Спаса (см. табл. 128 и фото 72, 82) и образования отдельных листиков. Рама же иконы этого Сакдарского Георгия построена из отдельных листиков тех же форм, что и в нимбе, но объединенных не проходящим стеблем, а соединяющими каждую пару кружков браслетиками с расширениями наружу по типу Кацхского предалтарного креста. Каждый кружок имеет продольный желоб. Орнаментированные кружки прерываются по углам рамы, дважды на вертикальных и по разу на горизонтальных бортах, гладкими выпуклыми медальонами. Скос тот же геометрический мотив, что и на скосах Гелатского Спаса в гвоздеобразной раме, и на многих других. Орнаментация фона (сохранилась по фото почти полностью) выполнена очень старательно и внимательно к особенностям его конфигурации. Основное построение составляют крупные гладкие кружки, соединенные друг с другом раскрытым узлом. Есть два-три листа с длинными вытянутыми носами, закручивающимися на конце.

Икона живописной поясной с младенцем богоматери, окованной по бортам, по нимбам и фону, сохранилась в ц. Лямария сел. Жибиани в Ушгуле (см. табл. 45, 46). Борта покрыты растительным убором, парами листиков на проходящих стеблях, то переплетающихся, то с браслетиками. По четыре раза повторяется орнаментация на вертикальных и по четыре — на горизонтальных бортах. Между этими отрезками в прямоугольных отрезках полуфигуры или фигуры. Выполнение бортов такое же характерно выпуклое, как и на обеих Сакдарских иконах[3]. Внутренний скос повторяет геометрический узор фрагментов иконы распятия из Мгвимеви, а наружный дает тот своеобразный вариант скоса Гелатского большого Спаса в гвоздеобразной раме и др., который уже был отмечен на горизонтальных бортах иконы Николая из Лапскальда[4].

[1] Ермаков № 16838, ср. Такайшвили, стр. 100, № 9. Е. С. Такайшвили полагал, что икона изображала св. Георгия; корона говорит против этого.

[2] Ермаков № 16841; ср. Такайшвили, стр. 100, № 8. Размер 90 × 65 см. Во фрагментированной надписи нижнего борта читается, что вклад (чеканка) царя Георгия.

[3] Ср. к ним также борта иконы из Лагурки (см. фото 160) и из Иели (Опись экспедиции 1931 г. № 376; фото Ермакова № 17248; Е. Такайшвили, стр. 227, № 1).

[4] См. выше стр. 554.

Нимб богоматери и младенца переплетает стебель так же свободно, как на бортах иконы Николая из Лапскальда, но само выполнение листов и их построение сближает и с рядом других памятников. Стебель на бортах и на нимбах выделяется округлостью формы, как на ряде других икон (от Джуматского Георгия начиная). Фон часто применяет совсем гладкое строение листа, как на спинке Бретского креста (см. табл. 7 и фото 102), т. е. с очень небольшим добавлением внутреннего рисунка.

Еще фрагменты таких же бортов из парных рядов растительного орнамента, как на Сакдарской иконе с короной в нимбе, зафотографированы в экспедицию Е. С. Такайшвили в Сванетию в 1910 году в церкви сел. Чукули (Лашхетского сельсовета Квемо Сванетии)[1].

Примерно такие же узоры листиков, но на проходящем завитками в один столбец стебле (хотя оттиснут узор двумя полосами рядом), послужили матрицей, примененной на трех бортах иконы Спаса на троне в церкви Мацхвар в Адиши[2], как на иконах Ушгульской, Сакдарских и на Чукульских фрагментах. Скос еще покрыт узором из «дубовых листьев».

Еще одна икона из сел. Сакдари (Чолур) Квемо Сванетии особенно оттенена чеканными нимбами, это — живописная икона деисуса (см. фото 228). Три нимба украшены каждый за себя; сильно выделен валик каждого стебля; в построении отдельных листиков есть элементы, которые перекликаются, как с нимбом Мцхетского архангела, так с орнаментами Лаклакидзевской мадонны и т. п. Части поля вокруг фигур тоже покрыты чеканкой, которая (судя по фрагментам) не расходится с другими рассматриваемого периода. Рама этой иконы составлена применением «гвоздеобразного» узора, прерываемого медальонами с изображениями. Исполнение этого узора четкое, строгое, правильное. Узор как бы перекликается с выше рассмотренным, составленным при помощи переплетения кругов. Мотив «гвоздеобразный» — по введенной П. С. Уваровой терминологии — встречается на большой иконе поясного Спаса в Гелати (см. табл. 111—115)[3], на иконе Спаса на троне из Иели, работы Тевдоре Гвазавасидзе (см. табл. 105 и фото 375, 376) и из Цюрми (см. табл. 109), на Сакдарском Георгии (см. фото 226), Чихарешском Спасе на троне (см. фото 445), живописном архангеле Михаиле из Лечхумской Мцхета (см. фото 225), на Георгии из Сюни Парского (см. табл. 63); далее он украшает отдельные фрагменты (счетом три) бортов в Чукули[4], на скосе которых мотив Гелатского же Спаса и т. п.; далее на иконе поясного Спаса в Чажаши (см. табл. 124 и фото 363), на небольшом фрагменте, набитом на иконе Георгия в Лапскальде (см. фото 187), на иконе собора архангелов в Пхотрере (см. фото 377—382), скосы которой по мотивам совпадают с рядом значительных икон, на иконе Георгия по заказу Иоване Варданисдзе из Лабечины (см. табл. 56) и из Маргиановской церкви в Ланчване (см. табл. 55), наконец, на второй иконе Квирике в Лагурке, относимой к концу XII века (см. табл. 82 и фото 408), а также во многих дальнейших хронологически повторениях, нередко в сильно изношенном виде.

Таким образом, рассмотренные в последней группе иконы только отдельными своими чертами связываются между собой, тогда как другими перекликаются с другими группами или отдельными иконами того же все времени — перелома X и XI веков и начального XI.

[1] Фото Ерм. № 16869 и 16868; ср. Такайшвили, стр. 118 и 119, № 19 и 22. По-видимому, и эти борта были сплошь, без перерыва, покрыты растительным орнаментом, как на Сакдарской иконе с короной в нимбе (см. фото 227). Нужно сказать, что и узор внутреннего скоса повторяет тот же мотив, что и на Сакдарской иконе.

[2] Опись № 547; фото экспедиции 1931 г. № 274. Ср. выше, стр. 552.

[3] Кондаков и Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, № 7, рис. 15 (приведенная в тексте грузинская надпись — относится к другой иконе).

[4] Ермаков № 16868, см. выше прим. 1.

8

В орнаментах чеканных произведений грузинского искусства X и XI веков разрабатываются со значительным многообразием растительные образования, то с большим, то с меньшим приближением или композиционным построением геометрического порядка. Эти два направления не являются антагонистами, а напротив того уравновешивают одно другое, если можно так выразиться. Ведь само создание орнаментованных обрамлений икон ставит построению жесткие пределы именно геометрического порядка, а орнамент подразумевает повторение некиих отдельных его элементов. Поэтому свободная фантазия в создании растительного характера образований поневоле сочетается с геометрическими. Выше были рассмотрены примеры, где с вертикальными бортами, узор которых в основном составлен из растительных образований, сочетаются горизонтальные, целиком заполненные геометрическим построением. Или — заполнение нижнего борта сплошь надписью при остальных покрытых растительным узором. Или — при сплошь покрытых геометрическим построением бортах иконы подчеркнуты рельефный и выступающий, бросающийся в глаза, пышный растительный убор нимба и сплошное заполнение гравированным растительным узором фонов вокруг изображенной фигуры.

По-видимому, на протяжении рассматриваемого примерно полустолетия есть какие-то отрезки времени, когда сильнее проступает то орнаментация с геометрическими дополнениями к расстановке растительных элементов, то последние настолько доминируют во впечатлении, что только детальным пристальным рассматриванием шаг за шагом всего течения орнамента устанавливаются довольно-таки значительные геометрические к нему добавления. Или, может быть, это художественные течения разных мастерских, проявившиеся одновременно.

Кажется, можно здесь уже сделать предварительное заключение по большим, к тому же хорошо датированным внешними показателями чеканным памятникам XII века, как Хахульский и Ничийский складни, как вклады тетки и воспитательницы царицы Тамары и др. К этому времени происходит более сильная дифференциация течений, т. е. в растительный орнамент мастер не вкрапливает более отдельных геометрических дополнений, как портбукетики, браслетики, «рога изобилия», разные заполнения, просто кружки и т. п. Растительный орнамент строится из звена в звено путем заплетений стебля, делающего частенько по два, а то и по три заворота вокруг каждого листика. Но зато это самое общее построение приобретает строго повторяющийся характер стандарта, а отдельные растительные элементы в значительной мере стали сухими, как бы безжизненными, искусственно сделанными в своих правильных формах, а сообразно общей высокой культуре эта унификация, стандартизация орнаментального убора выполняется с исключительной четкостью и техническим блеском. С другой стороны с этого времени, по-видимому, дальше все более и более часто встречается и применение только геометрических узоров, как они проступают и в фонах за фигурами в XII веке.

Но все эти подходы и даже отдельные элементы созданы, разработаны творчески сильными мастерами XI века. Набор решений, рассмотренных выше, как подытоживание материала, и пополнение его фрагментированными памятниками и отдельными вариациями решений, в значительной мере может быть пополнен еще другими образованиями по иконам из старых значительных ризниц, как, напр., описанные около 75 лет тому назад Кондаковым и Бакрадзе. Здесь же необходимо остановиться на одной группе бортов, в орнаментации которых заключаются очень своеобразные решения, демонстри-

рующие на уцелевших примерах очень значительный проделанный путь усложнения и разработки, от которого к XII веку ведет путь спада и опрощения.

Важной вехой в нашем представлении о развитии грузинской чеканки является не только сама икона преображения из Зарамы, но и добавленные при древнем ремонте и украшении ее эриставом Звиадом, т. е. примерно в 1023 году, орнаментованные борта, от которых уцелели на сегодня только три небольших фрагмента от верхнего борта (см. фото 220, 221)[1]. Эту орнаментацию составляет очень сложное построение из причудливой, продуманного построения, формы листа с сильно вытянутыми в усики концами отдельных из его пяти лепестков, помещенного в двойной круг стебля с разными ответвлениями и с проступанием и закручиванием усиков листа за эти круги, а также с образованием разных промежуточных, опять, конечно, растительных образований между основными с ответвлениями и переплетениями и заплетениями стебля и усиков. Самый стебель трактован относительно широким с продольной бороздой, как было в орнаментации фона иконы Николая из Лапскальда или на нимбе Иоанна Предтечи из раскопок Полтавского. Каждый лист разработан тоже подобно этим пластически четко и с показом различного рельефа частей, наклонных переходов плоскостей и т. д. А фон насечен частыми точечками, образующими как бы линии, как и отдельные части, выступающие вперед и формирующие каждый лист в его составных, тоже часто насечены с лица. Сохранившаяся часть наружного скоса покрыта орнаментом, вариант которого выше был отмечен на иконе конного Георгия из Шода (в Геби — см. фото 254), на пластине сретения из Саголашени (см. табл. 15), на поясном Спасе из Гелати, на иконе Георгия из Сакдари (см. фото 226), на фрагментах из Чукули (Ерм. № 16868), на иконе архангела из Мцхета (Лечхум — см. фото 225), на иконе Георгия из Пари (см. табл. 63), и мн. др. — Помимо двух фрагментов от верхнего борта рамы, еще один фрагмент того же орнамента, происходит, сопоставляя со старым фото Рошашвили, сделанном в Шемокмеди ориентировочно в 70—80-х годах (см. фото 1), должно быть, с вертикального борта, по которому чередовались сцены с небольшими отрезками, покрытыми орнаментом.

Другим примером аналогичного подхода к задаче декоративного убора рамы иконы, где каждый отрезок орнаментации представляет собой причудливого образования растительные формы с заплетениями и окружениями стеблем в два кольца и с разными ответвлениями, причем многие из лиственных образований имеют узкие, вытянутые в усики концы, заплетенные за стебель наружного кольца или его ответвления, является рама от старательно выполненной иконы Хонского монастыря (Мингрелия), на спинке которой имеется надпись вкладчицы Хуашаки (см. табл. 43, 44) и вторая поновителя царя Георгия XI (с датой 1676 год), которому же принадлежит и пластина иконы поясной с младенцем богоматери в громадной короне поверх нимба[2]. Как сказано, древней иконы богоматери до нас не дошло: чеканка была перебита на новую доску, судя по тому, что чеканка вертикальных бортов в четырех местах перехвачена полосками позолоченных же чеканных с узорами пластинок, видимо отрезанных от внутренних скосов этой же иконы (ср. нижний борт), чем закреплены дефекты бортов в этих местах. Узор четырех соответственных отрезков вертикальных бортов, приходится

[1] В сейфе Музея искусств (Тбилиси) и в отделе Византия (или Кавказ — Иран) Эрмитажа (Ленинград); ср. еще фото 1. Фото этого фрагмента любезно предоставлено мне по распоряжению дирекции Гос. Эрмитажа.

[2] Ср. Танайшвили, Археологические экскурсии и заметки, Т. 1914, кн. II, стр. 142—144 (по-груз.); Кондаков — Бакрадзе, Опись..., стр. 86—87; Brosset, Voy., VII, p. 41—42 (d, e). Икона занесена в инвентарь Зугдидского музея, но находится в экспозиции сейфа Музея искусств в Тбилиси (см. позднюю лицевую пластину на фото 582).

считать, состоял из четырех пар основных больших листов в двойных кругах стебля (видны три пары и часть еще одной). Здесь, как и на бортах иконы преображения из Зарзмы, стебель имеет продольную борозду, отдельные выступающие части листиков имеют поперечную частую насечку линиями, а в разных более или менее широких плоскостях листиков награвированы дополнительные рисунки, большей частью точками, объединенными в фигуры. Фон здесь равномерно матирован частыми вертикальными линиями, составленными из плотно одна к другой набитыми точками. Узор наружного скоса этих бортов — что-то вроде листьев болотного растения — по-видимому, был близок внутреннему скосу бортов Зарзмской иконы; он же повторен по наружному скосу другой иконы богоматери из Хопа («Горгоэпекоос» — см. табл. 42 и фото 66, 67); внутренний же состоял, как было отмечено, по-видимому, из чисто геометрического плетения, варианты которого имеются на двух других иконах богоматери из того же монастыря в Хопа. — По сравнению с орнаментом из Зарзмы борта этой Хопской иконы Хвашаки менее целостный, менее отработанный имеют облик, отдельные цветы как бы склеены из отдельных, подчас негармонированных и иногда распадающихся, частей (напр., по нижнему борту). В построении применяются дополнительные браслетики, бляшки.

Третий пример для того же подхода и опять, конечно, своеобразно решенный, составляет другая Хопская икона богоматери, именно согласно фрагментарно сохранившимся эмалевым бляшкам по прозвищу «Горгоэпекоос» (скоропомощница — см. табл. 42 и фото 66, 67)[1]. Уже икона Хвашаки построена по принципу чередования орнаментальных композиций, в себе замкнутых и согласованных по построению, с круглыми и прямоугольными, чередующимися с ними, звеньями убора бортов (сейчас на каждом из них набиты пять цветных каменьев, крестообразно; вероятно, это замена эмалевых с фигурными изображениями бляшек). Хопская икона богоматери «Горгоэпекоос» в построении убора бортов идет еще дальше, чем икона Хвашаки, по линии размещения на них тесной чередой эмалей круглой формы, удлиненным прямоугольником и, вероятно, формы четырехлистника, причем эти расположенные на соответственно выделенных и обрамленных для эмалей гладких полях сопровождаются только небольшими композициями той или иной конфигурации из растительного орнамента. Элементами его служит опять стебель с продольной бороздой, листик с удлиненным острым концом, который здесь закручивается сам по себе (один раз на верхнем борту он закручен за стебель) и нередко обработан параллельной насечкой по выдвинутому вперед краю. Встречается и здесь применение как бы насаженных бляшек — браслетиков, переплетений и т. п. Но особенно примечательным является включение по верхнему борту отдельных звериных и птичьих голов, умело прикрепленных к завиткам стебля. Конечно, фон матирован таким же образом, как на вкладе Хвашаки и внешний скос покрыт таким же узором как на ней, а внутренний — плетением. Мелкие другие детали исполнения этих двух Хопских икон тоже покрывают друг друга. Для времени изготовления этой иконы важное значение имеет так же и определение акад. Н. П. Кондаковым эмалей этой иконы, которые в значительном числе накреплены и на гладких круглых и прямоугольных полях ее обрамления, хотя частью — может быть в связи с утерей трех круглых — набиты при поновлении доски явно не на своих местах. На всех 12 полях формы четырехлистника накреплены, как и на иконе Хвашаки цветные

[1] Кондаков — Бакрадзе, стр. 85—86 и рис. 38; Кондаков, Иконография богоматери, II, 1915, стр. 267—268; Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки, II, стр. 141—142 (по-груз.). Шифр Музея: ст. 208.

камни, крестообразно: остается, таким образом, открытым вопрос — служили ли они первоначально тоже для эмалей соответствующей формы, или же только как бы цезурой между подвижным пластическим и колористическим убором. «Все медальоны одной работы — пишет Кондаков, — и должны принадлежать первой половине XI века или даже концу X века» (стр. 86). Именно, благодаря третьей иконе богоматери, сохранявшейся в монастыре Хопи и имеющей по скосу нижнего борта надпись о помиловании души царя Леона, умершего около (не ранее) 967 года, т. е. датированной концом третьей четверти века, можно смело утверждать, что рассмотренные борта обеих икон датируют иконы, именно последней четвертью X века. Это поддерживают и борта, изготовленные около 1023 года для убора прославленной издревле, «чудотворной» иконы преображения в Зараме, являющие по сравнению с Хопскими картину полной законченности того построения, которое наметилось направлением трех Хопских, именно, икон последнего тридцатилетия X века.

Как было отмечено, третья Хопская икона богоматери, деисусной, датируемая концом третьей четверти X века, становится хронологически во главе этого здесь разобранного подхода к организации убора бортов (см. табл. 34—36 и фото 63—65). Как обычно для выдающихся произведений искусства, всякая часть их отмечена высоким творческим значением, так и относительно этой Хопской иконы, нельзя не сказать, что пластика поясного изображения, как и чеканка орнаментации бортов и скосов, так и все построение их и убор бортов эмалевыми медальонами является выдающимся художественным этапом; не менее этого, однако, имеет, выдающееся значение также и богатый убор нимба и две треугольные эмалевые бляшки в поле иконы. Таким образом ясно, что икона эта должна быть проанализирована во всем своем единстве, а здесь приходится ограничиваться данным указанием.

Найденное в рассмотренной группе иконных бортов своеобразное построение листиков, как бы снабженных далеко вытянутыми щупальцами, закручивающимися на концах, встречается и на ряде икон Сванетии, которые условно, по имеющимся пока что уже в наших руках данным, могут быть отнесены еще к XI веку, или, может быть, к XII. В ряде случаев применение такого мотива было уже выше попутно отмечено в фонах[1]. Еще пример этого имеется на иконе из церкви в Муркмер (Ушгуль), размером 30,5 × 24 см, позолочена, по-видимому, с фигурой деисусной богоматери (вся фигура выломана, как и верхний и нижний борта); фон вокруг фигуры покрыт гравированным узором с охарактеризованными образованиями (см. фото 412). Борта этой иконы покрыты геометрическим узором, как на иконе Предтечи из раскопок Полтавского и т. п. Внутренний скос — вариант скоса борта Зарэмской иконы преображения, Гебской иконы конного Георгия из Шода, и т. п. — По-видимому, к XII веку скорее, чем к XI, должна быть отнесена хранившаяся в Пхотрерской церкви икона св. Ионы (см. фото 269)[2]. Размер иконы — 68 × 53 см. Фон вокруг фигуры покрыт своеобразным растительным переплетением, образующим равномерные кружки с листиками, имеющими длинные, вытянутые и закручивающиеся на концах носы. Раму иконы покрывал хорошо выполненный «гвоздеобразный» орнамент, прерываемый ради фигурных штампов. По внутреннему скосу — узор Гелатского Спаса, Полтавского Иоанна Предтечи и

[1] См. выше стр. 554—555, например, или 549.

[2] Опись 5; Ерм. №17137; в поломанном виде она уцелела после ограбления Пхотрера, как я смог удостовериться при посещении 19. X. 1948 года. Пластины этой иконы закреплены летом 1957 года на доске сотрудницей Института истории грузинского искусства Р. Кенина. — Одеяние святого и предстоящего на коленях ктитора повторяется еще и на иконе Квирике в Лагурке (Опись № 476), описанной выше как шестая икона его (см. фото 177).

т. п. Не лишне отметить, что даже в поле штампов свв. Георгия и Димитрия на бортах были включены орнаментальные узорчики с той же формой листьев, а бляшки с подписью иконы несут буквы с продольным желобком стержней. — Но имеется также икона, украшенная в основном по бортам в XII веке орнаментацией данного характера. Это икона живописной поясной богоматери из Чажаши; размер 30,3 × 24,5 см (см. табл. 160). Как в рельефном уборе нимба и рамы применено это причудливое образование, так и в гравированном фоне. Четкость исполнения бортов, именно повторение восемь раз на вертикальных одного и того же узора между гладкими медальонами и три раза по верхнему борту требовало бы внимательного доследования самого памятника. Так, возможно думать, что это: или оттиск от матрицы, весь и основательно пройденный затем мастером, или же продукт той удивительной четкости шаблона, которой характеризуются многие выдающиеся памятники уже XI века. Последнее особенно напрашивается при сравнении с иконой «Иакова, брата господня» в Цхуми. К этой иконе близка как разделка фона, так и характер бортов (см. табл. 162)[1].

Еще одной переработкой этих же элементов является борт живописной иконы снятия со креста, размером 49×40 см, в мон. Лагурка; ширина бортов ее 6 с небольшим сантиметров (см. фото 424). — Фрагменты бортов с переработкой такого же узора, оттиснутые с фигурными клеймами, набиты по нижнему борту Суджунской иконы св. Георгия (см. фото 156), привлеченной выше[2]. — Сохранился, видимо, и совсем поздний (века XIV?) перепев того же лиственного узора на бортах одной иконы Сюни Парского, вероятно, изображавшей архангела Гавриила[3].

Наконец, здесь же следует упомянуть две крупные иконы несомненно местного сванского ремесленного изготовления, почему пластическая сторона изображенных фигур не дает четкого материала исследователю. Одна икона — поясного Христа с — когда-то — живописным ликом из Пхотрера (см. фото 268). Размер — 69×51 см для средней части (створки не сохранились). Выступающее наверше украшено среди другого побегом с такими лиственными образованиями, двойными кругами и т. д., которые сближают его с Хопскими иконами. Фон с узором, имеющим параллели на иконе Спаса на троне работы Тевдоре Гвазаваидзе из Иели, на тавлии Георгия Бочормского, конного Георгия из Хони и др. — Другая икона — Георгия Сюпского в Пари, почти в рост человека величиной, именно 1,48 × 0,85 м, заказ Иоанна Атрпани, имеет по бортам отдельные сквозные щитки («буколы») с образованиями листов, перекликающимися с выше рассмотренными Хопскими иконами[4] (см. табл. 59, 60). Ширина бортов без скосов — 10,5 см.

По-видимому, относительно поздними, века XII, перепевами рассмотренных здесь построений являются фрагменты бортов икон, доставленных из сел. Саголашени (или Брети) в Музей древне грузинского искусства в 1920-ых годах Г. Ф. Бочоридае[5]. Первые два фрагмента от верхнего борта с поколенными фигурами богоматери и Крестителя из денсуса (см. фото 404, 405). Все четыре орнаментальных части замкнутого в себе построения, соблюдая полное равновесие, имеют разный рисунок. В исполнении отдельных листиков подчеркнуты их борта выделенным валиком, что объединяет эти борта

[1] Наружный скос иконы Иакова украшен таким же узором, как и борта Анчийской иконы, сработанные Бека Опизари.

[2] См. стр. 546.

[3] Опись № 35; Ерм. № 17124; Такайшвили, стр. 424—425. Размер иконы 63,5 × 12 см.

[4] Опись № 34; Ерм. № 17148. Как подобная же другая продукция Сванетии, так и эти иконы относительно хронологии только условно может считаться определенной (на XI или XII век).

[5] Шифр: [illegible]

с рядом других, как и форма самих стеблей, тоже данных круглым валиком. — Фрагменты же вертикальных бортов, возможно от двух разных икон (см. фото 402, 403), только в большем с фигурой св. Георгия, сохранили большой орнаментированный кусок пластины, на котором элементы растительного построения объединены в ковровый рисунок «бесконечного рапорта». Технически также выделены борта каждого листика валиком, который вытягивается длинным носиком, переходящим в новую фигуру. — Вариант этого коврового рисунка покрывает весь фон по сторонам фигуры св. Квирике на второй иконе его в Лагурка (см. табл. 82 и фото 408)[1]. Борта этой иконы покрыты так наз. гвоздеобразным узором с перерывами для полуфигур в медальонах и двух фигур в $^3/_4$ на средней части боковых частей рамы.

Таким образом, данный мотив разработки лиственного орнамента, наиболее раннее появление которого отмечается на Хопских иконах, из которых одна является вкладом в поминовение царя Леона (царствовавшего примерно с 957 по 967 гг.), проходит очень значительные этапы своего развития, совпадающие — поскольку борта Зарзмской иконы преображения датируются около 1023 года — с соответствующим решением пластического понимания, именно его яркого выявления, а позднее спада и, наконец, вялости.

9

Проведенное в предыдущих параграфах рассмотрение по группам орнаментов, которые покрывают рамы икон, а также фоны вокруг фигур и иногда нимбы, и время создания которых падает на последнюю треть X века, перелом X и XI, а также на XI век, примерно до половины его, показало, что мы, действительно, имеем основание в ряде случаев утверждать на основе достаточно многочисленных чеканных произведений выделение не просто различных мастерских, но определенных школ золотых дел мастерства. Состав произведений, выпущенных ими, отличается по устанавливаемым образцам достаточной многосложностью. Выделение отдельной школы или отдельной мастерской возможно провести в наших условиях полного отсутствия какого-либо письменного о произведениях чеканки материала только на основании изучения самих объектов и ареала их распространения. Конечно, не исключена возможность заказа для какого-либо отдаленного пункта (один такой случай документирован текстом надписи заказчика), или вызванные переносом с одного места на другое переселенцами и т. п. случаи удаления от места изготовления чеканных произведений, но прежде всего это редкие исключения, можно сказать, главная же масса продукции выдающихся мастерских — можно, кажется, сказать: ведущих мастерских, завоевавших значение школ золотых дел мастерства для более или менее крупного района, — должна оставаться в пределах своего района. И, действительно, сообразно особенностям исторических перипетий того или иного района древней Грузии (кажется, возможно ориентировочно исходить из государственного деления на эриставства) мы либо лишены возможности — я имею ввиду уже не только вышеназванную эпоху, но развитие на всем протяжении средневековья в Грузии, — говорить о продукции отдельных мастерских, резр. школ, либо напротив того имеем многорасчлененный материал отдельных мастер-

[1] Опись №439; Ерм. №17284; см. выше стр. 286. — Близок к этим решениям и фон вокруг фигур богоматери и Крестителя на бортах Ачхийской иконы, работы Бека Опизари, т. е. конца XII века (см. табл. 155 и фото 427).

ских, тесно между собой связанных, другими словами образующих определенную школу для той или иной поры; и разные переходные между этими возможности.

Специальное рассмотрение орнаментов иконных обрамлений не только расширило количественно примеры памятников рассматриваемого отрезка времени, не только выявило различные комбинации отдельных мотивов, тех или иных художественно-технических подходов исполнения, но четко поставило и самый вопрос о значительном числе копий, изготовленных путем оттиска с матриц. Этот прием штамповки, в период выдающегося мастерства, в период изготовления икон поименно себя называющими золотых дел мастерами, мастерами крупного дарования, отличается четкостью, дополнительной проработкой и т. д.; но вместе с тем оставляет еще широкую возможность изготовления от одной формы нескольких матриц, которые передаются на сторону и которые — судя по некоторым примерам — проделывали очень значительный путь. Что с фактом изготовления нескольких матриц из одной формы необходимо считаться и в случаях очень четких оттисков на памятниках, дошедших до наших дней из разных и отдаленных районов, указывает наличие в музейных коллекциях дублетов одной и той же матрицы, а также наличие в разных районах оттисков, явно сделанных на большом хронологическом разрыве. — Это обстоятельство со всей наглядностью выдвигает перед исследователем вопрос, который пока что не всегда можно уверенно осветить и разрешить, именно вопрос датировки того или иного конкретного примера оттиснутого от матрицы изображения или узора. В ряде поздних случаев оттиска, иногда точно датированных надписями, как, напр., складень в Гулекари второй половины XV века (см. фото 518)[1], качество исполнения создает трудности датировки в одну или в другую сторону. Т. е. встает задача: различить время изготовления матрицы от времени изготовления от нее оттиска. Выше в ряде случаев пришлось оставить открытым решение вопроса датировки некоторых памятников, так же как и самый вопрос — сделаны ли борта от руки или же только старательно пройдены по оттиснутым от матрицы узорам.

Оттенив стоящие перед исследователем специфические трудности разработки выделенной здесь задачи, перейдем к попытке свести основной материал обоих направлений в чеканке, т. е. как самих пластических фигурных изображений, так и их орнаментально-декоративных обрамлений и прочих аксессуаров. Конечно, тут может быть сделана только попытка выделить более или менее ярко выделяющиеся группы и притом основные примеры каждой такой группы. Дополнительные примеры, перекликающиеся элементы их, как и намечающиеся еще группы были отмечены при анализе отдельных памятников.

Рассмотренные сто-сто двадцать чеканных памятников с конца X и до середины XI веков отмечены были чертами и элементами, позволившими развернуть общую картину эволюции, выявить ведущие прогрессивные тенденции и рядом с этим моменты передвижения более ранних подходов художественного порядка, и при всем этом показать единство художественного решения в памятниках указанного периода на всей территории грузинской культуры.

Как показало рассмотрение отдельных чеканных произведений в форме икон, крестов и т. д., а также дополнительное к нему обрамлений их, налицо несколько тесных групп; хотя имеются наряду с этим и несколько одиночек, т. е. выдающихся произведений, к которым не подыскивается других, тесно, непосредственно связывающихся с ними.

[1] Выяснен в статье Д. П. Гордеева, К обследованию одного из складней, находившихся раньше в Гулекарской базилике (Бюллетень Кавказского историко-археологического института, № 4, Тб. 1928, стр. 5—6).

Выносной крест (см. табл. 7 и фото 101—105), сохранившийся до перенова в 1923 году в Музей в церкви сел. Брети, на левом берегу р. Куры, был изготовлен согласно надписям «руками Гавриила Сапарели» по заказу Михаила настоятеля («ძმაჲ») — очевидно, именно настоятеля Сапарского монастыря. В Брети крест попал, нужно думать, в период натиска ислама в XVI—XVII веках вместе с волной откатывавшегося христианского населения, чему имеем несколько и других примеров (Ишханский крест 973 года, Садгерский XV века и т. п.). Время изготовления Бретского креста определяется второй половиной последнего десятилетия X века надписью о возвеличении «Баграта абхазского царя, сына царя царей Гургена», т. е. 994—1000 годами. С этим крестом, ведущим мастером которого, т. е. наметившим как всю композицию его в целом, так исполнившим в частности само распятие, декор спинки и ручки креста, и предоставившим своему помощнику выполнить остальные фигуры и орнаментацию с надписями лицевой стороны, связывается ряд других произведений. Прежде всего икона Иоанна Крестителя, хранившаяся тоже в Брети, от которой в Музей поступили только две пластины (см. табл. 138 и фото 125—128); она имела живописный лик, как и икона поясного Спаса, хранившаяся в Цагери и также входящая в рассматриваемую группу. Затем, с крестом связывается уцелевшая рипида из Шемокмеди (см. табл. 21, 22 и фото 114, 115), относительно которой выше было подчеркнуто, что анализ заставляет считать ее сделанной помощником Гавриила Сапарели в изготовлении креста, ставшим совершенно оформившимся мастером. Еще две хронологические ступени можно, видимо, различать в продукции этой школы — это Саголашенские пять пластин конца X века и три Шемокмедских (см. табл. 13—17, 10—12 и фото 107), сохранивших дату 1008 года. По-видимому, еще значительно продвинувшееся время дало отдельную Шемокмедскую пластину со снятием со креста (см. табл. 137). Наконец, икона Лаклакидзевской мадонны из Шемокмеди, падающая на 20-ые годы XI века (см. табл. 37—41 и фото 203—205). Мы имеем здесь по этим уже данным определенную художественную преемственность на протяжении ряда десятилетий и несомненно определенное разветвление и отпочкование основной мастерской, функционировавшей в Сапаре, на которой продукция мастерской была вывезена на север, как и на ее ответвления в Зарзме, для которой были изготовлены Лаклакидзевская икона и рипида, каковые были перевезены в Шемокмеди[1].

Вокруг почитавшейся иконы богоматери в Цагери[2] (см. табл. 28—30 и фото 129, 132, 133), как это было показано при рассмотрении значительного числа отдельных памятников и при сведении материала о «гранатовом цвете» в орнаментации ее обрамления, становится для той же эпохи — скажем, округляя, — первого десятилетия XI века ряд других, а именно: Чукульская богоматерь, Чукульский архангел Михаил и его двойник в Местиа, архангельская пара в Чукули и аналогичная в Цюрми, иконка Варвары в Иели, Сетийский конный Георгий в Местиа[3] и ряд более посредственной продукции, и частично продукции своеобразного, но вполне — кажется, допустимо

[1] Сапара и Зарзма были крупными монастырями со значительной традицией. Естественно, что в организации труда золотых дел мастеров на числа монахов учитывалось также обучение, подготовка молодых мастеров, и возможно поддерживались или устанавливались связи с мастерами-мирянами вне монастыря. Как отмечает Ш. Месхиа, мастера в составе монастырской братии пользовались известными привилегиями и могли работать на сторонних заказчиков. (Ш. Месхиа, К вопросу организации ремесленного производства и труда в грузинских монастырях X—XII веков. Мимомхилвели, т. I, Тб. 1949).

[2] О высоком ее почитании до революции мне говорил проф. А. И. Джанелидзе по личным детским воспоминаниям тогдашнего отношения взрослых.

[3] См. фото 136, 171, 170, табл. 88, 87, 134, фото 182.

такое выражение – профессионального характера, как, напр., икона по заказу Надживани и Мепиани в Накипари (см. фото 229–234).

Для 20-х годов XI века, т. е. для третьего десятилетия, опять имеется икона, связанная с Цагери – это заказ епископа Антония Цагерели, хранящийся в церкви сел. Лагами в Местиа с изображением заказчика перед Симеоном Столпником (см. табл. 90, 91). С этой иконой, подписанной к тому же мастером, по имени Филипп, непосредственно связывается, как было показано, икона поясной с живописными ликами Текальской мадонны (см. табл. 32–33 и фото 139–141), нижний борт которой, можно думать, содержал надпись, но утерян; затем, икона поясного Спаса в Местиа (см. табл. 123 и фото 359-а) и иконы св. Квирике – четвертая и пятая (см. фото 218, 219), помимо, конечно, опять продукции ремесленного типа. Но кроме того, именно, с этой группой увязывается еще икона пешего св. Георгия, доставленная в Музей древнегрузинского искусства из Хидистави в Гурии (см. табл. 53 и фото 153–155)[1].

В данном случае, можно, кажется, выдвинуть предположение о существовании значительной золотых дел мастерской именно в Цагери, с ведущими мастерами, получавшими заказы из разных мест, или обучавшими и выпускавшими молодых мастеров, которые расходились по стране и создавали в разных местах сохранившиеся, в частности, в Квемо Сванетии, Земо Сванетии и Гурии, увязанные с подписанной «золотых дел мастером Филиппом» иконой Симеона Столпника по заказу Цагерского епископа Антония произведения 20-ых годов XI века, или с прославленной Цагерской мадонной 10-ых годов[2]. Другими словами, в данном случае мы, кажется, вправе опять говорить ошколе, а не просто о мастерской.

Еще одна группа объединяет ряд икон, сохранившихся в Раче и в Квемо Сванетии. Учитывая, что на некоторых из них имеется посвящение с указанием географического места (Парахети, Бравалдзали в Раче), можно условно назвать как исходный пункт Бравалдзали. В эту группу входят два конных св. Георгия, один с наименованием Парахети, другой Бравалдзали, а также Накуралешский (Лечхуми), затем две громадные фронтальные фигуры свв. Георгия и Федора в Бравалдзали (см. фото 43, 186, 42, 36, 37). В Квемо Сванетии с этими связаны триптихи богоматери с апостолами и воинами в Чукули, Чихареши, Джахундери и фрагменты в Машена (см. фото 45, 46, 47, 48, 49).

С конными свв. Георгиями связывается ряд более ранних его изображений, как ряд набитых на двух предалтарных крестах селения Сакдари пластин Георгия и Федора, исполненных Михаилом Ашарешели (см. фото 38–41) и пластина двух конных святых из Хирхониси (Рача), Сакао (см. фото 34, 35, 191, 192) и др. А также, значительно более продвинувшихся, как Лабечинский конный св. Георгий (см. фото 181), дошедший до нас с совершенно оголенными бортами, что лишает одного значительного пособия для определения его и группировки, а также конный Георгий из Схнери (два экземпляра), Гулида, Херна (см. фото 195–200, 194 и табл. 101) и др.

По-видимому, здесь мы имеем ряд мастерских, которые находились в тесном контакте между собой или в известных случаях мастера передвигались.

[1] Возможно, что это и есть та Машистская икона св. Георгия, о которой писал Дм. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре, СПБ. 1878, стр. 211–212; впрочем книга при иконе не имеется.

[2] Впрочем, относительно гурийской иконы Георгия, доставленной из Хидистави, следует иметь в виду, что с родом сванских эристаров Варданидзе связывается происхождение Гуриелей и отмечается вероятное переселение некоторых «фамильных» ценностей из Сванетии в Гурию (Дм. Бакрадзе, Е. Такайшвили и теперь О. Соселия, Материалы по истории Грузии и Кавказа, вып. 30, Тб. 1954, по-груз.).

Значительная и художественно выдающаяся продукция сохранившихся в Земо Сванетии чеканных произведений образовывает для первой половины XI века две более тесные группы. При этом в одной группе находятся работы, подписанные тремя мастерами одной семьи — Гвазаваисдзе (см. табл. 93, 94, 106, 105 и фото 183, 184, 375, 376). Это прежде всего две иконы конного Георгия в Накипари; одна ранняя, подписанная мастером Асаном Гвазаваисдзе, и вторая зрелого мастерства, исполненная по заказу, Маруши «руками золотых дел мастера Асана»[1]. Затем, две иконы Спаса на троне — одна по заказу Иоанна Доробеласдзе, исполненная Георгием Гвазаваисдзе и находящаяся в Маргианской церкви Ланчвана в Местиа[2], а другая исполненная Тевдоре Гвазаваисдзе и хранившаяся в Иели (ныне в Музее в Местиа), хронологически падающая на 30—40-ые годы[3]. К ним непосредственно примыкают использованием все тех же матриц для убора бортов, что применены и членами семьи Гвазаваисдзе — Асаном и Георгием, — икона св. Квирике в монастыре Лагурка, означенная выше, как третья, по заказу некоего Сгануниана (см. табл. 83, 84 и фото 211, 215—217), а также борта живописной поясной богоматери в Жибиани (см. табл. 47, 48). Нужно отметить, что икона Тевдоре Гвазаваисдзе перекликается некоторыми частностями с иконой Столпника по заказу Антония Цагерели, исполненной мастером Филиппом, с Пхотрерскими иконами Спаса и собора архангелов и другими (см. табл. 90, фото 205-а, 268, 377).

Основными произведениями другой группы, близко стоящими к предыдущей, являются предалтарный крест в Местиа (в бывшей Сетийской церкви св. Георгия) и первая икона Квирике в монастыре Лагурка (табл. 71—73, 78—80-а и фото 270, 271, 210, 212—214). Великолепные орнаментальные мотивы спинки и бочков креста позволяют включить ряд сохранившихся в Земо Сванетии памятников, привлеченных выше в § 5-ом (группа 1-ая и 3-ья), из числа которых напомню две иконы Спаса на троне в Жибиани и в Цюрми (см. табл. 108, 109), восьмую икону Квирике (см. табл. 19, 20) и архангела в Муркмер[4]. Но кроме того та же матрица бортов первой иконы Квирике применена для убора древнего уцелевшего левого борта главной иконы пешего Георгия в Суджуна (см. табл. 64 и фото 156, 159, 161).

Наконец большую группу икон, о которой можно тоже говорить, как об особой школе золотых дел мастерства, составляет ряд выдающихся произведений, который распределяется на протяжении полустолетия равномерно в X и XI веках. Наиболее ранняя из этих икон — икона богоматери монастыря Хони в Мингрелии, на скосе нижнего борта которой было написано:

ქ:ესდ: წ̇ო:ღ̇ითს მძბლო: მეოს: ეკავ: წ̇ე: ქ̇ს: ხლსა: ლეონ:მეფისასა:

эта надпись устанавливает дату, так как означенный здесь абхазский царь Леон царствовал с 957 года, примерно, по 967 год. Другими словами икона сделана вслед за его

[1] მოიქდა: ქლითა: ანნ: კვშვითი (E. С. Такайшвили не верно вычитывал, стр. 238: კლო [ვანი] ხითა) и ქლითა ანან ოქროშქედლისათა.

[2] ქლითა მოიქდა: გ̇ი: კვაზავანითა.

[3] მოქ̇ა ხატ̇ი ესე თ̇ე გზავ̇ანძიი̇ა.

[4] Опись экспедиции 1931 года № 656; фото Ермакова № 17348 (третья); Е. Такайшвили, стр. 166—167, № 33.

смертью, скажем примерно в 967–970-ом году (см. табл. 34–36 и фото 63–65). – Помимо этой, сохраненной в Хопском монастыре в Мингрелии иконы, в том же монастыре имеются еще две иконы богоматери, сделанные на некотором хронологическом расстоянии одна от другой и от этой иконы в память, Леона. Это прежде всего не сохранившая самого изображения, а лишь борта и надпись некоей Хуашаки на спинке; затем живописная с эмалевым венчиком и подписью «Горгозпекоос» икона (см. табл. 43, 44, 42 и фото 66, 67). Затем, в том же Хопском монастыре имеется икона поясного Спаса, сильно потревоженная временем, и икона богоматери с живописной поздней доской Иоанна Богослова (см. фото 432-a, табл. 127, 144-b), примыкающие к трем выше названным Хопским иконам, хоть – повидимому – хронологически на некотором от них расстоянии. С этими Хопскими иконами связывается большая с живописным ликом и задней выдвижной доской икона поясного Спаса из Цаленджихи (см. табл. 116–118 и фото 80, 81, 480, 482) и, наконец, добавленные примерно в 1023 году борта к прославленной чудесами иконе преображения в Зарзме (см. фото 220, 221). Помимо других, связанных с данной группой отдельных икон, названных в § 8-ом этой главы, с нею связываются отдельными декоративными элементами также борта ранних конных Георгиев – Парахетского в Бравалдзали, Сакао, Херна.

Как уже три первых Хопских иконы богоматери, так и две другие, а особенно Цаленджихский Спас и борта Зарзмской «Периецвалеба» представляют при всем школьном единстве самостоятельные художественные произведения больших мастеров, т. е. именно понятие художественной школы золотых дел мастерства покрывает реально устнавливаемое положение.

Таким образом, анализ большого числа сохранившихся памятников, распределяющихся с последней трети X века и примерно до середины XI, дал возможность выделения нескольких школ чеканки, каждая с большим или меньшим хронологическим протяжением деятельности. Каждая школа отличалась известным количеством элементов и форм, при посредстве которых мастер выражал основной свой подход в художественно-техническом исполнении поставленной задачи. Конечно, общее явление развития искусства данной эпохи в Грузии, решительный резкий подъем в понимании пластических задач передачи фигуры и скульптурное решение мастером этих задач в объемном отношении, свойственно в той или иной степени всем произведениям рассматриваемого периода. В произведениях разных выделенных школ и мастерских имеются, конечно, отдельные элементы и формы, встречающиеся в другой и в других школах; так выявляется единство большого художественного течения, характерного для грузинского изобразительного искусства на переломе от X к XI веку. Но вместе с этим единством определенно выделяется благодаря тому или иному главному и ведущему моменту (или моментам) индивидуально отличный характер отдельных школ и подчас в пределах таковой нескольких мастеров или мастерских. – Конечно, при дальнейшем уточнении датировок выделятся, нужно надеяться, и мастера разных поколений для одного и того же времени, что отчасти уже кое-где наметилось.

Помимо этих групп на ряда крупных художественных произведений и примыкающих к ним второстепенных пришлось оттенить некоторые памятники чеканки, которые по конкретному набору элементов для построения композиции остаются обособлен-

ными, единичными. Такими приходится считать Ишханский крест 973 года, Бединскую золотую чашу (о второй, хранившейся также в Илори, можно иметь только очень приблизительное представление), Джуматского Георгия, хотя, конечно, каждый из этих памятников так или иначе увязан со многими другими, а Джуматский Георгий кроме того приемом построения бортов входит в многорасчлененную группу произведений, отдельные ответвления которой уцелели в разных исторических провинциях Грузии — в Картли, Имерети, Одиши, Сванетии. Однако, сам по себе и Джуматский Георгий является пережившим все невзгоды, одиноко уцелевшим на наше счастье произведением. Таким образом, картина активности в области чеканного искусства от X до середины XI века отличается большой силой и яркостью многообразия.

В связи с поставленным здесь вопросом о выделении по отдельным признакам различных мастерских и по возможности школ чеканного искусства приходится остановиться на аналогичной попытке выделить и характеризовать отдельные школы грузинской чеканки, сделанной проф. Ш. Амиранашвили и его книге о «Бэка Опизари» (Тбилиси 1939, переиздано в 1956 году).

Положенное в основание называемых Ш. Амиранашвили трех художественных школ чеканки XII века различие мне представляется несущественным и недостаточным для такой классификации. Опизскую школу Ш. Амиранашвили характеризует на произведениях Бешкена и Бека Опизари, справедливо считая их представителями двух последовательных поколений. Признаки «родства» обоих мастеров он находит «в трактовке складок одежд и моделировке лица» (стр. 36); подразумевается еще повторение общей композиции для евангельских окладов (Бертского и Цкарославского). Но, *отрывая сравнительное рассмотрение* произведений этих двух мастеров *от всего хода развития грузинского искусства*, и в частности его чеканки, он полагает возможным говорить о монументальности и архаичности одного в противовес «первой попытке перспективной (?) передачи на плоскости (?) человеческой фигуры и орнамента» (стр. 44 и 28) и «некоторым попыткам передать переживания» (стр. 44) — у другого[1]. Точно также «Тбетская школа» никак не выделяется, как определенное художественное течение, как школа, теми отдельными фразами (стр. 37, 38, 44), которые он посвящает окладу Тбетского евангелия. Равно и относительно Гелатской школы, которую он характеризует по Хахульскому складню, приходится сказать, что анализ отдельных форм заменен общим понятием «чисто декоративного направления», без чеканных человеческих фигур. Между тем накладная икона деисусной богоматери разграблена, от нее уцелели только эмалевые лики и кисти рук, а вся чеканная полуфигура погибла.

Выдвинутое Амиранашвили выделение трех школ должно как бы определить ход развития грузинской чеканки, а именно: в первой трети XII века — чисто декоративные цели, в конце его — переход от архаичности и монументальности к эмоциональности с уравновешиванием фигуры и орнамента, а рядом с этим подчинение орнамента фигуре и живописность в драпировках рельефных фигур. Этой искусственной схемой он заменяет большой процесс развития грузинского чеканного искусства, поскольку его можно проследить по памятникам с IX века начиная, ничего не давая и по вопросу отдельных школ[2].

Ко всему этому нужно еще прибавить, что Амиранашвили (на стр. 34—35) сравнивает орнаментальное решение рамы Анчийской иконы с таковым Пхотрерского Спаса третьей четверти XII века и Гелатского с надписью Давида Нарина[3], отмечая, что это важно «для понимания художественной идеи (!) и стиля Бека» (стр. 34). А затем заявляет, что одновременны Гелатскому окладу, исполненному при Давиде Нарине (1243—1293), оклады икон из Мгвимевского монастыря по своему «стилю и орнаментировке» (стр. 35) и что благодаря этому выясняется, будто «в XIII веке, в Западной Грузии, в рачинском эриставстве, существовала определенная школа чеканного искусства, которую характеризуют своеобразный стиль и технические приемы» (стр. 35). И хотя

[1] О Бешкене и Бека Опизари ср. ниже стр. 617.

[2] Все это не только после постановки вопроса о развитии в грузинской чеканке скульптурных задач в моей статье об Ишханском кресте, но и в прямом непонимании ее и с переносом Ишханского распятия в XVI век, как и Шемокмедских пластин.

[3] Воспроизводит только Пхотрерскую икону Спаса, да Пхотрерскую же богоматери, но не Гелатскую.

«исследование этой школы представляет одну из интереснейших задач истории грузинского чеканного искусства» (стр. 35), и он обещает изложить ее в отдельной работе, он здесь посвящает страницу только историческим выкладкам, долженствующим доказать отнесение Мгвимевских икон деисуса и Спаса (см. фото 68—70, 71), а равно Кацхского Спаса (см. фото 72) ко второй половине XIII века и ограничивается в заключение заявлением, что эта школа «развивает стиль и художественно-технические приемы, распространенные в XIII веке в грузинском златокузнечном деле, но никогда не достигает той высоты художественного мастерства, какой достигла Опизская школа» (стр. 35).

Наконец, еще необходимо остановиться на экскурсе Амиранашвили в рассмотрении чеканки XI века, именно Мартвильского креста, сработанного Иваном диаконом и двух разрозненных пластин в арочном обрамлении с фронтальными фигурами, которые были когда-то накреплены с другими фрагментами на одной из Шемокмедских икон, и согласно надписи сработаны в 1040 году Иваном Монисдзе. Амиранашвили заявляет, что «стилистический анализ мартвильского креста и шемокмедских икон говорит, что в XI веке в Грузии, в области пластики по металлу, существовало два течения. Одно более архаичное хранит традиции монументальности искусства, дает человеческую фигуру низким рельефом в обобщенных схематических линиях, на отвлеченном фоне. Второе же придает фигуре большую рельефность, подвижность, пластичность и вместо отвлеченного фона помещает ее на красиво орнаментированном фоне, отделка которого приноровлена к размерам кадра и композиции фигуры и создает целостное и четкое художественное впечатление» (стр. 28—29). Здесь перечислены те же признаки, которыми он пытался охарактеризовать различие школ Тбетской и Опизской; и оно здесь точно таюке бессильно характеризовать две разных школы, как и там. Все это лишний раз показывает, что *характеристики развития нельзя давать без учета направленности всего течения от известных его начальных этапов и перспективы дальнейшего.*

X

БОГАТО УКРАШЕННЫЕ ЧЕКАННЫЕ ИКОНЫ С ЖИВОПИСНЫМИ ЛИКАМИ

Рассмотрение чеканных произведений X и XI веков показало, что в каждом из них ведущими моментами художественного творчества являются два — искание скульптурного претворения сюжетной стороны и декоративность общей композиции, общего построения, сопровождаемая разработанной орнаментацией. Вместе с тем существенное значение, еще до начала настоящих скульптурных исканий, имели живописные иконы, часть которых позднее в тот или иной исторический момент, стремились из благочестия украсить чеканным убором. Естественно, что не только первые такие попытки, как, напр., икона преображения из Зарзмы, получившая впервые в 886 году чеканный убор, оставляли лики изображений открытыми в чеканке, впечатляющими своим красочным, «натуральным» обликом, но и в дальнейшем тоже, покрывая живописные иконы чеканкой, подчас сочетали с нею живописные лики. Т. е. не всегда покрывали живописные первоначально иконы полностью скульптурно-чеканным их изводом, как, напр., было с громадной иконой собора Михаила архангела в Ихотрери, живописная доска которой была полностью закрыта с лица чеканным окладом в XI веке (впрочем все-таки возможно с оставлением живописных ликов). С другой стороны, по-видимому, ряд икон с самого же начала был задуман, как чеканное произведение с живописным ликом; т. е. как своеобразная параллель к большим живописным иконам, одновременно с исполнением живописи обрамленным чеканной рамой, как, напр., икона поясного архангела и икона распятия, хранимые в монастыре Лагурка (Земо Сванетия), или иконы богоматери в церкви Ламария в Жибиани (см. табл. 45—48), из которых одна помимо рамы имеет еще и фон, покрытый чеканной орнаментацией, и т. п. Последний прием повторяется во многих других примерах, напр., в Хопской иконе богоматери «Горгоэпекоос», в иконе распятия из Мгвимеви, в маленькой иконе св. Георгия в Хопском монастыре (см. фото 206, 207), пожертвованной в возмещение многочисленных побед над врагами неким Тбели сыном Григория[1], в иконе Крестителя из сел. Полтавского, и другой в Мурюмер (см. фото 266, 267, 385), Спаса в Жибиани (см. табл. 129).

Этот прием создания чеканных икон с живописными, однако, лицами, имеющий ряд художественно выдающихся, крупных размеров, примеров в XI веке, естественно получил широкое применение, как только собственно скульптурные искания иссякли в совокупности разных обстоятельств — в XII веке, и изредка продолжал культивироваться и в следующие века. На этих иконах можно ясно проследить постепенное изменение художественных в чеканке подходов, перемещение центра тяжести в ней со скульптурного решения задачи к декоративно-орнаментальному на протяжении этих веков с XI по XIV, постепенное варьирование узоров и появление новых, наконец, изменение в понимании мастерства с тендированием к рафинированности частностей при оскудении творческого полета и изобретательности.

[1] Brosset, Voy., VII, p.47 (v); Кондаков-Бакрадзе, Опись, стр. 87—88, № 8; Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, 1914, стр. 145—146, № 7.

I

ХОПСКАЯ ИКОНА ПОЯСНОЙ ДЕИСУСНОЙ БОГОМАТЕРИ В ПАМЯТЬ ЦАРЯ ЛЕОНА

Прежде всего к этой группе произведений относится – по яркому определению Н. П. Кондакова – «сохраненная забвением» в Хопском монастыре в Одиши замечательная икона поясной богоматери с воздетыми в молитве руками, чеканный оклад которой, сделанный в память царя Леона, украшен как в нимбе и в фоне изображения, так и по раме эмалями и драгоценными камнями. Н. П. Кондаков, подходя к анализу этой иконы, сразу же оттеняет ее выдающееся значение словами, что она «должна занять одно из наиболее важных мест в истории грузинской эмали». Далее он же отмечает, что «самая икона богоматери – драгоценная древность Грузии, . . . – тип, известный в Византии в позднейшее время под именем «Милостивой». Оценить значение чеканного оклада по тогдашнему состоянию науки, он не смог полностью, полагая его «очень близким к работе Хахульской иконы, стало быть к XII – XIII веку»[1].

В Хопи икона стояла в большом складне, окованном серебряной чеканкой из орнаментальных узоров и сюжетных изображений с дополнением самоцветными камнями; створки же складня – просто живописные[2]. Чеканный складень Кондаков датирует XVII веком. После переноса этого памятника в Зугдидский музей в 1923 году, сама вкладная икона передана была в Музей древнегрузинского искусства при Кабинете истории искусства Тбилисского государственного университета имени И. В. Сталина, а складень в Историко-этнографический музей в Зугдиди. Во время ограбления Музея в университете в 1930 году икона эта пострадала: с нее сорваны и частично не обнаружены вновь эмалевые бляшки из углов фона, медальоны с нимба и медальоны с подписью изображения, а также многие драгоценные камни и жемчужные нити. При отдирании этих украшающих элементов помята и кое-где поломана и сама пластина чеканки изображения.

Хопская икона богоматери в память царя Леона (см. табл. 34–36 и фото 63–65, 481) размером 55 × 43 см: средняя ее часть чеканена из одной пластины, а рама из четырех отдельных, причем так, что каждая полоса покрывает только один угол и около него заходит на примыкающую к ней под углом; а именно – верхняя полоса рамы включает левый угол, левая вертикальная – нижний, нижняя полоса – правый угол, а правая вертикальная – верхний угол. Ширина рамы – 7 см, орнаментальной ее полосы – 3,8, а скосов – внутреннего 1,8, внешнего 1,4 см. Средняя пластина, поскольку она видна в пределах скоса рамы, равняется площади 42 × 29 см; но нужно отметить, что, вероятно, при переносе чеканки (в древности) на теперешнюю доску оказывается прикрытой некоторая часть верха ее, так как край нимба прикрыт скосом рамы (примерно полоса шириной в 1 см). Кроме того под отломанную часть чеканки нижнего внутреннего скоса у правого угла была подложена часть нарезанной древней чеканки видимо фона какой-то иконы, возможно XII – XIV веков; другие куски с тем же узором, т. е. вероятно, от той же иконы, применены для закрепления чеканки внешнего скоса рамы; а именно на всем его протяжении по левому скосу узкой полоской прикрывающей

[1] Кондаков-Бакрадзе, Опись, 1891, стр. 82–85; Brosset, Voy., VII, p. 44–45 (g, h, i); Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки, II, Тб. 1914, стр. 139–141 (по-груз.); Н. Кондаков, Византийские эмали, стр. 139–142.

[2] См. рис. 37 на стр. 82 в Описи Кондакова и Бакрадзе. Ерм. № 5766 («Мингрелия. Образ складень богородицы»).

половину ширины скоса, а то и меньше половины, и по нижнему, где закрыт весь скос на всю его ширину, т. е., нужно думать, уцелевший лишь незначительными обрывками. Скос верхнего борта закреплен был при переносе на новую доску пластинами чеканки только на обоих концах, также и правый борт, нижнее закрепление которого подымается однако больше — до низа медальона с изображением Григория Богослова. Внутренний скос уцелел по верхнему и вертикальным бортам без потерь; накрепление его определилось общим приемом накрепления рамы, т. е. в левом верхнем углу находит скос горизонтального борта на вертикальный, а в правом скос вертикального на горизонтальный. Левый нижний угол вертикального борта в скосе отломан и видно, что угол скоса горизонтального борта находился под левым вертикальным. Из-за отлома значительной части правого конца внутреннего нижнего скоса (см. ниже) видно, что при переносе на теперешнюю доску конец правого вертикального скоса был закреплен дополнительно нарезанной полоской чеканки, которая была подложена под (видимо, укороченную) примыкающую часть нижнего внутреннего скоса.

Среднее поле иконы представляет полуфигуру богоматери в деисусной позе, обращенную с молению поднятыми руками влево — правая поднята от локтя почти вертикально вверх, а левая протянута почти горизонтально. Вокруг головы, покрытой мафорием и обращенной, судя по его складкам и украшению центра, en face к зрителю лицом, исполненным в красках[1], выделен нимб, нижняя половина которого шире верхней, равномерно сужающейся кверху. Как борта мафория, спадающие зигзагом, так и обшлага рукавов покрыты наколотым точками узором. В нимбе выделен только наружный контур небольшим ребром, который по всему протяжению истыкан тесным рядом точек. Как поверхность нимба, так и небольших частей фона с полуфигурой были оставлены совсем гладкими: в верхних углах были накреплены примерно треугольной формы эмалевые бляшки, которые естественно считать составной частью первоначальной композиции. Ниже их было по цветному камню, а третьим рядом два эмалевых медальона в форме четырехлистника с подписью МР ΘΥ[2], и, наконец, над плечами опять по камню; обе названные пары камней были, как и медальоны с подписью накреплены, видимо, позднее. Все эти четыре пары налеп были при поступлении памятника в Музей еще обведены ниткой жемчуга.

Нимб был весь украшен налепами из круглых медальонов орнаментальных перегородчатых эмалей, обрамленных нитью жемчуга, а по наружному борту медальона — из крупной зерни. Эти эмалевые медальоны — двух типов, каждого по две пары. Эмалевые бляшки чередуются, как отмечал еще Н. П. Кондаков, с густо посаженными камнями: аметистами, сапфирами, изумрудами[3], каждый из которых окружен нитью жемчуга и кроме того оба конца нимба от верхней пары эмалевых бляшек тоже были обрамлены нитью мелкого жемчуга. Крупным жемчугом было обрамлено все живописное лицо. В мафории надо лбом, на обшлагах рукавов, на левом плече и, наконец, на небольшой без складок площади мафория около правого плеча тоже посажены каменья, обрамленные частью крупным, а частью средней величины жемчугом. Форма и оправа всех наличных сейчас камней отличается разнобоем. Сколько можно сейчас, после ограбления иконы в 1930 году проследить, камни (некоторые) на нимбе, а равно на обшлагах рукавов и на мафории около правого плеча не относятся, как и бывшие в фоне

[1] Теперешний живописный лик не считается с расположением мафория — он сильно склонен влево и дан в $^{3}/_{4}$.

[2] Набиты они были при поступлении в Музей в обратном порядке.

[3] Опись . . ., стр. 83; ср. рис. 37, а равно в его Иконографии богоматери, т. II, 1915, рис. 173.

иконы, к первоначальному убору иконы. На обшлагах камни закрывают орнаментальный их узор. Почти квадратный камень густого красного цвета около правого плеча накреплен не логично к изображению[1]. Оправа его, как и двух уцелевших доныне в левой части нимба каменьев, имеет по низу гнезда тонкий жгутик; жемчужная нитка была накреплена самостоятельно вокруг этих трех камней. То же самое, по-видимому, имело место и в отношении некоторых других камней нимба (именно, его левой половины и верха). Уцелевшие два камня на левой стороне нимба — бледный зеленый (стекло?) и лал. На левом плече, где часто бывает украшение крестиком в таких изображениях, накреплен сапфир с куфической надписью и небольшим гравированным крестиком. На мое обращение к хранителю отделения восточных монет Гос. Эрмитажа в Ленинграде Р. Р. Фасмеру, относительно двух таких надписей, он в ответе от 1 апреля 1931 года отметил, что чтение и этой арабской надписи не представляет никаких затруднений ввиду отчетливости ее на фото с оригинала и с оттиска (позитива) — именно «Ашот сын Баграта»; и добавил, что «по характеру шрифта надписи могут относиться к 9—11 в. хр. э.», приведя справку из Justi, Iranisches Namensbuch, S. 44—45 и табл. стр. 417, 418 о четырех Багратионах с этим именем, в числе которых один — сын Баграта I, брат Давида I, умерший в 885 году (№ 23), а другой — Ашот IV, сын Баграта, женившийся на сестре абхазского царя Георгия II, умерший в 939 году.

Орнаментация бортов Хонской иконы богоматери в память царя Леона построена из отдельных звеньев, между которыми помещены эмалевые медальоны с полуфигурами. Таких чеканных орнаментальных звеньев размещено по два на горизонтальных и по три на вертикальных бортах. Каждое такое звено состоит из двух больших элементов и одного соединительного малого, в центре которого — небольшой, обрамленный гладкий кружок. Эта широкая полоса борта имеет два скоса-внутренний к самому изображению иконы и наружный замыкающий всю композицию. В центре каждого соединительного малого элемента орнаментального звена, т. е. на гладком кружке ныне накреплен камень в жемчужном обрамлении. По-видимому, тоже позднейшее добавление[2]. Наружный и внутренний скосы украшены разными орнаментальными мотивами; по нижнему борту внутренний скос сохранил хорошо сочетающуюся с орнаментацией других его частей надпись заказчика, продолжавшуюся — как видно по остаткам верха букв из-под закрепления в его правом конце — по наружному скосу[3].

Текст надписи: ✝ ⴗⴄⴑ:ⴒⴀ:ⴁⴍⵖⴘⴔⴗⴀ:ⴘⴁⴁⴑⴗⴝⵃ:ⴒⵖ: ✝ⵖⴝⵋ:ⴑⴄⴑⵋ ⴄⵖⴁⴑ:ⴘⵖⴒⴖ[4].

Пречистая богородица, будь предстательницей перед Христом за душу Леона царя.

Как отмечали еще и Броссе, Бакрадзе и Такайшвили, упоминаемый в надписи царь Леон может быть только царь Леон III, царствовавший примерно в 957—967 годах. Т. е. самая икона, видимо, номинальная, сделана, округляя цифры, на 970 год.

[1] Еще в 1913 году здесь был более крупный камень, обрамленный крупным жемчугом, как видно по фото из экспедиции проф. Е. С. Такайшвили, а равно и при поступлении в музей, что показывают и фото.

[2] Форма и оправа всех наличных камней отличается разнобоем. (Может быть первоначально были декоративные эмалевые медальоны, подобные иконе Цаленджихского Спаса).

[3] В узкой щелке у правого конца на древней чеканке внешнего скоса видны части верха трех букв рельефной надписи мтаврули, иначе говоря — продолжения (или окончания) номинальной надписи, идущей по внутреннему скосу той же нижней части рамы иконы. (К сожалению, до сих пор не удалось организовать раскрытие этого борта).

[4] Ныне утрачены последние четыре буквы, видные еще на фото 1913 года (из поездки Е. С. Такайшвили). Сам Такайшвили, II, стр. 140, читает ⴑⴑⴘⴑⴑⵃⵃ, а Броссе, VII, p. 44 (g), читает (восстанавливая?) ⴑⴑⴘⴑⴑⵃⵃⵃ, как и следовало ожидать. Я проставил только те титла, которые видны на верхней рамочке зигзагом, — в других местах она сейчас поломана.

Палеографически надпись скорее сближается с начертанием букв XI века. Однако, тендирующее к этому времени начертание (с отрывом головки) буквы «А» проделало в предыдущие полтора века ряд таких переходов, что невольно полагаешь возможность ее выполнения в указываемое содержанием надписи время. Так, в исследовании художественного оформления грузинской рукописной книги IX – XI веков Р. О. Шмерлинг отмечает, что во фрагменте пятикнижия (S-104: IX или X века) рядом со слитным встречается и с отрывом головки от тела; то же, но реже, имеется в ранней части Мартвильского евангелия (S-391 и в его фрагменте A-367); а как бы переходом к такому раздельному начертанию частей является «шетельное» начертание, когда правый конец крышки соединен с корпусом, что отмечается в ханметном палимпсесте A-89 (стр. 152, 303), в древней части Кальского канонаря, в Адишском четвероглаве 897 года, во Мцхетской псалтыре (A-38), а также и в Мартвильском евангелии (S-391).

Спинка иконы тоже окована сплошным серебряным листом, обведенным по краю чеканной полоской в форме витой веревки. В самом поле начеканен восьмиконечный крест на восьмиступенчатой голгофе. На верхней поперечине написано ІС ХС, а на средней NI КА. На свободной плоскости между верхней и средней перекладинами, начиная непосредственно от рамочки, но не доходя до вертикального ствола креста, выделены с каждой стороны по четыре строки надписи, обрамленные зигзагом рамочки и на матированном фоне. Продолжение ее также оформленное, но в шести слева и пяти справа строках, расположено между средней и нижней перекладинами[1].

ⴝ ⴆⴋⴁⴕⴈⴖⴁ:ⴑⴈⴒⴗ
ⴆ:ⴒⴆⴈⴆⴑⴁ:ⴇⴁⴆ:ⴆⴋⴁⴕⴈ
ⴁⴑ. ⴆⴈⴆⴈⴕⴁⴑ:ⴇⴁⴆⴕⴊⴑⴖ
ⴊⴖⴑⴈⴖⴑ:ⴆⴈⴒⴈⴁⴑ:ⴆⴈⴒⴈ

ⴖⴑⴁ:ⴗⴆ:ⴒⴑⴁ:ⴇⴁⴑⴊⴆⴋⴕⴈⴖⴑⴁ
ⴁⴒ:ⴆⴑⴊⴒⴚⴖⴑ.ⴈⴗⴚ:ⴕⴁⴑⴑⴊ
ⴆⴈⴑⴑ:ⴆⴑ ⴍⴒⴈⴁⴑⴘⴑⴑ:ⴒⴑⴒⴑⴑⴑ
ⴁⴚⴁⴁⴒⴁⴑⴗⴈⴑⴑ.ⴕⴈⴆⴑⴑⴑⴑ
ⴆⴈⴁⴁⴒⴑⴑⴑ·ⴒⴁⴚⴑⴍⴑⴑ+ⴑⴑ
ⴑ:ⴆⴁⴈⴘⴈⴆⴑ·ⴑⴁⴚⴈⴕⴈ ⴖⴑⴈ >

ⴚⴑⴑ ⴇⴁⴘⴑⴑⴁⴁ ⴗⴁⴁⴆ
ⴆⴆⴈⴁⴑ ⴍⴈⴊⴒⴈⴆⴑⴊⴈ
ⴁⴆⴗⴈⴑⴘⴁⴁ ⴊⴑⴊⴁⴁⴗⴈⴑⴑ ⴒⴊⴈ
ⴍⴈⴑⴑⴑ ⴈ· ⴈⴚⴈⴑⴁⴑⴑⴑⴑ:ⴊⴑⴆⴑⴒ
ⴆⴑⴆⴈⴑⴑⴑⴑ·ⴆⴑ ⴆⴈⴁⴁⴒⴈⴑⴑ
ⴚⴚⴈⴑⴁⴁ·ⴚⴑⴑⴑⴑⴑ

Родившая Слово божие пресвятая богородица, возвеличь славою твоею богом венчанного, сильного и непобедимого царя царей Давида, сына Русудан.

Пресвятая богородица царица, будь помощницей, предстательницей и покровительницей ревностно украсившему святую и честную икону твою эристави-эриставу, мандатурт-ухуцесу Бедану Дадиани и диопалт-диопали Хошашак, на приношения которой окована эта спинка.

Как сообщает надпись, эта спинка иконы украшена позднее, дополнительно, эриставом эристави и мандатурт-ухуцесом Беданом Дадиани, и женой его Хошашаки, именно во второй половине XIII века, при царе Нарин-Давиде, сыне Русудан.

Текст этой надписи, как отмечал уже Дм. Бакрадзе, дает основание отнести известную часть убора ее лицевой стороны к дополнению Бедана Дадиани, так как чекан-

[1] Надпись исполнена частью вязью, красивыми буквами. Она издана Броссе, Voy., VII, p. 44—45 (h. i.), Кондаков — Бакрадзе, Опись, стр. 84 (в переводе); Е. Такайшвили, II, стр. 141. В последней строке правого столбца сперва было выгравировано ⴑⴑⴑⴑⴑⴑ, потом это ⴑ заретушировано.

ное украшение спинки отмечено, как исполненное пожертвованием жены его Хуашаки. Таким образом поставленный выше от рассмотрения самой иконы вопрос, не являются ли драгоценные камни в поле ее фона, на нимбе, на раме и некоторые другие, как и эмалевые квадрифолии с обозначением иконы, именно, дополнением второй половины XIII века, получает в свидетельстве надписи свое подтверждение.

Переходя к анализу этой Хонской иконы, датированной благодаря наличию поминальной надписи о царе Леоне, правление которого, правда, не установлено с полной точностью, на год, но которое в основном падает на седьмой десяток X века, начиная с 957 года, т. е. икону, как сказано, можно считать выполненной на 970-ый год, иначе говоря ровестницей Ишханского креста. И действительно, первое что отличает и выделяет эту икону среди известных нам икон X — начала XI веков, это ее продуманная, изысканная и притом колористически подчеркнутая декоративность. Чеканная разработка иконы по своему замыслу построена не только на включении одного красками писанного лица богоматери в позолоченную икону, но на сочетании такового с украшенным эмалевыми бляшками и драгоценными камнями и жемчужными нитями нимбом, далее с эмалевыми бляшками в жемчужных же нитях, помещенными на гладком поле вокруг изображения богоматери; и, наконец, построение обрамлении всей иконы отводит равное значение орнаментальным элементам чеканки и эмалевым, ярко красочным медальонам с полуфигурами. По-видимому, драгоценные камни, размещенные в равномерном ритме между эмалевыми медальонами на узком звене чеканной орнаментации рамы, не воспроизводят изначальной композиции, а являются планомерным добавлением так же, как оковка спинки иконы с ее украшением и обстоятельной надписью второй половины XIII века и отдельные драгоценные камни на нимбе, на обшлагах рукавов богоматери, около ее правого плеча и в поле фона. Что камни на раме не должны отвечать изначальной композиции, хоть они благодаря ритмичности расположения и согласованности с убором нимба не дисгармонируют с целым, на это — мне кажется — указывает то, что в чеканном узоре увязываются между собой оба больших лиственных звена, т. е. каждое из них не является в себе замкнутым, как замкнуты в себе чеканные орнаментальные отрезки между каждой парой эмалевых медальонов. Что камни на обшлагах добавлены позднее с целью украшательства «драгоценностями», следует из того, что они разрушают деликатный узор наколом; точно также, если драгоценный камень на левом плече композиционно может быть оправдан (хотя тут вероятно, был набит пунсоном крестик), то другой как бы отвечающий ему камень слева вовсе не приходится на правом плече фигуры, а по существу на груди — что, конечно, никак не могло быть закомпоновано первоначально. Накрепили камень на таком месте, где чеканка образовывала гладкую площадь среди складок мафория. Также точно помещены явно позднее на готовых гладких поверхностях фона два нижних камня, если о двух верхних и нет других данных столь же определенно высказаться о их позднейшем появлении, как только различие формы.

В теперешнем общем облике иконы сильно портит живописное лицо богоматери — прежде всего (однотонно зеленоватым) колоритом, а затем ложным против замысла художника композиции рисунком: наклоном головы и показом платка. Складками мафория, в центре которого хорошо был накреплен драгоценный камень в крупных жемчужинках, определено, что голова должна была быть написана без наклона, а прямая и, конечно, без дополнительного красками платка. Далее, особенно неуместны помимо драгоценных каменьев на обшлагах пущенные как бы по контуру последних низки жемчуга и цветных бусинок. Как отмечено, спокойнее и сильнее по значению

задуманных мастером цветных вставок было все произведение без каменьев на одежде и на главном фоне иконы и без бляшек в форме четырехлистника с обозначением иконы, которые должны относиться ко времени дополнительного украшения иконы Беданом Дадиани в XIII веке.

Полуфигура богоматери в мафории, наброшенном на голову и плечи, дана умелым и хорошо читающимся, невысоким рельефом. Складки мафория на голове даны свободными, не натянутыми. Расположение их и зигзаг наружного по лицу контура повторяет в основном отработанные формы. Складки падают с плеч на грудь также пышно и потому небольшим числом, каждая закругленно подымаясь, и образуя ряд скученных групп. Группы складок вполне натурально выделены — одна идущая от правого плеча почти горизонтально под накрывающую эту половину другую, спадающую с правой стороны шеи вниз; еще одна группа правее по левому плечу; затем четко выделяется группа складок на рукаве левой руки. Хорошо продумана и проработана выпуклость мафория, образуемая у правой руки. Край мафория, зигзагом спадающий с правой руки богоматери, а также свисающий с ее левого плеча, обрамлен широкой каймой, утежеляющей самый мафорий и покрытый тонким «кружевным» узором, наложенным точечным наколом.

Каждая складка выполнена мастером с лица и означена одной углубленной линией. Как естественно, отдельные складки сходят то там, то тут на нет; некоторые из них делают при этом небольшой загиб. Отдельные группы складок мафория ясно выделяются умелым показом наложения отдельных их объемов друг на друга. Также четко выявлено выступание кистей рук из рукавов, и напуск частей мафория на руки.

Весь рельеф полуфигуры сведен внизу почти к плоскости пластины, из которой он вычеканен, и затем в пластине выделена неширокая полоска основной плоскости, посредством которой чеканка прикреплялась к доске. Этот сход по низу рельефа полуфигуры дан здесь таким же образом, как и в полуфигуре Спаса вверху большой иконы Георгия Бочормского[1].

Кисти рук богоматери пластически очень выразительно даны: правая повернутая к зрителю ладонью моделирует углубление ладони от мякоти большого пальца, видного сбоку, т. е. с частью ногтя, четко выделенного углублением линии его контура. Кисть левой руки показана с тыльной стороны, т. е. выпуклым объемом. На всех пальцах вычерчены ногти, а также оттенены несколькими линиями сгибы суставов. Форма пальцев удлиненная, сужающаяся к кончикам и с длинными ногтями. Она ближайше сходна с формой пальцев Лаклакидзевской мадонны из Шемокмеди.

Орнаментация чеканных бортов выполнена вся от руки и нет ни одного звена в ней, которое бы было дублировано. Каждый составной элемент построения бортов очень существенно различается от других элементов по деталям построения отдельных звеньев; правда, отдельные детали применяются иногда в разных образованиях, но вся композиция в целом каждого звена разнится от других[2]. Характерной особенностью исполнения узора по сравнению с произведениями первой трети XI века, продолжающими развивать такого же построения узоры, является стремление обводить стебель

[1] Это еще раз ставит вопрос, не была ли икона Иоанна Крестителя из Брети — дана не полуфигурой, а полной (см. фото 125).

[2] Близкие образования к звеньям орнаментации этой Хопской иконы имеются на иконах Николая в Лапскальде и Спаса в Жабиани (см. табл. 85-а и 108). А на большое развитие общих тенденций в построении орнаментов было указано выше, стр. 555 и 562).

вокруг каждого листочка Хопской иконы близким к нему контуром, тогда как последующие стремятся вести стебель правильно построенным кругом.

Что касается эмалей этой иконы, то рассмотрение их можно провести только одновременно с другими грузинскими эмалями. Могу здесь привести свое заключение из предварительного изучения эмалей Грузии, что бляшки нимба, как указывал еще Кондаков, относятся к древнейшим известным; фигурные эмали одновременны с самой иконой; а квадрифолии подписи — поздние, времени дополнительного украшения иконы.

2

ЦАЛЕНДЖИХСКАЯ ИКОНА ПОЯСНОГО СПАСА

Цаленджихская икона поясного Спаса по началу являлась в отличие от иконы в память царя Леона из Хопи, почитаемой живописной иконой, лишь позднее одетой в чеканный с эмалями убор. Когда в 1923 году икона была доставлена в Музей древнегрузинского искусства при Кабинете искусствознания Тбилисского государственного университета, живописное лицо, писанное на вырезанной по контуру дощечке было вставлено самостоятельно, так как вся основная доска, на которой накреплена была чеканка, была изъедена червоточиной, а все место лица даже выкрошилось и совершенно отсутствовало. С оборота эта икона имела вставную доску (около 42 см шириной), на которой была накреплена чеканная с надписью спинка, а внутренняя сторона этой крышки, вдвижной снизу иконы, была покрыта живописным изображением Константина и Елены по сторонам «Честного креста» (со вложенными в углубления живописи частицами его, а также другими мощами в особых квадратных гнездах, образующих пирамиду в нижней части доски, как голгофа креста, и четыре группы по бокам доски). На оборотной же стороне лицевой доски с полуфигурой Спаса было живописью исполненное изображение, по-видимому, тоже полуфигуры Христа (см. фото 480, 482). — Для экспозиции, впервые устроенной в 1925 году в Музее древнегрузинского искусства в здании Университета, именно в переоборудованной под Музей бывшей домовой церкви этого так называвшегося здания «Тифлисской грузинской дворянской частной гимназии», лицевой оклад иконы был перенесен на новую доску, а спинка иконы стала в 1930 году жертвой ограбления музея; от нее уцелел только один кусок — нижний борт вдвижной чеканной доски, хранившийся отдельно.

Цаленджихская икона поясного Спаса (см. табл. 116—118 и фото 80, 81) — единственная большая икона сокровищницы этого храма, нетронутая по счастью для науки и культуры ограбившей церковь в 1920 году бандой профессионалов-воров в союзе с представителями местной меньшевистской власти, — возможно из суеверного страха перед нею, — чеканена из серебра, позолочена и частично украшена чернью, а также накрепленными по бортам медальонами перегородчатой эмали — десятью большими с полуфигурами и десятью маленькими орнаментованными. Из этого числа эмалей при поступлении в Музей (и еще при фотографировании ее на месте в 1913 году) были уже утеряны один большой медальон в центре нижнего борта и четыре маленьких — средний левого борта, нижний правого и оба нижнего борта. При переносе на новую доску декоративные медальоны перегородчатой эмали были накреплены на прежние места за

исключением нижнего на левом борту, который накреплен на пустовавшее место среднего. Из больших медальонов накреплены были вновь только верхние — предварительно; но так осталось и теперь в экспозиции Музея искусств Грузинской ССР.

Размер всей иконы — 72,5×52,5 см. Ширина борта с двумя скосами — 10 см. Средняя его полоса — 7 см шириной, а каждый из скосов — по 1,8 см. Весь оклад полуфигуры с нимбом и декоративным фоном выкован и чеканен из одного листа (50×32 см) — место для лица было выбрано из пластины. Основной рельеф дан с изнанки, а дополнительно все пройдено с лица. Нимб — крестчатый, имеет три выделенных гладких отрезка креста; остальные части нимба, тоже оставленные гладкими, покрыты черневыми орнаментальными узорами (поверх позолоты). На гладких частях креста в нимбе сейчас неравномерные грубые отверстия, оставшиеся от гвоздей, которыми были дополнительно накреплены гнезда с цветными камешками; они, видимо, накреплялись неоднократно. Еще при фотографировании иконы во время поездки Е. С. Такайшвили в 1913 году на нимбе торчал один камень в гнезде. Наружный контур нимба очерчен витым валиком, а внутренний, т. е. по сторонам живописного лица, валиком с равномерными углублениями. По сторонам нимба в декоративном поле выделены две розетки с подписью :IC: :XC: между точками, сильно выпуклые; буквы, точки и титла тоже выпуклые, четко подымающиеся; все буквы, точки и титла имеют небольшое углубление, покрытое чернью. Между буквами розетки IC поднят рельефно в чеканке гладкий квадратик. Сейчас он почти целиком закрыт пустой оправой круглого камня. На другой розетке (с буквами XC) такого квадратика не заметно; набитое гнездо с красным камнем имеет прямоугольную форму. Квадратик — насколько видно — с гладкой поверхностью, тогда как вся поверхность розеток набита точками по вертикальным линиям. (Вполне возможно, что квадратик задуман как платформа для цветного камня; только первоначальные камни не сохранились). Контур розетки выделен рельефным бортом со сплошной цепью углубленных точек. — Фон по сторонам полуфигуры покрыт сплошным узором растительной орнаментации, закомпонованной сообразно наличной конфигурации поля и с учетом размещения розеток. Узор этого фона чеканен совсем низким рельефом, но не плоско гравирован. Весь фон между частями узора матирован вертикальными из точек полосами. Так как весь узор расположен в одной плоскости, тогда как нимб, хотя и гладкий и лишь с черневым узором, значительно приподнят над плоскостью фона, то рельефность нимба воспринимается совершенно четко, как и рельефность розеток с подписью, не говоря уже, конечно, о рельефе, передающем впечатление объемности фигуры в одеянии, в накинутом поверх плаще и с наложением кисти руки и евангелия. На переплете евангелия тоже имеются дырочки от гвоздиков, которыми были накреплены оправы с камешками — четыре по углам и один в центре. На фото 1913 года один камень в оправе сидел в левом нижнем углу евангелия. Едва ли можно полагать, чтобы кроме гравированного выделения уголков на переплете евангелия мастер намечал накрепление каких-либо налеп на нем (драгоценных камней, перегородчатых эмалей).

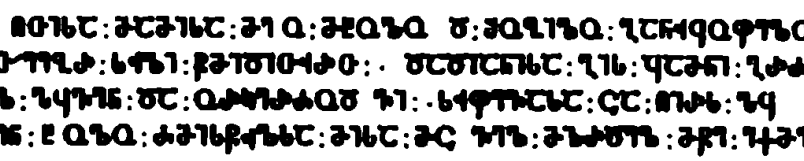
Борта этой иконы разбиты так же, как и борта Хобской в память Леона. Основные броские удары создают медальоны с эмалями, поднятые над общей плоскостью бортов и сверкающие яркими прозрачными красками; большие окружены витым валиком, вычеканенным в поле борта и связанным открытыми узлами с обрамляющими витыми валиками бортов. Судя по остаткам ушков у медальонов верхнего борта и некоторых других (Петр, Павел, Иоанн Богослов), эмали (первоначально?) были окружены нитями жемчуга, как и на иконе Леона в Хоби. Между большими медальонами на позолоченной

гладкой поверхности бортов нанесен чернью узор растительного орнамента. Он охватывает маленькие, декоративные медальоны перегородчатой эмали двумя равномерными черневыми рисунками. Поля для этих медальонов тоже были выделены валиком, с вдавленными точками, как и на Хопской Леона; медальоны были тоже окружены нитью с жемчугом, судя по уцелевшим ушкам[1]. Оба скоса орнаментально украшены.

Спинка иконы Спаса из Цаленджихи имела, как было указано, вдвижную снизу крышку, т. е. три борта этой спинки с пазами для крышки были наглухо соединены с лицевой доской. Борта (шириной 5 см) членены каждый круглыми гладкими медальонами, именно в центре и по углам, на две части. Так как внизу вертикальные и нижний борта согласно плотничному соединению на ус имеют соответствующую чеканку, золотых дел мастер не сделал на каждом стыке двух половинок круга, а поместил цельные гладкие медальоны на вертикальных бортах, несколько подняв их месторасположение. Два длинных отрезка между медальонами покрыты растительным орнаментом; небольшой треугольный отрезок, ниже гладкого медальона внизу вертикального борта покрыт замкнутой в себе орнаментацией того же характера, что и большие полосы бортов. Среднее поле спинки тоже членено гладкими элементами, контур которых очерчен в отличие от контура медальонов и краев на бортах не витым валиком, а насеченным зернышками валиком. Основное деление плоскости создает восьмиконечный крест с тонким стволом и тонкой поперечиной на шестиступенчатом постаменте. Кроме креста еще выделены гладкие фестонным контуром углы. Конфигурация углов повторяет распространенные металлические углы евангельских переплетов — реальных и на иконных изображениях, в том числе на лицевой стороне данной Цаленджихской иконы. Остальная поверхность доски покрыта в двух верхних отрезках хорошо закомпонованным по имеющимся своеобразного контура полям растительной орнаментацией, а в двух нижних непосредственно под поперечиной креста сперва размещены четыре строки надписи, а ниже опять растительная орнаментация, закомпонованная по наличным полям.

Техника исполнения всего этого декора спинки, хотя и гравирована целиком, но не является легким, нанесенным линиями узором на ровной поверхности, а мягко подымает тело стеблей, завитков и пр., а также отдельных букв надписи. Однако, это исполнение его заметно разнится от исполнения орнаментации в фоне лицевой стороны Цаленджихской иконы.

Надпись на спинке иконы читается так; исполнена она заглавными буквами[2]:



Бога отца сын, только рожденный, неделимый в божественности от духа святого, продли дни Дадиани Георгия и сделай достойным блаженства в обоих жизнях; а сыну его брата будь защитником, воспитателем и помощником.

[1] Исходя от разбивки бортов Цаленджихского Спаса возможно полагать, что и Хопская икона Леона тоже имела либо каменья, либо малые декоративные эмалевые медальончики между большими фигурными эмалями.

[2] Издана Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки, II, Тб. 1914, стр. 222—224. — Равее акад. Броссе, Voy., IX, p. 18 (n).

Начертание букв характерное (А, Д, О, Ц). Е. С. Такайшвили правильно возражает против отнесения этой надписи в XVI век, как делает Броссе, и относит ее, сравнивая с аналогичной разделкой спинки с надписью на погибшей иконе богоматери в Мартвильском монастыре, к XIII веку.

Цаленджихская икона поясного Спаса многими деталями своего построения ближайше подходит к Хопской иконе богоматери в память царя Леона. Это прежде всего колористическое богатство декоративного разрешения задачи — двух видов и размеров медальоны перегородчатой эмали и чеканная по золоту орнаментация. Как характер исполнения эмалей, так и исполнение чеканной полуфигуры в целом и по частям убранства одеяния непосредственно сближает обе названные иконы.

Полуфигура Спаса дана невысоким, хорошо моделированным рельефом. Драпировки подчеркивают не только разные объемы, но выделяют своим характером видные части легко накинутого поверх одеяния плаща. На правом плече плащ от шеи спускается немногими сильными, как бы вздувающимися, пузырящимися складками, закрывая узкую полосу плеча. С левого же плеча плащ спадает длинными вытянутыми складками, заканчиваясь резкими зигзагами отороченного угла из-за евангелия на груди и еще раз образует зигзаг отороченного же конца на самом плече. А по всей левой руке складки плаща даны опять пузырящимися волнами, особенно вздувающимися над придерживающими евангелие пальцами. Несколько складок от плеча до локтя даны простыми, сходящими на нет углублениями с небольшим закруглением концов. Складки небольшой видимой части самого одеяния даны более плоскими, располагающимися на груди в основном в вертикальном течении; только около выреза шеи и внизу над животом дано несколько горизонтально идущих складок.

Драпировки Цаленджихского Спаса построены существенно отлично как от группы поясных Спасов из Цагери или Местиа, Текали и Чукули (см. фото 99, 359-a, b, 360), а равно сидящего на троне в церкви Ланчван в Местиа (см. табл. 106), так и от другой группы поясных Спасов в Накипари, Чажаши или Чукули (см. табл. 122, фото 363, 364), а также двух сидящих на троне в Цюрми и Иели (см. табл. 107 и фото 257, 258). Они положены свободно, без схематичности и создают разные формы сообразно разному материалу плаща и одеяния и сообразно тому, как накинуты или надеты на фигуру. Вообще складки, сообразно более натуральной их передаче, даны относительно редко расставленными.

Часть складок прочерчены двумя линиями по сторонам небольшого бугра, т. е. применяя тот же технический прием, который известен нам по Цагерскому поясному Спасу и другим иконам. Другие же оттеняют только самую складку, от которой материя вспарушивается до следующей складки. Наконец, кое-где на плаще поверх левой руки есть небольшие простые линии, обозначающие складки в ровной материи.

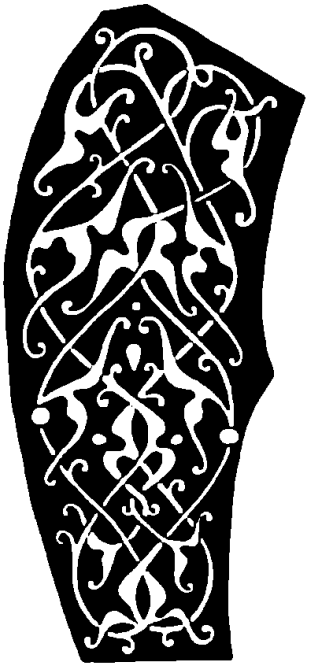
Оторочка бортов плаща, показанная в двух местах спадающими жесткими зигзагами, покрыта на выделенной полоске (примерно в один сантиметр шириной) узором из волнообразного стебля с полулистиками в заворотах, выполненным наколом точками. Это тот же технический прием, который применен на оторочке плаща Бочормского Георгия, на мафории Хопской богоматери, и на многих других рассмотренных выше иконах. Самый узор тоже совпадает у Цаленджихского Спаса, у Хопской богоматери. Таким же приемом накола точками выполнен узор на выделенном обшлаге правого рукава. К сожалению, при поступлении в музей часть его, как и самой руки была несколько поломана; однако, прослеживается, что узор на всей трапецевидной форме его был дан замкнутого в себе рисунка, что прослеживается и по фото 1913 года.

Кисть правой руки со сложенными в благословение пальцами обращена тыльной стороной. Это единый объем, в который только тонкие пальцы вносят определенное членение, дополнительно подчеркнутое гравированным выделением ногтей и показом складок суставов. Строение кисти и пальцев такое же, как у Хопской богоматери царя Леона — пальцы длинные с заостряющимися под ногтями концами, но и кисть и пальцы Цаленджихского Спаса более сильные, мужские, в отличие от тонкой и узкой кисти и пальцев Хопской богоматери.

Евангелие показано с обрезом двух сторон и перетянутыми через него застежками. Настоящего впечатления большого объема оно, однако, не дает: мастер слишком увлекся сведением рельефа к значительной плоскостности. В отличие от этого хороший объем дан покрытым вздувающимися складками плаща пальцам левой руки, держащей евангелие.

Весь рельеф полуфигуры по нижнему обрезу очень умело подведен к единой нижней плоскости, из которой поднимается рельеф. Узкой плоской полоски для закрепления листа на деревянную основу здесь не видно, так как она прикрыта скосом борта.

Рельефно выступающий нимб объединяется с рельефной полуфигурой; он оттенил писаный красками лик в каштановых волосах как гладким, блестевшим золотом крестом в нимбе, так и золотой орнаментацией длинных полос, выделенной наложенным черневым фоном. Орнаментация нимба представляет в каждом из четырех звеньев замкнутую в себе фигуру с растительными элементами в сложном и каждый раз различно варьированном плетении с петлями, узлами, браслетиками, завитками, длинными усиками и т. д., — фигуру, скомпонованную сообразно данной конфигурации поля. Цаленджихский Спас примыкает узором к Хопской иконе в память Леона и ее группе.

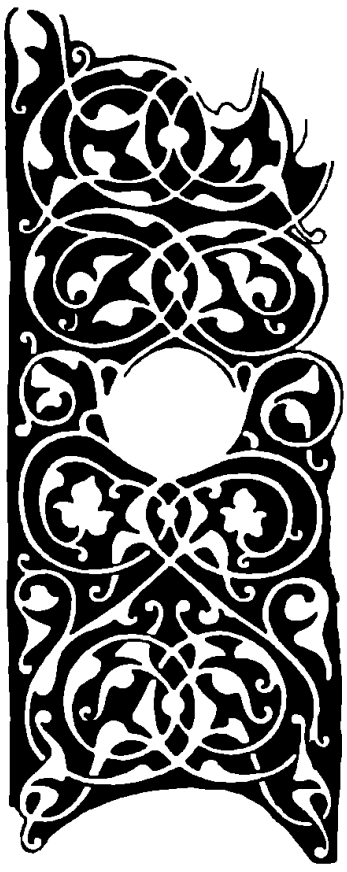


Фон по сторонам головы Спаса не оставлен здесь, как на Хопской иконе богоматери, гладким с закреплением эмалевых бляшек, а покрыт сплошной орнаментацией, в которой учтены поднимающиеся два медальона с подписью. Узор состоит из завитков стебля, образующих концентрические круги, большей частью двойные, с листиками в центре их. Хотя этот узор не просто гравирован, а образует сетка подтянутую над основной вторую поверхность узора, но так как рядом с ним сильно подняты нимб и вся полуфигура, то орнаментация фона своей рельефностью не вступает в конкуренцию, и, можно сказать, не воспринимается пластически. Характер выполнения двойных кругов своей свободной, отвечающей контуру листка в центре формой, а не по циркулю выполненной, связывается с орнаментацией на бортах Хопской иконы Леона.

Рама Цаленджихской иконы поясного Спаса состоит из широкой полосы и двух скосов. Широкая гладкая полоса покрыта поверх позолоты чернью, которая образует фон для проступающего в золоте растительного орнамента, в котором завитки стебля создают по два концентрических круга с листиками в центре. Эта средняя полоса разделена на два отрезка на горизонтальных бортах тремя большими медальонами перегородчатой эмали с полуфигурами, а на вертикальных бортах четырьмя медальонами на три отрезка с узором между черневым фоном. Каждый такой отрезок черневого фона с рисунком золотом охватывает маленький медальончик декоративной эмали. Как и

узор нимба, так и узоры на раме состоят из отдельных растительных стилизаций с добавлением иных элементов — петель, шариков, завитков, перехватов, расширений стебли и т. д. Каждый отрезок компонуется свободно из набора отдельных растительных и геометрических элементов, соблюдая лишь единообразие основного построения двумя парами концентрических кругов с листиками по сторонам маленького эмалевого медальончика. Поэтому они между собой разнятся.

Чернь нанесена была после прочерчивания тончайшими линиями на позолоченных бортах всего узора, который должен был остаться золотым между черневым фоном. Этот рисунок узора тончайшими линиями отчетливо виден на верхнем отрезке правого борта, где сплошные поверхности черни утрачены. Сейчас относительно большие плоскости черни имеют сильно поблекший, выцветший вид, а местами ее совсем не сохранилось или ею смазан рисунок. Причина такого состояния черни не ясна; проф. Ф. И. Мишуков высказал мне предположение, что это могло произойти, как непредвиденная порча при повторной позолоте. Впрочем, доказательства того, что памятник подвергся такой повторной, уже после нанесения черни, позолоте, он не мог найти. Так как эта порча черни особенно ясна местами, а именно на нижнем борту, затем на средних отрезках боковых бортов внизу их, и на левом борту в верхнем и в нижнем отрезке, то не следует ли приписать ее трению руками при переносе иконы, а может быть и целованию верующими на протяжении многих столетий.



Скосы бортов покрыты разной орнаментацией: из двух попеременно повторяющихся фигур веревочного плетения на внутреннем скосе, и из растительной стилизации тоже двух фигур — на внешнем. Узор внутреннего скоса повторяется на Хонских иконах богоматери в память царя Леона и с надписью Хвашаки на спинке. Для наружного же — разные варианты на иконе Кахабера-Кирилле в Никорцминда (см. фото 387), на Хонской иконе богоматери Горгоэпекоос, на Мгвимевской иконе Спаса (см. фото 71) и на одном фрагменте, закрепленном справа на иконе распятия из Мгвимеви (см. табл. 144-с) и на ряде других.

Эмали, как и на Хонской иконе Леона, по предварительному обследованию отношу по времени к X веку, ближе к концу его, как и ряд других.

3

ИЕНАШСКАЯ ИКОНА ПОЯСНОГО СПАСА

В церкви пророка Ионы селения Иенаш Натальского сельсовета Местийского района, т. е. по историческому делению в Земо Сванетии, имеется большого размера чеканная икона поясного Спаса с живописным лицом[1]. Икона не сохранилась в первоначальном виде. Вероятно, перебита на новую доску в сравнительно позднее время,

[1] Дм. Бакрадзе, Сванетия, 1861, стр. 84; А. С. Хаханашвили, МАК, X, прил., стр. 38; Е. С. Такайшвили, стр. 341—343, № 5; фото Ерм. № 17002. Впервые обследована мною в экспедицию 1931 года (Опись №170 и фото №№ 101—106). Второй и третий разы в 1948 и 1954 гг.

когда уже не было понимания пластического рельефа и когда нижний борт, да, вероятно, и левый, были попорчены из-за ветхости деревянной их основы. Чеканная пластина выпукло сделанного мастером нимба набита сейчас сплющенной плоско; поэтому нимб прикрывает часть орнаментации фона, а правый конец нимба загнан под фигуру. Точно также и рельефно чеканенная полуфигура Христа с объемно подымавшейся над грудью правой рукой его, равно евангелие, слегка поддерживаемое снизу пальцами левой руки, расплющены, кое-где с неприятной помятостью. Орнаментация фона и часть надписи в нем прикрыты в силу этого немного фигурой. Такое состояние иконы несколько затрудняет настоящую оценку художественной стороны данного произведения искусства. Верхний борт был, видимо, неправильно набит, именно, накрывая гладкой полоской орнаментацию фона, тогда как ему полагалось быть подложенным под пластины фона и нимба. Левый борт примыкает, кое-где с небольшим разрывом, к пластине фона, тогда как и его совсем узкая, гладкая полоска должна была находиться под краем орнаментованного фона и быть накрепленной одними и теми же с ним гвоздями к доске. Две половины этого борта сейчас не составляют одной сплошной пластины с гладким выпуклым медальоном посередине, а пластина разломана, именно, на месте и с утерей этого медальона. Нижняя половина поднята близко к верхней, так что от нижнего конца борта при отломе нижних полутора звеньев орнаментации остается голая часть борта. Наиболее существенные лакуны имеются по нижнему борту. Две его половины, покрытые надписью жертвователя, накреплены в обратном положении, причем отсутствует на всем протяжении надписи большая часть отдельных букв третьей строки, которая была размещена по наружному скосу, а ныне загнута жалкими остатками на внутренний скос, и целиком отсутствует весь внутренний скос, покрытый орнаментом, а может быть вступительной частью надписи. Кроме того не хватает начальной, левой, части борта с гладким выпуклым медальоном и переходом к вертикальному борту, а также перехода к правому вертикальному борту и большей части центра с медальоном. Таким образом, в первых двух строках не хватает нескольких букв в начале надписи и значительно больше в середине ее (примерно от 9 до 12 в каждой строке), а также кроме небольших обрывков некоторых букв всей третьей строки, в которой были упомянуты жертвователи, так как конец надписи, вчеканенный внизу фона иконы справа, заключает формулу мольбы о помиловании «в обоих жизнях». Начертание букв этой надписи, в частности буквы «А» говорит о времени изготовления ее в первой четверти XI века.

От надписи уцелело:

1a ..ⴄⵓ ⵖⵜⵏⵗⵑⵔⵐ ⵛⵒⵒⵏⵔ ⵒⵄⵡⵁⵓ ⵏⵘⵜ·ⵏⵔ ⵖⵜⵏⵗⵑⵔ:ⵒⵏⵗⵔ ⵘⵡⵄⵒⵏⵔ:ⵛⵐ ⵛⵐⵜⵒⵏⵡⵏⵔ

1b ..ⵒ·ⵓⵐ:ⵒⵏⵗⵒⵔ ⵒⵏⵛⵐ:ⵒⵒⵏⵒⵗⵒⵡⵓ·ⵒ·ⵏⵛⵐ·ⵘⵏⵛⵐ·ⵖⵗⵛ·ⵖⵗⵔⵜⵏⵏⵓⵐ·ⵖⵗⵛⵐ·ⵖⵗⵔⵜⵏⵏⵓⵐ·ⵖⵗⵛⵐ·ⵘⵏ

значительных неточности. Первая — это означающие лакуну в сохранившемся тексте три точки в его третьей строке между მევსწიროთ и მნდა, тогда как тут никакой лакуны нет; а вторая — начало его четвертой строки, т. е. начало второй самой надписи: три первые видные, но с отломанным низом буквы ხჯნ, далее ლიხა, затем следует ძრხმა. (Судя по размерам, в надписи не хватает от 9 до 12 букв в каждой строке, учитывая возможность вязи)[1].

Эта надпись исключительно примечательна в бытовом отношении — указание на ограбление ризницы церкви; по-видимому, церкви, разрушенной землетрясением. Затем, перечисление пожертвованной утвари помимо самой иконы. Наконец, указание сколько дано на икону серебра и золота.

Иенашская икона поясного Спаса (см. табл. 119 – 121 и фото 83, 84) благодаря ее крупным размерам чеканена в отдельных серебряных пластинах для полуфигуры, нимба и фона, а также, конечно, четырех бортов рамы. Достаточно плотные пластины серебра целиком покрыты позолотой. Возможно, что первоначально на овальных выпуклостях в центре трех концов выделенного в нимбе креста были накреплены драгоценные камни в оправах; отверстия от четырех гвоздиков, равномерно расположенные, видны на них. Общий размер иконы — 93×71,2 (до 93,5×71,7) см; без бортов — 77,5×56,5. Размер евангелия на иконе 21×16, а уголков его — 4×4 см. Медальоны (дробницы) подписи — гладкие, выпуклые, формы четырехлистника с греческими, тоже выпуклыми, буквами IC XC под титлами. Борта имеют ширину орнаментальной полосы с валиками в 4,6 см, а ширину внутреннего орнаментированного скоса в 2 см. Насколько крупные размеры даны изображению следует из того, что диагональ нимба по горизонтальной линии достигает 41 см, т. е. ширина живописного лица примерно 25 см.

Хотя весь рельеф настоящей иконы ныне уничтожен, но как местами можно еще проследить, икона была сработана вполне четким рельефом. Одеяние полуфигуры дано в редких, крупных складках. Плащ слегка выделяется на правом плече, — несомненно он образовывал дополнительный объем в этом месте рельефа. На левом плече сейчас нельзя обнаружить, чтобы накинутый плащ когда-то объемно отделялся от одеяния — сейчас трудно решить, которые складки тянул мастер от ворота, как край плаща. Впрочем следующие складки, правее, над евангелием, отчетливо смяты теперь и сплющены из прежних объемных, а крайние две у самого плеча и нижние над локтем, идущие в полукруг, только заглублены.

Благословляющая десница и одетая рука до локтя были — ясно — надлежаще моделированы. Рукав рубашки оттенен сетчатым рисунком с точкой в каждом ромбе и внешней оторочкой с непрерывным рядом кружочков. Что же касается остальной части одеяния руки, то тут наш мастер также не прочувствовал реальность, а бессознательно повторил свой живописный образец, образуя уступы складками. Живописный

[1] В раскрытом виде надпись прочитана Е. С. Такайшвили (с установленными исправлениями: შენიგე: სკნელისა მეოხებითა; მწულილნი ქურივისანი) так: ...[ვნახ]ეთ ეკლესიაი დარღეული, გჰით ხამკული ეკლესიის შენისი მოპარული და დაფლული. [.....]. რასა შენიგე შენდა მევსწიროთ, შენდა მინდობილთა. გკოცნეთ ჩვენ ყოველთა[ვ]ე და ქვე[ს]ენელისა მეოხებითა დედისა შენისა თანა და მითევალე კნინი ესე მხახურებაი ჩვენი, ვითარცა მწულილნი ქ[ვ]რივისანი: ბარძიმი ხუთასი დრაჰმისაი, ტაბაკაი ორნი, საცეცხლურნი ერთნი, ხარანი ერთი [. . . . . .] ორთავე მინა ცხოვრებათა. ხატსა ზედა არს ოქროი და ვეცხლი დრაჰმი შეიდასი.

Восстанавливаемые им как *табакини* и *харани* слова не известны ни по одному словарю. — В надписи замечается дважды описка (вместо буквы Е написано И): в первой строке ВПОИТ, и в конце ОРТВИ.

образец повторил он и в вырезе ворота, композиция которого ясно говорит о том, что это повторение живописного образца: сдвиг влево выреза, как и поворот всей головы скульптурно не мотивированы при фронтальном положении полуфигуры образуемыми при этом складками. (При переносе иконы на новую доску мастер, писавший живописный лик ее, воспринял построение иконы за фронтальное, хотя внутренний контур нимба намечает поворот головы, и написал лицо фронтальным.) Бездумно подошел мастер также к изображению благословляющей кисти правой руки. Она прежде всего противоестественно повернута под прямым углом вверх, и это отразилось в положении оторочки рукава. А затем характерно, что сложение пальцев показано так, будто рука изображена навыворот, именно не ладонью к зрителю, а тыльной стороной, хотя безымянный палец склонен к большому позади указательного и среднего, что реально невозможно при данном повороте руки. Получается, что мастер воспроизвел здесь сложение пальцев левой руки, приписав его правой. Кисть крупных размеров, пальцы длинные — средний палец 15 см длины, большой — 7.

Евангелие в интересно украшенном, чеканном по смыслу реалий, переплете тоже выступало самостоятельным объемом. Это явно следует из наличия по его верхнему контуру прямой полоски, определявшей объем рельефности.

Если, таким образом, Ненашская чеканная икона в построении фигуры явно находится в зависимости от своего живописного прообраза, хотя отдельные скульптурные частности — по видимым данным — мастер выполнил согласно усвоенным в мастерской передовым требованиям в техническом смысле, но без понимания и проникновения в них, т. е. без художественности решения, то декоративная сторона иконы значительно выше и добротнее решена.

Прежде всего взятая им небольшая ширина орнаментальной рамы, отказ от фигурных, сюжетных медальонов по раме и замена их гладкими, выпуклыми, блестящими медальонами. Затем гладкий внешний скос и только внутренний с орнаментацией. В противовес такой скромной орнаментированной раме нимб Христа имеет почти двойную ширину — около горизонтальных частей креста в нем 7,5 и 7 см ширины против 4,6 см ширины орнаментальной полосы рамы. Таким образом рама отступает на второй план против подчеркнутого значения иконного изображения, т. е. идеологического значения произведения. Сам растительный мотив убора нимба построен из кружков с листиком, идущих попарно на нимбе, а на раме они тянутся по одному.

Листики на нимбе даны одного стандартного размера, хотя по своему построению каждый раз меняются, хотя бы в частностях. Они не лишены четкого рельефа с выделением разных плоскостей, но особой утонченностью не выделяются. Каждый из них заключен в отдельный кружок, с которым листик соединен стебельком такого же строения, как и сам кружок. Все кружки связаны браслетиками друг с другом, в чем нельзя не усмотреть дальнейшего развития приема построения орнаментальных рамочек вокруг отдельных сцен на Кацхском предалтарном кресте, вкладе рачинского эристава Рати. Однако, при старательности работы над каждым отдельным кружком, его расширениями и браслетиками, а также над заключенными в них листиками с мелкой дополнительной гравировкой на гребнях заворотов листиков и др., построение каждого отдельного орнаментованного отрезка нимба нельзя назвать законченным, так как имеющееся поле не заполнено согласно его площади и конфигурации, а просто части кружков срезаны, где разместить их не удалось полностью.

Узор орнаментальной полосы бортов иконы состоит из стебельков, примыкающих к основному волнообразно проходящему стеблю и образующих при этом кружки вокруг листиков, но так, что между каждой парой соседних кружков остается небольшой зазор, в котором мастер даст тоже дополнительную орнаментацию. Это тот же прием, который был введен мастером Хопской иконы в память царя Леона. В построении больших листиков в кружках мастер наблюдает чередование направления наклона отдельных лепестков попеременно то влево, то вправо. В детальном построении их мастер избегает точного повторения; так же и узкие промежуточные звенья строятся им свободно, без сознательного повторения. В орнаментации бортов и нимба не только стебли даны тонкими валиками, но и некоторые жилки листьев выделены тонкими валиками же, создающими как бы обособляющийся рельеф. Это зародыш того своеобразного технического приема исполнения растительного орнамента в известной группе чеканных произведений XII века, одним из ярких представителей которой является икона архангела Гавриила в Сети, ныне в Местийском музее (см. табл. 68). В общем орнаментация эта состоит из известных, ходких для данного времени растительных мотивов. Мастер разнообразит в деталях построение. В целом орнаментации не выделяется особым разнообразием звеньев, а также особенной утонченностью их; скорее она страдает некоторой беднотой замысла и однообразием.

В высокой степени декоративна и мастерски выполнена надпись на нижнем борту иконы и в правом нижнем углу фона: четкость начертания букв, интересные их переплетения, декоративная украшенность стержней букв говорят о хорошей грамотности и большом участии разума в компоновке и исполнении на данном месте.

Орнаментация фона выполнена гравированными линиями. Она закомпонована совершенно свободно течением и заворотами стебля, делающего по несколько кругов, переходов и т. д., и охватывающего разных размеров и построения листочки. Основная масса листочков придерживается того же построения, что и листочки борта и нимба, но есть и с вытягивающимися длинными носами, закручивающимися на конце иногда за ближний, а иногда за дальний круг стебля. Листочки кроме того имеют дополнительную разработку точечным рисунком. Весь фон пройден длинными вертикалями точечных линий, нанесенных менее тесно, чем на бортах и нимбе. Дробницы с обозначением подписи изображения и конец надписи жертвователя, видимо, сознательно выделены как наложенные на готовый фон, т. е. нарушая течение его орнаментации.

Таким образом, этот крупный образ поясного Спаса в Иенаше, являясь несомненным памятником первой четверти XI века, представляется произведением рядового мастера, прошедшего хорошую школу и усвоившего ее технические приемы. Однако, он лишен горения большими скульптурными задачами той эпохи и понимания их. Поэтому он не способен был пережить живописный образец в направлении скульптурного претворения его, а подчинился ему. Зато в декоративной обработке бортов, нимба и особенно фона и надписи он дал приятное и свободное решение задачи. Хотя и тут не проявил большого, творчески законченного дарования.

4

ГЕЛАТСКАЯ ИКОНА ПОЯСНОГО СПАСА

Икона поясного Спаса в Гелати, предельно большого размера в 1,37×1,05 м с бортами, не имеет никакой исторической надписи (см. табл. 111—115). Она так же как и Иенашская икона поясного Спаса, сильно выделяет собственно иконное изображение

в широком нимбе, обрамленное только узкой рамой, имеющей, именно, единственно задачу отделить, выделить икону из остального мира[1]. Вычеканена вся икона из одного листа серебра и только борта со скосом чеканены из четырех отдельных полос. Пластина иконы размером 122,5 × 84,5 см; а борта без скоса шириной 6,5 см, а скос 2,2 см. Чеканный рельеф одеяния полуфигуры сильно примят, сплющен. Согласно вырезу одеяния у шеи живописное изображение лица подразумевает поворот его влево, чему отвечает разрыв между одеждой и правым концом нимба, оставленный для изображения живописью спадающего локона волос. Впрочем полуфигура здесь, как и на Иенашской иконе развернута фронтально. В отличие от последней, да и многих других икон, евангелие в левой дано раскрытым и повернутым к зрителю. На нем дан евангельский текст по-гречески (Ио. 8, 12). Как отмечено в исследовании Т. С. Каухчишвили, в тексте привлекает внимание: лигатуры, неприменение ноты subscriptum, один пример итацизма, неправильности в применении ударений и spiritus-ов[2]. Текст исполнен чернью, сплошными черневыми полосками в едва заметном заглублении. Фон оставлен совершенно гладким, только буквы подписи (IC XC) рельефно подняты и по полученным частям параллельной к нему плоскости покрыты сплошными полосками черни; под легкий скос же данные к фону обрезы букв позолочены. Нимб хорошо позолочен в светлый желтый тон; борта же позолочены чуть желтее нимба, а фон имеет только как бы едва заметный налет позолоты, — впрочем возможно от грязи не видно ясно. Что же касается полуфигуры, то она оставлена белой, без позолоты.

На основной пластине в различных местах видны трещины (в фоне левее нимба; над правым плечом между фоном и нимбом; по верхней линии правой руки; евангелие сверху и справа; левое плечо и до евангелия; нимб в двух местах справа). Но особенно важно отметить, что нимб перерезан у верхнего тябла креста с обеих сторон его, причем удалены наружные валики тябла. Это говорит о том, что, когда перебивали икону на новую доску, сузили нимб, вырезав с каждой стороны тябла примерно по 6 мм чеканки (а всего, следовательно, 12 мм). На это изменение указывает и то, что край скоса и край фона только подходят друг к другу в верхней половине слева, тогда как всюду фон перекрыт бортом.

Накрепленные в центре трех тябл креста в нимбе камни в оправе (сердолики) не относятся, как я полагаю, к первоначальной композиции; они накреплены позднее, закрывают часть чеканного рельефа и искажают целостность композиции. На верхнем сердолике надпись в одну строку (куфическая: вверх ногами?).

Борта тоже несколько пострадали от времени — на углах потеряны небольшие кусочки «гвоздеобразного» орнамента; и затем в разных местах продавлены отдельные его пирамидки (на верхнем борту слева и справа, на нижнем и отдельные на других). Чеканка набита на теперешнюю доску неряшливо, борта наложены на среднюю пластину, а не наоборот, как бы следовало; но дело не в этом, а в том, что деревянный остов борта сделан во многих местах шире нужного и главное выше. Благодаря этому борт образует не только полоса «гвоздеобразного» орнамента, а также часть гладкого наружного загиба и почти всюду скоса. Гладкий же борт снаружи скоса, которому надлежит быть под основной пластиной, выравнен в один общий скос и накрывает ее.

Полуфигура Христа сейчас сохранила лишь незначительный рельеф. Моделирован он был плавно на плечах с переходом к груди: это заметно еще и сейчас, несмотря на

[1] Описана в книге Н. Кондакова и Дм. Бакрадзе, Опись памятников ..., СПБ. 1891, стр. 31, № 7 и рис. 15. Фото Ерм. № 5651 (справа). Мною подробнее изучалась на месте в Гелати 2. V. 1946 г. Ныне находится в сейфе Музея искусств Груз. ССР в Тбилиси (инв. № 9723).

[2] Т. С. Каухчишвили, Греческие надписи Грузии, Тб. 1951 (по-груз.), стр. 163—164.

сплющенность иконы. Очень хорошо выделен моделировкой переход к заметно объемному показу правой руки от локтя до кисти включительно. Этому отвечал выступающий рельеф раскрытой книги евангелия на правой половине иконы, где сохранились в хорошем рельефе придерживающие книгу пальцы.

Драпировки просты, маэстозны, монументальны; и фигура в них спокойна и мощна. Складки одежды даны двойной бороздой (так же были показаны и складки одеяния Цаленджихского Спаса и две складки на Иенашской иконе от правого угла ворота). Складки против ворота сходятся острым углом, хотя не так схематизированы, как на Цагерской иконе поясного Спаса, на Местийской, на Чукульской (см. фото 99, 359-а, табл. 123 и фото 360). Отдельные складки сведены на нет загибом конца в крючок. Гладкие поверхности одеяния имеют из-под складки едва заметный подъем, создающий естественность, а к тому же и дополнительную игру пластической формы. Таким образом, мастер хотя не наблюдал в рисунке складок отражения реальной основы, а работал по впечатлению и памяти, подчиняясь принципу ритмичности, достиг общего впечатления убедительности надетого широкого в тяжелых редких складках одеяния с накинутым легко на плечи плащом. Складки его на правом плече проработаны иначе, чем на одеянии и чем падающие с левого плеча, где они натянуты вниз приложенной книгой.

Рельеф правой руки, хотя он несколько смят, все-таки дает возможность оттенить, увидеть изумительное мастерство пластической передачи, которое проявил здесь мастер. Кисть правой руки совершенно свободна в своем движении, на ней как бы намечена мускулатура, пальцы плавно сгибаются в суставах, ногти всюду определенно показаны. То же самое выявлено и в рельефе пальцев левой руки, придерживающих страницы раскрытой книги, с правильным показом только кончика большого пальца и притом со стороны мякоти.

Как было уже отмечено, евангелие показано раскрытым, что дало мастеру возможность показать обрез страниц с обоих боков и спину всей книги в сокращении. Поверх же ее он просто поднял самый рельеф на определенную высоту над рельефом фигуры (ср. то же на Иенашской).

Рядом с этим большим умением пластической выразительности собственно декоративное мастерство проявлено с большой сдержанностью, но крупными ударами — нимбом и подписью изображения.

Нимб исключительно мощной впечатляемости: пластичность стебля, лепестков — все разные, портбукетиков и т. д., а также орнаментальных полос в тяблах креста и во внешнем обрамлении нимба, такой четкости, силы, строгости и артистичности индивидуального мастерства, что ставит эту икону совершенно особняком. Размеры нимба очень крупные — по горизонтали диаметр его 63 см, а каждого из боковых тябл креста в нимбе около 13 см (при высоте в 12), т. е. ширина живописного лица до 37/8 см. Верхнее тябло меньше в размере (высота 10×11 см ширины теперь). По всем частям нимба проходит стебель одного и того же, очень выпуклого сечения валика, как и в нимбе и на бортах Иенашской иконы (см. табл. 119, 121 и фото 83, 84), а геометрический бортик нимба повторяет тот мотив, которым отделан поясок талии у Джуматского Георгия (см. табл. 52 и фото 151); тот же мотив встречается в некотором упрощении и на скосах икон XI века. Характер же построения листиков отдаленно напоминает Лапскальдского Николая, Мцхетского архангела (Лечхуми), три Сакдарских иконы, Парского Георгия, Крестителя из Полтавского (см. табл. 85-а, фото 225, 226—228, табл. 63, фото 385) и др. В них выявилось в полной силе пластическое понимание природы создаваемых

фантазией скульптора растительных образований с их наложением одного объема поверх другого, с вытягиванием узких длинных носов, закручивающихся за стебель в орнаменте разделки боковых тябл креста нимба, и т. д.

Очень внушительным ударом — не только идейного, но и декоративного порядка, — являются буквы подписи в углах гладкого белого фона, исполненные черным по покрытому золотом повышенному основанию. Буквы крупные — до 6 см и над ними еще крупные же титла, по 3 см по высоте, фигурно построенные.

Рама этой Гелатской иконы поясного Спаса первоначально казалась мне, что прибавлена позднее к самому изображению взамен какой-то первоначальной другой. Позднее же, когда прежде всего были выявлены экспедицией Е. С. Такайшвили в Лечхуми и Сванетию иконы мечурчлет-ухуцеса и эристава сванов Иване Варданидзе в Лабечина и в Ланчване Местийского района (см. табл. 56, 55), которые он отнес в XII век и которые я полагаю необходимым передвинуть в XI, затем забытый мною борт иконы Кахабера-Кирилле в Никорцминда первой трети XI века (см. фото 387) и ряд других, то вопрос о применении «гвоздеобразного» орнамента на протяжении ряда столетий и во всяком случае уже в XI веке был решен вполне определенно и непреложно. Тогда смущавшая меня рама этой иконы, никакими другими моментами не выдвигавшая вопроса о своем более позднем происхождении, была признана одновременно изготовленной с самим изображением. Она встала в ряд со многими другими примерами, как по основному мотиву, так и по мотиву скоса. Гвоздеобразный мотив убора иконных бортов имеется на таких, несомненно относящихся в начальный XI век памятниках, как Спас на троне работы Тевдоре Гвазавандзе в Иели (см. фото 375) и другой в Цюрми (см. табл. 109), поясной Спас в Чажаши (см. фото 363), живописный Михаил архангел из Мцхета в Лечхуми (см. фото 225) и Георгий в Сюни Парском (см. табл. 63) и др., как это выше разобрано[1]. — Мотив отделки скоса в таком точно варианте встречается еще на иконах в Никорцминда (заказ Кахабера-Кирилле)[2], Иоанна Крестителя из Полтавского (см. фото 385), Георгия в Сакдари (см. фото 226), Спаса на троне в Чихареши (см. фото 445), в Жибиани (см. табл. 108), а в ряде близких вариантов соединительной детали в большом числе памятников, как борта около 1023 года к Зарзмскому преображению или Шодайской иконе конного Георгия и т. д.[3].

Признав эту раму закомпонованной как единое целое с самим изображением, мы получаем возможность понять весь замысел мастера в целом, именно выше подчеркнутое подчиненное значение рамы, как отграничивающего момента для сюжетной композиции. Отсюда делается понятным беспрерывность течения этого основного узора («гвоздеобразного»), как и дополнительного по скосу; он нигде не прерывается ни гладкими выпуклыми медальонами, ни сюжетными, ни эмалевыми бляшками и т. д. По мысли мастера он не должен ни в каком пункте останавливать на себе внимание, отвлекать от важности сюжета. И действительно, этот замысел вполне достигает своей цели, а решение сюжетной части, как было подчеркнуто, полно мощи, спокойствия и монументальности[4].

Еще один значительный декоративный прием осуществлен мастером данного чеканного произведения. Как и на некоторых других произведениях начала XI века, так и на этой Гелатской иконе Спаса он дифференцирует отдельные части произведения

[1] См. главу IX, § 7, стр. 558.

[2] См. ниже при разборе иконы Спаса из Кацхи.

[3] См. тоже гл. IX, с. 554, 564.

[4] Такое же решение бортов с этим же узором, имеем и на иконе пешего Георгия в Лабечина по заказу Иване Варданидзе и на фрагментах им же заказанной иконы в Ланчване.

колористически — один покрывает позолотой, другие же оставляет белым в серебре, а самую позолоту дает разных оттенков густоты цвета. Этим приемом колористической градации достигается значительная декоративность целого — совершенно белое одеяние полуфигуры, натуральная раскраска живописного лица, бороды, локонов, обрамленных позолоченным и сильным, мощным, пластически разработанным в орнаменте нимбом, при едва тронутым позолотой гладком фоне и все это заключенное в более интенсивного желтого цвета позолоты раму, узкую, покрытую правильно и сильно сработанным гвоздеобразным орнаментом. Так все оказывается между собой тесно и логически связанным в одно большое единое идейно и художественно целое.

5

ЖИВОПИСНЫЕ С ФРАГМЕНТИРОВАННЫМ ОКЛАДОМ ИКОНЫ ПОЯСНОГО СПАСА ИЗ МГВИМЕВИ И КАЦХИ

Две больших иконы поясного Спаса в монастыре Мгвимеви (о. 15) и в Кацхи (о. 29) сохранились с утерей чеканного оформления полуфигуры, которое несомненно было при создании этих художественных произведений включено в композицию с живописным ликом. Конечно, обе они дошли перенесенными на новые доски и с совсем поздней живописью самих икон. Я включаю их здесь в рассмотрение ввиду того, что Мгвимеевский Спас сохранил борта с выделенными на них прямоугольными полями с полуфигурами, т. е. дающими ясное представление не только об общем декоративном разрешении данного произведения, но и о его пластической выразительности. А Кацхский Спас, хотя борта его не имеют сюжетных вставок, все-таки позволяют при сравнительном материале выявить и проследить на нем высокие художественные достижения.

Большая икона живописного поясного Спаса из Мгвимеви (102×76,5 см) сохранила чеканными только фон, нимб и широкие (в 10,7 см) борта с двумя скосами (см. табл. 125, 126 и фото 71, 74–78)[1]. Доска неровная — вверху шире (77 см), внизу уже (76 см). Каждый борт поделен на семь отрезков, причем крайние орнаментальные отрезки попарно соединены включением гладкого с таким фигурным контуром угла, какие делаются на евангельских переплетах. Ширина этого орнаментованного поля — 7 см, а внутреннего скоса — 2 см. Кроме этих крайних отрезков — длинных на вертикальных и коротких на горизонтальных бортах, — на каждом из них имеются еще по два орнаментальных отрезка, одинаковой с крайними вертикальных бортов длины (до 15 см). Между ними выделены поля — по три на каждом борту, — с полуфигурами: квадратные (7,5×7 см) на вертикальных полях и поуже (7×6 см) на горизонтальных. На верхнем борту изображена в среднем клейме гетимасия (без подписи), а слева и справа богоматерь (ⴆⴆⴗ ⴖⴆⴗ) и Креститель (ⴗⴣⴆⴗ ⴣⴆⴔⴖⴑⴂⴑⴝⴑⴄ)[2]. На боковых бортах рамы идут обращенные полуоборотом друг к другу слева и справа апостолы: Петр (ⴒⴗ ⴟⴋⴆⴗ) и Павел (ⴒⴗ ⴟⴣⴆⴄ), Матвей (ⴒⴗ ⴂⴆⴗ) и Марк (ⴒⴗ ⴂⴆⴖⴄ), Лука (ⴒⴗ ⴄⴆⴝ)

[1] Броссе, Voy., XII, p. 90—91 (j); Кондаков-Бакрадзе, Оп[illegible] ... 1891, стр. 144, № 1.

[2] Н. П. Кондаков (Археологическое путешествие по Сирии и [illegible]лестине, СПБ 1904, стр. 279—280), разбирая грузинскую с эмалями икону Спасителя в ризнице церкви [illegible]оскресения в Иерусалиме, отмечает, что образ Гетимасии (ἡ ἑτοιμασία), как символический занимает на борту место «только в изображениях Страшного Суда, Славы Господней, Моления или Деисуса, как условная эмблема грядущего откровения всемогущества Божия, и уже по этому неизменному смыслу не может появиться и никогда не появляется в Распятии, сцене чисто исторической и иного значения»; а далее отмечает, что «мы часто встречаемся с подобными прегрешениями против строгой византийской иконописи в древних византийских эмалях...», в частности в Грузии.

и Иоанн (ⴔⵏ ⵑⵄⵃⵏ). На нижнем борту три воина — сейчас в такой последовательности, — слева направо: Георгий (ⴔⵏ ⵟⵄⵏ), Димитрий (ⴔⵏ ⵚⵔⵄⵏ) и Федор (ⴔⵏⵙ ⵄⵚⵏ). На нижнем борту вместо двух орнаментальных отрезков между тремя полуфигурами воинов заключается трехстрочная декоративно украшенными буквами надпись жертвователь-ницы — «украсившей лик твой Русудан»:

ⵜ ⵔⵃⵙⵙⵔ ⵃⵜⵞⵟⵞⵁ ⵙ ⵊⵗⵃⵁⵜⵃⵚⵁ.ⵜ|ⵃⵙⵔⵜ:ⵆⵛⵁ:ⵢⵙⵏⵙⵏⵏ ⵜⵏ ⵇⵏⵙ:ⵃⵙⵃⵁⵞⵁ
ⵙⵁ·ⵁ ⵃⵢⵙⵏ ⵃⵃⵛⵔⵜⵏⵙ ⵃⵚⵟⵁ|ⵃⵃⵁⵔⵔ||ⵊⵏⵙⵁⵟⵏ:ⵚⵙⵗⵏⵔ:ⵃⵙ:ⵚⵚⵏⵔ:ⵚⵊⵗⵃⵃ
ⵁⵗ:ⵔⵃⵃⵗⵙ ⵃⵃⵠⵏⵙⵁⵔⵔ ⵊⵗⵏⵁⵙⵁⵙⵔ ⵃ|ⵃⵄⵁⵟⵗ:ⵑⵔⵗⵏⵔ ⵊⵗⵏⵙⵔ [:|ⵃⵁⵙⵙⵁⵚⵔⵏ

В настоящее время обе половины этой надписи набиты неправильно, в обратном порядке, и с отмеченными лакунами[1].

В целом чеканка иконы сохранилась не плохо, если отвлечься от утерянной при переносе на новую доску, а может быть, нарочито отброшенной согласно вкусам иной эпохи, чеканки полуфигуры Христа. Что таковая была изготовлена при создании данного произведения, видно потому, что левый контур ее в фоне никак не закончен в отличие от внутреннего контура нимба; по нему идет узкая полоска (по которой набиты гвоздики), более темная (и с остатками вековой грязи), чем позолота всего фона, что говорит о том, что она несомненно была прикрыта чеканкой полуфигуры. А правый контур в нижней части срезан по краю писаного красками евангелия, а в верхней отломан сейчас, но так, что восполнив рисунок орнаментации фона, часть живописи полуфигуры была бы все-таки прикрыта. Т. е. и с этой стороны нарушение чеканки даже декоративного фона в угоду живописной иконе несомненно. Характерно и то, что теперешняя, поздняя и сильно пооткрошившаяся живопись лица построена фронтально, тогда как нимб заканчивается разного контура концами. Т. е. предполагает легкий поворот головы в левую сторону и сообразно этому показ спадающего справа на левое плечо локона волос.

Изменение всего подхода к художественной задаче, решавшейся мастером при создании данного чеканного с живописным лицом произведения, замена понимания ее совсем иным сказывается и в том, что нимб прикрывает известные отрезки орнаментов фона (от 1 до 2 см шириной, восстанавливая узор), и упирается вверху в скос рамы. Это место скоса, сильно вдавленное против верхнего тябла креста в нимбе, не имеет узора, представляет гладкую полосу с несколькими дырочками от гвоздей, которыми был накреплен нимб (?).

Нимб был исполнен из отдельной пластины. Выпуклость его сейчас, видимо немного меньше, чем была первоначально задумана. Также и каждая половина фона сработана отдельно.

Порчи в чеканке иконы состоят из отломанного небольшого кончика нимба с левой стороны; значительны отдельные лакуны и поломы скосов; сплошь отломан весь — за исключением небольшого куска вверху левого борта — заворот наружу для накрепления бортов, почти полностью в связи с этим отломан край наружного скоса, полностью отсутствует он по нижнему борту; далее широкая основная полоса борта имеет трещину по контуру фигуры Петра, у Марка выломана голова с шеей (откуда бесформенная торчит заливка), у Георгия — г ова, шея, левое плечо набиты из обломков, у Димитрия уцелели голова до подбородка, щит (от фигуры кое-где мелкие кусочки), а Федор — сильно смят; имеются поломы и мелкие утери фона (особенно вверху справа); помят сильно левый угол рамы.

[1] Бросс (XII, стр. 90) приводит текст по копии А. Муслова (с раскрытием сокращений), ничего не говоря о том, что части надписи набиты были неправильно. Имеются мелкие погрешности.

Кацхская икона поясного Спаса примерно того же размера, что и Мгвимевская (97,5×73 см), дошла в еще более потревоженном виде, чем последняя (см. табл. 128 и фото 72, 82)[1]. Теперешняя доска, на которую перебита была икона — предположительно еще относительно давно, после чего погиб нижний борт со всей чеканкой и попорчены и фрагментированы и другие ее части, — не представляет собой правильного прямоугольника, а перекошена и немного уже вверху. На Кацхской иконе тоже нет чеканной полуфигуры — ее заменяет живопись. Только в левой руке изображение евангелия дано серебряной, позолоченной, ровно обрезанной пластиной, размером 21,3×16 см, с украшавшим центр ее крестиком перегородчатой эмали (11×7 см, с восстановлением). Это изображение переплета является тоже поздним; орнаментация его оттиснута от матрицы, состоявшей из двух объединенных звеньев растительного мотива в заплетениях стебля. Повторен оттиск три раза — дважды один над другим по левому краю пластины и третий раз посредине правого края (в обратном направлении). Части же поверху и понизу, начиная от левой полосы и до правого края пластины, оттиснуты от другого рисунка матрицы: он попроще и оттиснут не точно. Что пластина сделана нарочито, видно по ровным ее краям — почти полно сохранился левый, наполовину правый и малость внизу и вверху. Эмалевое распятие не умещается полностью на оставленной гладкой средней части пластины; едва ли уже при изготовлении последней древний крестик был фрагментирован в правом тябле. Нимб (ширина его от 9 у боковых тябл креста в нимбе и до 8,5 см у верхнего, а у левого нижнего конца — 6,5 см, у правого же — 6) лишен вовсе своей выпуклости и сильно вмят в одну плоскость с фоном; он в ряде мест переломан, а кое-где утеряны куски его. Вверху слева у тябла креста набит кусок чужой чеканки. На концах креста в нимбе накреплены три крупных аметиста (?) в поздних оправах. Согласно форме нимба голова Христа была несколько повернута вправо (в отличие от рассмотренных до нее икон). От фона тоже кое-где выломаны небольшие кусочки, в том числе из буквы «С» первого слова подписи и низ от «Х» второго. В разных местах фон помят и ребрами подымается вверх, видимо из-за того, что доска иконы ссохлась. Верхняя часть фона, как и нимба прикрыты скосом борта.

Рама со скосами тоже сильно пострадала. Ширина основной орнаментованной полосы — 6 см, а внутреннего скоса 2,2; гладкая наружная полоса — 1,2 см. Верхний борт не сохранил вовсе чеканного внешнего скоса и его деревянная основа, видимо, никогда не была нужной для этого ширины, и следовательно, и не имела этого профиля. Чеканка верхнего борта при переносе на теперешнюю доску, можно предполагать, сохранилась двумя отдельными поперечными кусками, по краям и с лакуной центральной части. От левого сплошного куска уже на новой, по-видимому, доске погибла чеканка внутри крайнего медальона, часть которого при переносе была загнута на наружный край, как соответственно загнута часть такого же орнаментованного медальона (буккла) правого сплошного куска. Этот правый кусок пострадал уже на новой доске — выломано второе с правой стороны звено орнамента. Средняя часть верхнего борта при переносе, приходится считать, отсутствовала, и восполнена куском чеканки, закрывающей как среднюю полосу, так и внутренний скос. Узор этой заплаты — штамп хорошего рисунка. — Боковые борта сохранились относительно целыми, но накреплены они ошибочно — листиками повернуты вниз против общепринятого положения их вверх; смяты «буккле»

[1] Г. Церетели, МАК, VII, 1898, стр. 86—87, № 4; Кондаков-Бакрадзе, Опись..., стр. 140, № 1.

и ровно срезаны нижние концы, т. е. они соответствуют рисунку верхнего борта, именно его среза, учитывая горизонтальный борт и его сочетание с вертикальными; внутренние скосы их, покрытые орнаментацией сохранились, а также вертикальные наружные гладкие скосы. Внутренний скос, к сожалению, не составляет ровной наклонной поверхности, а как бы вогнут — он лишен твердого деревянного остова, что удается проследить снизу, где прощупываются пустоты. Нижний борт оторван от основной доски и утерян.

Контур чеканного фона по линии живописно исполненной полуфигуры, так же как на Мгвимевском Спасе, имеет неровный выделенный узенький бортик для накрепления гвоздиками к деревянной основе. Эта уцелевшая полоска с остатками загрязнения под наложенной пластиной полуфигуры имеет еще и брызги зеленой краски, сходной с живописью полуфигуры, т. е. говорит о том, что на этой новой доске чеканной полуфигуры уже не было. Эта узенькая полоска большей частью покрыта матирующими наколами или частями орнаментального узора фона, только слева она частично осталась гладкой. Т. е. здесь имеем тот же общий прием, что и на иконах Мгвимевского деисуса. Впрочем, как на них, так и на Мгвимевском и Кацхском поясных Спасах видимое сейчас положение скорее всего результат измененной монтировки отдельных частей при переносе чеканки на новую (в древности еще, — в поздние века) доску: нимбы, полуфигуры, борта не перекрыты по узким полоскам бортиков орнаментованной пластиной фона, а наоборот наседают на нее.

Надпись жертвователя помещена здесь совершенно единичным приемом, а именно нанесена в поле фона иконы рядом со скосом левого борта цепочкой из букв одна под другой (иногда по две в ряд), начиная от верха и до низа фона. Некоторые буквы надписи частично прикрыты чеканкой скоса рамы. — Надпись читается так:

სამებაო წმიდაო ერთარო თანუსმიცემელო მენდა მფარველ ყოვ ორთავე მინა ცხორებასა ერისთავთ ერისთავსა კახაბერსა.

Троица святая, единосущная, тебе поклоняемся, будь покровителем в обеих жизнях эристав-эриставу Кахаберу.

Палеографически установленное на первую четверть XI века начертание буквы «А» подтверждает и другие данные к датировке данного произведения. Кахабер этой надписи — рачинский эристав, конечно; тот же самый, что о себе пишет на одной, уцелевшей только нижним бортом и, возможно, отдельными обломками иконе в Никорцминда (см. фото 387)[1]:

+ ⴋⵑ:ⵃⵆⴔⵚⵏⵖⵕⵁⴝⵏⵖⵆⵚⵆ:ⵃⵏⵖⵏⵑ:ⵄⵑⵖⵆⵚⵆ:ⵃⵁⵖⵃⵁⵄⵔⵖⵏⵖⵃⵆ:ⵖⵄⵏⵃⵁⵚⵆⵄⵏⵑⵖⵑ ⵖⵃⵆ:ⵄⵆⴔⵏⵃⵆⵚⵆ:
ⵄⵁⵖⵀⵏⵑⵏ:ⴔⵆⴔⵏ:ⵖⵃⵏ:ⵅⵁⵚⵆⵄⵕⵁ ⵀⵃⵆⵚⵏ:ⵃⵁⵏⵖⵏⵑⵏⵃⵆ: ⵄⵔⵏⵀⵖⵆⵚⵆ:ⵑⵚ: ⵃⵚⵖⵔⵃⵏⵏⵖⵆⵚⵆ:
ⵃⵁⵖⵃⵆⵚⵆ:ⵃⵚ:ⵃⵚⵑⵏⵏⵖⵏⵏⵖⵆⵚⵆ:ⵄⵃⵆⵚ:ⵃⵏⵀⵆⵚ. ⵖⵄⵃⵁⵚⵏⵏⵖⵁⵄⵃⵁⵚⵖⵃⵁⵚⵆⵚ:ⵄⵚⵀⵏⵃ
ⵖⵄⵃⵁⵚⵖⵃⵁⵚⵆⵚ: ⵄⵚⵔⵃⵆⵚⵆ

Я Кахабер, в монашестве Кирилле, сын покойного эристав-эристава Рати распорядился оковать икону эту распятия в утешение и возрадование души моей грешной и в долгодействие сына моего эристав-эристава (и) эристава (провинции) Рача Рати.

[1] Икона эта погибла при ограблении Никорцминдского храма в конце 20-х или начале 30-х годов. Общий вид иконы на фото Ермакова № 18999. Нижний борт украшен тремя медальонами с полуфигурами воинов (ⵍⵏ, ⵁⵏ, ⵛⵃⵔ[ⵄⵏ]) между двумя отрезками в трех строках между рельефными же линиями. По краям этого борта имелось начало вертикальных бортов, орнаментированное крупным гвоздеобразным узором; наружный скос того же рисунка, что и на Цаленджихском и Мгвимевском Спасах, а внутренний — как на Мгвимевском и Кацхском Спасах. Длина этого борта была 84,5 см, а высота целиком около 10 см, высота же надписи — 7, а скосов по 1,8 см, как я отметил на месте 19. IX. 1928 г. (ср. Бочоридзе, Bulletin du Musée de Géorgie, t. V, 1928, стр. 209—210, где даны ссылки на литературу).

Он сын эристава эриставов Рати и отец тоже Рати. Отец этого Кахабера Рати на переломе X и XI веков ставит в Кацхи и в Схвава предалтарные кресты, которые рассмотрены в гл. VIII.

Общее декоративное построение этих двух икон существенно разнится одно от другого. Но вместе с тем каждое из них примыкает к рассмотренным выше примерам. Мгвимевская икона обрамлена широкой и многорасчлененной рамой, так же как Цаленджихский Спас и Хопская богоматерь; Кацхская же имеет узкую, незаметно расчлененную декоративными медальонами раму, примыкая к Иенашскому и Гелатскому Спасам, занимая среднее между ними место. Соответственно избранному типу общего построения и оформление центрального изображения только в Кацхском Спасе сильнее — нимб крупнее, монументальнее с гладкими плоскостями тябл его креста и с распределением орнаментации; евангелие украшено крестиком перегородчатой эмали, еще по определению Н. П. Кондакова X века.

Полуфигуры на раме Мгвимевского Спаса дают ясное представление о пластическом подходе мастера. Головы даны выступающими вперед почти на половину реального объема; волосы на лбу и отдельные пряди их, а также курчавые завитки волос воинов скульптурно выделены и проработаны; мафорий богоматери ложится своими складками по голове и плечам дополнительными объемами, точно также плавно ниспадающие драпировки одежды Иоанна Крестителя и апостолов, часто оставляющие значительную часть руки оголенной и составляющие хорошо проработанный и старательно моделированный объем, наложенный поверх основного фигуры. Тоже хорошо выявленным наложенным объемом выделяются книги в руках апостолов, копья, мечи в руках воинов.

Характерным приемом у нашего мастера является установка полуфигуры в гладком прямоугольном поле, обрамленном насеченным валиком: полуфигура сведена внизу на нет внутри этого поля, т. е. она не перерезается валиком обрамления. Это сведение полуфигуры на нет, умелое выделение рельефа ее такое же, как у большой полуфигуры богоматери Хопской иконы в память Леона или у Спаса Бочормского Георгия.

Орнаментальные отрезки рамы построены совершенно одинаково из двух крупных звеньев и небольшого, двучленного, между ними. Большие лиственные звенья обведены каждое двумя кругами стебля, связывающего их между собой и с промежуточным двухчленным звеном. Направление, которое мастер дает этому стеблю, связывающему все звенья в одну замкнутую орнаментальную фигуру, построено на левой половине иконы в обратном смысле сравнительно с правой. Одно только второе сверху звено левого борта нарушает это равновесие, повторяя течение стебля отрезков правого борта. Формообразование листиков имеет, конечно, несколько определенных схем, но ни одного точного повторения построенного по той или иной схеме конкретного листика на этих бортах не имеется. Среди листиков промежуточных звеньев встречаются вытянутые узкие и длинные носики с закручивающимися концами, как они были применены мастером памятной Леону Хопской иконы, и др. Схемы те же, что и на Иенашской и на Кацхской иконах, но конкретные решения всюду разнятся.

Мотивы орнаментации скосов повторяются на многих других произведениях того же периода. Внутреннего скоса узор имеется на Иенашском Спасе, на Мгвимевском деисусе, на Лабечинском пешем Георгии и на ряде других, а внешнего — сходный на Цаленджихском Спасе, на иконе Кахабера-Кирилле, на Хопском Спасе и др.

Аналогично разрешению орнаментальных отрезков рамы Мгвимевского Спаса дана также и орнаментация верхних звеньев его нимба; нижние же решены каждое

индивидуально, учитывая имевшийся на первоначальной живописной доске поворот головы Христа и распределение локонов на плечах.

Все те же мотивы развиты мастером и в орнаментации фона, исполненной только гравированными линиями и дополнительными точечными деталями, т. е. совершенно плоскостно. К набору мотивов здесь добавляется один раз построение листика, исполненное с абсолютно прямым горизонтальным по низу его завершением (см. фото 74).

В декоративном отношении нужно еще отметить, что мастер сделал на рукавах креста в нимбе Христа рельефом подражание драгоценным камням. Этим застраховал свое произведение от последующего украшения ими — как раз на таких гладких плоскостях.

Другой элемент, тоже играющий декоративное, рядом со смысловым, идейным, значение — это дробницы с монограммами имен изображения (IC XC). Они имеют форму четырехлистника и нарочито подчеркнутый смысл наложения на фон, выраженный тем, что узор фона не учитывает наложения этих дробниц, т. е. развернут сам за себя и нарушен наложенными дробницами, впрочем чеканенными из того же общего листа. Такой, именно, формы дробницы и с такими же монограммами греческими, как по начертанию, так и по форме титла имеем и на Цаленджихской, и на Ienашской иконах поясного Спаса.

Кацхская икона поясного Спаса, хоти и не сохранила частей скульптурного порядка чеканки, все-таки своими декоративными нимбом и рамой дают ясное представление о возможностях создавшего икону мастера, как пластика. Рама вовсе не претендовала на самостоятельное значение, как рама Мгвимевского Спаса, имевшая двенадцать сюжетных клейм. Она сделана согласно этому подходу только узенькой полоской в 9 см, включая оба скоса, но говорит красноречиво о скульптурном понимании ее мастера. Каждый листок в двойном окружении стеблем со свободным, альтернирующем прикреплением к нему листочков и с мелкими дополнительными ответвлениями от него и заполнениями старательно даны разработанными объемами, моделировкой переходов в лепестках, проработкой стебля бороздкой[1], а листочков дополнительной гравировкой, гребней же их мелкой насечкой. Между длинными полосами такого растительного орнамента, каждая из которых состоит из пяти звеньев, вставлены круглые буколы в обособленном кружке из волной идущего валика. Эти буколы настолько скульптурно разработаны, что кажутся ажурно наложенными на глубоко лежащий фон. Таких буколами поделенных растительных полос — по три на вертикальных бортах, и было — как можно высчитать — по два на горизонтальных.

К этой разделке бортов Кацхской иконы, именно к их общему построению и ко всему характеру пластического выполнения отдельных звеньев, а равно их разработке стебля бороздкой, листочков в переходах моделировки и т. д., и особенно к выделению как бы ажурных буколов — единственную непосредственную параллель, мне известную, представляла сохранившаяся в плохом состоянии, небольшая (23 × 17 см) позолоченная икона поясной живописной богоматери в Муркмер (п. Мацхвар Ушгульского сельсовета — см. фото 179)[2].

[1] Так же как на Бретском кресте (см. фото 101—105), на кресте из Квемо-Чала (см. фото 283—285), на риске 1023 г. иконы преображения из Зарамы (см. фото 220, 221), на Хопской иконе (см. фото 63—65), Шемокмедской ризнице (см. фото 114, 115), на Бретском Крестителе (см. фото 125—128).

[2] Опись № 660. Известна по фото Ерм. № 17348 (левая внизу) из экспедиции Е. С. Такайшвили (стр. 163, № 17). Внутренний скос — тот же мотив, что и на Мгвимевском Спасе (с. 15). А по наружному — сплошной ряд пуговок. Нимб вполне отработан, как и борта, а медальон подписи, как буколы. Фон был тоже с гравированным узором.

Известное приближение к выполнению орнаментации бортов обеих этих икон представляла еще икона пары архангелов (45,8 × 36,5 см) в п. Барбал Мурюмера (см. фото 178 — Опись № 614; Ерм. № 17357, правая, без позолоты, ср. Е. Такайшвили, стр. 175, № 21). В медальонах пять раз использован известный в Синаксаре XI века штамп св. Киприяна, а три раза св. Меркурий.

Сильным рельефом отмечен и скос (внутренний) этой Кацхской иконы с его нередко встречающимся мотивом, правда трактованным здесь несколько своеобразно, пластически выступая. Сравни его с поясом кольчуги Джуматского Георгия (см. фото 151), а равно с внешней полосой нимба Гелатского поясного Спаса XI века.

Фон иконы украшен только гравированным узором, на нем выделялась полуфигура и нимб. И подпись иконы тоже выделялась просто как бы наложенным рельефом букв поверх узора (3—3,2 см высотой), покрытых чернью, по-видимому. Характерно, что кроме гравировки узора в фоне линиями внутренний рисунок его дополняется наколом точек, т. е. применяется тот же прием, что на обшлагах рукавов Хопской богоматери, Цаленджихского Спаса, Бочормского Георгия или Пхотерского поясного Спаса (см. фото 268).

6

МГВИМЕВСКИЙ ДЕИСУС

В женском монастыре Мгвимеви (Чиатурского района) сохранился до перенесения в 1923/4 году в Музей древнегрузинского искусства при Кабинете истории искусства Тбилисского Гос. Университета состоявший из трех больших чеканных, но с живописными ликами икон, так называемый деисус: центральная икона благословляющего Спаса en face (о. 14) с иконой богоматери (о. 16) слева и Крестителя (о. 17) справа в позе моления с протянутыми в сторону Спаса руками и поворотом к нему. Все три иконы — поясные. Они представляют собой, согласно данным надписей на нижнем борту, вклад рачинского эристава Рати и жены его Русудан. Согласно титулатуре можно полагать, что это Рати сын Кахабера предыдущей иконы (Кацхского Спаса) и в частности времени до пострижения Кахабера в монахи и усвоения Рати титула эристава эриставо, рядом с титулом рачинского эристава. А та же Русудан является заказчицей большого Мгвимевского Спаса (о. 15)[1].

Все три иконы одной вышины — 87 см и почти одной ширины: богоматерь — 61,5, Креститель — 62, а Спас — 62,7 см. Построение всех трех одно и то же: равной ширины борта с однотипным мотивом орнаментации, одним общим узором внутреннего скоса и гладким наружным (см. табл. 130—132, 133 и фото 68—70, 79). Каждая полоса борта разбита гладкими, шарообразными медальонами на 2, реже 3 отрезка; в каждом отрезке умещается по четыре основных звена растительного орнамента в заплетениях стебли, образующего два круга вокруг каждого крупного листочка; а на нижнем борту рельефная надпись в две строки между выступающей линейкой.

Средняя икона построена была, как обычно поясные с живописным ликом Спасы, с фронтальным положением полуфигуры и с легким отклонением головы вправо, как следует из обработки концов нимба. Поздняя живопись просто игнорировала это: голова дана тоже фронтально. Крестчатость нимба разработана так же как на иконе Мгвимевского Спаса (о. 15), имитацией в чеканке пяти драгоценных камней. Левая рука придерживает за край открытое евангелие с текстом, до сих пор остающимся не расшифрованным из-за начертания, так как рядом с грузинскими мтаврули, как будто греческие буквы и совсем своеобразные[2].

[1] Броссе, Voy., XII, p. 89—91 (f, g, k); Кондаков-Бакрадзе, стр. 145—146 (№ 2, 3 и 5).

[2] См. А. Шанидзе, Новооткрытый алфавит кавказских албанцев и его значение для науки: Известия ИЯИМК Груз. ФАН, т. IV, Тб. 1938, стр. 57—60 и 2 илл. — Недавно Г. А. Бей-Маникоьян, Об одном интересном аспекте ранних индо-грузинских культурных связей (12. VI. 1955), указывает как ключ — начертания древних индийских алфавитов. Напечатано в расширенном виде и с библиографией в журнале «Мнатоби», № 9 (сентябрь) 1956 г., стр. 169—175 (по-груз.).

Иконы богоматери и Крестителя по своим деисусным позам построены равномерно склоненными к центральному изображению головами, при повороте фигур в $^3/_4$. Живописный лик богоматери имеет еще красный мафорий, который дан рельефным с выделением складок в левкасе. Вокруг этой живописной части расположен широким кругом нимб, сплошь покрытый рельефной орнаментацией в один ряд листочков, заплетенных стеблем. Нимб Крестителя в большей своей части много шире нимбов обеих других икон деисуса и притом по внутреннему контуру идет не одной плавной линией, а изрезан зигзагом сильно выступающими языками, в которые заходили пряди волос дикого отшельника, его взлохмаченной шевелюры. Кроме того длинные пряди волос спадают низко на его плечи, нанесенные как весь лик живописью, для чего в чеканном оформлении полуфигуры вырезаны соответствующие части.

На всех трех иконах подписи помещены прямо как бы наложенными на орнаментацию фона. Они сработаны с оборота пластины и выступают рельефно над орнаментацией, выработанной с лица грабштихелем. Подписи сделаны по-гречески: МР ΘУ — ІС — ХС — Ⓐ *Іω Προδρ*. Расположены они низко, над плечами фигур.

Сработана каждая из трех икон из отдельных, смонтированных вместе частей: фон из правой и левой половины, нимб, полуфигура, и, конечно, рама из четырех отдельных полос. Обе боковые иконы вырабатывают ту часть фона, которая видна перед фигурой под вытянутой до борта кистью руки, из общей пластины с полуфигурой. Таким образом швы отдельных частей чеканки остаются незаметными и каждая икона в целом воспринимается как бы вылитой из одного куска.

Ктиторские надписи читаются (1) на иконе Спаса:

+ ⵋⴰⵒⵏⵙⵜ ⵢⵏⵃⵏⵙⵃⵏ +ⵙⵏⵇⵃⵜⵙ ⵓⵙ|ⵏⵒⵙⵙ +ⵉ·ⵏ·ⵙ:ⵓⵏⵢⵏⵏⵃ: ⵓⵏⵛⵜ:
:ⵓⵜⵓⵓⵙⵏ:ⵉⵜⵉⵏⵜ ⵑⵏⵃⵏⵜ:ⵏⵏⵠ|ⵏⵏⵏⵏⵃ ⵒⵜⵉⵑ ⵒⵜⵙⵏⵏ:ⵏⵒⵙⵏ:

В переводе А. Г. Шанидзе[1]: *Христе боже, пришедший в мир для избавления рода людского, избави от наказания* [в день суда] *и меня, рачинского эристава Рати, украсившего образ твой.*

(2) На иконе богоматери:

+ ⵑ·ⵙ:ⵒ·ⵙ ⵏ·ⵙⵏⵓⵑⵙⵙⵏⵏⵙ:ⵓⵙⵉ:ⵏⵙⵜⵛ:ⵒⵏⵜⵜⵑ|ⵏ:ⵒⵏⵏⵜ:ⵑⵏⵜⵏ:ⵙⵏⵏⵏⵜ: ⵓⵏ:ⵙⵏⵙⵏⵜ:ⵙⵏⵙⵒⵜⵛ:ⵙ
ⵏⵙⵒⵛⵏⵜ· ⵒⵙⵏⵙⵜⵏ ⵒⵙⵓⵛⵏⵏⵜ:ⵙ+ⵒⵙⵏⵙⵜ: ⵓ|ⵙⵏⵑⵏⵙ: ⵉⵜⵉⵏ: ⵑⵜⵜ: ⵓⵜⵏ: ⵙⵜ: ⵓⵏⵙⵛⵏ:ⵓⵏⵉⵙⵒⵏⵛ:
ⵏⵏⵏ·

В переводе: *Пресвятая богородица будь заступницей перед сыном твоим в день тот великий* [суда] *диопалт диопали Русудан, золотом которой оковала образ твой и прими услужение это.*

(3) На иконе Крестителя:

+ ⵏⵜⵑⵙⵙⵛ: ⵛⵙⵛⵏⵛⵜ:ⵙⵓⵑⵉⵏⵙⵙ: ⵒⵏⵜ|ⵓⵙⵒⵏⵏⵙ: ⵑⵜ ⵏⵜⵙⵛⵏⵏ ⵓⵇ|ⵏⵏⵏ
ⵙⵉ:ⵓⵏⵛⵜ ⵒ·ⵏ +ⵒⵏⵉⵒⵏⵜ: ⵑⵏⵏⵜ ⵓⵜⵏ: ⵑⵏⵑⵏ: ⵏⵜⵏⵏⵏⵉⵛⵏⵏⵜⵜ:ⵒⵜⵉⵏ ⵒⵜⵑⵏ ⵏⵒⵏ>

Среди всех рожденных наибольший, предтеча и креститель, будь мне, рачинскому эриставу Рати, заступником пред Христом в день великого суда.

Рельеф всех трех икон сравнительно небольшой, равномерный, но с четким выделением всех наложенных один над другим объемов. Так плащ поверх одеяния с его свешивающимися зигзагом концами, переброшенный, где нужно, через руку и т. д., на всех трех иконах выступает совершенно отчетливо. Руки и расположение пальцев — точно также, и т. п. Складки выделены, как правило, одной линией; только оттеняя край плаща, проведены двойные линии. Кисти рук проработаны только общо, отдельно показаны одни ногти.

[1] А. Шанидзе, там же, стр. 57.

Орнаментация бортов построена в полном равновесии друг другу правой и левой половин и совершенно равномерными отрезками. Однако, в этой равномерности, спокойствии и законченности с редким умением выявлена динамика благодаря вольному размещению и направлению усиков. В этом отношении Мгвимевский деисус кардинально отличается от Мгвимевского Спаса (с. 15) по заказу той же, полагаю, диопалт диопали Русудан.

Конечно, несмотря на то, что состояние деисуса нужно считать исключительно хорошим, на иконах его есть и отломанные части и, главное, помятые части рельефа (последнее особенно на боковых иконах)[1].

В том же Мгвимевском монастыре уцелела еще одна икона по заказу все того же Рати — икона распятия (см. фото 73 и табл. 144-с)[2]. В отличие от иконы распятия по заказу его постригшегося отца Кахабера, поставленной в Никорцминда, эта Мгвимевская — небольшая (66×41 см)[3]. Все три фигуры сцены исполнены живописью, и так и были задуманы, как видно по обработке конфигурации фона. Мы, к сожалению, не знаем как было на Кахаберовской в Никорцминда. Дошла эта Мгвимевская икона распятия в очень фрагментированном виде, восполненная очень разными фрагментами орнаментации других икон, впрочем одной и той же эпохи, и несомненно суженная при перенесении на теперешнюю доску, не говоря уже о том, что лишена подымающихся внутренним скосом бортов. Фрагментирована (в средней части) и критерская надпись[4].

ⴝ ⵁⵏⴔⵁⵖⵁⵐⵔ: ⴰⵔⵖⵏⵐⵗⵖⵁⴝⴰ [ⵖⵐⵁ ⵏⵔ]ⴔⵗ:ⵏⴔⵗⵁⵖⵐⵔⵗ: ⴰⵗ
ⴗⵗ: ⴰⵁⵗⴽⵐⵁⵗⵏ:ⵋⵗⴽⵗⵔⴽ ⵅⵁⵐⵔⵂⵛ [ⴰⵗⵐⵔ ⵗⵘⵏⵗⴽ ⵗⵔ]ⴖⴒⵗⵂⵁⵗⵖⴰ ⴰⵗⵛⵔ
ⴰⵔⴰⵂⵁⵘⵏⵔ:ⴔⵔⴒⵏⵔ:ⵔⴰⵗⵏ:ⵂⵔⴒⵗ [ⵏ ⵔⵘⵗⵗⵏ ⴰⵗⵛ ⴰⵂⵋ]ⵁⵗⴽⵐⵐⵔ ⵔⵂⵖⵏⵔ>

Ты, создатель бестелесных сил, принявший образ телесных, распятием своим спас обреченных. Предоставь место и мне, Рати, украсившему эту икону (в день судный) в правой пастве.

Икона эта интересна для эпохи тем, что является примером того, что золотых дел мастера умели выполнить и чисто декоративную задачу. Никаких пластических решений в ней нет.

От первоначального чеканного убора этой иконы уцелели следующие части, позволяющие восстановить все ее построение и размеры. Прежде всего фон между распятым на кресте и предстоящими богоматерью и Иоанном и до поперечины вверх. Нижняя часть фона, как и фон выше поперечины отсутствуют. Все края чеканки по живописным фигурам обведены как бы насеченной проволокой, чем устанавливается и определяется и протяжение всей живописи. Узор фона закрыт сейчас плоско набитыми бортами со сплющенным его скосом, примерно на ширину от одного до двух сантиметров. Таким образом, можно полагать, что за спинами предстоящих, сейчас примыкающих

[1] Как было уже упомянуто, Ш. Амиранашвили относит эти иконы не к XI, а к XIII веку. Однако, ни в работе о «Бека Опизари» (1939 и 1956 г.), ни в «Истории грузинского искусства» (т. I, Москва 1950 г., стр 225) никакого художественно-исторического анализа нет, а к общим словам добавлены только предположительные идентификации касательно вкладчиков.

[2] Ср. МАК, VII, стр. 96, № 9.

[3] По высоте 66 см — доска, чеканкой же покрыто реально только 63 см ее, а если учесть, что вверху и внизу выравнены в одну плоскость гладкие полосы, предназначенные для загиба на толщину доски, размеры чеканки были по высоте всего 60 см.

[4] Восстановление лакуны и перевод дан проф. А. Г. Шанидзе.

к чеканке бортов, первоначально была неширокая — в 1 до 2 сантиметров ширины — полоса чеканного фона. — От бортов уцелел нижний с фрагментами двух частей надписи (в 18 и 14 см длины); по концам ее имеются гладкие плоские медальоны, обрамленные жгутиком, делающим во входящем углу рамы еще небольшую петлю. Это позволяет примерно установить лакуну в 10—12 букв в каждой строке надписи, полагая, что посередине ее тоже был гладкий кружок. У этого нижнего борта рамы с надписью имеется орнаментированный внутренний скос и затем гладкая наружная полоса для загиба и накрепления. От вертикальных бортов уцелели два куска правого: один сплошной, накрепленный в качестве верхнего борта со сплющенными в одну плоскость внутренними скосами и полосы для накрепления — внутренний скос того же рисунка, что и скос нижнего борта, наружная — гладкая полоса (ширина орнаментальной полосы 5 см, а каждого борта по 1 см). Он имеет гладкий кружок, обведенный жгутиком, сливающимся со жгутиком обрамления орнаментальной полосы рамы, как и на нижней раме. Вверх от него уцелело одно большое звено рамы и одно малое из двух завитков в ряд; а вниз — три больших звена полностью и часть четвертого и четыре малых двойных между ними. Второй фрагмент того же правого борта накреплен в обратном направлении на левом борту иконы. Он состоит из двух целых больших звеньев и части третьего, и двух малых между ними, а также внутреннего скоса (наружная полоса загнута, как и полагается, на толщину доски). Из сопоставления с иконами Мгвимевского деисуса напрашивается заключение, что каждая часть орнаментированной полосы между гладкими кружками состояла из четырех больших и пяти малых звеньев, т. е. около 23 см длиной. — От верхнего борта рамы имеются два фрагмента, накрепленные внизу правого и левого бортов. Они состоят только из двух больших звеньев каждое и из трех малых на левом и двух малых на правом; на левом кроме того сохранился гладкий кружок центра. Оба внутренних скоса борта налицо, а гладкие наружные полосы загнуты для накрепления на доску, как и предусматривалось это при изготовлении. По-видимому, по верхнему борту каждая часть орнаментации между тремя гладкими кружками состояла из двух больших и трех малых звеньев, длиной около 15 см[1]. Т. е. размеры всей иконы были примерно 60×45 см в первоначальном виде.

Кроме перечисленных фрагментов чеканного убора первоначальной иконы распятия, на теперешней ее доске накреплено еще три фрагмента чеканки разных икон.

Один фрагмент правого борта рамы иконы, у которого уцелел только наружный борт с тем же мотивом узора, как, напр., на иконах Мгвимевского Спаса, Цаленджихского Спаса и др. Это средняя часть борта с прямоугольным клеймом, в котором на орнаментированном фоне изображен в три четверти с молитвенно простертыми вперед руками и склоненной головой стоящий Иоанн Креститель (Ⱉⰻ ⰽⱏⱄⰰⰸⰰⱑⱏ). Вверх от него шесть пар кружком заворотов стебля с листиками разных форм, а вниз пять с частью шестой пары. Длина всего фрагмента 31,5 см при ширине 5,5 см (см. табл. 144-с). Фигура Крестителя, видимо, сделана оттиском от матрицы. Повторение той же матрицы, но в сильно изношенном состоянии имеем на одной сплошь составленной из оттисков различных матриц иконе в Сюни Парском в Сванетии (см. фото 365).

Другой фрагмент тоже от правого борта какой-то небольшой иконы, так как ширина основной полосы борта всего 2,7 см, внутреннего скоса — 1,3 и гладкого наруж-

[1] Нужно отметить, что набитый на левом борту внизу фрагмент верхнего борта имеет гладкую полоску поперек борта (примерно в 1 см ширины) в конце полосы, частью срезая рисунок орнамента, т. е. приходится предполагать, что продолжение орнамента было на другой пластине, закрывавшей названную гладкую полосу. Этот фрагмент, следовательно, сохранил гладкий кружок центра всего борта.

ного — 0,7 см, накреплен на левом борту вверху. Построение основной орнаментальной полосы аналогично бортам иконы распятия и деисуса. На фрагменте 11 звеньев с крупными листочками и мелкими между ними — все разные. Внутренний борт украшен тем же мотивом, что и икона распятия, Мгвимевский Спас и др. Таким образом, этот борт скорее всего не имел никакой цезуры в течении орнамента.

Третий фрагмент, накрепленный на правом борту вверху, является фрагмент фона, скорее всего верхней от борта части около нимба. Примечательно в этом фрагменте, где большие листочки окружены дважды стеблем, что вся орнаментация здесь рельефная с дополнительной отделкой гравированием.

7

ПОВТОРЕННАЯ В ЧЕКАНКЕ ЖИВОПИСНАЯ, ИКОНА СОБОРА, МИХАИЛА АРХАНГЕЛА В ПХОТРЕРЕ

В Пхотрере Эцерского сельсовета (Земо Сванетия) сохранялась с сильно поврежденным чеканным убором вплоть до ограбления его (в 1936 году) большая икона собора архангелов (см. фото 377—382)[1]. Размер иконы 1,65 × 1,015 м. Это была первоначально живописная, икона, исполненная по наложенному на доску холсту, что было видно при плохой сохранности иконы и до ограбления, а после того, как вся чеканка погибла, предстал большой расписанный, но очень сильно поврежденный памятник. Нужно отметить, что спинка иконы также покрыта живописью по совершенно тонкому слою левкаса, наложенного в части склейки двух половинок доски поверх холщевой наклейки. Рисунок на задней стороне воспроизводит тип узора ткани: крупные круги соединены свободными узлами между собой, в крупных — изображение грифона ввиде крылатого льва с птичьей головой, держащего за хобот какое-то животное одной лапой, а другими стоит на нем. На всей доске поместился от верхнего и правого края полный большой круг и под ним второй, внизу срезанный под животными. От этих двух кругов налево еще сегменты больших кругов уместились по ширине доски и таким образом дана полностью розетка в ромбоидальном поле между четырьмя большими кругами. Каждый круг состоит из полосы растительного орнамента, исполненного красной краской, и узких обрамлений ее из сплошных пуговок (см. фото 382).

Впервые икона эта была сфотографирована в экспедицию Е. С. Такайшвили 1910 года; при работе в 1931 году состояние ее было такое же, как зафиксировано снимком 1910 года, за исключением оборванного нимба архангела Михаила, только часть которого была наколота слегка. Возможно, что исполненную живописью икону первоначально предполагалось украсить чеканными бортами и лишь в процессе изготовления последних ктитора решили оковать всю икону: оголенные части бортов нигде не имеют остатков живописи и не были покрыты холстиной[2].

Чеканка иконы составлена из отдельных, иногда даже совсем небольших пластин, доканчивающих соответствующую часть композиции. Последняя в основных частях такова: на всю высоту поставлены тесно, рядом, фронтально, два архангела, держащие

[1] Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию в 1910 году, Тифлис 1937 (по-груз.), стр. 409, № 2. Фото Ермакова № 17143. Роспись спинки им отмечена не была, так как икона, вероятно, была прикреплена. — Опись № 3 и фото экс. 1931 г. №№ 6—10.

[2] К сожалению, при посещении Пхотрера в 1948 году я не проверил состояние целиком оголенных уже бортов, не желая привлекать внимание сторожил, так как предложил перенести икону в Музей в Местию (что, однако, осталось не выполненным).

на высоте груди между собой диск с поясным изображением Христа. По-видимому, и в чеканной иконе три лика — архангелов и Христа — оставались живописными; впрочем утверждать этого с полной уверенностью нельзя. Затем под диском, на высоте примерно от пояса и до колен архангелов, были помещены обращенные друг к другу с моленно воздетыми руками ктитора — мужчина и женщина, как явствует по головным уборам. От этих двух фигурок видны только контуры, вырезанные из фона и частью из фигур архангелов. Остающиеся вверху, внизу и между фигурами причудливых конфигураций небольшие поверхности фона старательно покрыты растительными узорами листьев, большею частью сложенных и с вытянутыми длинными и закручивающимися концами, а кое-где и распластанными, все заплетенные в круги или иначе стеблями, всегда в соответствии с имеющимся полем.

Фигуры не выделяются проблемой пластичности, напротив того они, видимо, строго придерживаются в рисунке частностей (напр., причудливых складок на рукаве архангела Михаила, зигзагов подола, и т. п.). Но с другой стороны, благодаря тому, что все сработано по частям, пальцы Гавриила, придерживающие диск с Христом, и чеканенные не с диском вместе, а с частью, по пояс, фигуры Михаила, были, поскольку можно судить по фото, исполнены рельефно и с передачей сгиба в суставах. Точно так же и все три нимба были даны достаточно выпуклыми в целом и с рельефным узором, где основную роль играют лепестки, сделанные бобошником. Рельефность их выделяет нимбы против орнаментированных фонов, разделки крыльев, не говоря уже о самих фигурах. Среднее место по рельефности занимает фон диска, украшенный тем своеобразным строго геометрическим мотивом в расчерченной на квадраты плоскости, который мы знаем по ряду икон, как Хонская икона конного Георгия, икона Спаса на троне из Ицли, работы Федора Гвазавандзе (см. фото 185, 375), Ихотрерская с живописным ликом поясная икона Спаса и Бочормская икона Георгия (см. фото 268, 162). На диске хорошо прослеживается вышеупомянутое своеобразие исполнения убора этой чеканки: он состоит из семи кусков с названным узором и хотя в нем вырезаны были для держащих диск пальцев места и обведены, как и весь диск по наружному контуру и по контуру полуфигуры, рельефным зигзагом, но он был прикрыт бортом диска с вычеканенными из той же пластины пальцами архангелов. Это же законченное изготовление орнаментального поля, расположенного вверху между головами архангелов, обрамлением жгутиком, было закрыто краем крыльев.

Борта этой иконы чеканены из сплошных пластин — верхний и нижний — и из такой же длины части боковых ниже клейм Павла и Крестителя, а верхние их части с названными клеймами сделаны из отдельных пластин, конечно, вместе с соответствующими частями внутреннего и наружного скосов. Борта четко разбиты на одинаковые отрезки чередующимися клеймами и двумя выпуклыми, гладкими медальончиками в ряд. Всех клейм было 12, уцелело при фотографировании — 9. Несомненно, что борта отштампованы с матриц (на левом дважды Матвей); некоторые клейма встречаются на рассмотренных памятниках чеканки XI века. К числу их принадлежит штамп Андрея на правом борту — он имеется на Харагоульском предалтарном кресте (см. табл. 75), на кресте в Пари (см. фото 347) и Ицли (см. фото 346); Лука и Матвей на левом борту — ср. для Луки кресты в Цюрми (см. фото 305, 331, 339, 345 и табл. 77-b), крест в ц. св. Квирике в Ицли (см. фото 313, 314) и др., для Матвея — крест в Цюрми (см. фото 330); архангел на нижнем борту, по-видимому, повторяется (см. фото 184, 305, 310, 339, 340, 347 и Харагоульский крест — табл. 74 и фото 299), к сожалению фото его недостаточно четкое и очень мелкое.

Орнаментация бортов, как так наз. гвоздеобразный мотив, так равно и узоры обоих скосов — и внутреннего, и внешнего — встречались уже не раз на памятниках грузинской чеканки XI века, в том числе неоднократно в Сванетии.

Эта икона не имела и, как можно судить по всей ее композиции, не могла иметь ктиторской надписи, так как для таковой нет на ней места — под фигурами ктиторов уцелели орнаментированные пластины фона, как и нижний орнаментированный борт; спинка покрыта вся живописью. Икона эта посвящена, как и сама Пхотрерская церковь архангелам Михаилу и Гавриилу. Вверху имеется подпись ⵗⵔⵛⴱⴱⵍⵆⵆⵝ, а слева и справа от голов архангелов ⵗⵜⵆ—ⵍⵟⵆ. Искажение общей подписи такого же характера, как обычно на изображениях архангелов на несомненно местной, сванской продукции; точно также — и хорошее, старательное исполнение с матриц штампов, как и их «случайный» набор, т. е. лишенный единой идеи в нем и лишенный единства декоративного оформления. На верхнем борту можно считать, что был деисус, так как уцелели в центре прямоугольное клеймо с изображением Христа и подписью ⵑⵆ ⵜ⵰ⵏ, а в правом углу медальон с Крестителем (ⵒ⵰ⵛ ⵑ⵰ⵏ). На левом борту: ⵒ⵰ⵛ ⵡⵛⴱⵆ —ⵒ⵰ⵛ ⵆⵁⵏⵛ—ⵒ⵰ⵛ ⵗⵛⵁⵏ—ⵒ⵰ⵛ ⵗⵁⵏ (последнее наколом и незакончено); на правом же: ⵒ⵰ⵛ ⵛⵜⴱⵏⵛ —ⵑ⵰ⴼⵏ ⴽⵁⴱⵆⵖⵗⵁⵟⵆ — остальных нет; на нижнем в центре: архангел без подписи. И примененные здесь сокращения частью тоже обычны на сванской продукции. Все эти данные позволяют с полной определенностью считать эту Пхотрерскую икону архангелов местной, сванской продукцией XI века сообразно декоративным приемам и орнаментальным мотивам, а также по строгости иконографического типа.

При большом числе икон архангелов, сохранившихся в Сванетии и — частью выдающегося художественного качества, как отдельных фигур, так и дополнительных, — представленного здесь типа двух архангелов с медальоном младенца Христа, который они держат (т. е. «собора»), очень мало. Для ранней поры могу назвать одну икону в церкви селения Ланчван (в Местии Верхней Сванетии: Опись №728 — см. табл. 89), и всю живописную, но в чеканном борту, икону из Геби, ныне в Кутаисском историческом музее (с незначительными обрывками надписи вкладчика по нижнему борту).

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ГЛАВА

ОБЗОР РАЗВИТИЯ ГРУЗИНСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЧЕКАНКИ С VIII—IX ПО XIX ВЕКА

Произведения грузинской средневековой чеканки сохранились начиная с VIII—IX века. Обзор их с этого времени дает непрерывную картину развития. Памятников средневековой чеканки более ранних веков до сих пор не стало известно.

Начальный этап развития грузинской чеканки феодального периода совпадает с той эпохой грузинского искусства, когда оно переживало перелом. На место классически гармоничной, уравновешенной архитектуры появляются мятущиеся, ищущие новых форм, хотя и не законченные, не согласованные в себе произведения. На смену повторения усвоенных извне сюжетных композиций христианской идеологии в каменных скульптурных произведениях пришли другие — условные, лишенные такого в большей или меньшей степени приближенного к реальности выражения, на смену им пришли только «иероглифически» намечающие сюжет, содержание, исполненные по материалу прочерченными линиями вместо прежде практиковавшегося (до известной степени) объемного выражения. Оценивая это явление в связи с последующим развитием грузинского средневекового искусства, нужно подчеркнуть решающее значение этого явления. Оно расчистило почву, сделало возможным органическое развитие скульптуры, т. е. постепенное осознание проблемы скульптурного осмысления мира, искания действительно объемных решений и последовательной постановки уточняющих их задач. Таким образом неосознанное, только подражательное, внешне воспроизводящее виденные чужеземные скульптурные образцы и приспособлявшее их к своим декоративным установкам скульптурное творчество грузин V—VII веков уступило свое место естественному, постепенному, самостоятельному развитию настоящих скульптурных подходов к художественным задачам.

Примечательно, что отход от подражательно-объемного воспроизведения сюжетных композиций и переход на плоскостно-графические изображения (рельеф Ашота Куропалата первой половины IX века из Опизы, Усанетская стела, стела Григория ипатия из Катаулы, тимпан с деисусом (?) из Боржоми и др.) сопровождался декоративной проработкой течения линий, а иногда еще и монументально-декоративным разрешением всей задачи (рельеф Ашота Куропалата). Естественно притом, что фигуры в этих композициях согласно своему смысловому значению приобретают усиленную выразительность, экспрессивность в одних частях (увеличенные головы, жестикуляция кистей рук) при сокращенной и упрощенной передаче всего остального корпуса.

В чеканке уцелело несколько таких ранних произведений, где композиции воспроизводят эту стадию отхода от повторения объемности и полного перехода на начальную стадию упрощенной передачи сюжета. Таковы, древнейшая ризница в Местиа (см. табл. 25) с прорезными рукавами и нанесением изображений шестикрыльцев на обеих ее сторонах с небольшим техническим различием исполнения передней стороны и спинки. Эти сюжетные изображения лишены каких бы то ни было реальных элементов — они сведены к совершенно условному воспроизведению линиями и точками, создающими намек на указанное содержание, сюжет. Вместе с тем все построение ризницы и размещение на ней сюжетных изображений подчинено декоративному и, пожалуй, можно было бы сказать, если бы не малые размеры — монументально-декоративному построению. — Таким же характером отмечены и четыре исполненные чернью композиции на спинке энкольпия VIII—IX века из Мартвильского монастыря (см. табл. 4-a). Каждая из этих маленьких сценок (рождество — сретение — сошествие во ад — жены мироносицы у гроба) выполнена гравировкой с последующим наложением черни, причем композиции построены с явным наблюдением, как экспрессивности, так и декоративности построения. Вместе с тем на внутренних сторонах створок этого перегородчатой эмали энкольпия, т. е. при раскрытом его виде по сторонам центральной, эмалевой композиции деисуса приходятся изображения двух склоненных с протянутыми вперед руками чеканных рельефно и позолоченных на гладком фоне ангелов. Эти две фигурки четко воспроизводят хорошие ранние византийские образцы. Другими словами в этом раннем памятнике мы видим объединение двух тенденций эпохи — одновременно с внимательным воспроизведением заносного образца проявилась в черневых сценах спинки энкольпия новая — мы вправе сказать в эволюционном отношении: передовая — тенденция эпохи выражения сюжетных композиций только условным начертанием в линиях при экспрессивном выделении некоторых элементов и декоративном построении целого, чем отмечена и основная композиция деисуса, исполненная перегородчатой эмалью и определившая датировку всего энкольпия на VIII—IX век. (Возможно, что учет здесь указанных моментов в дальнейшем поможет уточнению самой датировки). — И энкольпий с надписью на спинке Давида, Баграта и Хосровануш, перелома IX и X веков, из того же Мартвильского монастыря (см. табл. 4-b), на лицевой стороне которого имеется изображение распятия на сплошном черневом фоне и с прорисовкой черневыми линиями, тоже является примером названной стадии. Изображение дано не объемно, а только лишь рисованно, только намечая содержание изображения, без соблюдения пропорций, без понимания скульптурных задач, но с подчеркиванием эмоциональной, экспрессивной стороны в лице распятого.

На фоне этих небольших чеканных произведений VIII—IX веков особенно выделяется точно датированный надписью на 886 год большой чеканный памятник, дошедший, правда, в сильно потрепанном виде — икона преображения из Зарамы, хранившаяся последние несколько веков (до переноса в музей) в Шемокмедском монастыре в Гурии (см. фото 1—4-a и табл. 1, 2). Это выдающийся художественно и эволюционно памятник. Все построение его пронизано монументальностью, декоративностью и подчеркнутой экспрессивностью. Хотя икона чеканена из серебряных пластин, но лица изображенных были явно живописные, повторяя первоначальную «чудотворную» икону, указавшую место основания монастыря Зарзма. Сама чеканка едва в некоторых частях подымается легким рельефом, применяя в основном только четко графический показ построения всей монументальной композиции и прорабатывая в декоративном отношении каждую линию и каждую частность. Уцелевшие же части

рук и ног в этой композиции служат средством выделения, подчеркивания экспрессии аскетизма. Естественно, таким образом, эта икона является краеугольным, исходным памятником в нашем понимании эволюции скульптурного развития грузинской средневековой чеканки.

На этой почве, расчищенной от подражательного повторения чуждых скульптурных композиций по требованию христианской церкви, в Грузии X века зачинается процесс искания действительно скульптурных решений. Первым точно датированным примером этого является большой декоративно оформленный выносной Ишханский крест 973 года, на лицевой стороне которого монтирована фигура распятого на кресте (см. табл. 3 и фото 57—61). Фигура эта дана в самых общих объемных формах и с подчеркиванием эмоциональных переживаний. — Другой выдающийся памятник этого же типа объединения ясно выраженного пластического выражения фигуры при подчеркнутой и размерами экспрессивности лица и жестов мы имеем в небольшом выносном кресте, исполненном Асатом для Таосского владыки Давида в конце X века (см. табл. 6 и фото 85). — Еще один датированный надписью в память царя Леона III памятник, т. е. ровесник Ишханского креста, сохранился в Хопском монастыре — это икона богоматери с живописным лицом (см. табл. 34—36 и фото 63—65). Вся же полуфигура и мафорий на голове, равно орнаментированные борта являются ярким примером пластического решения задачи.

Следующим, определенно очерченным этапом в скульптурном развитии грузинской чеканки является усиление единой объемности фигур; мастер не наблюдает более увеличенных размеров некоторых частей ради эмоциональной выразительности, а заинтересован в наивозможно отчетливой, подчеркнутой объемности фигур — он придает им обрубковатый блок, только намечающий общие основные объемные формы, делает их начальные болванки. Таких рельефных произведений сохранилось относительно много: два святых всадника их Хирхониси (см. фото 34, 35), два пеших воина (Георгий, Федор) из Бравалдзали (см. фото 36, 37), конный Георгий из Сакао (см. фото 191, 192), пластины двух предалтарных Сакдарских крестов (см. фото 38—41), чтобы назвать наиболее яркие примеры таких архаических фигур.

За этим следует постепенная выработка сопряжения сочленений, с чем связывается жизненность, выразительность фигуры, как Бретский крест (см. фото 101—105), Цагерская, Текальская и Лаклакидзевская мадонны (см. фото 129, 139, 203), Джуматский Георгий (см. фото 151), Хидиставский Георгий (см. фото 153), Шемокмедские пластины (см. табл. 10—12), архангельские пары из Цюрьми и Чукули (см. фото 169 и табл. 88), иконы Квирике Гверулийского (см. фото 210), конных Георгиев из Лабечины, Накипари (см. табл. 56, 93 и фото 184) и разные другие полностью отражают этот продвинувшийся эволюционно этап развития скульптурного понимания мира и его фиксации.

В дальнейшем этот подход в решении скульптурных задач все уточняется и к середине XI века мастера достигают в передаче полной, проработанной в частностях, пластичности целого, эластичности форм и движений и т. д. Пропорции тела приобретают правильность, выражение лица — уравновешенность и спокойствие[1]. Одним из ярких примеров можно назвать распятие Мартвильского выносного креста, фрагмент Симеона

[1] Ш. Амиранашвили относит ошибочно ставротеку Сахаидухты (см. табл. 5-b), а также Гелатское тондо с изображением Мамая (см. фото 201, 202) к V, а то и VII векам (Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры. Лекции в Обществе по распространению политических и научных знаний Груз. ССР, Тб. 1953, № 36—37, стр. 25). Оба памятника проанализированы мною выше, где показана их всесторонняя увязка с чеканкой X и XI веков и отведены частного порядка соображения, по которым он относил их к столь раннему времени.

из Лайлаши, икону Симеона Столпника из Лагами, Спаса на троне из Ланчвана или Иоанна с Прохором из Лаштхвери (см. фото 388—390, 208, табл. 90, 106, 136).

Проблема скульптурности явилась в X—XI веках в чеканке, как и в рельефном уборе каменных церковных зданий или в деревянной резьбе церковных дверей и т. п., основным, определяющим, ведущим моментом развития. Так как иконы, выносные кресты с фигурой распятого Христа и другими, большие предалтарные кресты с целыми сериями священных изображений или житийных сцен, рипиды, потиры и т. д. имели центральной своей задачей развернуть определенную сюжетную композицию, т. е. заполненную персонажами христианской легенды с добавлением иногда ктиторских изображений и разных предметов обихода, то естественно, что, именно, скульптурным решением определились значение и достижения чеканного искусства в отношении художественной высоты и законченности, а не просто техническим мастерством.

Рядом с этим решающим моментом в восхождении грузинской средневековой чеканки на вершины самостоятельной законченной отрасли искусства нельзя недооценить декоративности построения целого и развиваемого при этом орнаментального убора.

Действительно, уже в иконе преображения из Зарзмы, изготовленной в эпоху, предшествовавшую скульптурному разрешению задач в чеканке, именно в 886 году, все построение ее в целом и выполнение отдельных элементов композиции (фигур и пр.) подчинено декоративному принципу, говоря с уточнением — монументально-декоративному. Так как икона эта дошла только в сильно поврежденном виде даже и после обновления ее эриставом Звиадом на 1023 год, то о художественном решении первоначальной композиции в целом мы не имеем никаких данных. Учитывая же наличие орнаментальных украшений на вышеперечисленных мелких чеканных произведениях той же эпохи, и в особенности пышную декоративную разработку убранства Ишханского выносного креста 973 года, т. е. в период начального, видимо, всплеска пластического чувства, мы вправе предполагать, что и «преображение» из Зарзмы не ограничивалось одним убором сюжетной композиции, но имело также орнаментальную раму, включавшую (по нижнему борту) надпись заказчика этого чеканного убора. Другие произведения позднего X века и перелома к XI, как выносные кресты, разрозненные пластины из Саголашени, Шемокмеди и др., потиры, рипиды, не говоря уже, конечно, об иконах — все имеют орнаментальные обрамления. Выносные кресты декорированы кроме того на спинке растительным орнаментом на основной ее плоскости; Бедийский золотой потир разбивает всю окружность самой чаши сплошной аркатурой; борта икон постепенно приобретают отработанность форм. Если иконы Цагерского Спаса (см. табл. 26, 27 и фото 99, 100), Цагерской мадонны (см. табл. 28—30 и фото 129, 132, 133), Лаклакидзевской мадонны (см. табл. 37—41 и фото 203—205) в отношении бортов представляют собой каждая своеобразное решение, то вскоре уже появляется определенное отстоявшееся решение, обладающее, однако, правда, большим диапазоном вариаций, как видно по иконам богоматери, разобранным выше в главе VII, § 6 и 14, Георгия (там же 7, 15, 16, 17), Спаса (§ 19, 20), отдельных святых и архангелов (§ 10, 12, 13, 14 и 8, 9; ср. еще также в главе IX). Не лишне отметить, что самый профиль бортов усложняется: если на пластинах из Саголашени и др., а также на некоторых небольших иконах орнаментальные обрамления композиций составляют узкие полоски, расположенные в одной плоскости с фигурными композициями, то крупные иконы выделяют раму созданием между нею и сюжетной композицией скоса, тоже покрытого орнаментацией. А еще одна ступень представлена иконами, у которых по наружному контуру бортов сделан второй, наружный скос. Ширина основной орнаментальной полосы обрамления икон тоже

определяет декоративное разрешение всей композиции, так как ею определяется выразительность и построение орнамента, затем включаемых в построение бортов медальонов с дополнительными к содержанию иконы изображениями, и т. д. Как выше было подробно показано, на протяжении XI века выработался значительный набор орнаментальных мотивов и построений — растительных и геометрических. Небольшая часть их продолжала переживать еще и в следующие века, большей частью в дальнейшей перефразировке.

Помимо этих двух в структурном отношении основных моментов применяются иногда в чеканных произведениях искусства средневековой Грузии дополнительные — колористические, красочные.

Если обычно чеканные в серебре произведения покрываются позолотой сплошь по всему произведению, то имеются некоторые произведения, в которых позолоченными оказываются определенные смысловые части — либо целиком фигуры, либо наоборот только части их одеяния и другие аксессуары (распятие на Ишханском 973 года кресте); на нескольких иконах конного св. Георгия — в позолоте одеяния Георгия, сбруи и иногда еще копыта, челки, гривы, тогда как весь корпус коня оставлен без позолоты (Лабечинский конный Георгий: см. фото 181)[1].

Вторым колористическим элементом, рядом с позолотой сюжетно определенных частей, элементов композиции, является применение черни.

В «скульптурном» периоде развития чеканки чернь применяется уже не как сплошной фон вокруг фигуры, как то было на энкольпии перелома IX и X вв. Давида, Баграта и Хосровануш из Мартвили. Чернь является в это время в орнаментальных обрамлениях, причем сперва фоном, на котором разводят узоры позолотой, а затем наоборот чернью наводят по позолоченной поверхности бортов или нимбов четкие узоры. К числу их относится, напр., небольшая икона поясной богоматери в Несгуне, на которой имеется стихотворная надпись Борены, предполагается жены царя Баграта IV, и которая украшена только черневым рисунком на бортах и черневой подписью изображения (см. фото 425)[2]. В этой и подобного приема уборе других икон, как поясная Цхумарская богоматерь (см. табл. 161-а) или икона Крестителя в Жибиани (см. фото 426), намечается членение борта на равномерные продольные отрезки с чередованием украшенных чернью и гладких — композиционный прием, который, по-видимому, в последующее время нашел применение и для только чеканных с орнаментом бортов.

Третьим приемом дополнительно разработать, украсить чеканное произведение из серебра с позолотой является ювелирный убор из перегородчатых эмалей, драгоценных камней и жемчуга.

Реальные примеры использования перегородчатых эмалей, по-видимому, говорят за то, что в период скульптурного подъема в грузинском искусстве, т. е. со второй половины X и в XI веке, изготовление самостоятельных произведений перегородчатой эмали, каким был Мартвильский энкольпий VIII—IX века, у ювелиров отошло на второй план, а затем и вовсе прервалось[3]. В это время перегородчатая эмаль применялась

[1] По-видимому, только соображениями сделать произведение более прочным, именно основную его часть — сюжетное изображение, — продиктовано в нескольких сохраненных Земо Сванетией иконах покрытие позолотой имено сюжетных изображений с их фоном при серебряных, не позолоченных бортах рамы.

[2] Е. С. Такайшвили, стр. 315—316; К. С. Кекелидзе, История грузинской литературы, Т, 1941, стр. 543; Т, 1951, стр. 561 (по-груз.).

[3] Имеется только небольшой эмалевый нагрудной образок Спаса на троне X века (сейф Музея искусств Грузии, приобретен был для коллекций Грузинского общества истории и этнографии в 1919-20 г., кажется от Абашидзе). — Крест царя Квирике, закрепленный на Хахульской иконе. — Один из нагрудных крестов Мартвильского монастыря тоже X века (Кондаков-Бакрадзе, Опись . . ., стр. 68/9, № 2) со вделанными в плоскость его эмалевыми изображениями византийской, не грузинской работы.

в качестве дополнительных красочных ударов — сплошные орнаментированные нимбы (Хопская икона «Горгоэпекоос») или нимбы в отдельных орнаментальных медальонах (Хопская БМ в память царя Леона) и, главным образом, отдельные медальоны с полуфигурами на орнаментальных обрамлениях икон, где они заступают полуфигуры в чеканных медальонах (Цаленджихский Спас; небольшой вкладной образ богоматери в Мартвили, и др.).

Как эмалевые бляшки, так и драгоценные камни и жемчуг нередко дополняют скульптурные чеканные произведения. Подавляющее большинство великолепных в скульптурном отношении икон, крестов и т. д. обходится без дополнительного красочного убора и в том числе убора драгоценными камнями и жемчугом. Выделяются в этом отношении Ишханский крест, Хопская икона памяти царя Леона, вкладная Мартвильская икона божьей матери со многими эмалями — все произведения еще X века. Произведения же скульптуры XI века — иконы, выносные и предалтарные кресты, кадильницы, потиры и т. д. — не применяют этих ювелирных налеп. Как в отношении перегородчатых эмалей следующие века снова вводят такой дополнительный декор: ведь в скульптурном отношении все возможное в условиях явного противодействия со стороны православной церкви применению и выходу на широкую творческую дорогу округлой скульптуры, и притом в натуральную величину изображаемого, было проделано, было позади, действительность же загнала скульптурные искания в тупик, отвела применение скульптурных приемов; особенно блестящие примеры измененного подхода — Хахульский складень (см. табл. 145, 146 и фото 399—401), Алавердская икона богоматери (см. табл. 148).

Наконец, все в том же направлении колористического оживления икон рядом со смысловым, конечно, их подчеркиванием этим приемом нужно расценивать широкую струю чеканных икон с живописными ликами. Часть их несомненно родилась в обратной последовательности, т. е. сперва была налицо живописью исполненная большая икона, которая в силу почитания была покрыта чеканным дорогим убором, оставлявшим открытыми только лики. К числу такой последовательности художественного решения относится даже икона преображения из Зарзмы, которая в живописно исполненной «чудотворной» версии уже в 886 году была одета в дорогостоящий серебряный с позолотой убор, который в дальнейшем в свою очередь полностью оттеснил живописную иконную доску, замененную другой — по всем видимостям, имевшую только живописные лики. Другая подобная же древняя икона — это Цилканская богоматерь века IX с разновременным, даже еще XVIII века, чеканным и эмалевым убором, но и с, видимо, дописанной, более поздней подписью красками на нижнем живописном борту[1]. Сюда же нужно отнести и Хопскую икону богоматери памяти царя Леона, Цаленджихский Спас, Кацхский и Мгвимевский (см. фото 72 и 71) Спасы[2], Мгвимевский деисус (см. фото 68—70), Иенашский и Гелатский (см. табл. 83 и 115) поясные Спасы и ряд других икон XI века, а также несколько живописных икон, рама которых имеет великолепный чеканный из серебра и позолоченный убор, как, напр., икона богоматери из Жибиани (см. табл. 47, 48) и икона распятия и архангела в Лагурка (см. фото 160 и 424), а иногда еще и чеканное заполнение фона вокруг головы и над плечами полуфигуры (напр., Хопская икона св. Георгия — см. фото 206; икона богоматери из Жибиани — см. табл. 45, 46; Мгвимевское распятие — см. фото 73).

[1] Н. П. Кондаков, Иконография богоматери, т. II, Птг. 1915, рис. 87 и стр. 189—191.

[2] Сейчас они лишены чеканки самих полуфигур, но по состоянию краев чеканного заполнения фона несомненно когда-то имели таковую.

Как было отмечено, в кратковременный период настоящего скульптурного решения рельефа красочные добавления сходят почти на нет. Когда же, в XII уже веке, скульптурные искания оказались загнанными в тупик, опять эти декоративные красочные частности приобрели большее значение. В XII веке и позднее перегородчатые эмали приобретают вновь более самостоятельности, создаются самодовлеющие произведения — эмалевый убор Хахульского складня 30-х годов XII века, икона богоматери из Вардзиа (см. табл. 168), икона богоматери из Доли в Бечо (Опись № 103), иконка «пиэта» в сейфе музея искусств и др. Притом применение драгоценных каменьев и жемчуга с течением времени приобретало все большее и большее распространение, а бирюза с широкой добычей ее в XVI веке получает тогда особенное распространение.

Намеченный выше процесс скульптурного освоения золотых дел мастерами окружающего мира и сюжетов из христианской легенды в сохранившихся иконных произведениях чеканки отражен не округлой скульптурой, а рельефом. Это обстоятельство, конечно, ставит известные границы размаху творчества, накладывает определенный ограничивающий отпечаток. Ведь даже фигуры распятого на кресте даются не обособленной фигурой, накрепленной на отдельно изготовленный крест, а чеканятся вместе с крестом, т. е. выявляются половиной или тремя четвертями полного ее объема. Затем изготовление рельефа в чеканных произведениях из серебра или золота всегда значительно меньше человеческой фигуры. Самые крупные из известных нам грузинских средневековых чеканных икон дают фигуру в 0,50—0,75 м высотой. Т. е. они не достигают натуральной величины, иначе говоря скульптор не имеет случая, не имеет стимула прорабатывать фигуру во всех ее малейших переходах и совершенствоваться в моделировке.

К этим внутренним, тормозящим и мешающим полному и всестороннему развороту развития скульптуры в средневековой Грузии обстоятельствам прибавляется внешнее противодействие со стороны представителей церкви: православие боролось против скульптурного изображения героев христианской легенды, выдвигая живописный способ их фиксации, пропагандируя легенду о живописце-евангелисте Луке и о нерукотворной иконе Спаса.

В силу этих обстоятельств и, может быть, под давлением постановлений, требовавших росписи церквей, в памятниках грузинской чеканки XII века на место прогрессивного развития грузинской чеканки, т. е. появления округлой скульптуры хотя бы в композициях распятия и достижения ею размеров натуральной человеческой фигуры, приходится констатировать регресс, утерю понимания задач скульптурности. Развитие ее, другими словами, зашло в тупик. Происходит условное повторение достигнутого мастерами середины XI века, т. е. повторение усвоенного в порядке учебы, в порядке именно повторения, без вдумчивого углубления в художественную задачу исполнения.

Все это развитие было пройдено в какие-нибудь сто лет. Иначе говоря этот стремительный подъем уложился в своем развитии в три поколения. Естественно, что с каждой новой ступенью, достигнутой новым поколением мастеров, продолжали работать мастера старших поколений, иначе говоря делавших вещи в более ранних подходах выражения. И действительно, выше были рассмотрены и определены такие также произведения, которые несомненно являются «запоздавшей» продукцией — выносной Лапскальдский крест и такой же крест Маривальт Цирквалели из Гелати (см. фото 366 до 370 и 371—374).

Но рядом с этими запоздалыми произведениями, в которых нашли свое отражение некоторые, скорее внешние, черты более продвинувшейся эпохи, до наших дней со-

хранились также памятники чеканки, являющие собой в эпоху развитого скульптурного подхода примеры рецидива в доскульптурное изображение. Примером этого является подробно разобранная, восьмая, икона св. Квирике и Иулиты в монастыре Лагурка в Земо Сванетии (см. табл. 19, 20) — именно центральные изображения и затем мелкие нижние; среди других сохранившихся в Сванетии и, сколько видно, изготовленных на месте же чеканных произведений таких пережитков до-скульптурного понимания относительно много — распределение, классификация и определение времени их исполнения особая тема и задача исследования именно сванской в частности продукции в связи со счастливым обстоятельством многочисленности и богатства вообще сванской чеканки. Здесь же необходимо подробнее остановиться на сохранившемся в Цаиши (ныне в Зугдидском музее) кресте с надписью Баграта III, куропалата Картли и царя Абхазии, и на Гелатском кресте с надписью царя Давида Строителя (1089—1125 г. г.), завоевавшего царство «эров и кахов», т. е. конца его царствования (ныне в Музее искусств в Тбилиси). На обоих крестах фигурки совершенно условные куколки, уродцы без какого либо понимания или желания скульптурного решения. Характерно поэтому, что проф. Е. С. Такайшвили при несомненных указаниях надписей отказывался признать в них произведение современных Баграту III и Давиду Строителю мастерских[1].

Цаишский выносной крест (см. фото 5, 6, 7; он был привязан к новому длинному древку) имеет типичную для ряда выносных крестов X—XII веков форму с большим круглым медальоном на каждом конце и с закруглениями на острых углах каждого конца, т. е. довольно ходкая в X—XI веках форма и по изгибу каждого тябла, такому же как у Бретского, Ишханского и др. (в отличие от крестов XII—XIII веков). Размер креста 40 × 33,3 см без железного штифта. На лицевой стороне помещено распятие; от его креста выделены чеканкой только поперечина и подножие; на угловых медальонах по фигуре. Кроме того правильно расставленные и хорошо напаянные гнезда для каменьев — над головой Христа вертикальный ряд, в каждом конце поперечины и в закруглениях всех углов рукавов и под подножием распятия отдельные. На спинке аналогичная система украшения каменьями: в перекрестьи крупное гнездо, вкруг него по всей ширине перекрестья обведенное 16-ью мелкими заостренными к центру гнездами для каменьев (сохранились два камня); по центру каждого рукава — линия каменьев (по 5 в верхних и 7 в нижнем рукаве — каждый последний камень в медальоне); в закруглении углов — опять по камню.

Крест сработан иначе, чем другие аналогичные выносные кресты. Он составлен из двух половинок, как коробочка высотой около 2 см, накрывающихся одна на другую: бочки лицевой пластины (высотой в 1 см) входят плотно в бочки спинки, имеющей высоту в 1,9 (кое-где 1,7) см. Размеры бочков лицевой стороны взяты в покривленных местах, где разошлись обе половинки. Весь крест, т. е. как лицевая сторона, так спинка и бочки с фигурами и гнездами для каменьев равномерно позолочены.

Все фигуры этого креста только условные «иероглифы»: глаза, как распятого, так и благословляющего Спаса на троне, богоматери с младенцем и обоих архангелов только выделенные овальные закругления; только у архангела слева они как будто имеют зрачок; у всех же остальных фигур этого нет. Таким образом можно думать, что мастер изобразил Христа с открытыми глазами, хотя голова его склонена и при отно-

[1] Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки, II, Т. 1914 (по-груз.), стр. 179 и Сообщения АН Груз. ССР, т. X, № 8, 1949, стр. 505—508 (и 2 рис.). Также еще Кондаков-Бакрадзе, Опись . . ., стр. 36—37 (№ 19) и рис. 22.

сительно крупном лице глаза воспринимаются закрытыми. Другие детали лица и тела даны тоже только либо как закругление, либо обозначены линией. Как плат вокруг чресл распятого, так одежды четырех маленьких фигурок и предметы усиленно украшены с лица пластины линиями и точками; особенно выделяется симметрично расчерченный, как подобие одеяния плат, такая же обработка одеяния богоматери, Спаса на троне и архангелов, у которых дополнительно сказался декоративный интерес мастера в разделке крыльев и полосок одежды. Условность разработки частностей в фигурках особенно, пожалуй, ясна в рисунке груди распятого и отделяющего шею треугольника.

Небольшая широкая фигура Спаса на троне в верхнем медальоне имеет непропорционально большую голову, позади которой, сильно отступая, показан нимб. В нижнем медальоне соответственно изображена полуфигурой богоматерь с младенцем на руках; у нее также еще более преувеличенная, чем у Спаса голова в мафории и без нимба; у младенца вся крупная голова перед нимбом заполнена выделяющимися двумя глазами и слитыми с носом бровями. В медальонах по концам поперечины помещены маленькие фигурки архангелов с вытянутой к распятому рукой и с повернутой к зрителю головой; в руке левого чаша со свисающим платом, а в руке правого диск с тремя хлебами (?) и также со свисающим платом[1].

В исполнении фигур замечается, таким образом, на фоне примитивной передачи смысловой стороны интерес к декоративно-симметричному построению частностей и легкий уклон к выделению выразительности. Фигурки этого креста естественно становятся в один ряд с такими же на Обуджских рипиде и потире (см. фото 21—25), на Саголашенских фрагментах с отдельными фигурами (см. фото 14—20), с Хирхонисской пластиной (см. фото 34, 35) или восьмой иконой Квирике и Иалиты (см. табл. 19, 20) и другими.

Крест был продуманно украшен каменьями. Судя по уцелевшим на спинке вставкам, это были все сердолики с продуманной скалой разных их размеров в круглых или слегка овальных гнездах. Исключение составляет одно совсем маленькое гнездо, непосредственно прикасающееся к нимбу распятого — квадратное и с рубином (возможно, что оно позднее добавлено: всей композицией не обусловлено). У некоторых гнезд снаружи уцелели петельки, в которых укреплялись нити с жемчугом (такие имеются на лицевой стороне у двух верхнего тябла, и у крайних на боковых рукавах, а на спинке у всех по основным осям и у большого в перекрестьи, только «лучи» последнего не были обведены жемчужными нитями). Сердолики были в основных гнездах плоские, в угловых же ушках на концах тябл, видимо, слегка полукруглые. Сама система укрепления полосами каменьев по осям предмета имеет ближайшую параллель в уборе одной пластины, укрепленной на круглом стволе предалтарного креста в Лапскальде (см. фото 13). А общий декоративный уклон ярко выявлен в таких первоклассных памятниках второй половины X века, как Ишханский выносной крест и как икона Хобской богоматери в память царя Леона.

Надписи этого Цаишского креста нанесены точками на обеих сторонах его по поперечине. На лицевой текст гласит

ⴝ҃ⴰ ⴷⵔⵔⴰ ⵛⵑⴷⵙⴰ ⴰⴳⵒ ⴱⴰⵔⵛ ⴰⵒⵠⵠⴰⵜⴰ ⵎⵒⵒ ⴷⴰ ⴽⵔⵊⵍⵔⵜⵑ,

т. е.: *святое древо жизни возвеличь Баграта абхазского царя и куропалата*. А на оборотной: ⵝ҃ⴰ ⴷⵔⵔⴰ ⵛⵠⵔⵒⴷⵙⴰ ⵑ҃ⵒ ⵒⵒⵎ ⵛⵑⵔⵔⵑ. т. е.: *святое древо жизни помилуй Ефрема Цаишели*[2].

[1] Также представлены архангел Михаил и Гавриил на фрагментах тяги середины X века на Обудки с чашей и с хлебами в руках (см. фото 25), на рипиде на Обудки (см. фото 23) и т. д. (ср. стр. 519).

[2] Броссе, VII, p. 28 (d); Кондаков-Бакрадзе, стр. 94, № 4; Е. С. Такайшвили, II, стр. 178—179.

Гелатский крест (см. фото 8, 9, 10, 11, 12 и 483), имеющий на нижнем тябле шести-строчную надпись моления к богу «тобою венченного Давида, царя абхазов и картвелов, эров и кахов», имеет совершенно единичную форму: он сделан из одной серебряной и позолоченной пластины с четырьмя совершенно прямоугольными (шириной 8,8—9 см) рукавами; верхний одинаковой длины с боковыми (по 12,5 см), а нижний немного более длинный (без надписи: 16—16,5 см); надпись выполнена на отдельной пластине (4,7×8,9 см). Общие размеры 38,5 (42)×34 см.[1] По преданию крест этот Давид постоянно возил при себе в походах. Перекрестье украшено большим гладким полушарием, наложенным и плотно напаянным на основную пластину (возможно оно было дополнительно украшено, так как остались на нем четыре пары дырочек, равномерно расположенных и очертание круга в оттиске). Каждый из рукавов имеет выступающие из гладкой пластины изображения шести медальонов в двойном жгутике и с полуфигурами четырех евангелистов и обоих первоапостолов, и кроме медальонов изображения двух ангелов и под декоративной арочкой с отворотами св. Варвары в рост на подиуме. По краю весь основной крест был обведен двойным жгутом с разделяющим его гладким ребром. Частично этот борт оломан. У левого тябла имеются две накрепленные для каких-либо подвесок петли. Кроме того на каждом рукаве были накреплены, как видно по следам, напайкой, а где и гвоздиками, драгоценные камни[2]. Накреплены на деревянном остове обе пластины креста так сказать с выравниванием первоначальной неровности нижнего тябла. Спинка покрыта сплошной серебряной пластиной, довольно толстой, загнутой через край на лицевую сторону под пластины ее. У каждого изображения (за исключением ангелов) имеется подпись, исполненная типичным начертанием букв переходного типа ранней эпохи — X—XI (частично IX—X) века. Сами изображения такие же условные знаки для целого, как и для частей (напр., лицо Варвары, корона), как и на Цаишском кресте. А частности исполнения, напр., волосы у евангелистов и Варвары так же показаны, как у богоматери Цаишского креста; складки одеяния их тоже одинаково даны ритмическим следованием закругленных линий; а весь столбик фигуры Варвары разработан как декоративное течение линий подобно «плату» распятого Цаишского креста. Условность изображения фигур этого креста заставляет полагать, что Давид украсил своей надписью с молением о возвеличении, можно думать, исходя о предании сопутствия в походах древний крест, возможно уже тогда окутанный славой приносить победы, как явно из-за этой предполагаемой силы возил его с собой Давид. Надпись Давида исполнена на золотой пластине; в центре каждая буква покрыта по средней оси чернью; неповрежденных букв сохранилось немного — справа во всех строках и несколько букв слева. Другими словами я считаю самый крест исполненным при Багратe III (что хорошо согласовывалось бы с успешными войнами его времени), если не ранее того, скажем еще в IX веке (ср. декоративность Зарамской иконы преображения 886 года).

XII век, в истории Грузии являющийся вершиной политической мощи в средние века, вырос на базе достигнутых грузинской культурой в XI веке выдающихся достижений — в частности в пластических искусствах. В чеканном искусстве до половины

[1] См. Опись музейных ценностей доставленных из Парижа . . ., стр. 27 под № 33; Кондаков-Бакрадзе, стр. 36—37, № 19 и рис. 22; Е. С. Такайшвили, Сообщения АН Груз. ССР, т. X, № 8, 1949, стр. 505—508 и 2 рис.

[2] Первоначальное сомнение: не были ли здесь эмалевые медальоны — приходится откинуть, так как следы напайки имеют удлиненную форму, а круглые у перекрестья очень маленькие (до 1½ см диаметром).

XI века ведущее и решающее значение имеет с одной стороны скульптурное решение задачи рельефа, а с другой декоративно-орнаментальная разработка и украшение композиций. XII век (и поскольку несколько наличных произведений конца XI века позволяют судить, с них начиная) является не дальнейшим развитием этих двух сторон, а резким переломом: скульптурные задачи попали в тупик и утеряли, лишились значения самостоятельной художественной задачи; а декоративно-орнаментальное решение каждой отдельной композиции потеряло непосредственность и свободу построения, стремясь приблизиться к геометрически точным и загроможденным построениям. Фигурные изображения XI века не достигают, как было отмечено, в самых крупных чеканных рельефах даже половины натуральной величины человека. То же самое соотношение имеем и в рельефах, высеченных в камне на архитектурных сооружениях, не говоря уже о других материалах. Только в выросшей на этой почве скульптурного осмысления мира настенной живописи встречаем приближение к натуральным размерам, но это было уже переносом объемов в плоскостное изображение — результат, отзвук достигнутого в относительно небольших рельефах[1]. Как нужно заключить по параллельным явлениям в искусстве других народов (в древней Греции и особенно ярко в феодальной Германии и Франции) такое положение неминуемо задерживало поступательное движение в развитии скульптуры. Другим ретардирующим моментом является и отсутствие в Грузии выделения округлой скульптуры. Даже пристенные изображения, напр., фигуры ктиторов или архангелов в небольших нишах кафедрала Кумурдо, или отдельные фигуры и фигурные композиции в Никорцминда, на Мцхетском кафедрале Свети Цховели и т. п., даже выступая почти полным объемом против стены здания, трактованы как более или менее приведенный к наружной плоскости рельеф, у которого иногда только голова дана полным объемом лица. Этому обстоятельству собственно скульптурной трактовки мало в целом помогают полностью выдвинутые из стены протомы тех или иных животных или отдельные головы людей (ср. Кутаисский храм Баграта, Кумурдо, Сагамо), почти как исключение встречаемые на некоторых зданиях. Эти два внутренних, мешавших нормальному скульптурному в Грузии развитию момента, как тоже было уже упомянуто, получили извне сильнейшую поддержку в запрете, которым характеризуется отношение православной церкви к изображениям героев христианской легенды: он падал на скульптурное их изображение, тогда как в противовес ему церковь поощряла и пропагандировала живописное изображение. Наличные памятники заставляют полагать, что это вмешательство церкви активно проявилось во второй половине XI века.

Фигуры чеканных икон XII века в большем числе получают живописные лики. Но даже и те иконы, где вся фигура, включая лицо изображенного, выполнены чеканкой серебряного листа, имеют не только общий низкий рельеф, но и трактованы без какого-либо скульптурного подхода. Такие чеканные произведения передают только сюжет с той же выразительностью, как и живопись, отходя от объемного решения и выражения задачи. Поэтому нередко уже в первоклассных произведениях мастер соскальзывает в том или ином месте фигуры на условное, отступающее от реальности, случайное соотношение или движение (ср. напр., постановку ног богоматери или Крестителя на обрамлении Анчис-хати — работе Бека конца XII века — см. табл. 155). Если вначале достигнутая правильность пропорций в построении фигур не нарушается

[1] Примечательный пример имеем в мон. Лагурка: изображение св. Кирине на западной стене, примерно в рост взрослого, писанный живописцем Федором в 1112 году, строго повторяет изображение первой иконы святого в том же монастыре, чеканенной в первое 20-летие XI века.

в мастерских произведениях эпохи, то постепенно — и достаточно все-таки быстро — мастера перестают следовать, считаться с этим, а подчиняют построение фигур декоративности построения всей композиции (яркий пример переплет Цкарославского евангелия — см. табл. 156).

Если, таким образом, скульптурное выражение в трактовке фигур не только не имеет продолжения своего развития в XII веке, но в основном или довольствуется условным, бездушным, без творческого горения, простым применением ремесленно усвоенных приемов изображения их, или же отражает полную утерю понимания таких задач, т. е. являет ясную картину упадка, то декоративное разрешение художественной задачи оформления попрежнему привлекает внимание мастеров золотых дел. Они проявляют изобретательность не только в направлении варьирования разработанных орнаментальных узоров, и создания новых построений орнаментальных узоров, или подчинения включаемых в обрамления щитков с фигурами общему декоративному движению, но также ищут и новых решений в целом построении декора. При этом развитие получают разные приемы, временно оставленные мастерами XI века в стороне ввиду повышенной заинтересованности их проблемой скульптурности, как, напр., включение различных красочных ударов — черневых узоров, эмалевых бляшек, самоцветов. В самой трактовке орнаментов на бортах икон происходит тоже заметный сдвиг — то одни, то другие элементы их построения приобретают значительную объемность: дарование народа к пластике, насильственно урезанное декретами церкви находит себе хотя бы здесь скромный выход.

Среди чеканных икон XII века прежде всего нужно отметить наличие продолжения орнаментальных построений, развивавшихся уже на памятниках чеканки XI века с большой свободой и мастерством, а именно в частности хорошо представленной рядом хранившихся в монастыре Мгвимеви произведений — трех икон деисуса, живописного большого поясного Спаса, распятия (см. фото 68—70, 71 и 73). Уже в начале XII века или на переломе XI и XII применено то же орнаментальное построение на борту и в фоне чеканки, покрывшей и укрывшей деревянное круглое блюдо (диаметром 51 см), служившее согласно легенде на «Тайной вечере» и окованное (см. фото 397, 398) повелением царя Давида Строителя (1089—1125 гг.)[1]. Вкрапленные на борту полуфигуры апостолов — шаблоны, а центральная композиция по всем данным была в основном выполнена живописью, а нимбы, обрамления крыльев даны рельефным узором в отличие от гравированного фона. — То же названное орнаментальное построение бортов со включением гладких выпуклых медальонов и гладких же отрезков креста в нимбе развивает икона живописного поясного Спаса, хранившаяся (до разграбления в 1936 г.) в церкви сел. Пхотрер (Эцерский сельсовет в Земо Сванетии — см. фото 415—420)[2]. Она относится ко второй половине XII века — это вклад дочери царя царей Димитрия и сестры Георгия III (1156—1184 гг.) Русудан, воспитательницы царицы Тамары. Мотив скоса этой иконы, впрочем как и мотив скоса борта блюда, продолжает перерабатывать геометрические узоры, разработанные столетием раньше. На этом произведении можно уже отметить, как пластическое дарование мастера, пытавшегося

[1] См. Р. Кенина, К вопросу восстановления и датировки фрагментов грузинской чеканки, хранящихся в Московском Историческом музее (Сообщения АН Груз. ССР, т. XVI, № 9 за 1955 г., стр. 745—752 и илл.). — Часть фрагментов находится в Тбилиси (Оф. 179), часть в Историческом музее в Москве, а один фрагмент — в Эрмитаже в Ленинграде.

[2] Надпись заказчицы см. у Е. С. Такайшвили, стр. 413—115, где отмечаются и чтения с ошибками Кутателадзе (у Броссе), Дм. Бакрадзе и А. С. Хаханашвили. Опись экспедиции 1931 года № 1; фото Ермакова № 17131.

компенсировать себя, чеканя каждый листок борта и нимба как объемно противопоставленное фону тело, хотя это, конечно, реально не оправдано. — Продолжение все той же традиции в построении орнамента бортов приходится отметить в произведениях двух мастеров из Опизы, старшего Бешкена Опизари и младшего Бека Опизари. Окованный Бешкеном Опизари переплет сохраненного ризницей Гелатского монастыря Бертского евангелия (см. табл. 151) и окованный как повторение его с легкими вариациями рукой Бека переплет Цкаростаевского евангелия (см. табл. 156) применяют помимо орнаментальных отрезков еще отрезки с декоративно выполненными рельефными надписями и с драгоценными камнями[1]. А Бешкен замыкает по существу части орнаментального обрамления оборотной стороны книги длинными фигурами, что в подражании Бека сделано без понимания и потому не достигает цели. Фигуры же обеих композиций, отличающихся большой отработанностью (распятие и Спас на троне с предстоящими), только повторяют схему, в частностях же обнаруживают безразличие в отношении переживаний изображенных (предстоящие) и передачи реального соотношения (тело распятого не свисает, а стоит в заученной позе — это еще сильнее, чем у Бешкена, проявляется у Бека). — Все эти отмеченные на чеканке переплетов моменты сравнительно молодого мастера Бека (работа около 1195 года) прослеживаются и в произведении относительно пожилого — на обрамлении Анчийской иконы нерукотворного Спаса («Анчис-хати»), чеканенной согласно надписи «руками Бека». Орнаментальный мотив ближайше примыкает к узорам Мгвимевских и других таких XI века чеканных произведений, только строит каждое звено он геометрически точно с тройным концентрическим окружением больших листиков побегом и, несмотря на соединение между собой и ходы стеблей, статически, неподвижно. Этим существенно отличается от динамичности орнаментации бортов Мгвимевского денсуса и доводит до предела замкнутые в себе звенья убора Мгвимевского Спаса (№ 15). Фигуры и полуфигуры, включенные в обрамление Анчис-хати, еще более сильно, чем на переплетах, стали безжизненными и только условно намечающими тему (ср. богоматерь и Крестителя с такими на Цкаростаевском евангелии)[2]. — Таким же характером орнаментального построения, судя по уцелевшим трем фрагментам, отличалась и икона Андрея, поставленная эриставом и мечурчлет-ухуцеси Абуласаном, деятелем эпохи царицы Тамары (см. фото 421, 422)[3]. К сожалению фрагменты сохранили только небольшой кусок рамы и своеобразные две части с надписью жертвователя, украшенной понизу орнаментацией. — Такого же характера орнаментация украшала и переплет одного евангелия XI — XII века в Гелатском монастыре (см. фото 413, 414) вокруг золотой пластины с эмалевым изображением богоматери на троне с архангелами на одной стороне и св. Димитрием на другой, известный нам по фото Ермакова 60—70-х годов прошлого века, но погибший благодаря грабительской деятельности фотографа Сабин-Гуса в конце 80-ых годов и при содействии (или попустительстве) экзархата[4]. Как орнаментация под надписью

[1] Воспроизведение одной стороны каждого переплета у Кондакова и Бакрадзе, Опись... рис. 32 на стр. 45. — Надпись приведена в книге Ш. Амирановашвили, Бека Опизаря, Тб. 1939, на стр. 36.

[2] См. табл. 155 и 156. Надпись в книге Ш. Амирановашвили, Бека Опизаря, Тб. 1939. — Впрочем пропорции и даже тип фигур очень различны, как трактовка элементов и характер исполнения орнаментов также, так что можно ставить вопрос есть ли Бека Анчийской иконы Бека Опизаря.

[3] Е. С. Такайшвили, Археологические экспедиции, разыскания и заметки, II, 1905, стр. 68—71 и рис. Фото Ерм. № 2160. — Деятельность Абуласана примерно от 1186 по 1190/91 год.

[4] Фото Ермакова № 99 и 3; Кондаков, Византийские эмали, СПБ. 1892; Кондаков, Иконография богоматери, II, стр. 363—364 и рис. 208. Пластина с изображением богоматери стала известна в колл. И. П. Балашова, а ныне в Stoclet Collection, Bruxelles; а Димитрий раньше в колл. М. П. Боткина (от Балашова), а ныне в Schloßmuseum в Берлине (куплена в 1927 году). Размер эмалевой пластины Димитрия 15 × 9 см, а самого переплета 24 × 18 см. О евангелии см. Кондаков-Бакрадзе, стр. 42—43, № 38.

Абуласана, так и орнаментальные борта вокруг эмалей переплета не расположены на прямоугольных отрезках, а на причудливой конфигурации плоскостях, какие нередко отводятся под орнаментацию на спинках икон. Разделка отдельных листочков очень тщательная; среди них встречаются длинные закручивающиеся усики; относительно часто использован чекан формы бобошника.

Именем Давида Строителя означены два выносных креста, сохранившихся в ризнице Гелатского и Хонского монастырей. Один крест, по преданию сопровождавший Давида в походах (из Гелати) и выше затронутый в отношении его фигур, где развито утверждение, что эта часть креста должна быть отнесена к начальной эпохе Баграта III или еще раньше, сохранил исполненную на отдельной золотой дощечке самую надпись Давида, победителя кахов и эров (см. фото 483), т. е. самых последних годов его царствования — 20-ых XII века[1]. Надпись выполнена начертанием букв мтаврули со специальными украшениями их и исполнена чернью между прочерченными контурными линиями. — Другой выносной крест, хранившийся в Хоби, ныне тоже в Музее искусств в Тбилиси, размером (до ножки) 24 × 17 см (а с ножкой — 34 см) имеет типичную древнюю форму, но с сильным выгибом сторон рукавов (см. табл. 149). Все наружные медальоны и малые угловые украшены драгоценными камнями и жемчугом. Кроме распятого на кресте других изображений нет: он в установившейся позе с искривлением тела влево, с согнутыми в локтях руками и стоящими на подножии ногами, при очень суммарно и неправильно исполненной голове, т. е. только условное, к тому же ремесленное, изображение отработанного образца[2].

Возможно, еще по повелению того же Давида Строителя начат и во всяком случае выполнен при сыне его Димитрии I (1125—1154 гг.) складень Хахульской иконы богоматери, т. е. во втором двадцатилетии (см. табл. 145, 146 и фото 399—401). Чеканный убор самой вкладной иконы погиб при ограблении Гелатского монастыря в 50-ых годах прошлого столетия, так что можно говорить только об остальной части триптиха в раскрытом виде (чеканка наружной стороны створок выпадает из остального ансамбля)[3]. Прежде всего выделяется в триптихе его чрезвычайная загруженность и пестрота из-за налепленных эмалей и самоцветных каменьев, а также прорезных буколов. Если при внимательном рассмотрении некоторые камни нельзя считать накрепленными первоначально, т. е. нельзя считать включенными в композицию убора, то подавляющее количество всех налеп предусмотрено самой композицией целого. Это определяется совершенно симметричной разбивкой их от средней оси средника направо и налево, включая створки; узор орнаментации чеканки явственно предусматривает нужные для этих налеп плоскости. Правда, в большинстве налепы еще обведены жемчужной ниткой, которая частично находит на тесно примыкающие части чеканного узора, но есть и такие места, где совершенно ясно видно соотношение (напр., на верхней части средника, видной и при закрытых створках). Основной подход мастеров, чеканивших

[1] Текст надписи в исправленном (против предыдущих авторов) чтении дан, как указано, Е. С. Такайшвили, К чтению одной надписи Давида Строителя (Сообщения АН Груз. ССР. т. X, № 8, 1949 г.).

[2] Ср. Кондаков-Бакрадзе, стр. 92 и рис. 42. — Е. С. Такайшвили, II, стр. 155—156, № 13. — Броссе, VII, p. 45 (н).

[3] См. Кондаков-Бакрадзе, Опись . . ., стр. 6—23 и рис. 1—9. Н. Кондаков, Византийские эмали. СПБ. 1892. Д. П. Гордеев, К вопросу о разгруппировании эмалей Хахульского складня (Мистецтвознавство. Збірник 1-й): Харків 1928, стр. 147—165 с двумя схемами и табл. XLI и XLII. Wachtang Dchobadze-Zizichwili. Los esmaltes de «Icono de Jajuli» (Archivo español de Arte, Madrid 1952, tomo XXV, № 97, p. 25—51, lam. I—XX). Р. Кенна, К вопросу о характере чеканки Хахульской иконы (Сообщения АН Груз. ССР, т. XXII, № 1, 1959, с 4 таблицами). Р. Кенна, Триптих Хахульской иконы (по-груз., в журнале «Сабчота Хеловнеба», № 2, Тбилиси 1959, с 7 иллюстрациями).

этот складень (их несомненно несколько), придерживается создания сильнее рельефного на створках и измельченного и довольно плоского в среднике растительного орнамента, в заплетениях стеблей и как бы на отдельных стволах которого не только размещены чеканные листья различных форм, размеров и сочетаний, но и эмали и камни. Вместе с тем размещение однотипных серий эмалей преследует цели этими красочными ударами выделить или подчеркнуть структуру построения всего убора и его обрамлений. Таким образом Хахульский складень на большой площади (в раскрытом виде шириной в 2 с небольшим метра) применяет только живописные фигурные изображения (эмали), а в декоративном уборе рядом с чеканным орнаментом еще красочные удары самоцветов и эмалей.

К середине века относится икона поясного живописного Спаса в Гелатском монастыре, исполненная по заказу иерэмоса, мцигнобарт-ухуцеса, чкондидского епископа (с 1118—1125 год и еще в 1141 году) Симеона[1]. Фон иконы (см. табл. 150) украшен тонко гравированным орнаментальным узором с листьями, имеющими выступающие длинные, закручивающиеся за стебель концы — мотив, примененный еще на иконе Хопской богоматери в память Леона. Нимб и розетки с подписью исполнены эмалью и накрепление их учитывалось мастером — чеканщиком[2]. Скос иконы повторяет мотив, отмеченный и в XI веке на иконе Бочормского Георгия и других. Обрамление же всей иконы строится на красочных контрастах: золотых дел мастер разбил его на отдельные отрезки, узор которых или нанесен чернью по золотому фону или чернью с предусмотренными на нем тремя в ряд по ширине борта каменьями, или, наконец, медальонами эмали с полуфигурами.

Применение черни, т. е. тоже красочного удара, приобретает снова теперь хождение, как рядом с чеканкой и эмалевым убором, так и как единственная техника золотых дел мастерства, осуществляющая декор (см. фото 425, 426, 428, 483 и табл. 57-b, 148, 157).

Своеобразную группу решения декоративно-орнаментального оформления композиций означают два памятника грузинской чеканки, засвидетельствованных надписями как заказ времени сестры Георгия III и воспитательницы царицы Тамар царицы Русудан и ряд так или иначе примыкающих к ним. Это, во-первых, знамя, хранившееся в сел. Чаннети в Гурии[3], и, во-вторых, поминальная икона воспитанницы царицы Русудан — некоей Силихан, сохраненная в церкви Георгия селения Кашвети Ленджерского сельсовета Земо-Сванетии[4]. Знамя («дроша») вернее завершающая древко часть его (см. фото 428, 429), представляло собой круглый, соединенный из двух чеканных рельефом пластин диск с выступающими, примерно девятнадцатью, языками. На обеих сторонах в центре, обведенном орнаментальным поясом, а на задней стороне еще и трехстрочной надписью, фигурное изображение отштамповано от древней матрицы. Можно было бы предположить, что это воспроизведение изображений более древних, полутора или двухсотлетней давности символов, если бы практика отштамповывания изображений с матриц XI века не попадалась нам часто в течение последующих

[1] Кондаков-Бакрадзе, Опись . . ., стр. 23—26 и рис. 10. — Д. И. Гордеев, Описание пяти эмалевых медальонов, с грузинскими надписями на иконе Спаса, хранящейся в ризнице Гелатского монастыря, Христианский Восток, т. V, Птг. 1917. О Симеоне — Н. А. Бердзенишвили, в Известиях ИИМК-а Груз. ФАН, т. V—VI, 1940, стр. 396, 411.

[2] Характерно, что мастер не заботится четко обойти орнаментом нужное гладкое для щитка место, а просто бросает доработку рисунка их на границе этого места.

[3] Дм. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре, Т. 1878, стр. 102—103 и фото Ерм. №№ 2028 и 2029. С. Барнавели, Грузинские знамена, Тб. 1953, стр. 23—27 (по-груз.) и табл. V—VI. — А также см. выше, стр. 390—392.

[4] Опись № 128. Ерм. № 16994. Е. С. Такайшвили, стр. 325—327; он склонен относить упоминание царицы Русудан к дочери царицы Тамар, а не к ее тетке.

веков вплоть до XVI—XVII, а возможно и далее. В отличие от отштампованных изображений, поскольку можно судить по фото (памятник исчез), орнаментальный пояс и узор каждого языка исполнены от руки. Каждое звено пояса представляет вариации своеобразного, сделанного очень рельефно из тонких стеблей и узких маленьких листочков разной формы мотива. Так же и орнамент каждого языка сработан и отличается от других (уцелело четыре с половиной языка с каждой стороны). Таким образом, в XII веке значение творчества и мастерства исполнения в чеканном изображении и орнаментальном его обрамлении получило иное осмысление: в XI веке мы находили первоклассные, передовые произведения скульптурного порядка в исполнении фигур, рамы которых были отштампованы от матриц, иногда даже изображение с фоном покрывалось позолотой, а борта нет (Накипарский Георгий, Маргианский Спас на троне и т. д.); теперь же изображения штампуют по древним, хорошо скульптурно сработанным штампам (конечно, от длительного употребления изношенным; а что будет с ними к XVI или XVII веку!), а орнаментальные обрамления старательно и умело чеканят от руки, явно предаваясь этому делу с подъемом и вдохновением. Еще нужно отметить, что надпись исполнена в три строки, несомненно тоже как украшение, четкими крупными красивыми буквами в гравированных линиях двойного контура, пространство между которыми покрыто чернью, что заставляет связывать ее с надписью Давида Строителя, присоединенной к более древнему кресту, служившему ему в походах (см. фото 483); с этой надписью она связывается и украшенностью начертания самих букв. — С особенностями исполнения орнамента этого «дрошаки» близко соприкасается и орнаментация на моленной иконе Силихан (см. табл. 152). Икона эта заключает в наружной повышенной раме четыре самостоятельно обрамленных композиции и кроме того еще малые и ряд отдельных полос с надписями. Как четыре основных композиции, так и все дополнительные на полях фигуры и полуфигуры в медальонах и другое были исполнены живописью, причем для этого вырезаны были из серебряной пластины места. Лишь незначительные части фонов в композициях и заполнения между изображениями на бортах, да внутренние обрамления и полосы с надписями чеканены в серебряном листе. Характер декора отличается тоже короткими элементами из тонких выпуклых стеблей и листиков. — К этим особенностям исполнения и построения двух отмеченных временем царицы Русудан, сестры Георгия III, произведениям чеканки непосредственно примыкают, напр., икона Якова «брата господня» (заказ некоего Камкама Тгианидзе), сохраненная в Цюрми Земо Сванетии (см. табл. 162)[1]: именно, убор борта, тогда как узор фона перекликается с фоном поясного Цаленджихского и Иенашского Спасов XI века (см. табл. 116—118, 119—121 и фото 80 - 81, 83—84), чеканная же фигура — только условный рисунок заданного сюжета. Или икона поясной с младенцем живописной богоматери по заказу Цахапелидзе Вахатанга (sic) и жены его Хуашаки в Чажаши Ушгульского сельсовета Сванетии (табл. 160)[2]. Наконец, отмечу, что теми же особенностями исполнения и характером построения обладает исполненный уже в первой четверти XIII века оклад Иенашского евангелия, исполненный по заказу католикоса Епифания[3]. Этот дошедший в чрезвычайно фрагментированном виде оклад (см. фото 478, 479) был украшен — очевидно, по традиции — чеканенными из серебряной пластины фигурными изображениями (на лицевой стороне рас-

[1] Опись № 394; фото Ерм. № 16769 (с неправильной подписью «Цагери») и оборот № 17234; Е. С. Такайшвили, стр. 218.

[2] Опись № 681; фото Ерм. № 17344 (справа); ср. Е. С. Такайшвили, стр. 153—154.

[3] Опись № 171; фото Ерм. № 17018 и 17019; ср. Е. С. Такайшвили, стр. 345—349; его же статья в журнале Georgica, Vol. IV—V, London 1937, pl. I—III.

пятием с предстоящими и евангелистами по углам; на задней — изображением Епифания перед «Свети Цховели» и дополнительными фигурами), выполненными однако же совершенно плоско с некоторыми только объемно сильнее выработанными деталями.

Из числа датированных внешне историческими данными памятников грузинской чеканки XII века нельзя не остановиться на хранившемся в ризнице Гелатского монастыря и ставшим жертвой ограбления ее в конце прошлого столетия золотом перстне царя Георгия III[1]. Он был украшен обратным изображением пешего святого Георгия с подписью, т. е. рассчитанным для положительного рассмотрения на оттиске (см. табл. 57-b). Остальной декор состоял из мелкого гравированного орнамента, чернью выполненной надписи в отдельных рамочках и небольших отдельных рельефных узоров плетений. Определение на Георгия III вместо сохраненного преданием на Давида Строителя исправил сообразно тексту надписи еще Дм. Бакрадзе.

Еще один отличающийся от других небольшой памятник эпохи царицы Тамары сохранен Моцаметским монастырем в Имеретии — золотая иконка поясного Спаса с надписью на спинке Вардана Дадиани (см. табл. 147-b)[2]. Лик Христа — живописный, полуфигура же и нимб выполнены в металле чеканкой и гравировкой; рельеф совсем плоский. Орнаментальная же полоса наружного обрамления состоит из узора тонких валиков, создающих как бы свободные пересечения побегов с мелкими трехлистничками; отдельные звенья отграничены друг от друга гладкими выпуклыми медальонами, а на углах удлиненными. Такой же прием исполнения орнамента, но непрерывным течением, без разделения гладкими медальонами пущен был по бокам иконки. На спинке же надпись заказчика обрамляет орнамент, опять разделенный гладкими отрезками — здесь квадратиками, основное строение которого составляют тонкие валики, которые в каждом завороте раздваиваются и дают одно плоское расширение. Приемы исполнения этого произведения протягивают связующие нити в разных направлениях — к некоторым элементам отдельных памятников из группы Кашветской иконы, даже блюда «Тайной вечери» и др.[3]

Помимо указанных памятников XII века, датированных наименованием исторических лиц, при разборе икон св. Квирике, сохранившихся в монастыре Лагурка в Земо Сванетии, вторая икона его (см. табл. 82 и фото 408) была определена как памятник, именно, XII века. К узору орнамента в фоне этой иконы подходит ряд произведений, которые и по другим показателям могут быть отнесены к одному с ней времени. Таковы один из предалтарных крестов в церкви Цюрми-Загяр (Опись № 416 — см. табл. 76-b, c и 77-a и фото 341, 468), сохранившийся на редкость хорошо и полностью; два фрагмента, по-видимому, тоже от предалтарного креста, доставленные из Саголашени (см. фото 402, 403); фон небольшой иконы богоматери (?) в церкви Мацхвар в сел. Муркмер Земо Сванетии (см. фото 412) и др.

Из всего числа уцелевших памятников чеканки XII века я остановлюсь здесь еще только на одном выдающемся произведении данного времени, выявленном лишь при

[1] Фото Ерм. № 5131 и 5132; Кондаков-Бакрадзе, стр. 41 и рис. 30—31, давая описание оттеняют, что перстень этот есть собственно «печать, подобная царским, королевским и епископским большим печатям, по своей несоразмерной величине никогда не служившая собственно перстнем». — Г. Е. Церетели, Пятый археологический съезд в Тбилиси. Протоколы подготовительного Комитета, М. 1879, стр. 430, где делается ссылка на табл. XXV, которой мне не удалось обнаружить. (На табл. 57-b я даю еще воспроизведение с рисунков художника Васильева 80-ых годов прошлого века).

[2] Кондаков-Бакрадзе, стр. 55—56.

[3] Спинка открывается; внутри иконы гнезда для мощей, обрывки подписей на металлических листах, а также два медальона — один с полуфигурой св. Иакова, другой с текстом. Спинка имеет запор, пригнанный к узору пластины.

передаче в Музей древнегрузинского искусства при Кабинете искусствознания Тбилисского Гос. Университета и погибшем за исключением небольших фрагментов при его ограблении в 1930 году. Это икона поясной богоматери с младенцем из Алавердского кафедрала в Кахетии (д. 180). Крупного размера икона эта (см. табл. 148) выделяла среди чеканки живописные лица, руки и ножки младенца, а чеканена была из золотой пластины, как середина, так и борта. На бортах чередовались розетки с орнаментальным узором на черневом фоне и гладкие с небольшим камнем в центре. Узор отдельных звеньев орнамента на бортах построен по принципу доминирующего звена в центре и нескольких маленьких по сторонам его (ср. Кашветскую икону Силихан, Цюрнийскую Якова «брата господня», Чажашскую Цаханелидзе, Парскую Георгия — см. табл. 152, 162, 160, 59, 60); при этом по верхнему борту узор иной, чем на вертикальных бортах, а по нижнему размещена большая четырехстрочная надпись вязью асомтаврули, продуманно декоративного значения и выполнения, в которой некто Мурван Сананоисдзе с сыном Бека и женой Русудан сообщает о вторичном украшении ими — целиком золотом (ვრთო ოქროთა) — этой, следовательно живописной, ранее прославленной, иконы. Нимбы были гладкие, без орнаментации, и плоские, но украшенные свободно расставленными драгоценными камнями и чередующимися с ними группками из трех небольших жемчужин. Это был блестящий, артистически исполненный, декоративно исключительно утонченный памятник, в котором совсем низкого рельефа полуфигуры расположением драпировок с плавным течением складок законченно включались в декоративное целое.

Конечно, этими примерами далеко не исчерпывается разнообразие приемов декоративного построения чеканных произведений XII века и набор узоров их орнаментации. Но настоящий сжатый показ не ставит, да и не может ставить себе задачу развернуть в этом заключительном обзоре развития грузинской чеканки на всем протяжении феодального периода творчество XII века в полном объеме, а ставит перед собой лишь значительно более скромную задачу — показать в чем выразился сравнительно с подходом XI века перелом в общей художественной установке и какое направление получило декоративно-орнаментальное решение общей художественной задачи в это время.

Как и другие отрасли грузинского искусства этого времени, в частности ведущая отрасль всего средневекового искусства — архитектура, — произведения чеканного искусства XII века отличаются значительным повышением пышности убранства, можно сказать, глядя на складень Хахульской богоматери, подчас перегруженности деталями украшения, которые как бы не предназначены на внимательное в частностях рассмотрение, а на воздействие в целом, единым впечатлением громадной массы переливающихся, многокрасочных, блестящих украшений. Это, как и в архитектуре данного времени, отчетливо барокальное решение — конечно, в обычных грузинских сдержанных пределах живописных контрастов, завуалированных ясности построения и четкости отдельных его элементов и т. д. А рядом с этим в исполнении фигур нельзя не отметить значительной манерности, как, напр., в предстоящих фигурах на бортах Анчис-хати или в распятом на переплете Цкарославского четвероглава (из Гелати), у которого руки и корпус изогнуты, но вовсе не отвечают по смыслу предполагаемого здесь повисания тяжелого тела на пригвожденных руках, и др. Исполнение целиком чеканных фигур по разработанным ранее образцам имеет еще некоторое применение, в частности сравнительно широкое в чеканных произведениях из мастерских Сванетии. С другой же стороны все больше и больше у основных фигур икон лица и руки, а у младенца и ножки, передаются живописью, и только одеяние выполняется

чеканкой. В передовых памятниках этой эпохи в этом случае передача фигур разрабатывается совершенно низким рельефом, как, напр., на вышеупомянутой Алавердской иконе богоматери Мурвана Санаисидзе, что при общем декоративном уклоне в показе драпировок и при сохранении правильности пропорций обеспечивает им целость и законченность впечатления.

Социально-экономические противоречия достигли к XIII веку в Грузии столь больших размеров, что внешне политический натиск монгольских полчищ оказался для дотоле победоносной в войнах Грузии неотразимым. С 20—30-х годов XIII века политическая история Грузии протекает на протяжении веков волнообразно — то с сильным падением, то со значительным подъемом, организованностью и определенным благосостоянием. Все это прямым образом не могло не сказаться и на развитии искусства, в частности чеканки по ценным металлам, самим этим материалом непосредственно связанной с общим благосостоянием страны. При названных колебаниях, конечно, о каких либо больших творческих установках не может быть речи. Золотых дел мастерство только продолжило навыки, установки и образцы предыдущего времени — в основном и прежде всего все, что характеризует чеканку XII века, в частности больше внимания уделяется декору и орнаментации. Иногда, как, напр., на Гелатской иконе поясного живописного Спаса с надписью Давида Нарина (1247—1293 гг.), сына царицы Русудан, т. е. второй половины XIII века (см. табл. 165—167), несмотря на ее громадные размеры (137×95 см), орнаментальные борта, нимб и фон покрыты нагромождением мелких кудрявых растительных завиточков на стеблях вокруг и в промежутках между крупными и сильно приподнятыми над фоном листьями и над образующими цезуру между орнаментованными отрезками бортов круглыми гладкими бляшками. Создается общее впечатление чрезвычайной перегруженности, измельченности и трепетания, а с другой стороны — нудного однообразия[1]. — Аналогично этому и маленький футлярчик диптихом, сделанный по заказу эристава эристаов Шергила Дадиани, жены его Нателы с сыном Цотне (см. табл. 157), т. е. конца XIII, а может быть начала XIV века для хранения нагрудного крестика из изумрудов, сердоликов и крупных жемчужин и на спинке с надписью «царя и царицы Тамар» тоже по существу являет картину нагромождения составляющих убор его элементов — эмалей, черневых изображений, живописи, драгоценных камней, жемчуга, исполненных чернью надписей заказчика, и в промежутках орнаментации, как снаружи, так внутри и по бортам[2].

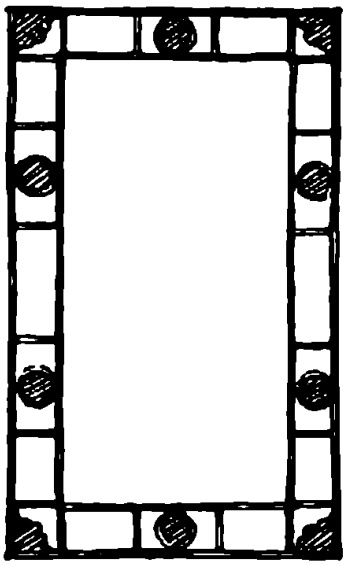
[1] Кондаков-Бакрадзе, стр. 30—31 и рис. 14. Надпись на среднем звене нижнего борта:

† დადგა: მეოცე მეფობა: დავითისი: ძისა: რუსუდა||ნისი: მიწყა: წინმეძღვი: ი˘ნე: კამკომ სახეჲსა: ღ˘თისა: მ||აცხოვრისსა კარდაკვანითა და მოჭედითა: ა||სლად: სადგებელად მეფობისა: მათისა: რადთა: ორ||....

В фоне накреплены квадрифолии с надписью *ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης*, происходящие явно с другой иконы, не говоря уже о том, что текст ее помещается только над распятым или над так называемыми pietà (Н. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПБ. 1904, стр. 279).

[2] Е. С. Такайшвили, II, стр. 151—153. Е. Такайшвили (II, стр. 125, 227) и Т. Жорданиа (Хроники, II, стр. 130, №5) полагали, что упоминаемый в надписи Цотне, сын Шергила, был участником Кохтас-тавского заговора (около 1247 года). Однако, это не согласуется с данными ряда надписей на иконах, дополнительно украшавшихся. На теке Шергил называет себя с женой деопалт-деопали Нателой и сыном Цотне. На теке иконки распятия в Цалендjихе (Е. Такайшвили, II, стр. 226—227; E. Taqaishvili, The icon of the Crucifixion in the Daalendjikha Church in Megrelia; Georgica, Vol. I, № 2 and 3, October 1936, p. 12—13, pl. I—IV) он назван с женой Нателой третьим в ряду украсивших, рядом с первым — мандатурт-ухуцесом Дадиани Беданом и

Эта нагроможденность, перегруженность украшения, вызвала, можно заключить, кое-где реакцию, сказывающуюся в том, что борта икон оставляют частично гладкими, только в рамочке на как бы насеченных валиков, и частично орнаментированными отрезками. Такой прием украшения бортов особенно показателен на иконе поясного Спаса с живописным ликом из Хони (Мингрелия). Икона эта изготовлена согласно сообщению в надписи на ее спинке пожертвованиями Нателы, матери Вардана Дадиани и монаха Афанасия, причем упоминаются еще мандатурт-ухуцеси Бедан Дадиани с женой Хуашаки, дочерью Бегай эристава Картли и с сыновьями Эрашахри, Георгием и Иоанном, что позволяет датировать ее второй половиной XIII века[1]. Фон иконы совершенно гладкий, имеет только два щитка с подписью IC XC, но из того же цельного серебряного листа, в котором вырезано место для исполнения живописью лика с волосами и голой шеей, чеканена полуфигура с благословляющей правой рукой и евангелием в покровенной левой, а также нимб, четыре отрезка которого между рукавами креста покрыты четкой орнаментацией, и упомянутые щитки подписи. Сильно пострадавшая чеканка этой иконы, как и спинка ее перебиты на новую доску со значительными потерями и искажениями, но первоначальная композиция устанавливается полностью. С лицевой стороны икона укорочена на нижнюю часть рамы, а с левой стороны на наружный скос, причем чеканка левого борта наседает на полуфигуру и фон плоско выпрямленным орнаментированным скосом. Построение рамы удается восстановить. Она вся гладкая, поделенная на равные отрезки поперечными двойными насеченными валиками — по вертикалям на пять, по горизонталям на три части. Углы выделены и украшены были орнаментацией, равно медальоны (виден фрагмент орнаментации в верхнем медальоне). Сходного построения также углы евангелия (см. табл. 127, фото 432-а)[2].



Другие иконы строятся в обрамлении из равных гладких и покрытых орнаментацией отрезков, т. е. в них развивается подход, выше намеченный в украшенных только чернью, без чеканки рельефной орнаментации, иконах.

Как на этой Хопской иконе Спаса спинка имеет длинную крупными буквами мтаврули, отчасти вязью, исполненную надпись с дополнительным большим крестом на голгофе и все в выделенной рамочке, так относительно большое число икон этого и дальше времени украшено такой спинкой с пышной не только исполнением, но и «богословием» надписью; даже иногда спинка особо орнаментирована. Кроме того рид

вторым — сыном Бедана Дадиани Георгием. Эристави-эристави и мандатурт-ухуцеси Дадиани Бедан (см. фото 481), деятель эпохи царя Нарин-Давида, женат на Хуашаки, дочери эристава Картли Бегай (Сурамели, упоминаемом и в 80-х и 90-х годах еще). У Бедана и Хвашаки в надписях названы три сына Эрашахри, Георгий и Иване (Е. Такайшвили, II, стр. 49, 137—139). Характерно, что на спинке Цаленджихского Спаса (см. фото 480), заказанной Дадиани Георгием дополнительное моление гласит: «а сыну его брата будь защитником, воспитателем и помощником» (см. выше стр. 581); так как старший брат Георгия, Эрашахри, видимо, рано скончался, то можно предположить, что здесь подразумевается младший Иване, сыном которого можно предположить Шергила, позднее эристави-эристави и наследовавшего через мандатурт-ухуцесов крестик царицы Тамары. Шергил с женой Нателой называет на Цаленджихском Спасе сыновей (не приводя имен); один — Цотне — известен по Хопской фреске и теке. — Отмечу, что на иконе Иоанна Крестителя в Мурмер, потерявшей большую часть изображения, в надписи упоминается Цотне и Кобул и жена Цотне Ванеле (см. фото 266, 267); видимо, два брата (ср. Ермакова № 17360 и Е. Такайшвили, стр. 172, № 13).

[1] Кондаков-Бакрадзе, стр. 80—82, № 1; Е. С. Такайшвили, II, стр. 137—139; Броссе, VII, p. 42 (f).

[2] Теперешние «медальоны» на раме — позднее добавление из медных пластинок; равно и набитые на раме камни — по-видимому, все — позднее добавление. Только оправа в центре евангелия — древняя, отделанная.

чтимых древних икон (напр., Хонская Леона) получили подобные списки, как дополнительный вклад, иногда с упоминанием дополнительного же убора самой иконы, т. е. по всем данным в первую очередь осыпания ее драгоценными камнями. Так происходит постепенное создание новых приемов украшения и оформления (см. фото 480, 481, табл. 147, 162, 164).

Как в XIII, так и в XIV веке мы встречаем этот прием дополнительного, повторного украшения уже существовавших чеканных икон с сообщением об этом акте: очевидно, тяжелые события и испытания усилили покаянные настроения и вызвали усиленное поклонение, в частности по отношению почитаемых святынь. Так Ачийскую икону нерукотворного Спаса, украшенную чеканкой в царствование царицы Тамары, атабаги Самцхийские украшают дополнительно в первой половине XIV века созданием створок и верхнего полукружия с рядом отдельных сцен, вычеканенных из цельного листа одновременно с орнаментированными обрамлениями каждой отдельной сцены, хотя на створке их помещено три одна над другой (см. фото 484, 485). Это многофигурные композиции, в которых фигуры варьируются размерами и построены в себе большей частью без правильной пропорциональности. Сцены воспроизводят распространенные в это время иконографические построения, слегка приспосабливая их к данному полю. Мотивы орнаментальных обрамлений, а также покрывающих небольшие поверхности фонов, непосредственно примыкают, продолжают построение и элементы, блестяще развитые на Мгвимевском деисусе и продолженные во многих памятниках XII и XIII веков. Исполнение их тщательное, старательное и относительно живое[1].

Рядом с этим большие, заново выполненные иконы, как, напр., окончательно погибшая во время антирелигиозной волны 1923—24 гг. икона пешего Св. Георгия в Хони, сохраняя отстоявшийся иконографический тип в постановке и одеянии фигуры, не в состоянии выполнить лицо с нужной и когда-то доступной старым мастерам моделировкой (см. фото 491—493)[2]. Голова Хонского Георгия схематична — рот, губы только условное обозначение. Также и клейма на раме. В орнаментации нимба, как и в начертании подписи иконы (просто по фону) непосредственное примыкание к манере,ametившейся в XII веке, тогда как узор орнаментации плаща (под правой рукой) с листиками, закручивающимися в трубочку, а также наручей и борта щита примыкают к памятникам еще XI века. Точно также и орнамент рамы — гвоздеобразный, нанесенный не одинаково точно и равномерно в разных частях, мотив и узор скоса повторяют известные по памятникам XI и XII веков образцы. — Другая икона XIV века, именно точно датированная в надписи по чеканному окладу 1311 годом, сохранилась в древнем Нетрицонском монастыре в Болгарии (близ сел. Бачково). Судя по фотографии, снятой в 60—70-ых годах прошлого века фотографом Д. И. Ермаковым, это крупных размеров (в полметра, если не больше) живописная икона божьей матери полуфигурой с младенцем в так наз. типе умиления (см. фото 486). Ныне, как сообщает проф. Н. А. Бердзенишвили, никакого не видно изображения. Чеканкой по серебру с позолотой исполнены борта, фон и нимбы. Как узор, так и само исполнение бортов и нимбов интересно и старательно сделано. Фон же покрыт в верхних частях гравированным растительным мотивом, продолжающим многовековую традицию; хорошо вкомпонованы в рисунок

[1] Воспроизведения в книге Ш. Амиранашвили, Бека Опизари, Тб. 1939, табл. XVI—XX. Надписи атабага Беки на стр. 9—11; Броссе, Voy., V, p. 28—33; Пл. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса. Т. 1866, стр. 26—32.

[2] См. Ш. Амиранашвили. Икона св. Георгия в Хонской церкви (Bulletin historique, Тб. 1924, том II, стр. 136—151, по-груз., и илл. на табл.). Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки, II, 1914, стр. 274—275, по-груз., считал произведением XI века, как и Кондаков-Бакрадзе, стр. 65.

NHΩTHΣA—ΪC XC). Нижняя же часть фона использована под длинную надпись заказчи-выступающие медальоны и прямоугольные щитки с подписью иконы (*MP ΘV VBAAXEP* ков, исполненную мтаврули; ее не удавалось полностью прочитать по фото, хотя основные хронологические данные разбирались; она прочтена по подлиннику Н. А. Бердзенишвили и опубликована в транскрипции и с раскрытием титл. Он же сообщает, что икона имеет еще поверх древнего новый серебряный, исполненный в 1819 году Петку Хамри Ламиса, оклад[1]. Надпись гласит следующее:

+ მოიკვდა წმინდაჲ ეხე ხატი ოვლად წმიდის დედოფლისა ჩუენისა ღმრთის მშობლისა ჰეტრი-წონს ორთა კორციელად მძლოა მიერ ტაოელთა ეგნატის შვილთა მოძღვრის ათანასის და ოქრო-პირისა ჰერჰერიოა ასოცდა ექვსითა და წინაშე ხატისა ხაკანდლითა ვერცხლისაითა ||ხაბერძნეთს მეფობასა კეთილად მსახურთა მეფეთა ანდრონიკე მისაულ და ანდრონიკესსა ჰალეოლოღოს მეოხა. ხოლო ქარიოლ კონსტანტინესსა და დიმიტრისსა ბაგრატონიანთსა დასაბამითგანთა წელთა ბე-რძულად ექვსი ათას რვაას ცხრამეტსა, ხოლო ქართულად ექვსი ათას ცხრაას ხუთმეტსა. წმიდაო ღმრთის მშობელო შეიწირე მცირე ესე ძღუენი მათი და შეიწყალენ და მეოხ ეუკ მათ და მშო-ბელსა მათსა დღეა მას დიდსა სასჯელისასა წინაშე მისა შენისა და ღმრთისა ჩუენისა ამინ. ამინ იქუენ. ამინ. ქრონიკონსა ჩუოას ოცდა თერთმეტსა. ინდიკტიონსა ცხრასა. ქრისტე ღმერთო შეიწყალენ სულნი მათნი, კაცთ-მოუუარე. ამინ.

Грузия XV века, испытавшая перед тем опустошительные нашествия Тамерлана с примененной им системой подрыва экономики страны, только постепенно в итоге целеустремленной политики на восстановление действительно отмечена несомненным возрождением и в чеканном искусстве. Конечно, среди произведений этого времени имеются упадочные, уродливые вещи, хоть изготовленные согласно заказу правителей[2]; но не по ним нужно судить о возможностях грузинской чеканки XV века. Об этих возможностях красноречиво говорит небольшая (24,5 × 20 см) икона божьей матери типа «умиления» (см. табл. 169) с живописными ликами в сейфе Музея искусств из числа возвращенных из Парижа предметов[3]. На спинке этой иконы во всю ее высоту и ширину выделен крест, а в четырех отрезках между тяблами — надпись сплошь в восьми строках несколько причудливо утолщенными и на концах украшенными буквами мтаврули:

წ. მ. მეუეთა. მეფის. ალექ||სანდრესა შვილმა. ბეა||რონმა. ვსტნგ. მოკვდ||ე: ხატი. ესე. ოლდ. წამიდისა: ღ"ისა: მშობელის. საღლებლ||ოდა. და სოხად. ჩულის. ჩემის.||და. წრსმრთებე-ლად. და: ს||დღელოდა. ბეთ. ჩემია

Другими словами это заказ царя Вахтанга (1443—1446), сына царя Александра I (1412—1443), т. е. падающий на середину века. В драпировках фигур вместо либо плавных закруглений, либо разработанного декоративного их течения проступает

[1] Н. Бердзенишвили, «Далевай» (победа). Из поездки в Румынию и Болгарию, Тб. 1949, стр. 33—35 и 26—27 (по-груз.). — К сожалению, обещанные доцентом О. Гигинейшвили негативы его снимков он пока еще не разыскал. — В Христианском Востоке, т. II, СПБ. 1913, стр. 149—150, помещено письмо P. J. Thibaut об этой иконе с предваряющими сведениями Н. М[арра], а на табл. IX воспроизведена фотография иконы в новом окладе. — Н. П. Лихачев, Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение божией матери. СПБ. 1911, нал. 314 по фото Ермакова с примечанием на стр. 136 относительно наименования Влахернитиссой на отдельных щитках, которые считает скорее перенесенными, с какой нибудь другой (древней) иконы; то же отмечает и Н. Кондаков, Русская икона, т. III, Прага 1931, стр. 168 прим.

[2] Напр., сохранившаяся в Земо Сванетии по заказу Шаман-Давле I (1470—74 гг.) икона архангела Михаила (86 × 46 см) в Лапскальде (Опись №75; Е. Такайшвили, стр. 392—393; фото Ермакова № 17106), исполненная золотых дел мастером Кизика (ჯიზიე).

[3] Опись грузинских музейных ценностей . . ., возвращенных из Парижа в Грузию в 1945 году, стр. 25, № 17.

жесткое, угловатое расположение их прямыми, короткими, иногда сдвоенными линиями, как бывает на живописных иконах. Орнаментальный борт, выкованный из общей пластины вместе с гладким скосом, имеет верхнюю и нижнюю полосу в полтора раза более широкую чем боковые, и сообразно этому и самый узор на них разный, не одинакового исполнения — выразительный и разного образования тут и там листьев с рельефно поднятыми краями или заворотами их. Вместе с тем в горизонтальных полосах такое дается соединение листьев, что выступает проходящий геометрический рисунок. Порывая со всеми традиционно наблюдаемыми и хранимыми установками на четкое разделение сюжетной композиции и ее обрамления, мастер этой иконы выносит нимб в поле рамы, просто прикрывая им часть орнамента и скоса, и размещает на гладкой поверхности нимба чередующиеся с крупной бирюзой маленькие рубины (7 и 7). — Другой большой памятник тоже самой середины века отражает особую струю века — ее подчеркнутую религиозность: он полностью покрыт только сюжетными сценами — двенадцатью праздниками, житийными св. Георгия сценами и т. п. Это предалтарный Садгерский крест (см. табл. 170—173 и фото 496), который переносили, явно спасая от наседавшего с юга ислама, с места на место (Коранта, Атоши, Тбилиси), пока не утвердили в Чхари в Имеретии, где его видели русские послы XVII века и откуда он перенесен в 1925 году в музей в Тбилиси[1].

Крест этот — работа «золотых дел мастера Мамне», как об этом гласит запись внизу сцены преображения. Известно еще несколько подписных этого Мамне чеканных произведений — предалтарный крест в Баракони (Рача), складень в Шемокмеди (см. фото 501, 494, 495, 529) и др.[2]. Все они говорят о внимательном и старательном мастере, который выработал совершенно определенный свой характер в чеканке. Он исполняет сюжетные композиции без орнаментального заполнения фонов и без каких-либо орнаментальных или иных выделенных обрамлений. Между тем пущенные им поперечные полоски с орнаментом на Баракоиском кресте, разграничивающие отдельные сцены, ясно говорят об умении сделать орнаментацию хорошо и выразительно, и с умелым распределением. Самые мотивы, узоры этих орнаментальных полосок разнообразны и своеобразны. Фигуры Мамне выполняет, конечно, без постановки пластических задач, но со стремлением передать требуемое сюжетом содержание в движении, т. е. относясь с вдумчивостью в исполнение этих иконографически установленных сцен. Все четыре сцены жития Георгия исполнены на обоих крестах в одной и той же композиционной схеме построения. — Существенно отличается от всего облика Садгерского креста его глава (ჯვარი), на которой упоминается заказчик «царь царей Леон» с женой Т[. . . . .], которых И. Ф. Сонгулашвили идентифицирует с царем Георгием или иначе Леоном I

[1] Ср. Вахушти, География, 1941, стр. 153. — Картлис-Цховреба (груз. текст), II, 1854, *289, стр. 226. — Посольство Толочанова и Невлева, изд. М. А. Полиевктов, стр. 168—169. В посвященной вопросу датировки Садгерского креста работе заведующий сейфом Музея искусств, заслуженный деятель науки Ир. Ф. Сонгулашвили устанавливает на разбора надписи креста, что окован он был между 1447 и 1451 годами, допуская, что нижняя часть с житием Георгия могла появиться позже, около 1474 года. Однако, использованная для этого, по копии Е. С. Такайшвили, фрагментированная надпись Баадура (ее не было при переносе в музей), умершего в 1474 году 21-го года, говорит о заказе дверцы у реликвария. Таким образом, контроверза, касающаяся священников Симона и Василия Шотасшвили, заказчиков креста (Литературные Разыскания, т. I, 1943, стр. 275—277; III, 1947, стр. 379—381; Сообщения АН ГССР, II, 1941, № 7; Вестник Музея Грузии, XV—Б, стр. 166—177) им учтена и выдвинута указанная, уточненная датировка.

[2] Е. С. Такайшвили, Еще об одной работе золотых дел мастера Мамне (Сообщения АН Груз. ССР, 1949, X, № 6, стр. 381—384) с описанием Баракоиского креста и изображением, на последнем едва угадываются сюжеты. — Г. Бочоридзе, Вестник Музея Грузии, VII, 1933, стр. 249: крест доставлен им был в Кутаисский музей (№ 2718); по приводимому им преданию, крест перенесен был в Баракони из Гелати; помимо распятия и отдельных фигур и полуфигур на кресте имеются четыре сцены из жития св. Георгия. Размеры Бочоридзе указывает 2,13 × 1,05 м. (у Такайшвили же явно ошибочно: высота креста 57 см, ширина 59 см).

(1471—76) и женой его Тамар (см. фото 497—500). Как фигурки (деисус и св. Георгий) отличаются от фигур на самом кресте, так и самый убор, состоящий почти целиком из орнаментации. Характер построения мотивов и особенно исполнения их ближайше схож с орнаментацией вышеприведенной иконы богоматери по заказу Вахтанга, сына царя царей Александра, и Бараконского креста работы Мамне. — Как фиксировал в начале XX века Е. С. Такайшвили, в Шемокмеди хранился сильно поврежденный складень (см. фото 494, 495, 529), описания которого у Дм. Бакрадзе, Н. П. Кондакова и самого Е. С. Такайшвили не только слишком суммарны, но и сбивчаты, так что в настоящее время представление о нем, когда сам памятник погиб при ограблении монастыря в 1920 году, сильно затруднено[1].

Не входя здесь в рассмотрение вопроса о возможном восстановлении из этих обрывочных данных полной картины складня, приходится только учесть приведенное Е. С. Такайшвили (стр. 72) добавление к основной надписи Георгия Кавкасидзе, Гедеона и Лелибелахш (в монашестве Ирины), гласящее: ქ. მამნების ხატო მიეშველე ოქროშველს მაშენს და შეულევს ნეშს, и сцены: снятие со креста, сошествие во ад, вознесение, сошествие св. духа, преображение и успение богоматери. Они являются не только частью одного цикла, но и единой работой одного и того же мастера и притом опять полностью (в сохранившихся даже частях обеих последних поломанных сцен, реставрированных в древности) повторяющих те же композиции на Садгерском кресте, что особенно показательно, конечно, в незначительных, второстепенных мелочах, как показ «комнаты» в сошествии св. духа, контур «горки» под крестом, и т. д.[2].

Нужно здесь оттенить, что теперь, в XV веке и далее в следующие века, чеканные иконы делают, если не исключительно, то в большом числе опять целиком выработанными в металле, т. е. без живописно исполненных лиц, рук, а то всей фигуры или полуфигуры. Т. е. они воспринимаются совершенно равноправными с живописными иконами, остающимися без чеканных окладов или с узкой полоской лишь чеканного убора бортов. Редким исключением является, напр., громадная икона так наз. «Моления царя Баграта», хранившаяся в Гелати, где стоящая богоматерь с младенцем и коленопреклоненная фигура Баграта выполнены целиком живописью. Древнего гонения на пластику нет, да нет и самой пластики в этих чеканных иконах, а только рисунок, едва подымающийся низким рельефом.

Кроме того в это время усиленно практикуется изготовление икон путем штампования с древних и новых матриц, как отдельных изображений в медальонах или с удлиненных прямоугольных, а иногда и с арочками, клейм, так и с орнаментальных полос для рамы. Если в XI веке такие матрицы давали очень четкие оттиски, к тому же

[1] Ср. Дм. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Аджаре, СПБ. 1878, стр. 148 и 138—141 (№ 11 и 4); Кондаков-Бакрадзе, Опись . . ., стр. 123—128 (№ 17 и 16) и рис. 62—63; Е. С. Такайшвили, Археологические экспедиции, разыскания и заметки, I, 1905, стр. 72—75 (№ 9 и 10) и к этому фото Ермакова №№ 18024 и 18025.

[2] К сожалению, вопрос о двух других выносных крестах на посохах с сионом и шарами между звеньями посоха, именно о Гелатском и о Хонском остается открытым (ср. Кондаков-Бакрадзе, стр. 36, № 14 или 16, 17 и стр. 64, № 3; Е. Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки, II, стр. 277—279, № 5 (по-груз.); Броссе, XI, p. 16—17, i). Что касается Гелатского, то он находится ныне в экспозиции Музея искусств в Тбилиси; он был возвращен из Парижа в разобранном виде и в разных ящиках, однако, насколько обследование его удалось провести, он является продуктом совмещения разных работ. Надпись Мамне и Олимпии помещена по верхнему бортику одного из нижних шаров посоха (см. Броссе). Решение затрудняется тем, что обработка его несколько отличается от других частей креста на посохе (ср. еще ниже о самом кресте, с. 632). — Хонский крест, судя по синхронизмам надписи, имеет ввиду, видимо, другого мастера того же имени Мамне второй половины XVI века (упомянут он один, тогда как Мамне XV века на всех вещах упоминает еще жену Олимпию). Хонский крест находится в экспозиции Кутаисского музея (инв. № 3861 — новый); на нем сион — несомненно позднее добавление (XVIII века?).

часто пройденные от руки, иногда столь старательно, что с трудом удается решить вопрос исполнения, то теперь, использованные в течение веков большое число раз, сами матрицы были изношены, а оттиски делались, возможно, без нужного внимания или умения.

К числу таких относится сохранившийся в Гуле кари (см. фото 518) небольшой складень пешего св. Георгия, на наружных створках которого были по два раза оттиснуты медальоны с изображением воинов Меркурия и Федора. А самый образ Георгия, являясь оригинальной работой мастера, поражает беспомощностью и уродливыми формами[1]. — Из Бодорна известен крест, на котором в центре набит оттиск с матрицы, изображающей поверженного змия Георгия (см. фото 521), причем части этого оттиска не уместились на небольших поверхностях выпуклого креста. А рукава его рядом с оттампованными фигурными изображениями имеют еще и орнаментальные оттиски[2]. Тот же прием повторяется и на другом кресте из Бодорна, примерно тех же размеров и с использованием той же матрицы для орнаментированных частей[3]. Интересно, что тот же оттиск конного Георгия, что на Бодорнском кресте, имеется еще на иконе, происходящей из ризницы Сионского собора в Тбилиси (см. фото 522), под которым кроме того сделан оттиск трех стоящих в ряд en face фигур; общий размер иконы 29×18,5 см, а размер штампа Георгия 13,4×11,7, матрица была другая (она без насечки краев). Третий оттиск все той же матрицы сохранялся в церкви Джграк сел. Жибиани в Земо Сванетии (см. фото 520)[4]. Этот штамп может быть изучен, кроме того, также еще по доставленной в Музей древнегрузинского искусства скульптором Г. Д. Сесиашвили матрице, найденной им в дупле дерева близ сел. Гурджаани (см. фото 523 — размер 13,6 × 11,7 см). Позволительно сделать на этом примере заключение о возможности изготовления с одной формы нескольких матриц[5]. — Нельзя в этом контексте не остановить внимания на громадной, так называемой иконе «Моления царя Баграта» в Гелати[6]. На ней использовано много разных небольших матриц с изображениями (см. фото 503—506), в том числе, напр., поясная богоматерь с младенцем в медальоне, представляющая собой легкую вариацию композиции на «дрошаки» царицы Русудан в Чанети, и др.; различные матрицы орнаментальных узоров, среди которых тоже есть древние. Подробный анализ и определение составных частей этой иконы по их происхождению и, следовательно, древности образцов очень заманчивая задача, тем более, что на иконе накреплено кроме того большое число своеобразных филигранных же бляшек, несомненно времени изготовления самой иконы. Интересно,

[1] Е. С. Такайшвили, II, стр. 21—22, № 2 и Христианский Восток, VI, стр. 299—300 и табл. III—V. — Д. И. Гордеев, К обследованию одного из складней, находившихся раньше в Гулекарской базилике (Бюллетень КИАИ, № 4, Т. 1928, стр. 5—6). Уже Гордеев исправил чтение подписи изображения Меркурия. Он же привел исправленное С. Н. Какабадзе чтение надписи, позволяющей датировать памятник переломом XV и XVI вв., или концом XV.

[2] Е. С. Такайшвили, Археологические экспедиции, разыскания и заметки, V, 1915, стр. 55 (№ 6) и рис. 35 (верхний).

[3] Там же, стр. 35 (№ 7) и рис. 35 (нижний).

[4] Е. С. Такайшвили, Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию 1910 года, Париж 1937, стр. 149, № 1 (по-груз.). — Это довольно массивная, из одного куска, икона без позолоты, общий размер 23,8 × 19,5 см; оттиск матрицы занимает только ее центр, а вокруг широкие гладкие поля.

[5] Из собрания Общества распространения грамотности известно по нескольку одинаковых матриц (богоматерь с младенцем: IV—43, IV—44, IX—2: см. фото 524, 525); есть и еще, кажется, других сюжетов по две и три одинаковых.

[6] Кондаков-Бакрадзе, стр. 28—30 и рис. 13; Кондаков, Иконография богоматери, II, рис. 111 (стр. 227); Броссе, XI, стр. 23; Хроники и др., II, стр. 355. — В имеющейся скудной литературе эту икону относят к заказу имеретинского царя Баграта III (1510—1548 гг.). Однако, при подготовке ее к экспозиции в Музее искусств Ир. Ф. Сонгулашвили отнес ее (с полным основанием) к заказу Баграта II (1462—1478 гг.), завоевавшего на некоторое время Картли, и состоявшего в родственных отношениях с Амилахвари-Зевдгинидзе (см. ниже о кресте из Квемо Чала: ℓ. 241).

что среди применённых на иконе «Моления Баграта» матриц некоторые использованы и в уборе креста, доставленного из Квемо Чала, а заказанного для церкви Джвар-Патиосани близ Самтависи в третьей четверти XV века амилахором и горийским моуравом Имариндо Зевдгинидзе (ф. 241). К числу последних относятся: деисус в прямоугольной рамочке, конный св. Георгий с драконом, усекновение главы Иоанна Крестителя, юный святой с копьем и щитом в полукруглом поле. — Этот большой предалтарный крест (см. фото 502) весь целиком составлен из отдельных штампов с матриц — частью древних — фигурных и орнаментальных[1]. Как и Гулекарские оттиски на створках, так и эти оттиски предалтарного креста «Джвар-Патиосани», вывезенного из Мцхеты Амилахвари, а также гелатской иконы «Моления Баграта» требуют дополнительных уточняющих исторических разысканий особенно в отношении древних матриц, так же как и большое число сванской продукции этого типа и, возможно, ряда веков.

Начавшийся названными произведениями Мамне и других мастеров — безымянных — подъем, показателем чего является углубленное внимание к содержанию избираемой и осуществляемой в чеканке композиции, а также в выработке или отборе определенных приемов трактовки вещи, а не только в обладании техническим мастерством, передававшимся из поколения в поколение, получил в XVI веке широкий разворот. Среди дошедших до нас в большом числе памятников не только различается ряд художественных течений, но выступают и совершенно новые, ранее неизвестные артистические приемы чеканки.

Так, моларет-ухуцеси Саргис Мхеидзе, умерший в 1531 году[2], жертвует в монастырь Сохастер в Гелати иконы, на которых маленькими фигурками изображены он сам в богатом одеянии и с громадным головным убором и его жена (см. табл. 188 и фото 526). Так проявляется тенденция непосредственного наблюдения действительности со стороны мастеров, и жажда прославления себя самих — общая черта позднефеодального времени — у заказчиков. Икона поясной богоматери с младенцем в особом иконографическом изводе приобретает в лице ее подчеркнутую стилизацию благодаря большим глазам при тонком длинном носе и миниатюрном рте[3]. Нимбы имеют сплошь покрытый темно-гранатового цвета стекловидной массой фон, на котором выступает чеканная орнаментация очень утонченного рисунка из по новому построенных растительных элементов. И орнаментация бортов делает из отдельных растительных элементов своеобразные геометрически построенные фигуры на отрезках между клеймами, продолжая тем самым начатое на иконе Вахтанга, сына царя Александра, XV века; и только крайние отрезки продолжают развивать листья в завитках стебля. Клейма

[1] Броссе, VI, стр. 117; Т. Жорданиа, Исторические документы Шиомгвимского монастыря, 1896, стр. 76 (по-груз.); МАК, VII, 1898, стр. 46—47; П. Карбелашвили, Исторические гудиары рода Амилахвари («Древняя Грузия», II, Т. 1913), стр. 115 прим. (в. в. 1447), стр. 117—118, стр. 130 прим.; Описание рукописей Музея Грузии, колл. А, том IV, 1954, стр. 522—523. Надпись всюду приведена с мелкими неточностями. — Об Имариндо ср. Хроники, II, стр. 267 (в. в. 1453), стр. 354 (в. в. 1523/4) и С. Барнавели в Сообщениях АН Груз. ССР, XII, № 9 за 1951 г.

[2] Парижская хроника, над. З. Чичинадзе, Тб. 1903, стр. 8 (по-груз.); Картлис-Цховреба, II, стр. 271 (Histoire de la Géorgie II, 1, p. 336); ср. Хроники, II, стр. 354—355.

[3] Кондаков-Бакрадзе, рис. 16 и 80 и стр. 33—34; Кондаков, Иконография богоматери. Связи . . ., СПБ. 1911, стр. 133—138, рис. 91; Н. П. Лихачев, Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Божией Матери. СПБ. 1911, рис. 348 на стр. 149 отмечает, что младенец «высоко (но натурально) поднял правую руку над левой»; Броссе, XI, p. 45 (c); Хроники и др., стр. 354; Г. Е. Церетели, Полное собрание Гелатских надписей, стр. 35—36.

распределяются с акцентированием средних по бокам, которым дана удлиненная прямоугольная форма с фигурой скачущего и попирающего змия Георгия на гладком фоне, тогда как остальные имеют круглую с полуфигурой форму; угловые медальоны даны увеличенного диаметра[1]. Все исполнение этих икон, их орнаментации, фигур на клеймах, как и основного изображения с его орнаментированными деталями одеяния с нимбами наблюдает как бы две основных плоскости — одну фона и вторую рельефа, от которой всюду хорошо моделированы переходы к первой, к фону. Фон в орнаментации матирован мелко набитыми точками — редкими небольшими группками, а при изображениях и при надписи — совершенно гладкий. Таким образом объемность букв и линеек между строками в ктиторских надписях проступает подчеркнуто вперед[2]. Этого же течения произведения изготовляются и во второй половине века. Таковы складень Евстафия и Нариобы Абашидзе в Убиси (см. фото 527, 528), тоже с воспроизведением фигуры ктиторов и развернутой ктиторской надписью[3]; или створки погибшего киота с изображением фигур свв. Петра и Павла в Шемокмеди (см. фото 529)[4].

Примыкает к этой группе своим подчеркнуто выступающим четким орнаментом из своеобразного сочетания растительных элементов, а может быть своеобразно претворенных мотивов древней чеканки, ряд произведений, как, напр., складень «Илорского св. Георгия» по заказу и с изображением коленопреклоненного митрополита Кирилла Жвания дзе (см. фото 530–532)[5], или оклад одного Мокаметского евангелия, заказанный Кайхосро Мхеидзе, старшим сыном Саргиса, и его женой Анной[6], а также — особенно яркий образец (см. фото 533) — Бичвинтская богоматерь из Гелатского монастыря (39,5 × 32,3 см), богато осыпанная драгоценными камнями (бирюза, лалы, сапфиры и др.) с орнаментацией растительного образования в завитках стебля по верхнему и нижнему борту и условного геометрического построения по боковым; надписи к изображениям умело вкомпонованы рядом с орнаментом на обрамлении иконы[7]. Фигурные изображения даются на гладком фоне в относительно свободном расположении. Особым продуманным убором внутренних плоскостей складня являются отдельно расставленные крупные камни, чередующиеся на Илорском складне с мелкими жемчужинками. Этот прием дополнительного убора цветными камнями и отчасти также жемчугом приобрел отныне широкое распространение (робкое начало имеем на Убисском складне Евстафия и Нариобы), как и воспроизведение ктиторов.

Примыкая к названным двум группам приемом исполнения одной части орнаментации четким рельефом, тогда как другая исполняется только гравированием узора, фигурный же убор дается на гладком фоне, исполнено несколько выносных на длинных

[1] Изображения на бортах и оба медальона ангелов в фоне икон исполнены на самостоятельных пластин, накрепленных на заранее изготовленном месте, обрамленном рамочкой.

[2] Необходимо отметить, что древнян золотая пластина с изображением Петра перегородчатой эмалью была накреплена в поле иконы, как дополнительный красочный удар. — От чеканки этой утерян нижний (орнаментальный) борт. Место его заступила надпись от другой Мхеидзевской иконы (Спаса), часть ее, набитая, вероятно, при каком-то старом переносе чеканки на новый деревянный остов.

[3] Надписи см. Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, V, 1915, стр. 23 — 27 (№ 13) и рис. 18 и 19.

[4] Фото Ерм. № 18024; Кондаков-Бакрадзе, рис. 62. — Это именно часть складня, где были шесть сцен «праздников» работы мастера Мамие XV века.

[5] Е. Такайшвили, II, стр. 194—195 — определяет на 1572—82 года. — Заказанный же Антонием Жванидзе триптих хранился в Илори (МАК, III, табл. XIII, рис. на стр. 22; Броссе, VIII, стр. 96), он эпохи Леона I (1532—72).

[6] Фото Ерм. № 17888 и 17889; Броссе, XI, стр. 45 (f); Кондаков-Бакрадзе, стр. 47, № 41.

[7] Кондаков-Бакрадзе, стр. 35—36 и рис. 19; Кондаков, Иконография богоматери, II, 1915, стр. 245—246 и рис. 127; Броссе, XI, стр. 22 (c); Т. Е. Церетели, там же, стр. 244—245. — Икона поставлена абхазским католикосом Евдемоном Чхетиадзе в 1568 году (Хроники, II, стр. 411).

посохах, иногда с перехватывающими посох шарами, крестов. Таков Цаленджихский (см. фото 534), изготовленный по заказу абхазского католикоса Евдемона Чхетидзе (1543—1578) для украшения Моквского храма и с дополнениями его преемника абхазского католикоса Евфимия Сакварелидзе (1578—1611 гг.)[1]; Мартвильский (см. фото 487 — 490) по заказу, по-видимому, Георгия III Дадиани (1572—1582)[2]; Гелатский абхазского католикоса Евдемона Чхетидзе (см. фото 535, 536) при имеретинском царе Георгии II (1548—1585)[3]. — Примыкает к ним погибший при ограблении монастыря в 1920 году триптих Михаила архангела в Джумати (см. фото 537) с ктиторскими фигурами Гуриели Георгия (полагаю: II — 1564—92) и жены его «дедопали» Елены; также выделяет отдельные полосы с утонченным рельефным орнаментом при только гравированном заполнении растительным орнаментом всех фонов вокруг фигур[4].

Совсем иной прием исполнения орнаментации, а в большей части и в построении ее растительного узора, чем в только что перименованных группах чеканки XVI века, имеем на большом числе икон, сконцентрированных в 20-х годах из разных провинций Грузии в Музее древнегрузинского искусства при Тбилисском Гос. Университете, а ныне находящихся в Музее искусств Груз. ССР в Тбилиси. Часть их заполняет орнаментацией не только обрамления, но и все фоны вокруг фигур. В числе икон этой группы можно тоже выделить несколько подгрупп.

К одной из подгрупп относятся — небольшой Оконский триптих (с. 94), сделанный по заказу Константина (умершего в 1587 году), сына Баграта III имеретинского и его жены (размер 26×14,5 см)[5]; икона богоматери (42×29 см) от триптиха, доставленного из Харагоульского сельсовета (с. 63), вклад Гарсевана Мхеидзе и его жены Анны, дочери Абашидзе, в монашестве Антонины, с их портретами; триптих (45,5×33,5 см) царя Георгия II (1548—1585) и жены его Тамар, дочери Шермазана Диасамидзе из Гелатского монастыря (см. табл. 175, 176)[6]; крупная икона поясной богоматери с младенцем (58×42 см) из Ахмета (см. табл. 178) — все с одним и тем же основным мотивом гравированной на рамах и в фонах орнаментацией из волнообразного побега с повторяющимся в легких вариациях пятилепестковым листом. Близко схожий мотив орнаментации имеем еще на триптихе богоматери с изображениями ктиторов Гуриели Георгия (1564—92) и жены его «дедопали» Елены в Шемокмедском монастыре (см. фото 538); на теке с изображением деисуса (см. фото 539, 540) для небольшого складня с распятием из железа и сплошь усыпанного драгоценными камешьями, который был исполнен в

[1] Е. Такайшвили, II, стр. 233—235 (№ 6).

[2] Е. Такайшвили, II, стр. 60—68, № 29; Хроники, II, стр. 177 (в. в. 1323). Е. С. Такайшвили считал самый крест заказом Георгия, сына Вардана Дадиани, современника царицы Тамары, с чем нельзя согласиться, как и с мнением Т. Жордания. Он одного времени с сионом и посохом.

[3] Броссе, XI, стр. 16—18. Фото Ермакова № 3632 и 3633. Опись грузинских музейных ценностей . . ., возвращенных из Парижа в Грузию в 1945 г., стр. 26 и 34, №№ 22, 24 и 209. — Приводимые Броссе надписи располагаются следующим образом; первые две на спинке самого креста (Баграт III — 1510—48, Георгий II — 1548—85; Мамиа III Дадиани — 1512—32, Леон I — 1532—1572 (?); третья на небольшом шаре непосредственно связана с самим крестом, исполнена чернью в четырех строках (абхазский католикос Евдемон — 1543—78); четвертая на большом шаре, занимая всю его поверхность, т. е. был вторым сверху (сын царя царей Вахтанг — очевидно сын имеретинского царя Александра II — 1478—1510; Гуриели Мамиа I — 1512—34 и Ростом — 1534—64); пятая — на одном из трех других больших шаров, покрытых орнаментацией (можно думать, на самом нижнем), она сделана мелкими гравированными буквами по верхней, у отверстия, гладкой полоске, почему Броссе не смог ее всю прочесть.

[4] Фото Ермакова 75-летней давности № 1904. Кондаков-Бакрадзе, стр. 109—110 и рис. 52; Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, СПБ. 1878, стр. 266.

[5] Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), II, стр. 302—304; Е. С. Такайшвили, Археологические экскурсии, разыскания и заметки, V, 1915, стр. 41—45 и рис. 29—30.

[6] Кондаков-Бакрадзе, рис. 18 и стр. 34—35; Кондаков, Иконография богоматери, II, 1915, стр. 245 и рис. 126; Броссе, XI, стр. 42 (2).

конце XIII — начале XIV века[1], а тека заказана настоятелем Елисеем Джапаридзе и сохранилась в Цалендjихе до ограбления монастыря в 1920 году[2].

Другую подгруппу составляют памятники, где орнаментацию составляет мелкий ковровый узор из цветочков и веток с листиками. Он заполняет фона всех композиций так называемого Горис-джвари, креста предалтарного, исполненного для церкви, носящей от него наименование и расположенной на горе против г. Гори через Куру (см. табл. 185 и фото 541). Это заказ болевшего кахетинского царя Александра (1574 — 1605), женатого на Тинатин, дочери Бардзима Амилахвари. Крест поступил в Музей грузинского общества истории и этнографии не из церкви Горис-джвари, а был продан князем Георгием Амилахвари, державшим до того крест у себя на дому[3]. Фона, а также рамочки на вкладной иконе и на триптихе по его средине и створкам орнаментованы построениями того же мотива на большом триптихе (см. табл. 183, 184) по заказу придворного настоятеля [кахетинских царей] Филиппа для построенной им в конце селения Кварели церкви, преподнесенном затем согласно имеющимся на нем дополнительным надписям имеретинским царем Александром, сыном Георгия, в Москву Алексею Михайло-

ძივარიჟი დიდსა და ტაძრი აბლეებულსა სრულიად რუსეთსა და მოსკოვის ქალქიფესა დიდის ქალქიფის მიხეილის ძეულს ალექსის

вичу и выкупленном Самтависским епископом Николаем Амилахвари и поставленном в 1685 году в Самтависи, а в Музей древнегрузинского искусства поступившем из Алаверди. Две же небольших иконки по заказу Эрдишера Чолокашвили 1589 года, поступившие из Телави (см. табл. 186, 187), имеют фигуры на гладком фоне и только орнаментированы их борта, выкованные из единой иконной пластины. Орнаментация состоит из двух чередующихся волнами побегов с цветочками одного построения на одном и другого на другом, причем и те и другие повторяют формы орнаментации Горис-джвари, а распределением двух побегов повторяют убор, отмеченный на раме иконы придворного духовника Филиппа для построенной им в Кварели церкви. Исходя их наличных памятников, пожалуй можно высказать предположение, что все они вышли из одной мастерской, которая находилась скорее всего в столице Кахетии.

Третью группу составляют иконы с аналогичного построения прозрачным орнаментом из волнообразного побега с широким листом; он украшает только обрамления икон, оставляя фона вокруг фигур гладкими (частично с надписями). Показательными образцами являются икона св. Василия (29×22,5 см), вклад абхазского католикоса Евфимия Сакварелидзе (1578—1611) с примечательным обращением «благословить и обстроить хеви, страну и мантходжевцев» (см. фото 543)[4]; икона богоматери с младенцем, выкованная также с бортами из одного листа, как и св. Василий, но с прорезами для живописью исполненных лиц, рук и ножек, из Кидисубани в Рача (см. фото 546)[5];

[1] Е. С. Такайшвили в журнале Georgica, London 1936, Vol. I, № 2—3, pl. I—II; Такайшвили, II, стр. 224—227.

[2] Такайшвили, II, стр. 225; Georgica, Vol. I, № 2—3, pp. 12—13, pl. III—IV.

[3] Е. С. Такайшвили, Предалтарный крест Горис-джвари (Труды Тбилисского Гос. Университета имени Сталина, т. XXXIV, поднесенный к 75-летию проф. Ф. Г. Гогичайшвили, Тб. 1948, стр. 383—389 с русским резюме и 12 таблицами).

[4] Передана в сейф Музея искусств католикосом Грузии Каллистратом Цинцадзе, получившим ее после ликвидации антирелигиозного музея в Тбилиси (инв. № 9474).

[5] Размером 28.3×21.2 см. Она имеет надпись:

ჩ: ⁊ნ⁊ ⁊ო ჩ⁊ნ ჲ⁊ჲ ჯⵁⵏⵊⵔⵏ ჯ⁊| ⵅⵏⵒ ⵁ⁊ნⵒ ჯ⁊ჯⵔⵒⵊⵊⵒ ⵀⵊⵒ ⵔⵏⵁⵓⵊ ⵏⵁ⁊ⵒⵁ| ⵔ ⵏⵒ⁊ⵊ ⵏⵏⵒ ⵀⵏⵒ.

К имени Джавах ср. Хроники, II, стр. 390 (а. а. 1549) и Е. Такайшвили, II, стр. 17; а для Астандар ср. Хроники, II, стр. 448 (а. а. 1628), и Такайшвили, II, стр. 304.

икона св. Марине из монастыря Мгвимеви (см. фото 542) с изображением ктитора некоей Елены и молением за душу Таджихнум[1]; громадная (190×84 см), видимо лишенная створок икона пешего Георгия из Хвамли с эмалевыми кистями рук и когда-то лицом, в полукружии над которым денсус (с предстоящими), исполненная по заказу имеретинского царя Баграта III (1510—48) и царицы Елены в 1536 году[2].

Частично примыкает к мотиву построения цветочков на только что рассмотренных памятниках ряд икон, в исполнении орнаментации которых всплывает новый технический прием, придающий каждому памятнику совершенно своеобразный облик. Отдельные элементы построения орнамента как бы вздуты из фона гладкими поверхностями, относительно большими. Этот прием применен на двух иконах, исполненных по заказу Мухранбатони Баграта (1512—1539) и его сыновей Александра и Ираклия. Первая выявляет новый прием еще ощупью, неуверенно — равномерно распределяя орнаментацию фона и бортов живописной иконы поясного Спаса из Бодорна (см. фото 544, 545): и элементы узора и построение его отличаются новизной[3]. На другой иконе, именно богоматери из Тортизы (см. табл. 177) с поминовением «патрона» Александра и брата его Ираклия[4], т. е. второй половины XVI века, весь фон и оба нимба украшены как бы вздувшимся, вспарушенным орнаментом, очень правильно построенным из завитков с маленькими пятилепестковыми цветочками и сложными листьями в фоне, а сообразно этому с некоторой прорисовкой внутренних контуров, и особым орнаментом бортов.

Если приведенные здесь группы чеканных произведений в основном и, главным образом, в технических подходах только продолжают приемы и установки, практиковавшиеся на протяжении веков, с наиболее ранних примеров начиная, то одна случайная находка крестьянина при перепашке поля близ Чхоро-Цку (см. табл. 181) обратила внимание на целую группу работ, отличавшуюся совершенно новым дополнительным приемом, который характеризуется как бы вырезанными из золотой основы рельефными лепестками, цветочками, стеблями орнаментации. Изучение всей группы этого рода произведений дало возможность хронологического распределения их во второй половине XVI века известными этапами перехода от ярко выраженного указанного приема к легкого, коврового характера, приближающегося к гравированному рисунку[5]. Характерно, что основными элементами узора являются такие же пятилепестковые и другие цветочки и листочки, как в фонах сцен на Горис-джвари или на иконах Эрдишера Чолокашвили 1589 года. Наиболее ранними являются две иконы — одна заказ царицы Тинатин из Шуамта (49×41 см; см. табл. 180 и фото 548), другая царя Левана из Алаверди (58×41 см; фото 547), обильно усыпанные в фонах бирюзой

[1] Также передана в сейф Музея искусств католикосом Каллистратом Цинцадзе. Размер иконы: 21,3 × 17,5 см. Надписи приведены (с ошибками) Г. Е. Церетели (МАК, VII, 1898, стр. 97); около ктитора читается так:

ჩQ:ᲐᲮᲛᲝ:ᲛᲔᲤᲔᲗᲣᲚᲘᲡᲐᲗᲕᲘᲡ ᲓᲔᲓᲐᲖᲔᲛᲝᲗ: ᲐᲛ.ᲜᲐᲜᲔᲛᲔᲠᲘᲗᲘᲡ:ᲥᲠ. А по борту:

ᲤᲥ ჩᲥ: ᲐᲮᲛᲝ ᲐᲥᲔ:ᲜᲘᲗᲐᲛ ᲐᲛᲝᲓᲜᲔ ᲛᲘᲜᲔ:ᲥᲔᲥᲜᲐᲪᲘᲡ:ᲐᲐᲜᲐᲥᲐᲜᲔᲡ: ᲘᲫᲐᲔ:ᲐᲮᲛᲝᲛᲘᲚᲝᲡᲜᲔᲡ: ᲘᲫᲜᲔ:ᲜᲐᲜᲔᲛᲔᲠᲘᲗᲘᲡ ᲘᲫ ᲜᲔᲜᲘᲡ-ᲥᲫ

[2] Надпись см. у Такайшвили, Археологическая экспедиция в Лечхуми и Сванетию 1910 года (по-груз.), стр. 65—67; икона находится в Музее (л. 43), несколько более пострадавшая, чем в описании Такайшвили; он цитирует фото Ерм. № 16810.

[3] Е. С. Такайшвили, Археологические экспедиции, разыскания и заметки, V, 1915, стр. 50—52 и рис. 34.

[4] წ:ღმ: და ქუაბია: ღმხ: ᲛᲛᲝᲑᲔᲚᲛᲝ: მეოხ: და: მფარველ: ᲒᲛᲔᲜ: ᲑᲐᲢᲠᲝᲜᲘᲐ: ალექს:| ანდრეი ორთაკე: |მ|ინა: ცხორებაᲡ|ᲡᲐ|:და: ᲛᲛᲐ:| მაია: ერეკლე : ღლეᲒრძელობით: დიდებ: ა|ნ|

[5] Исследование Р. О. Шмерлинг, Золотой сосуд из Чхоро-Цку: Ars Georgica, 1, Тб. 1942, стр. 143—159 и табл. 36—44.

и рубинами. К ним непосредственно примыкает получившая новые, неуклюже исполненные, вероятно, в XVIII веке, борта икона поясной богоматери (см. фото 549) из Шемокмедского монастыря (ныне в Музее искусств — одна только золотая пластина, 27,5×20 см, возвращенная из Парижа)[1], а далее идут икона Кетеван (см. фото 550, 551) с молением о ее муже Давиде, т. е. еще царевичем (конца 80-х — начала 90-х годов), выкупленная после ее смерти в Испагани алавердским епископом Митрофаном и установленная в особой теке Леваном II Дадиани в Цаленджихе[2]; сосуд из Чхоро-Цку (см. табл. 181); икона (вкладная, 46,5×38,5 см) Ацкурской богоматери из Гелати (см. фото 552, 553) по заказу имеретинского царя Георгия (1548—85) и третьей жены его (с 1579 года) Тамар[3]; затем икона усекновения главы Иоанна Предтечи (см. фото 554); деисусная икона царя Александра (1574—1604 гг.) и Тинатин из Телави (см. фото 556, 557), богато усыпанная камнями[4]; наконец, икона св. Николая, пожертвованная в церковь его имени в крепости Тога, а поступившая в Музей из Алаверди (см. фото 558) и две иконы богоматери из Квемо-Чала (ℓ. 255 и ℓ. 256, вторая 17×13 см)[5] — наследие семьи Амилахвари, из которой дочь Бардзима Тинатин была женой кахетинского царя Александра (см. фото 555). Переходом к как бы гравированному рисунку является икона опять поясной богоматери и — как большинство других этой группы — с прорезанной для живописи ликов частью (см. табл. 182); она заказана для Кортубани царицей Тинатин с молением о даровании победы царю Александру — возможно против захвата власти сыном его Давидом в 1604 году[6]. Особенностью этой группы памятников является также применение большого числа камней и жемчуга, особенно же бирюзы и рубинов; иконы Леона и Тинатин в Шуамта и Алаверди, а также сосуд из Чхоро-Цку включает эту россыпь красочных точек разной величины в самую композицию, как один из ведущих элементов, особенно определенно и подчеркнуто.

Чтобы сделать более наглядным, насколько значительным был этот подъем золотых дел мастерства в Грузии XVI века и в том числе в Кахетии, откуда сохранилось значительное число золотых икон (вся последняя группа и отдельные другие), отмечу еще несколько отдельных икон.

Прежде всего громадных размеров (около 130×91 см) так наз. «Палеостомская» (см. фото 559) икона поясной богоматери с младенцем на руках и двумя полуфигурами ангелов в накрепленных на гладком фоне медальонах (для живописи ликов вырезаны соответствующие части на чеканной пластине); вертикальные борта этой иконы украшены сплошной полосой фигур апостолов на гладком фоне под выделенной аркой каждая, верхний же — медальонами с семью полуфигурами фланкированного Фомой и Анной деисуса, между которыми еще шесть медальонов очень четкого, в себе замкнутого узора (одного и того же), рельефного, но иначе, чем в первых трех вышеприведенных группах икон XVI века; нижний борт отведен длинной рельефной надписи мтаврули в семь строк только прерванной семью медальонами с полуфигурами, в которой упоминается царь царей Георгий с сыном Александром и кутаисский архиепископ Чхетидзе Василий, а в конце, что сделано «руками Рафаила монаха» в год (утеряно). Я полагаю, что упоминаемый кутаисский архиепископ Василий то же лицо, что и

[1] Ср. фото Ермакова — Ромашвили № 412.

[2] Такайшвили, II, стр. 227—230, № 3; Brosset, Voy., IX, 21 (q).

[3] Кондаков-Бакрадзе, стр. 26 и рис. 11; Кондаков, Иконография богоматери, II, рис. 112 (стр. 229); Броссе, XI, стр. 21—22.

[4] Хроники, II, стр. 309 (в. в. 1492); Такайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), I, 1907, стр. 242—243.

[5] Фото Ермакова № 15444 — верхняя и нижняя справа.

[6] Ср. текст надписи в Ars Georgica, 1, 1942, стр. 158—159.

кутаисский архиепископ Василиос, давший в 1562 году сигель за № 125 в Иверский монастырь на Афоне[1]. Чхетидзе сидели на Кутаисской кафедре и в первой половине XVI века[2]. Соответственно Георгий — это Георгий II (1548—85), а Александр — его сын, умерший в 1568 году. Примечательно, что на гладкие нимбы насажены у богоматери и Христа короны с наложенными финифтями, чередующимися с ажурными круглыми филигранями, камнями и жемчугом, аналогичные нимбы у ангелов (все это последующее добавление — первоначальные гладкие нимбы были украшены камнями)[3]. — Такого же подхода большая (91,5×70 см) икона с 12 праздниками и вкладной (погибшей до переноса в музей) в центре иконой Спаса на троне из Шемокмеди по заказу настоятеля Серапиона Мачутадзе с молением о Георгии Гурieли и жене его Елене с сыном Мамиа (см. фото 560)[4]. Вкладная икона имела раму из волнообразного побега с листами, а основная состоит из сцен 12-ти праздников на гладком фоне, повторяющих какие-то готовые образцы, а не прикомпонованных для данного случая, как явствует из сцены воскрешения Лазаря, умещенной почти в квадратном кадре, тогда как место было еще на 2/3 больше — его мастер заполнил орнаментацией награвированными полосами вверху и внизу композиции. Рама же основной иконы украшена по вертикальным бортам фигурами в рост — по восемь с каждой стороны (отцов церкви, свв. воинов), по верхнему борту 12-ью полуфигурами пророков в прямоугольных кадрах, а по нижнему — длинной надписью в две строки; только скосы опять украшены геометрическим узором, рельефно чеканенным; он повторяет древний образец, известный в памятниках чеканки XI века.

Кроме того, конечно, и в течение XVI века встречаются значительные заказы, исполняемые в определенной части тоже по матрицам, сослужившим не раз уже службу. Примером этого может служить одна интересная икона, поступившая из Меджврисхеви (см. табл. 189) и означенная одними, как икона Усанетского св. Георгия[5], а другими как икона богоматери из семьи Тулашвили[6]. Это своеобразная икона с оттампованным от небольшой матрицы орнаментом и вставленными в гладкое поле отдельными, частью древними реликвариями, рельефными фигурными композициями и головами, среди которых имеется римская камея III века, а также нефритовое китайское изображение дракона, нефритовые же крест с копьем и губкой и т. д.[7]. Надпись по нижнему борту гласит о помиловании Никозского епископа Власия с родителями и братом в одной половине и о господине Гедеоне Абашидзе в другой, что позволяет отнести икону примерно к 1563 году.

Как период развитого феодализма в культурной области прошел ряд этапов развития, причем сперва достигает своего высшего развития архитектура и — в пределах возможного — скульптура, которая в XII веке носит явные черты спада и утери творческого горения, затем отмечена определенной законченностью человеческих фигур

[1] Хроники, II, стр. 404.

[2] Хроники, II, стр. 372.

[3] Икона ныне находится в экспозиции Кутаисского исторического музея, новый инв. № 3149.

[4] Фото Ерм. № 13464 передает икону до погибели вкладной; Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, 1878, стр. 120—1; Кондаков-Бакрадзе, стр. 112—113 и рис. 54; (Броссе, II, стр. 186 [6]).

[5] Т. Жорданиа, Хроники, II, стр. 404 (в. а. 1563).

[6] П. С. Уварова, МАК, IV, 1894, стр. 188—189.

[7] Ср. А. И. Амиранашвили [Болтунова], Un camée antique à Tiflis (Revue archéologique, 1931, pp. 41—46 et pl. I—II).

живопись с конца XI и в XII веках[1], и, наконец, поэзия хронологически следует с бессмертным Вепхвис-Ткаосани на переломе XII и XIII веков и завершает это восхождение отдельных искусств в указанной последовательности, — так аналогично этому и в позднефеодальный период чеканное искусство сперва отмечено, как видно на произведениях XVI века, определенной сработанностью форм, которые в XVII сдают это умение, а к концу, в XVIII, уже в сильной мере подчиняются влиянию иноземных образцов, преобразующих общий характер сюжетной чеканки Грузии, тогда как относительный расцвет поэзии и литературы падает на конец XVII и XVIII века.

Несмотря на это общее снижение уровня, т. е. как на пониженные требования, так и на пониженное умение, которое сказывается также в подавляющем переходе в надписях заказчиков от монументального и декоративного мтаврули к мхедрули, мелко и нередко небрежно писанному, а иногда даже обнаруживающему у мастера самую начальную только грамотность[2], в произведениях чеканки XVII века тоже можно проследить как продолжение отдельных приемов, позволивших некоторую группировку памятников предшествующего века, так и некоторые различающиеся формы украшения их. Кроме того замечается углубленно проработанная богословская программа сложных икон и новые тематические в них задания.

В Цаиши сохранилось три иконы по заказу католикоса «всего севера и Абхазии», настоятеля Цаишского и Джуматского Малакия, сына Георгия Гуриели, с обстоятельными надписями и портретными его изображениями. Одна из икон имеет точную дату 1619 года.

Хронологически первой является, по-видимому, большая (свыше метра высотой) икона богоматери полной фигурой с младенцем на руках и предстоящим при ней Малакием на орнаментированном и тесно усыпанном каменьями фоне (см. фото 563); это изображение обрамлено 15 полуфигурами на гладком фоне каждая, отгороженная тонким витым валиком от соседней, внизу же длинной в 11 строк мтаврули надписью[3]. Все это иконное построение имеет орнаментированную раму, составленную из полосы орнамента между двумя толстыми и гладкими полуваликами. Во всех фигурах, а особенно на крупной центральной, старательно разработаны тесные, декоративным потоком идущие линии складок. Орнаментация в фоне дана гравированным ковровым узором из пятилепестковых цветочков и широких, причудливых листочков, продолжающих мотив икон Эрдишера Чолокашвили, Горис-Джвари и т. п. Узкая орнаментированная полоса обрамления составлена из отдельных в повышенной плоскости звеньев своеобразной формы (щитков), покрытых одним и тем же, гравированным рисунком; тоже и разрывы между ними в пониженной плоскости покрыты гравированным орнаментом[4]. — Вторая икона (см. фото 564) — тоже богоматери с младенцем (до полуметра высотой) на гладком фоне, но с архитектурными деталями — аркой и парапетами и в обрамлении, украшенном по верху денсусом из пяти полуфигур в гладких щитках той же формы, что в орнаментации рамы большой иконы богоматери, а на боковых бортах шесть фигур (из них одна — опять Малакия), нижний же борт позднее сделан (в начале XIX века) с двумя орнаментированными медальонами и надписью (мхедрули) и одним

[1] Ср. Т. Вирсаладзе, Роспись Магланелидзе в церкви Мацхвариши, Ars Georgica, 4, Тб. 1955.

[2] Ср. запись золотых дел мастера Иванэ Цикридзе 1601 года на одной из пластин сборной иконы Шемокмедского монастыря (Кондаков-Бакрадзе, рис. 56; фото Ерм. № 13469).

[3] Такайшвили, II, стр. 169—171, № 2.

[4] К переделкам начала XIX века относятся кроме добавления внизу (и на спинке) надписи еще, вероятно, часть драгоценных камней; так и следующие его иконы тоже с починками.

медальоном с полуфигурой[1]. — Третья (до 3/4 метра высотой) икона состоит из вкладной с распятием и окружающими его изображениями 12 праздников (см. фото 565, 566)[2]. Построение в целом такое же, как на Шемокмедской иконе Спаса и 12 праздников (ð· 73 — см. фото 560), но композиции отдельных праздников значительно старательнее проработаны здесь и отличаются от Шемокмедской иконы. Однако, они и в Цаиши исполнены на гладком фоне, а обрамление составляют по верхнему борту рамы деисус с предстоящими — семь медальонов, между которыми шесть медальонов с гравированными орнаментами; по боковым — фигуры на гладком фоне, отделенные валиком друг от друга (12 пророков, Златоуст и заказчик «католикос Малакия, строитель этой церкви»); декоративное значение имеет и длинная надпись мтаврули. Вкладная же икона распятия украшена по фону пятилепестковыми цветочками, как бы вырезанными в толще листа, как на поздних иконах группы Шуамта — Чхоро-Цку[3], и драгоценными каменьями; а борта рамы орнаментированы тем же своеобразным мотивом, что и в раме первой иконы и по верху второй. Именно эта икона имеет дату изготовления — 1619 год.

Такого же построения большая икона 12 праздников со вкладной другого времени иконой богоматери и древа Иессеева была поставлена в 1644 году Евдемоном Апакидзе в Мартвили (см. табл. 198). Как праздники, так и апостолы и др. на бортах исполнены все на гладком фоне и только по верхнему борту медальоны с полуфигурами перемежаются с мастерскими, рельефными, замкнутыми в себе орнаментами, однако не единым щитком, как на Цаишских, а двумя, как бы связанными вершинками, пирамидками. Общая композиция двух последних икон, как и их «богословский» смысл, продолжают намеченное Шемокмедской иконой Серапиона Мачутадзе и «Палеостомской» XVI века[4]. — До известной степени и убор наружных сторон створок «Анчис-хати» (ðð· 331), исполненных по заказу сына Иотама Амилахвари, Гиви, и жены его, дочери картлийского царя Шахнавааз, Тамары (см. фото 567), ближайше примыкает к названной только что группе. На них изображено шесть праздников, из которых каждый обведен орнаментальным бортом, состоящим из сплошного ряда одного и того же звена. Каждая сцена праздников очень разработана, имеет архитектурный пейзаж или детали при большом числе фигур и дополнительных предметов, а небольшие свободные между ними отрезки заполнены — в отличие от предыдущих памятников — орнаментацией[5].

Относительно часто встречается в XVII веке исполнение чеканных икон без применения орнаментации на бортах. Таков большой триптих, заказанный для Мокви настоятелем его Андреем Сакварелидзе, сохранившийся в Хоби (см. фото 568)[6]. Он тоже построен со вкладной иконой и изображением заказчика. — Такова небольшая икона поясной богоматери с младенцем (см. фото 569), где на повышенной из той же пластины раме сделана тонкими буквами мтаврули надпись заказавшего для дворцовой церкви в Хошти (или Дахошти — место неизвестно) «господина Левана Дадиани

[1] Такайшвили, II, стр. 174—176, № 3.

[2] Такайшвили, II, стр. 164—169, № 1. — Нужно отметить, что пластина с изображением сретения и крещения попала (при какой-нибудь реставрации?) в нижний ряд, а сошествие св. духа и успение богоматери в верхний ряд; что же касается самого набора сцен, то мастер, имея заказ изобразить на вкладной иконе распятие, не включил его в число 12 праздников, а сцену входа в Иерусалим разбил на два кадра по сторонам вкладной иконы.

[3] Интересно, что такую же трактовку имеем и в орнаментации узких бортиков чеканного оклада евангелия из Мартвили по заказу Евдемона Апакидзе около 1644 года (ср. Такайшвили, II, стр. 109—111), исполненного золотых дел мастером Хуху Эджибия.

[4] Праздники и на этой иконе, как на третьей Цаишской, чеканены по две на одной серебряной пластине.

[5] Хорошие иллюстрации в книге Ш. Амиранашвили, Бэка Опизари, Тб. 1939, табл. XII—XV; у него текст надписи мастера Бертаука Лоладзе на стр. 11—13. — Фрагменты с такими же бортами, как широкие этих створок, имеются в колл. Эрмитажа; провенанция неизвестна.

[6] Такайшвили II, стр. 146—148 (№ 9); Кондаков-Бакрадзе, стр. 88, рис. 40 (приведенные надписи отнесены к этому складню ошибочно).

[1590—1657], сына покойного [ум. в 1611 г.] Манучара Дадиани», т. е. очевидно начальных годов его царствования[1]. — Таковы же пластины от переплета метафраса св. Георгия по заказу картлийской царицы Мариам, дочери Дадиани, со сценами колесования и попирания змия — типичный образец полного упадка не только технического умения, но и вкуса; поступила из Чхарского района (см. фото 571). — Такая же упадочная икона поясной богоматери в Тквири (см. фото 572), заказанная «дедопали Нестан-Дареджан», женой Левана II, в память брата ее Кака Чиладзе, т. е. второго двадцатилетия XVII века[2]. — Много интереснее, так как экспрессивно довольно выразительны, хотя низкого качества исполнения, фигуры богоматери и Крестителя с ктиторами Романозом Чиладзе и женой его Утандар Чхетидзе на створках в Тквири (см. фото 570), где вокруг фигур только надписи, идущие вкось и вкривь, опять упоминающие Кака Чиладзе, т. е. все еще начального XVII века[3]. — Такой же работы и того же мастера Кайхофо Лалиашвили сток выносного креста по заказу Варнози Чиладзе в Тквири (с. 111): опять фигуры на фоне надписей[4].

На многих иконах гравированными узорами покрыт как фон вокруг основного изображения, так и борта вокруг фигур и медальонов. Таковы две иконы в Тквири — одна по заказу Чкондидского настоятеля Иеремии Чиладзе (с. 107,) а другая — Варнози Чиладзе и сына его Хосро (см. табл. 194), второй половины XVII века[5]. Узор продолжает построение и отдельные элементы таких икон XVI века, как Ахмета (см. табл. 178), Харагоули (с. 63) и др. На обеих воспроизведены и ктитора; характерно, что духовные лица — и здесь, и раньше — изображаются большей частью стоящими прямо, тогда как светские феодалы, за совсем редкими исключениями, коленопреклоненными, но условно, т. е. неестественно. Эта условная фигура коленопреклонения в основном выработалась много раньше, встречается уже на чеканных иконах XI века. Впрочем, она нигде не имеет форму византийской «проскинезис». Естественно предполагать здесь повторение древних образцов Обе эти иконы из Тквири сохранили чеканные спинки с декоративно исполненными по сторонам гладких крестов надписями и заполнением остающихся плоскостей под ними орнаментацией. Однако, никакого единого композиционного построения с орнаментованными углами или иными фигурами, как было на таких спинках эпохи развитого феодализма, здесь уже нет[6].

Другая группа икон, где и борта и фон покрыты орнаментацией, отличается своеобразным приемом исполнения самой орнаментации, как бы вздутой из фона, причем совершенно гладкими поверхностями, тогда как весь фон изборожден наколом точек; она подхватывает, таким образом, художественно-технический прием, примененный в иконе из Тортизи второй половины XVI века, исполненной по заказу сыновей Мухранбатони Баграта. Таковы: икона Спаса 1640 года в Корцхели с ктиторами Леваном II и Нестан-Дареджан (см. фото 573) и надписью мхедрули на нижнем борту, а весь фон иконы покрыт, именно, такого исполнения орнаментацией, тогда как на бортах маленькие орнаментированные полоски между крупными фигурами даны только гравировкой[7].

[1] Такайшвили П, стр. 144 (№ 5).

[2] Такайшвили, II, стр. 11—12 (№ 5) вероятно, до 1628 года; Христианский Восток, т. IV, Птг. 1916, стр. 294—295 и табл. XXII, 1 и 2.

[3] Такайшвили, II, стр. 9—10; Христианский Восток, IV, стр. 293—294 и табл. XXIV, 1.

[4] Такайшвили, II, стр. 12—16 (№ 8); Христианский Восток, IV, 1916, стр. 295—299 и табл. XXIII и XXIV, 2 и 3.

[5] Такайшвили, II, стр. 6—7 (№ 1) и стр. 7—9 (№ 2); Христианский Восток, IV, 1916, стр. 289—291 и табл. XVI—XIX.

[6] Христианский Восток, IV, табл. XVII и XIX.

[7] Такайшвили, II, стр. 202—205 (№ 1); Кондаков-Бакрадзе, стр. 96—98 и рис. 43.

— Большой киот для вкладной иконы перегородчатой эмали тоже из Корцхели (см. фото 574 и табл. 199), состоящий из 12 полуфигур пророков, а внизу изображения ктиторов — Левана II и Нестан-Дареджан на коленях, молящихся, и большой четкой надписью мхедрули между ними с орнаментацией вокруг изображений, причем и здесь есть небольшой отрезок — только гравированный. Нельзя не отметить, что ктиторские изображения выделяются большим мастерством исполнения, тогда как пророки очень ремесленная работа, очевидно, совсем другой руки[1]. — Две иконы с таким орнаментом поясной богоматери с младенцем, у которых лица нанесены красками по чеканной основе, сохранились в Мартвили; это заказ Левана II Дадиани в память умершей Нестан-Дареджан, «дедопалт-дедопали», 1646 года для дворцовой церкви в Тарчули (см. фото 575)[2] и 1641 года, где в надписи упоминаются еще дети Александр, Манучар и Зилихан (ა8-ბ)[3]. Названного рода орнаментация на них нанесена, как в фонах, так и на обрамлениях, а на второй еще и на нимбе богоматери[4]. — Икона — ილორის ჯვრის მოქვნის ხახე— по заказу Левана же, доставленная из Чхарского района (см. табл. 191), изображает конного Георгия, а внизу быка и перед ним пять фигур семьи ктитора на коленях (две задних уцелели); лица ктиторов, а равно бык были нанесены краской по чеканной основе[5]. Весь фон иконы покрыт вышеназванного характера орнаментом, небольшими обозначениями иконы и по краю чередующимися бирюзами, жемчужинками и рубинами. Борта этой иконы украшены орнаментом, аналогично сработанным, но с небольшим оттенением линиями в некоторых частях, так что он теряет основной характер вздутости. — Такого же характера орнаментация заполняет большую икону 12 праздников (см. табл. 179, фото 575-а) со вкладной иконой богоматери в Вани по заказу и с изображением Чиджавадзе Вахушти и жены его Анны Чиладзе[6]. Причем заполняющая фон каждого праздника, а также раму всей иконы орнаментация оставлена неполностью гладкой, а с частично кое-где уточняющими форму линиями, как и на иконе «явления быка в Илори»; кое-где же переходит полностью в гравированный рисунок. Вкладная же икона оставляет весь фон со стоящей фигурой богоматери и коленопреклоненными ктиторами гладким, а по обрамлению в плоскости иконы мастер пустил волнообразный стебель с ответвляющимися удлиненными полулистами, исполненными четким и хорошо сработанным рельефом. — Примыкает к группе также икона из Хони 1636 года по заказу Левана Дадиани (см. фото 576) с изображением конного Георгия с девой, ведущей на привязи дракона[7]. В фоне иконы дана орнаментация такого же типа вздутием гладких поверхностей. Лица писаны красками по чеканной основе. Борт этой иконы по существу узора продолжает так наз. гвоздеобразный мотив, т. е. сеть с выступающими гранеными шапочками, но в значительном отклонении и с поперечными пере-

[1] Такайшвили II, стр. 207—208; Кондаков-Бакрадзе, стр. 98—101 и рис. 45; ср. Броссе, IX, стр. 2—7.

[2] Такайшвили, II, стр. 54—57 (№ 11): ლიპარეანის ხახახლესა ჯრის ეკლესიახა ტარჩულს.

[3] Такайшвили, II, стр. 50—52 (№ 6); Кондаков-Бакрадзе, стр. 75 (№ 11); это обновленная икона, на спинке которой уцелела декоративная пластина с первоначальной надписью, — возможно еще XIII—XIV века.

[4] Значительно более «истертая» такого же рода орнаментация видна на иконах св. Онуфрия, хранившихся когда-то в Илори по заказу все того же Левана и опять в память умершей Нестан-Дареджан: см. табл. XII в МАК, III, 1893; и надпись у Броссе, VIII, стр. 106—108.

[5] Своеобразно, что на этой иконе вверху слева обозначено: ჭიდა გი^გი ელდიახა, а справа:

ჭიდის გი^გის ოდიის ილორ|ის ჯრის მოქვნის ხახე. გიერ|გობის| დღე.

[6] Такайшвили, I, стр. 9—10; Известия Кавказского историко-археологического института, II, Лнгрд. 1927, стр. 90—92 (№ 1) и табл. XIV и XV. Работа мастера Кайхсфо Лаштавили, как и две Тквирские.

[7] Такайшвили, II, стр. 275—276 (№ 2); Кондаков-Бакрадзе, стр. 63—64.

городочками, — вероятно краями матрицы, от которой оттиснут весь узор[1]. Нужно отметить, насколько снизилось качество штампов с XV века.

Отдельно стоит по мастерству исполнения фигур и орнаментации бортов, только гравированной волнообразным стеблем с листьями, икона собора архангелов из Мартвили по заказу «господина Леона Дадиани, сына господина Манучара» (см. табл. 195) для восстановленной им церкви в Царче (ჭაობ)[2]. На левом борту ктиторское изображение Леона, стоя. Как по тексту надписи, так и по особенностям нанесения в чеканке подчеркнутых вертикальных складок от ноздрей к губам, нужно считать эту икону сделанной в начале его правления. Действительно, эта небольшая деталь в передаче лица встречается на вышеназванной иконе его же заказа для Хошти (в Хоби), далее на одной из икон католикоса Малакия Гурieли для Цаиши первого двадцатилетия и на триптихе моквского епископа Андрея Сакварелидзе (в Хоби).

В разных заказах чеканных произведений Левана II Дадиани необходимо оттенить большой диапазон в их качестве, что, по-видимому, нужно ставить в связь с тем обстоятельством, что он занимал большое число золотых дел мастеров своими заказами[3]; связано ли это было отбором, который он производил, или это для него роли не играло, а его интересовало — без понимания качества — только количество заказываемых предметов: составляет вопрос.

Определенную группу составляют иконы с изображениями на гладком фоне при узкой раме с широким, гладким, приподнятым над фоном матированным волнообразным «стеблем» и такими же полулистьями в каждом завороте. Таковы: икона поясной богоматери с младенцем и ктиторскими портретами Левана II и Нестан-Дареджан из Мартвили (см. фото 577)[4]. Лица всех четырех нанесены красками по металлической гладкой основе среди чеканной работы, что еще неоднократно повторяется в заказанных Леваном иконах. — Икона, заказанная Тамарой, дочерью Вахтанга I Гурieли (1583—87) в память мужа Пепуны Чиладзе (см. табл. 193), изображенного на иконе в бурке, причем на его головном уборе применена чернь ради выделения[5]. — Такие же борта имела и вкладная икона в Шемокмеди (см. фото 578[6]) и другие[7].

Иконы второй половины XVII века существенно отличаются как характером исполнения фигурных частей, так особенно декоративной разделкой.

[1] Такой же борт, оттиснутый от той же матрицы, но в обратном направлении, обрамляет икону поясной богоматери с младенцем и опять с исцарапанными краской линиями; в фоне же только гравированная орнаментация. Икона — заказ Левана Дадиани 1640 года в память Нестан-Дареджан для дворцовой церкви в Цамхари (Такайшвили, II, стр. 230—233, № 4 — сохранялась в Цаленджихе; Кондаков-Бакрадзе, рис. 47: «Кохери»).

[2] Такайшвили, II, стр. 53—54 (№ 8).

[3] Католический миссионер Аркандженло Ламберти, который провел 20 лет до 1653 года в Мингрелии при Леване II, пишет в своей изданной в 1654 году книге (Описание Колхиды, называемой теперь Мингрелией. Русский перевод К. Ф. Гана, СМОМПК, вып. XLIII, Т. 1913, стр. 30—31 (глава V); грузинский перевод Александра Чхонна, 2-ое изд. Левана Асатиани, Тб. 1938, стр. 26—27): «Он [Леван II] заказал бесчисленное множество золотых и серебряных икон, разукрашенных жемчужинами. С этой целью в продолжении десяти лет он содержал более 20 золотых дел мастеров и серебряников, которые беспрерывно выделывали церковную утварь. Среди нее надо упомянуть фиал, разукрашенный драгоценными камнями, который ценится, говорят, в двадцать тысяч рублей (scudi), икону божией матери из чистого золота и разукрашенную драгоценными камнями, которую оценивают в пять тысяч червонцев (ducati) и множество тому подобных, которые князь раздал всем церквам своего княжества».

[4] Такайшвили, II, стр. 52—53 (№ 7).

[5] Такайшвили, II, стр. 10—11 (№ 4); Христианский Восток, т. IV, 1916, стр. 291—293 и табл. XX.

[6] Кондаков-Бакрадзе, рис. 55.

[7] Сильно истертые образцы по заказу все того же Левана были в Илори (ср. МАК, III, табл. X и XI). Чиковадзе Вахушти в Вани (Изв. КИАИ, II, табл. XVI и стр. 92).

Интересная по декоративной разработке икона поясной богоматери с младенцем и живописными ликами в прорезанных частях чеканки, датированная в надписи 1682-ым годом, сохранилась в Квемо-Чала (см. табл. 190-b и фото 579). Хорошо исполнены как фигуры, так и весь декор — чеканный и распределение бирюзы и рубинов: фон разделен на квадратики — гладкие и матированные в шахматном порядке: борт покрыт новым узором с чередующимися шестилепестковыми цветочками и камнями (попеременно бирюза и рубины) и кроме того по центру каждой стороны имеются особо выделенные щитки с жемчужиной (а внизу, может быть с камнем). Кроме того и гладкие нимбы украшены так же чередующимися каменьями[1]. — Вся усыпанная каменьями и жемчугом, золотая икона 1679 года по заказу царицы Мариам, сестры Левана II Дадиани (см. табл. 190-a) имеет расчерченные на квадраты для чередования жемчужин с бирюзой и рубином борта. Фон матированный и тоже усыпанный бирюзой и рубинами и четырьмя маленькими, прямоугольными изумрудами, и гладкие нимбы также в крупных рубинах и бирюзе и с двумя большими прямоугольными изумрудами. Сама чеканка полуфигур выполнена очень хорошо, а лики были исполнены живописью в прорезанных для этого частях металлического листа. Здесь опять, как и в заказах Левана Дадиани, чрезвычайное расхождение в качестве этой иконы от ранее названного переплета для метафраса св. Георгия из Чхарского района (см. фото 571) той же Мариам. — Особенно ярко сказалось влияние заносных образцов на иконе богоматери из Кавтисхевского монастыря (см. табл. 192), исполненной по заказу царицы Хорешан, жены царя Георгия XI, в 1695 году[2].

Конечно, и в XVII веке широко применяются для оттисков матрицы, — как фигурные небольших иконок, напр., на кресте, типа предалтарного, в Цаленджиха с поминовением Дадиани Липарита, вероятнее всего III, ставшего правителем в 1658 году (см. фото 580)[3], так и орнаментальные; причем с одной матрицы повторяются оттиски и по несколько раз, то с подписью, то без нее; или одного сюжета с разных матриц и т. д., нередко без соблюдения правильного расположения. Так большая 103 × 83 см кеилотека с преображением и рядом фигур, из Шемокмеди (см. фото 581)[4], при уродливых фигурах, большею частью чеканных из разных пластин на гладком фоне, имеет узкий борт, отштампованный от старой матрицы, состоявшей из трех звеньев орнамента и близкой мотиву, примененному и на иконе из семьи Тулашвили в Мелжвриехеви (см. табл. 189) XVI века, а также отчасти на Квемо-Чальском предалтарном кресте (см. фото 502) Имеретии Амилахвари и на иконе «Моления Баграта» из Гелати (см. фото 503 — 506).

Таким образом в чеканных произведениях XVII века, хотя и выделяются различные приемы декора, но как будто нельзя их связывать с отдельными мастерскими; напротив того замечается нередко применение разных приемов декора, разных узоров на одном и том же произведении. А многочисленные произведения по заказу Левана Дадиани, даже выполненные в близкое друг от друга время, часто очень сильно разнятся между собой по подходу и деталям. Нельзя также не оттенить, что XVII век преимущественно продолжает выработанное в предыдущие века. Все вместе привело к тому, что пока что в наличном материале чеканки XVII века не вырисовываются более тесно обособленные по избранному декору группы отдельных мастерских.

[1] Ср. фото Ерманова № 15444 — верхняя слева; надпись: МАК, VII, стр. 47; Броссе, VI, стр. 120—121 (e).
[2] МАК, VII, табл. I и стр. 61—62.
[3] Такайшвили, II, стр. 235 (№ 7).
[4] Кондаков-Бакрадзе, рис. 64 и стр. 131 (№ 19). Размер ложа для креста — 49 × 24 см, отдельные фигуры от 19 до 26 см высоты.

В чеканке конца XVII века намечается, как было указано, проникновение иноземных (европейских элементов) — отчасти, пожалуй в некоторых технических приемах, а главным образом в иконографических элементах и орнаментальных узорах. Чеканка в Грузии XVIII века, можно сказать, стоит под знаком влияния европейского искусства, его орнаментальных мотивов и его иной трактовки персонажей церковной легенды. Таковы, напр., обрамление живописной русской иконы в Джручи, заказанное придворным священником «прославленного царя Абхазии и Имеретии» Соломона в 1719 году; или обрамление, нимбы и спинка 1770 года древней XI века иконы богоматери с младенцем в Корцхели (см. фото 143 и 600)[1]; или одной Джручской иконы 1775 года некоего Георгия Иптанешвили (?) (см. фото 585); или окованный конный Георгий в Суджуна примерно 1760 года (№ 150)[2]; или икона 1730 года богоматери на троне (ერ[illegible] ჭირ[illegible] ჯვრის დედაო[illegible] ჰოდეგეტრია) с финифтяными бортами из Гелати (см. фото 586)[3], и др. Однако, только в редких случаях влияние это оказывается настолько сильным, что подчиняет себе полностью специфические национальные черты грузинского искусства и становится почти полностью выразителями русского искусства, как в большом складне св. Саввы Освященного с праздниками, святыми и пр. из Чхари 1779—1780 годов (см. фото 587)[4].

Рядом с этим, конечно, переживают еще, продолжают далее развиваться также подходы и установки предыдущего времени. Так большая живописная икона Георгия Алавердского (№ 65), заказанная в иконописных мастерских Троице-Сергиевой лавры под Москвой (судя по изображению над его головой, в сегменте) и снабженная дополнительными грузинскими подписями и приписками (мтаврули и нусхури), была вся за вычетом лика святого и «марки» мастерской — покрыта в 1721 году по заказу алавердского епископа Николая Чолокашвили чеканным окладом (см. фото 588, 590)[5]. Одеяние его украшено орнаментацией на мотивов, начальные этапы которой прослеживаются еще в XVI веке в продукции кахетинских мастерских, точно также и орнаментация в фоне иконы, хотя вся композиция живописи повторена была в чеканке. Орнамент узких бортов рамы же совсем новый и по характеру своему навеян европейским искусством, хотя прямого прототипа я не могу назвать[6]. — Точно также и небольшая иконка царя Иессея и Елены 1717 года из Алаверди же (см. фото 591, 592) в орнаментации своей тесно примыкает к продукции XVI и XVII веков.

Иного характера и исполнения орнаментация окружает фигуру пешего св. Георгия на Суджунской иконе (см. фото 593) для сбора податей, заказанной чкондидским митрополитом Евдемоном Чхетидзе на переломе XVII и XVIII веков[7], и на другой Суджунской (см. фото 594, 595) иконе 1798 года по заказу чкондидского же митрополита Виссариона, сына Кацна II Дадиани[8]. — С орнаментом, только гравированным и

[1] Такайшвили, II, стр. 205—206 (№ 2); Кондаков — Бакрадзе, рис. 44.

[2] Такайшвили, II, стр. 28 (№ 6); Христианский Восток, т. V, табл. XXXIII и стр. 47.

[3] Возвращена из Парижа в 1945 году, см. Опись, стр. 26, № 21: заказ царя Александра имеретинского 1730 года в память жены его Марии.

[4] Такайшвили: Сообщения АН ГССР, XVI-В, 1950, стр. 203—206 и таблицы.

[5] В ногах по краю читается «росписал сей образ Пимен». Чеканная икона также воспроизведена (целиком и деталь) в брошюре М. А. Полиевктова, Новые данные о московских художниках XVI—XVIII веков в Грузии, Тб. 1941, табл. I и II.

[6] Характерно, что окованная в 1797 году спинка этой иконы (см. фото 589) имеет широкую раму, а также, верхнюю и нижнюю четверть самого поля пышно орнаментированными мотивами европейского позднего барокко, выполненными мастером Габриэлем, который в 1801 году сделал еще раму для иконы Георгия Бочормского (см. табл. 51 и фото 162) по заказу Давида, наследника грузинского престола.

[7] Такайшвили, II, стр. 25—27 (№ 4); Христианский Восток, т. V, табл. XXX и XXXI и стр. 45—46.

[8] Такайшвили, II, стр. 27—28 (№ 5); Христианский Восток, т. V, табл. XXXII и стр. 46.

соответственно иного рисунка, с эмблемами орудия «страстей», сохранилась в Ачи икона конного св. Георгия 1763 года (см. фото 596)[1].

И в это время чеканят иконы без орнаментальных обрамлений или орнаментации фонов. К таким относится, напр., небольшая (26,5×17 см) икона с надписью мтаврули на полях:

ქ(რისტ)ე: წი(ნა): ლი(ხა): მძო|ბელთ|მ(ო)ე: აბაშისა: ძე: დვითა: დ(ა): მკჳდრე: მისი: ნესტნ: დრეჯნა:

Она исполнена после 1716 года по заказу Абашидзе Давида и Нестан-Дареджан в Кацхи (см. табл. 196)[2]. К верхнему изображению богоматери и архангелов добавлена в нижней половине копия в уменьшенном формате сцены рождества с пластины XI века в Моцамета, даже с подражанием и в тексте подписей (см. фото 108). Вся икона выполнена из одной пластины и лишена какой бы то ни было орнаментации. — Большой киот со створками по заказу чкондидского митрополита Гавриила Дадиани, сына Бежана, исполненный мастером Петре в первой четверти XVIII века (см. фото 597, 598), для иконы мартвильской богоматери со многими эмалями и для эмалевого же денсусного энкольпия, заполнен фигурами и лишь в срединке имеются два небольших орнаментированных квадрата.

Если эти новые веяния незначительно только сказываются на большом числе хорошо сработанных произведений чеканки XVIII века по заказу влиятельнейших феодалов и правителей и это на протяжении всего века, то в произведениях технически и художественно заурядных продолжение народных традиций совершенно естественно встретить[3].

В первой половине XIX века в произведениях крупного мастера Пепу Меунаргиа (из Цаиши) народные традиции довольно ярко вновь выявляются, хотя, конечно, и у него есть старательно приближающиеся к русским образцам вещи, напр., большая икона Христа из Мартвили 1839 года (см. фото 601)[4]. Интересно, что Пепу несомненно внимательно изучал бывшие у него перед глазами чеканные иконы XVII века, из ранних образцов которых он усвоил в ряде своих вещей прием соединять ноздри с углами губ вертикальными линиями моделировки, напр., на иконе 1849 года из Зугдиди (ныне в сейфе музея в Тбилиси — см. фото 602)[5]. Таким образом он, учась на старых образцах, усвоил традиционные подходы рядом с новыми, привнесенными из России.

На этом кончается, собственно говоря, история грузинской чеканки феодального времени. Правда, технические приемы ремесла продолжают существование и даже изготовляются в конце XIX века и до самой революции как крупные иконы, так и штампованные маленькие иконки («шани»), но они только повторяют фабричную продукцию.

Итак, общий обзор тысячелетнего развития грузинского чеканного искусства показал сложную картину его. Начальная эпоха — VIII и IX века — представляются сегодня нашему пониманию по сопоставлению со скульптурной продукцией пред-

[1] Такайшвили, Археологические экскурсии . . ., III, стр. 17.

[2] МАК, VII, стр. 84 прим. 2.

[3] Напр., маленький складень из Мартвили (Такайшвили, II, стр. 63—64, № 18), иконы в Цаиши (там же, стр. 176, № 4) и Эртацминда (Ерм. № 11044: «Ахалкалаки»), Сепиети (Такайшвили, II, стр. 37, № 1) и Гуле-шари (там же, стр. 22, № 3; Изв. КИАИ, II, стр. 303, № 3 и табл. VIII), Хоби (Такайшвили, II, стр. 145, № 6) и Бандза (там же, стр. 38, Изв. КИАИ, II, стр. 82—83 и табл. VI, 2).

[4] Такайшвили, II, стр. 57—58 (№ 12).

[5] Такайшвили, II, стр. 196 (№ 2).

шествующих веков, известной нам по каменным произведениям на архитектурных памятниках, и таковой последующих веков, доступных как в чеканных, так и каменных, деревянных и иных произведениях, как эпоха достижения вновь наивного, примитивного миросозерцания на место привитого вместе с христианизацией страны в IV веке, как обязательного, воспроизведения по готовым образцам сюжетных композиций из христианской легенды. Такие сюжетные композиции и создаваемые в их духе другие сохранились в Грузии на памятниках V по VII веков, постепенно утеривая к концу означенного времени скульптурно более или менее правильные формы сравнительно с готовыми образцами римско-эллинистического художественного понимания.

Период, непосредственно предшествовавший распространению христианства в Грузии в отношении художественной культуры, сегодня можно довольно полно охарактеризовать по богатым находкам из раскопок погребений предшествующих веков. Основной состав предметов отличается развитой и мастерски и разнообразно компонуемой орнаментацией и вообще декором с применением очень разнообразных технических приемов в области золотых дел мастерства и ювелирного искусства. В составе этих произведений изредка находят применение не только линейно включенные изображения животных фигурок, но и миниатюрные чеканные фигурки, а также резные камни с изображениями портретных голов и др., примыкающие по стилю к находимым в тех же погребениях завозным римским, парфянским и сасанидским вещам. Другими словами, автохтонное, развитое, большое орнаментально-декоративное искусство постепенно становилось на путь скульптурного отражения, чему содействовало широкое международное общение и обмен художественной продукцией. Христианство форсировало этот естественный процесс развития, брутально заставив перейти сразу на сюжетную в основном продукцию в различных художествах. Понятно, что такое требование церкви, идеологическое, свалившееся на мастеров ex abrupto, без подготовки, могло привести только к более или менее точному копированию. Правда, дело это было облегчено тем, что мастера обладали высоко развитым техническим уменьем. И действительно, только как умелые копии, окрашенные в известной мере несколько отличающимся от образцов, своим характером, предстают перед нами эти каменные рельефы V—VII веков на фасадах зданий. В особенности сказывается на композициях не нарочито конфессионального содержания эта своя окраска, а в переработке некоторых композиций выявляются большие декоративные достижения своего родного искусства, позволившие выдающегося дарования мастеру художественно совершенно преобразить данную композицию, как это, напр., произошло с композицией вознесения креста в тимпане южного входа Мцхетского Джвари (последнее десятилетие VI века).

VIII и IX века сыграли роль оздоровителя, очистителя от этого насильственно привитого копирования сюжетных композиций. Это время фактически отказалось от подражательного подхода, заменило его совершенно условной трактовкой в обозначении сюжетных тем: это совершенно лишенные объемности, можно сказать отрицающие объемность изображаемого знаки, «иероглифические» обозначения — не более того. В них можно отметить совпадения с характерными чертами детских рисунков. Только на такой расчищенной почве могло начаться постепенное развитие скульптурных подходов.

Такой же процесс наблюден и прослежен в искусстве раннефеодальной Германии, Франции и др., которые, как и Грузия, были христианизованы, так сказать, вдруг, уже вполне оформившимся в рамках религиозно-философской мысли и художественно-изобразительных образов учением. Эти готовые установки и формы были, можно сказать,

предложены для обязательного копирования. И это в равной мере, как в Грузии, так и в названных других странах с «молодыми», пришедшими в историю, народами Европы. Ход развития мог только с этой вновь обретенной ступени наивного, примитивного мировосприятия и подхода к действительности следовать и, действительно, следовал теми же этапами своего скульптурного развития, которые совершенно естественно прошла древняя греческая скульптура, незнавшая такого насильственно привитого повторения, копирования принесенных извне сюжетных тем и образов, а пришедшая к формированию их тогда, когда достигла внутренним развитием определенной ступени общего культурного развития.

Это развитие в раннефеодальное время в Грузии, Германии и др. существенно отлично от развития Византии. Византийское искусство, выросшее на почве древней возвеличенной скульптурным гением Греции, питалось его достижениями в ряде пунктов, но вместе с позднеримским, неоаттическим этапом развития основные, определяющие, жизненные стороны скульптурного искусства оно отбросило. Благодаря этому в нем налицо некоторое внешнее приближение к объемной передаче человеческой фигуры. Но вместе с тем как раз в то время, когда Грузия освобождалась от механически условного воспроизведения скульптурных приемов и форм, в VIII и IX веке, Византия переживала эпоху иконоборчества, когда идеологически ведущая в стране сила — церковь — противодействовала даже живописному изображению фигур и сюжетных тем и рьяно уничтожала их. Это, конечно, не могло не отразиться замораживающе на всем последующем развитии, которое естественно по контрасту, из противодействия стало культивировать прославление уцелевших от уничтожения икон и всячески поддерживало подражание им. Вместо живого развития наступило схоластическое топтание на месте.

В Грузии, достигнутая в указанное время наивная, примитивная стадия общего в скульптурном отношении развития культуры сказалась исключительно благотворно. Исполнение сюжетных сцен христианской легенды, проникнутой эмоциональной и этической глубиной и отражением человеческих страданий, горя и любви, вместе с высоко развитым чувством декоративности нашего народа, подвинуло мастеров на создание декоративно разработанных и эмоционально подчеркнутых произведений на эти темы уже в IX веке. Сама трактовка сюжетной темы приобрела монументально-декоративное выражение. Следующей ступенью развития явилась объемная, скульптурная трактовка темы, где фигуре была придана основная объемная болванка целого. Таким образом было положено начало, исходный пункт для возможного настоящего большого скульптурного развития и творчества. Этот пункт был в Грузии достигнут во второй половине X века. В Западной Европе тоже развитие, предваренное более поздним достижением наивного подхода, намечается на столетие позже Грузии, именно во второй половине XI века. Из византийского же искусства неизвестно памятников, которые бы позволяли проследить аналогичное развитие.

В течение примерно ста лет, за три поколения мастеров, грузинское чеканное искусство прошло ряд этапов развития до полного освоения в сочинениях развитым механизмом движений, моделировкой переходов от объема к объему и выявлением структуры изображаемого в его наружных покровах и драпировках. Все это мы прослеживаем на рельефах чеканных произведений, а также в каменных рельефах на зданиях, в резных из дерева и кости предметах. Другими словами наши мастера не имели условий, или не создали себе условий для творчества округлой скульптуры. А тем самым не имели возможности дойти до размеров человеческой фигуры в своих произведениях,

что является необходимой предпосылкой творческих исканий и напряжений в детальнейшей проработке всех частностей. Совсем иная судьба была у скульптурного развития феодальной Европы. Пройдя начальные этапы, подобно Грузии, в работе над рельефом, и также первоначально малого размера, скульптура феодальной Европы рано уже значительно увеличивает размеры и переходит к округлой скульптуре, а в XII веке достигает нормального размера человеческой фигуры и, таким образом, приобретает все условия для законченного выражения, чем и характеризуются произведения XIII века. Это — отметим здесь — определило все дальнейшее развитие живописи, как реалистического искусства, чего не было, конечно, ни в византийском и связанном с ним других народов искусстве, ни в грузинском, которое не успело выйти на широкую дорогу монументальной округлой скульптуры, а подпало противодействию со стороны церкви и запрету скульптурного выражения героев христианской религии, а тем самым лишило нужной для нормального развития живописи основы.

Запрет церкви парализовал с одной стороны возможности дальнейшего развития скульптуры, а с другой стимулировал усиление внимания мастеров на декоративно-орнаментальную сторону чеканных произведений, чем и характеризуются произведения XII и XIII веков в отличие от X—XI. Противодействие церкви было активным, конечно, только на первых порах такого решения; по-позже оно нейтрализовалось, забылось. Но результат его был очевиден и неизменяем: чеканка, как и другие отрасли не поднялись, не могли подняться до настоящей скульптуры, хотя снова иконы стали делать целиком чеканные и с XVI века в значительном объеме на них чеканят еще и фигуры ктиторов из светских и духовных феодалов. Развитие чеканного искусства с XII и по начало XIX века идет не ровным поступательным ходом развития, а скорее волнообразно — то качественно, по исполнению лучше, то хуже; то с большей изобретательностью и разнообразием технических приемов, то проще, небрежнее и поверхностнее. Сообразно с тяжелыми историческими условиями жизни усиляется чувство греховности, которое вызывает некоторые новые формы произведений, разработку содержания и стремление увеличить ценность вкладов большим числом драгоценных камней и жемчуга. В XVII веке, когда с одной стороны усиливается пропаганда католических орденов в Грузии, а с другой все теснее и интенсивнее устанавливаются связи и влияние православной России, в грузинских чеканных произведениях замечаются черты, заимствованные из произведений той и другой стороны. В первой половине XIX века еще можно говорить о продолжающихся традициях в грузинском чеканном искусстве; но к концу его мастера-ремесленники подпали под копирование фабричных образцов, шедших из России.

Так закончился круг развития самостоятельной отрасли народного искусства, донеся до революции, освободившей все народы Советского Союза и положившей начало свободному развитию национальной культуры, только технические навыки в этой области художественного творчества. Таким образом, открывается новая страница истории грузинского чеканного искусства с его новыми, широкими возможностями декоративного творчества и с новой сюжетной тематикой.

АЛФАВИТНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ВОСПРОИЗВЕДЕННЫХ ЧЕКАННЫХ ПРЕДМЕТОВ

Алаверди
— д. 65: Алавердский Георгий — фото 588—590
— д. 178: поясной Спас — фото 547
— д. 180: богоматерь — табл. 148
— д. 211: иконка по заказу царя Иессея и жены его Елены — фото 591—592
— д. 213: богоматерь Кортубанская — табл. 182
— д. 217: Николай — фото 558
— д. 225: усекновение главы Иоанна Крестителя — фото 554
— см. еще Кварели

Анчис Хати
— см. Тбилиси

Ахмета
— д. 92: поясная богоматерь — табл. 178

Ачи
— конный Георгий (фото Ермакова № 2024) — фото 596

Баракони
— предалтарный крест работы Мамне — фото 501

Бедиа
— золотой потир — табл. 5а, фото 86—97

Бечо
— Оп. 93: пеший Георгий — фото 238
— Оп. 105: предалтарный крест — фото 465—467
— Оп. 106: предалтарный крест — табл. 77с, фото 441, 463—464

Бодорна
— д. 576: погрудный Спас — фото 544—545
— д. 579: выносной крест — фото 521

Бочорма
— д. 64: Бочормский Георгий — табл. 50—51, фото 162—166

Бравалдзали
— пешие Георгий и Федор — фото 36—37
— конный Парахетский Георгий — фото 43
— конный Бравалдзальский Георгий — фото 186
— пеший Парахетский Георгий — фото 237

Бреги
— д. 1065: Иоанн Креститель — табл. 138, фото 125—128
— д. 1068: выносной крест работы Габриэля Сапарели — табл. 7, фото 101—105

Брили
— выносной крест работы мастера Асата — табл. 6, фото 85

Вани
— икона 12 праздников со вкладной иконой богоматери по заказу Вахушти Чиджавадзе и жены его Анны урожденной Чиладзе, работа Кайхосро Лалиашвили — табл. 179, фото 575а

Вардзиа
— о. 61: поясная богоматерь с убором эмалями — табл. 168

Геби
— конный Шодайский Георгий — табл. 95, фото 254
— архангельская пара — фото 383
— пеший Георгий — фото 409

Гелати
— выносной крест с добавленной надписью Давида Строителя фото 8—12, 483
— выносной крест по заказу Маривальт Циркуалели фото 371—374
— выносной крест с геммой Евстафия: спинка табл. 143
— выносной крест по заказу Евдемона Чхетидзе фото 535—536
— богоматерь по заказу Михаила Пприсдзе фото 54
— богоматерь «моления Баграта» фото 503—506
— богоматерь по заказу Саргиса Мхецисдзе табл. 188
— богоматерь Бичвинтская фото 533
— богоматерь по заказу царя Александра фото 586
— триптих со вкладной иконой Хахульской богоматери табл. 145—146 фото 399—401
— триптих со вкладной иконой богоматери по заказу царя Георгия и жены его Тамар, дочери Шермазана Диасамидзе табл. 175—176
— триптих со вкладной иконой Ацкурской богоматери фото 552—553
— Спас в раме с гвоздеобразным орнаментом табл. 111—115
— Спас поясной с убором эмалями табл. 150
— Спас по заказу Давида Нарина табл. 165—167
— Спас по заказу Саргиса Мхецисдзе фото 526
— переплет Гелатского евангелия фото 413—414
— переплет Бертского евангелия работы Бешкена Опизари табл. 151
— переплет Цкаростаевского евангелия работы Бека Опизари табл. 156
— тека филигранная евангелия 1504 года табл. 174а
Мамай табл. 104 фото 201—202
— перстень царя Георгия III табл. 57b

Гоби
— архангел Михаил (Ерм. № 16985) фото 451

Горис-Джвари
— предалтарный крест (детали) табл. 185 фото 444, 511

Гулекари
— складень фото 518
— см. еще Одиши

Гулида
— конный Георгий (Ерм. № 16828) табл. 101

Гурджаани
— δ· 455: матрица фото 523

Джахундер
— триптих (Ерм. № 187 и 16876) фото 48—49
— конный Георгий (Ерм. № 16874) фото 188
и восковая заливка фото 189
— конный Георгий (Ерм. № 186) фото 443

Джручи
— поясная богоматерь фото 585

Джумати
пеший Георгий (Ерм. № 1992) табл. 52 фото 151, 157—158
— складень по заказу Георгия и Елены Гуриели фото 537

Доли
— см. Бечо

Жамуш
— Оп. 317: конный Георгий фото 44

Жибиани
— Оп. 556: Иоанн Креститель фото 426
— Оп. 557: богоматерь табл. 45—46
— Оп. 558: богоматерь табл. 47—48
— Оп. 559: погрудный Спас табл. 129
— Оп. 560: Спас на троне табл. 108
— Оп. 562: архангел Михаил фото 456—457
— Оп. 577: Спас на троне фото 260
— Оп. 586: предалтарный крест фото 411, 476
— Оп. 589: предалтарный крест фото 462
— Оп. 710: конный Георгий фото 520

Зарзма
δ· 47: икона преображения 886 года табл. 1—2 фото 1—4а
— обрамление 1023 года к иконе преображения 886 года табл. 144а, фото 220—221
— δ· 48: рипида Лаклакидзевская табл. 21—22 фото 114—115

Зарзма
— ბ· 77: Лаклакидзевская мадонна — табл. 37—41, фото 203—205
— см. Шемокмеди

Земо Крихи
— богоматерь — табл. 49a

Знаквас Джвариса
— ставротека по заказу Сахакдухты — табл. 5b

Зугдиди
— складень Илорского Георгия по заказу Кирила Жванидзе — фото 530—532
— конный Георгий — фото 602

Иели
— Оп. 368: предалтарный крест в Несгаубан — фото 310—314
— Оп. 374: Спас на троне работы Тевдоре Гваазавасдзе — табл. 105, фото 375—376
— Оп. 375: Спас на троне — табл. 107a, фото 258
— Оп. 377: Варвара — табл. 134
— Оп. 391: богоматерь — фото 148
— Оп. 437: предалтарный крест в церкви св. Георгия — фото 346

Иенаш
— Оп. 170: поясной Спас — табл. 119—121, фото 83—84
— Оп. 171: переплет Иенашского евангелия по заказу католикоса Епифания — фото 478—479
— Оп. 173: конный Георгий — табл. 102
— Оп. 175: Василий — табл. 86
— Оп. —: наконечник посоха с надписью эристава Мурвана — табл. 147c

Илори
— малый потир — фото 98

Ипрари
— Оп. 520: богоматерь — фото 144
— Оп. 525: конный Георгий — фото 251

Ипхи
— Оп. 189: энкольпий католикоса Михаила — табл. 57a

Ишхани
— ლ· 17: выносной крест 973 года по заказу епископа Иллариона и пластина реставрации — табл. 3, фото 57—61, 583

Кацхи
— ი. 29: Спас по заказу эристави-эристава Кахабера — табл. 128, фото 72, 82
— ი. 30: предалтарный крест по заказу рачинского эристава Рати — табл. 69—70, фото 272—276
ი. 32: икона богоматери с рождеством христовым по заказу Давида и Нестан-Дареджан Церетели — табл. 196

Кашвети
— Оп. 128: икона по заказу Силихан, воспитанницы царицы цариц Русудан — табл. 152
— Оп. 130: пеший Георгий — фото 407
— Оп. 138: предалтарный крест — фото 349

Кварели
— ბ· 179: триптих богоматери по заказу придворного настоятеля Филиппа — табл. 183—184

Кватахеви
— ჯ· 1067: богоматерь — табл. 192

Квемо Чала
— ჯ· 241: предалтарный крест Джвар Патиосани — фото 502
— ჯ· 254: богоматерь — табл. 190b, фото 579
ჯ· 256: богоматерь — фото 555
см. Самтависи

Клдис-убани
— ბ. 16: богоматерь — фото 546

Корцхели
— ო. 211: киот 12 апостолов для вкладной эмалевой иконы — табл. 199, фото 574
— богоматерь — фото 143, 600
— поясной Спас — фото 573

Кутаиси
— рипида — фото 26—27
— Палеостомская богоматерь — фото 559

Лабечина
— ლ· 29: конный Георгий — табл. 92, фото 181

Лабечина
— Х. 37: пеший Георгий по заказу Иване Варданисдзе, эристава Сванетии, министра финансов и протостратора — табл. 56
— Х. 39: богоматерь — табл. 31, фото 130—131, 142, 172

Лагами
Оп. 264: Симеон Столпник — табл. 90—91, фото 205a
— Оп. 265: богоматерь Тетросанская — табл. 159
— Оп. 280: конный Георгий — фото 442
— Оп. 281: деисус — табл. 135a
— Оп. 286: конный Георгий — фото 436
— Оп. 288: поясная богоматерь — фото 437
— Оп. 289: конный Георгий — фото 241
— Оп. 293: фрагмент борта — фото 224

Лагурка
— Оп. 439: Квирике (II) — табл. 82, фото 408
— Оп. 440: Квирике (I) — табл. 78—80a, фото 210, 212—214
— Оп. 441: Квирике (IV) — фото 218
— Оп. 442: Квирике (III) — табл. 83—84, фото 211, 215—217
— Оп. 443: Квирике (V) — фото 219
— Оп. 444: богоматерь Кириотисса — табл. 161b
— Оп. 445: Спас picta — табл. 158
— Оп. 451: богоматерь на троне — фото 55—56
— Оп. 453: живописный архангел — табл. 81, 80b, фото 160
— Оп. 454: борт (живописного) распятия — фото 424
— Оп. 457: Квирике (VIII) — табл. 19—20
— Оп. 460: пеший Георгий — фото 410
— Оп. 463: архангел — фото 176
— Оп. 475: конный Георгий — фото 438
— Оп. 476: Квирике (VI) — фото 177
— Оп. 477: святая мученица — фото 261
— Оп. 479: Захарий — табл. 135b
— Оп. 483: крест св. Квирике — табл. 8
— Оп. 489: сени — табл. 139—140
— см. еще Хэ

Лайлаши
— Х. 25: Симеон на композиции Сретения — фото 208—209

Ланчвани
— Оп. 727: предалтарный крест — фото 470—472, 475
— Оп. 728: архангельская пара — табл. 89
— Оп. 729: Спас работы Георгии Гвазавасдзе — табл. 106
— Оп. 730: конный Георгий — фото 190
— Оп. 732: пеший Георгий — табл. 58
— Оп. 733: конный Георгий — фото 256
— Оп. 741: богоматерь — фото 145
— Оп. 747: Георгий вклад Иване Варданисдзе, фрагменты орнаментов — табл. 55
— Оп. — : пластина с оттисками полуфигуры в медальоне — табл. 85b
— Оп. — : пеший Георгий — фото 236

Лапскальд
— Оп. 69: выносной крест — фото 368—370
— Оп. 73: Николай — табл. 85a
— Оп. 74: пеший Георгий — фото 180
— Оп. 76: архангел Михаил — фото 453, 435
— Оп. 77: конный Георгий — фото 187
— Оп. 79: архангел Михаил — фото 455
— Оп. 86: предалтарный крест с круглым стволом и отдельная пластина на нем — фото 350—355, 13
— Оп. 87: предалтарный крест — фото 358
— Оп. 88: предалтарный крест — фото 357

Лахиль
— Оп. 208: спинка иконы архангелов — табл. 164
— Оп. 209: Димитрий — табл. 163, фото 432
— Оп. 215: Анна — табл. 65, фото 335—338
— Оп. 219: предалтарный крест — фото315—316, 319, 321, 323—326
— Оп. 220: предалтарный крест — фото 317—318, 320, 322

Лахушт
— Оп. 231: пеший Георгий — фото 406

Лаштхвер
— Оп. 140: пеший Георгий — табл. 54, фото 152
— Оп. 145: Иоанн с Прохором — табл. 136

Лаштхвер
— Оп. 146: выносной крест — табл. 142, фото 391

Лемсна
— Оп. 116: конный Георгий — фото 433
— Оп. 117: конный Георгий — фото 255
— Оп. 166: конный Георгий — фото 440
— Оп. 169: предалтарный крест — фото 469

Ленджер
— см. Лаштхвер

Лечхуми
— деревянная резная голова — фото 167—168

Мантходжи
— Василий — фото 543

Маргвиши
— конный Георгий (Ерм. № 16905) — фото 248

Мартвили
— ф. 1: крест по заказу Георгия Дадиани — фото 487—490
— ф. 4: Спас работы Пепу Меунаргиа — фото 601
— ф. 6: икона 12 праздников по заказу Евдемона Апакидзе с вкладной иконой богоматери и древа Иессеева (ф. 5) — табл. 197—198
— ф. 7: энкольпий с эмалевым деисусом (из складня) — табл. 4a
— ф. 7: богоматерь в уборе из эмалей (из складня) — табл. 49b, фото 62
— ф. 7: складень для цимелий кафедрала — фото 597—598
— ф. 8: богоматерь для Тарчульской церкви — фото 575
— ф. 9: архангельская пара — табл. 195
— ф. 11: выносной крест — табл. 141, фото 388—390, 223
— 41: энкольпий по заказу Хосровануш, Баграта и Давида — табл. 4b
— : богоматерь по заказу Левана II Дадиани — фото 577

Машена
— архангел Гавриил стоя — фото 50
— архангел Гавриил в полете — фото 51

Мгвимеви
— ф. 15: Спас по заказу Русудан, жены эристава рачинского — табл. 125—126, фото 71, 74—78
14—17: деисус из трех — табл. 130—133
— ф. 16— икон — фото 68—70, 79
— ф. 18: распятие — табл. 144c, фото 73
— ф. 190: Марине — фото 542

Меджврис-хеви
— J. 696: икона Георгия из Усанети по заказу Никозского епископа Власия и Гедеона Абашидзе (Ерм. № 16652) — табл. 189

Местиа
— Оп. 243: архангел Гавриил — табл. 68
— Оп. 244: конный Сетийский Георгий — табл. 96, фото 182
— Оп. 245: поясной Спас — табл. 123, фото 359a
— Оп. 246: поясной Спас — фото 454
— Оп. 247: малый поясной Спас — фото 361
— Оп. 248: рипида — фото 561—562
— Оп. 249: предалтарный крест — табл. 71—73, фото 270—271
— Оп. — : архангел Гавриил, накрепленный на кресте Оп. 249 — табл. 67, фото 170
— Оп. 252: знамя объединенной Сванетии («лем») — табл. 147a
— Оп. 253: рипида семьи Копадзе — фото 116—118
— Оп. 254: древняя рипида — табл. 25

Моцамета
— пластины с композицией рождества — фото 108—111
— иконка по заказу Вардана Дадиани — табл. 147b
— выносной крест по заказу Софрона Эрушнели — фото 392—394

Муркмер
— Оп. 605: Иоанн Креститель — фото 266—267
— Оп. 610: архангелы и мелкие медальоны с полуфигурами — фото 452
— Оп. 613: архангел — фото 174

Муркмер
— Оп. 614: архангельская пара фото 178
— Оп. 628: конный Георгий предалтарного креста фото 439
— Оп. 632: предалтарный крест табл. 9b, фото 356, 146
— Оп. 637: выносной крест табл. 9a, фото 149
— Оп. 638: выносной крест фото 150
— Оп. 644: фон иконы богоматери фото 412
Оп. 647: Спас и другие штампы фото 235
— Оп. 654: архангел Гавриил с ктитором фото 173
— Оп. 657: конный Георгий фото 242
— Оп. 660: деисусная богоматерь фото 179
— Оп. 663: фрагмент с поясным Спасом фото 263
— Оп. 668: богоматерь фото 147
— Оп. 670: конный Георгий фото 253
— Оп. 684: архангел фото 175
— Оп. — : эриставский жезл табл. 174b

Мцхета
— J. 1196: матрица фото 262

Мцхета (в Лечхуми)
— архангел (Ерм. № 16773) фото 225

Мцхетис Джвари:
— крест по заказу Давида Авалишвили (Ерм. № 18803) фото 599

Накипари
— Оп. 348: конный Георгий работы Асана Гвазавасидзе табл. 94, фото 183
— Оп. 349: конный Георгий по заказу Маруши работы Асана золотых дел мастера табл. 93, фото 184
— Оп. 350: Спас погрудный табл. 122
— Оп. 351: орнаментальное обрамление иконы фото 222
Оп. 352: Георгий по заказу Паджинани и Мепинани фото 229—234

Накуралеши
— конный Георгий фото 42

Нацули
— богоматерь (Ерм. № 16885) фото 138
— конный Георгий (Ерм. № 16886) фото 250

Несгуи
— Оп. 152: богоматерь по заказу Борены фото 425
— Оп. 158: Спас на троне фото 446
— Оп. 161: предалтарный крест фото 243
— Оп. — : матрица фото 246

Никорцминда
— нижний борт иконы по заказу Кахабера в монашестве Кирила, сына Рати, эриставт эристави Рачи фото 387

Обуджи
— рипида из церкви Киачи фото 22—24
— тека рипиды, обитая фрагментами потира фото 21, 25
— кадильница фото 29—31

Одиши
— икона конного Георгия (ошибочно означенная Гулекари) фото 519

Они
— пеший Георгий табл. 61—62
— архангельская пара (живописная) фото 384
— архангельская пара по заказу братьев Гараканидзе фото 477

Паки
— деисус (Ерм. № 16832) фото 52
— Спас с архангелами (Ерм. № 16830) фото 53

Парахети
— см. Бравалдзаали

Пари
— Оп. 32: конный Георгий табл. 97
— Оп. 33: пеший Георгий по заказу Георгия Сагиридзе табл. 63
— Оп. 34: пеший Георгия по заказу Атриани табл. 59—60
— Оп. 36: богоматерь с иконы Супского Георгия фото 458
— Оп. 37: богоматерь с иконы Спаса по заказу Ратиани фото 459
— Оп. 38: Спас на троне, деталь фото 365
— Оп. 41: богоматерь оранта (неправильно подписана Ихотрер) табл. 77c

Пари
Оп. 44: предалтарный крест фото 473–474
— Оп. 45: предалтарный крест фото 347
— Оп. 48: предалтарный крест табл. 76а
Петрицони
— богоматерь (Ерм. № 892) фото 486
Полтавское
— Иоанн Креститель (Ерм. № 6282) фото 385
Пхотрер
— Оп. 1: Спас по заказу царицы Русудан фото 415–420
— Оп. 3: архангельская пара фото 377–382
— Оп. 4: поясной Спас фото 268
— Оп. — : Спас на троне, закрепленный на месте лика поясного Спаса Оп. 4 фото 259
— Оп. 5: Иона фото 269
Оп. 20: предалтарный крест фото 348
— Оп. 22: сени фото 434
— см. еще Пари — Оп. 41
Рача
— конный Георгий фото 193
Рокити
— отдельные фигуры апостолов фото 53а
Саголашени
— ჯ. 46: пять пластин с новозаветными композициями табл. 13—17
— ჯ. 1066 ბ. ფ: четыре фрагмента от иконного обрамления фото 402—405
— ჯ. 1066 ე: фрагмент иконного обрамления фото 106
— ჯ. 1066 ვ. ი: пластины от убора митры фото 14—20
Садгери
— ი. 88: предалтарный крест работы золотых дел мастера Мамие табл. 170—173 фото 496–500
Сакао
— ნ. 11: конный Георгий табл. 98 фото 191 192
Сакдари
первый предалтарный крест (Ерм. № 16834) фото 38
— второй предалтарный крест (Ерм. № 16833) фото 39—41
Сакдари
— богоматерь на троне (Ерм. № 16837) фото 135
— пеший Георгий (Ерм. № 16841) фото 226
— живописная икона с чеканными нимбом и обрамлением (Ерм. № 16838) фото 227
— живописный деисус с чеканными нимбами и обрамлением (Ерм. № 16842) фото 228
Самтависи
— ჯ. 242: предалтарный крест фото 283—297, 507—517
Сасаши
— богоматерь (Ерм. № 16906) фото 134
Сети
— см. Местиа
Суджуна
— ი. 50: икона св. Георгия по заказу Евдемона Чхетидзе для хождения по сбору фото 593
— ი. 146: пеший Суджунский Георгий табл. 64 фото 156, 159, 161
— ი. 149: пеший Георгий по заказу Бесариона Дадиани, Чкондидского митрополита фото 594–595
Схваава
— предалтарный крест фото 277—282
Схиери
— ნ. 3: конный Георгий (I) табл. 99—100 фото 195, 197, 199
— ნ. 4: конный Георгий (II) фото 196, 198 200
Тангил
— матрица фото 334
Тбети
— переплет евангелия (Ерм. № 12838 и 12839) фото 430—431
Тбилиси
Ტ. 147: богоматерь по заказу царицы Марии табл. 190а
— Ტ. 148: конный Георгий фото 522
— Ტ. 179: фрагменты убора от блюда «Тайной вечери» фото 397—398

Тбилиси
— Ф 3-331: Анчийская икона нерукотворного Спаса («Анчисхати») табл. 153—155 фото 427, 484—485, 567
— фрагменты иконы по заказу Абуласана фото 421—422
— матрицы для иконки богоматери фото 524—525
— богоматерь по заказу царя Вахтанга IV табл. 169
— см. еще Тбети

Текали
— богоматерь (Ерм. № 16852) табл. 32—33 фото 139—141
— поясной Спас (Ерм. № 16853) фото 359b

Телави
— д. 22: архангельская пара по заказу Эрдишера Чолокашвили табл. 186
— д. 23: Иоанн Креститель табл. 187
— деисусная икона по заказу царя Александра фото 556—557

Тквири
— т. 108: Богоматерь по заказу Варнози Чиладзе табл. 194
— т 109: деисус по заказу Тамары Гуриели, жены Пепуна Чиладзе табл. 193
— складень по заказу Рованоза Чиладзе и жены его Утандар Чхеидзе фото 570
— икона по заказу Нестан-Дареджан, жены Левана II Дадиани фото 572

Тортиза
— д. 829: богоматерь табл. 177

Убиси
— о. 65: складень по заказу Евстафия и Нариобы Абашидзе фото 527—528

Харагоули
— о. 87 а: умбон предалтарного креста фото 423
— о. 87 б: предалтарный крест табл. 74—75, 80c, фото 298—304

Харагоули
— о. 93: Илорский Георгий по заказу Левана II Дадиани табл. 191
— архангельская пара фото 28

Хериа
— конный Георгий (Ерм. № 16889) фото 194

Хидистави
— д. 2: пеший Георгий табл. 53 фото 153—155

Хирхониси
— б. 2: конные святые воины фото 34—35

Хоби
— см. Хони

Хони
— конный Георгий фото 185
— пеший Георгий фото 491—493
— конный Георгий по заказу Левана II Дадиани фото 576

Хончиори
— фрагменты орнамента фото 264—265
— иконка сретения фото 386

Хопи
— т. 207: богоматерь в память царя Леона табл. 34—36 фото 63—65, 481
— т. 208: богоматерь «Горгоэпекоос» табл. 42 фото 66—67
— т. 209: поясной Георгий фото 206—207
— богоматерь по заказу Хуашаки с добавлением царевича Георгия табл. 43—44 фото 582
— борт иконы богоматери со вписанным ликом Иоанна Богослова табл. 144b
— выносной крест по заказу Давида Строителя табл. 149
— тека для крестика царицы и царя Тамар по заказу Шергила и Нателы Дадиани табл. 157
— поясной Спас табл. 127 фото 432a
— триптих по заказу Андрея Сакварелидзе для Мокви фото 568
— икона для церкви в Хошти фото 569

Хэ
— Оп. 502: Квирике (VII) фото 460—461

Цагери
— ⊗ 19: богоматерь — табл. 28—30, фото 129, 132—133
— ⊗ 20: поясной Спас по заказу Баграта III — табл. 26—27, фото 99—100
— малая икона богоматери — фото 137

Цаиши
— выносной крест по заказу Ефрема Цаишели — фото 5—7
— икона богоматери по заказу Малакия Гурнели, католикоса абхазского и настоятеля Цаишского и Дикуматского — фото 563
— вторая икона богоматери по заказу Малакия Гурнели — фото 564
— икона 1619 года 12—ти праздников со вкладной иконой распятия по заказу Малакия Гурнели — фото 565—566

Цаленджиха
— ⊗ 210: поясной Спас — табл. 116—118, фото 80—81, 480, 482
— выносной крест по заказу Евдемона Чхетидзе и с добавлениями Евфимия Сакварелидзе — фото 534
— складень по заказу Елисея Джапаридзе — фото 539—540
— богоматерь по заказу кахетинской царицы Кетеван — фото 550—551
— выносной крест по заказу Липарита Дадиани — фото 580

Цхумари
— Оп. 51: богоматерь (убор чернью) — табл. 161a
— Оп. 55: Спас на троне по заказу Сагира Сагиридзе — табл. 110
— Оп. 56: Спас на троне — фото 450
— Оп. 61: фрагмент — фото 240
— Оп. 63: кадильница — фото 32—33
— Оп. 64: предалтарный крест — фото 239, 244—245, 247, 359
— см. еще Лапскальд

Цюрми
— Оп. 394: Иаков брат господен — табл. 162
— Оп. 395: архангельская пара — табл. 87, фото 169
— Оп. 396: Спас на троне — табл. 109

Цюрми
— Оп. 401: деревянная болванка иконы конного Георгия — табл. 103
— Оп. 403: четвертый предалтарный крест — фото 339
— Оп. 404: пятый предалтарный крест — фото 342—345
— Оп. 406: первый предалтарный крест — фото 305
— Оп. 407: второй предалтарный крест — фото 306—309
— Оп. 408: третий предалтарный крест — фото 327—333

Цюрми-Загяр
— Оп. 409: Спас на троне — табл. 107b, фото 257
— Оп. 410: Георгий кашветский — табл. 135c
— Оп. 415: предалтарный крест — табл. 76d, 77b, фото 340
— Оп. 416: предалтарный крест — табл. 76b, c, 77a, фото 341, 468

Цюрми-Чобан
— Оп. 433: конный Георгий — фото 249

Чажаш
— Оп. 678: поясной Спас — табл. 124, фото 363
— Оп. 681: богоматерь по заказу Цаханелидзе — табл. 160
— Оп. 689: Спас на троне — фото 447
— Оп. 695: Спас на троне — фото 449

Чаниети
— знамя по заказу царицы Русудан (Ерм. 2028 и 2029) — фото 428—429

Чвабиани
— Оп. 338: Спас на троне — фото 448

Чвелиери
— фрагмент рамы со Спасом — табл. 77d

Чихареши
— триптих (Ерм. № 16879) — фото 47
— Спас на троне (Ерм. № 16880) — фото 445

Чукули
— триптих (Ерм. № 189 и 16857) — фото 45—46
— архангел Михаил (Ерм. № 191) — табл. 66, фото 171
— архангельская пара (Ерм. № 16860) — табл. 88
— богоматерь на троне (Ерм. № 188) — фото 136

Чукули
— поясной Спас (Ерм. № 16859) фото 360
— поясной Спас (Ерм. № 16866) фото 364
Чхари
— переплет метафраса по заказу царицы Марии фото 571
— о. 89: складень по заказу царя Соломона I фото 587
— см. еще Садгери
Чхоро-Цку
— сосуд табл. 181
Шгеди
— конный Георгий (Ерм. № 16900) фото 252
— поясной Спас (Ерм. № 16903) фото 362
Шемокмеди
— д. 72: ксилотека фото 581
— д. 73: икона 12 праздников фото 560
— 76: пластина с композицией снятия со креста табл. 137
— д. 76: пластина с ктиторскими изображениями табл. 200
Шемокмеди
— пластины с композициями въезда в Иерусалим, преображения, распятия табл. 10—12 фото 107
— три рипиды табл. 23—24 фото 119—124
— выносной крест фото 395—396
— складень работы Мамие фото 494—495, 529
— складень по заказу Георгия и Елены Гурнели фото 538
— богоматерь фото 549
— богоматерь фото 578
— см. еще Зарзма

Шода
— см. Геби: Шодайский Георгий

Шорапани
— пластина с композицией распятия и вознесения (как икона) табл. 18 фото 112—113
— и спинка иконы фото 584

Шуамта
д. 1: богоматерь по заказу царицы Тинатин табл. 180 фото 548

ПЕРЕЧЕНЬ ВОСПРОИЗВЕДЕННЫХ ЧЕКАННЫХ ПРЕДМЕТОВ ПО ИХ ПРОВЕНИЕНЦИИ ИЗ ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОВИНЦИЙ ГРУЗИИ

КАРТЛИ [КАРТАЛИНИЯ]

Бодорна
— выносной крест — фото 521
— погрудный Спас — фото 544—545

Брети
— выносной крест — табл. 7; фото 101—105
— Иоанн креститель — табл. 138; фото 125—128

Бриаи
— выносной крест — табл. 6; фото 85

Горис-Джвари
— предалтарный крест — табл. 185; фото 444, 541

Квата-Хеви
— богоматерь — табл. 192

Квемо Чала
— предалтарный крест — фото 502
— богоматерь — фото 555
— богоматерь по заказу Гиви Амилахвари и жены его Тамар — табл. 190b; фото 579
— см. Самтависи

Меджврис-Хеви
— икона Георгия на Усанети по заказу Никозского епископа Власия и Гедеона Абашидзе — табл. 189

Мцхета
— матрица иконки св. Квирике — фото 262

Мцхетис Джвари
— крест — фото 599

Сиголашени
— пластины от митры — фото 14—20
— фрагмент обрамления — фото 106
— пластины с композициями — табл. 13—17
— фрагменты обрамления иконы — фото 402—405

Садгери
— предалтарный крест — табл. 170—173; фото 496—500

Самтависи
— предалтарный крест — фото 283—297, 507—517

Тбилиси
— фрагменты блюда — фото 397—398
— фрагменты иконы по заказу Абуласана — фото 421—422
— Анчийская икона нерукотворного Спаса («Анчис Хати») — табл. 153—155; фото 427, 484—485, 567
— конный Георгий — фото 522
— богоматерь по заказу царицы Марии — табл. 190a
— матрицы для иконки богоматери — фото 524—525
— богоматерь по заказу царя Вахтанга IV — табл. 169
— переплет Тбетского евангелия — фото 430—431

Тортиза
— богоматерь — табл. 177

КАХЕТИЯ

Алаверди
— богоматерь — табл. 148
— поясной Спас — фото 547
— усекновение главы Иоанна Крестителя — фото 554
— Николай — фото 558
— богоматерь Кортубанская — табл. 182
— Алавердский Георгий — фото 588—590
— икона по заказу царя Нерсея и жены его Елены — фото 591—592

Ахмета
— поясная богоматерь — табл. 178

Бочорма
— Георгий — табл. 50—51, фото 162—166

Гурджаани
— матрица конного Георгия — фото 523

Кварели
— складень — табл. 183—184

Телави
— деисус — фото 556—557
— архангелы Михаил и Гавриил — табл. 186
— Иоанн Креститель — табл. 187

Шуамта
— богоматерь — табл. 180, фото 548

ИМЕРЕТИЯ

Вани
— богоматерь и 12 праздников — табл. 179, фото 575а

Вардзиа
— богоматерь — табл. 168

Гелати
— выносной крест с добавленной надписью Давида Строителя — фото 8—12, 483
— богоматерь по заказу Михаила Пиридзе — фото 54
— Мамай — табл. 104, фото 201—202
— Спас в раме с гвоздеобразным орнаментом — табл. 111—115
— выносной крест по заказу Марквальт Цикуалели — фото 371—374
— спинка другого выносного креста — табл. 143
— триптих Хахульской богоматери — табл. 145—146, фото 399—401
— поясной Спас с эмалями — табл. 150
— перстень Георгия III — табл. 57b
— переплет Гелатского евангелия — фото 413—414
— переплет работы Бешкена Опизари — табл. 151
— переплет работы Бека Опизари — табл. 156
— Спас по заказу Давида Нарина — табл. 165—167
— богоматерь «моления Баграта» — фото 503—506
— филигранная тека евангелия 1504 года — табл. 174а
Гелати
— богоматерь по заказу Саргиса Мхеидзе — табл. 188
— Спас по заказу Саргиса Мхеидзе — фото 526
— складень по заказу царя Георгия и царицы Тамар, рожденной Диасамидзе — табл. 175—176
— Бичвинтская богоматерь — фото 533
— выносной крест по заказу Евдемона Чхетидзе — фото 535—536
— складень Анкурской богоматери — фото 552—553
— богоматерь 1730 года по заказу царя Александра — фото 586
Джручи
— поясная богоматерь — фото 585
Кацхи
— предалтарный крест — табл. 69—70, фото 272—276
— Спас — табл. 128, фото 72, 82
— богоматерь и рождество — табл. 196
Кутаиси
— рипида — фото 26—27
— Палеостомская богоматерь — фото 559
Мгвимеви
— деисус из трех икон — табл. 130—133, фото 68—70, 79
— Спас — табл. 125—127, фото 71, 74—78
— распятие — табл. 144с, фото 73
— Марпне — фото 542
Моцамета
— пластина с композицией рождества — фото 108—111
— выносной крест по заказу Софрона Эрушнели — фото 392—394
— иконка по заказу Вардана Дадиани — табл. 147b
Рокити
— пластины с фигурами — фото 53а
Убиси
— складень по заказу Эстате и Нариобы Абашидзе — фото 527—528
Харагоули
— архангельская пара — фото 28
— предалтарный крест — табл. 74—75, 80с, фото 298—304
— умбон другого предалтарного креста — фото 423

Харагоули
— Илорский Георгий табл. 191
Хони
— конный Георгий фото 185
— пеший Георгий фото 491—493
— Георгий по заказу Левана II фото 576
Чхари
— переплет метафраса фото 571
— складень Саввы фото 587
Шорапани
— пластина с композицией распятия и вознесения (как икона) табл. 18
фото 112—113
и спинка иконы фото 584

ОДИШИ (МИНГРЕЛИЯ)

Гулекари
— складень фото 518
Зугдиди
— складень фото 530—532
— конный Георгий фото 602
Коцхери
— богоматерь фото 143, 600
— поясной Спас 1640 года фото 573
— киот для эмалевой иконы табл. 199
фото 574
Мантходжи
— Василий фото 543
Мартвили
— эмалевый энкольпий табл. 4a
— черневой энкольпий табл. 4b
— богоматерь в эмалевом уборе табл. 49b,
фото 62
— выносной крест табл. 141
фото 388—390, 223
— крест по заказу Георгия Дадиани фото 487—490
— архангельская пара табл. 195
— богоматерь для Тарчульской церкви фото 575
— богоматерь по заказу Левана II Дадиани фото 577
— икона 12 праздников по заказу Евдемона Апакидзе с вкладной иконой богоматери табл. 197—198
— складень для цимелий кафедрала фото 597—598
— Спас работы Пепу Меунаргия фото 601
Обуджи
— рипида фото 22—24
— тека рипиды фото 21, 25
Обуджи
— кадильница фото 29—31
Одиши
— икона конного Георгия (ошибочно означена Гулекари) фото 519
Суджуна
— пеший Георгий табл. 64
фото 156, 159, 161
— икона для хождения по сбору фото 593
— вклад 1797 г. Бесариона Дадиани фото 594—595
Тквири
— икона по заказу супруги Пепуны Чиладзе табл. 193
— икона по заказу Варнозы Чиладзе табл. 194
— складень по заказу Рованоза Чиладзе и жены его Утандар Чхетиадзе фото 570
— икона по заказу Нестан-Дареджан, жены Левана II Дадиани фото 572
Хопи
— богоматерь в память царя Леона табл. 34—36
фото 63—65, 481
— богоматерь «Горгоэпекоос» табл. 42
фото 66—67
— поясной Георгий фото 206—207
— богоматерь со вкладами Хуашаки и добавлением царевича Георгия табл. 43—44
фото 582
— борт иконы богоматери со вписанным ликом Иоанна Богослова табл. 144b
— выносной крест по заказу Давида Строителя табл. 149
— тека для крестика царицы и царя Тамары табл. 157
— поясной Спас фото 432a
— триптих по заказу Андрея Саккварелидзе для Мокви фото 568
— икона для церкви в Хошти фото 569
Цаиши
— выносной крест фото 5—7
— икона богоматери по заказу Малакия Гуриели фото 563
— вторая икона богоматери по заказу Малакия Гуриели фото 564

— икона 1619 года 12 праздников с вкладной иконой распятия по заказу Малакна Гурнели — фото 565—566

Цаленджиха
— поясной Спас — табл. 116—118, фото 80—81, 180, 182
выносной крест по заказу Евдемона Чхетидзе и с добавлениями Евфимия Сакварелидзе — фото 531
— складень по заказу Елисе Джапаридзе — фото 539—540
богоматерь по заказу кахетинской царицы Кетеван — фото 550—551
— выносной крест по заказу Липарита Дадиани — фото 580

Чхоро-Цку
сосуд — табл. 181

ГУРИЯ

Ачи
— конный Георгий — фото 596

Джумати
— пеший Георгий — табл. 52, фото 151, 157—158
— складень по заказу Георгия Гурнели и жены его Елены — фото 537

Зарама
— икона преображения 886 года — табл. 1—2, фото 1—1а
— рипида — табл. 21, 22, фото 114, 115
— икона богоматери по заказу Лаклакидзе — табл. 37—41, фото 203—205
— фрагмент обрамления на 1023 год — табл. 144а, фото 220—221
— см. Шемокмеди

Хидис-тави
— пеший Георгий — табл. 53, фото 153—155

Чинети
— знамя — фото 428—429

Шемокмеди
— пластины с композициями въезда в Иерусалим, преображения, распятия — табл. 10—12, фото 107
— пластина с композицией снятия со креста — табл. 137
— три рипиды — табл. 23—24, фото 119—124
— выносной крест — фото 395—396
— складень работы Мамие — фото 494—495, 529
— складень по заказу Георгия и Елены Гурнели — фото 538
— богоматерь — фото 549
— 12 праздников — фото 560
— богоматерь — фото 578
— пластина с ктиторскими изображениями — табл. 200
— ксилотека — фото 581

РАЧА

Баракони
— предалтарный крест — фото 501

Бравалдзали
пешие Георгий и Феодор — фото 36—37
конный Парахетский Георгий — фото 43
— второй конный Парахетский Георгий — фото 186
— пеший Парахетский Георгий — фото 237

Геби
— конный Шодайский Георгий — табл. 95, фото 254
— архангельская пара — фото 383
— пеший Георгий — фото 409

Земо Крихи
— богоматерь — табл. 49а

Знаквас Джварнса
— ставротека — табл. 5б

Кдис-убани
— богоматерь — фото 546

Никорцминда
— фрагмент борта — фото 387

Они
— пеший Георгий — табл. 61—62
— архангельская пара (живописная) — фото 384
— архангельская пара — фото 477

Рача
конный Георгий — фото 193

Сакао
— конный Георгий — табл. 98, фото 191—192

Схвава
— предалтарный крест — фото 277—282

Схнери
— конный Георгий — табл. 99—100, фото 195, 197, 199
— второй конный Георгий — фото 196, 198, 200

Хирхониси
— конные воины фото 34—35
Хончиори
— фрагменты орнамента фото 264—265
— иконка сретения фото 386

ЛЕЧХУМИ

Ишхани
— выносной крест 973 года табл. 3, фото 57—61, 583
Лабечина
— богоматерь табл. 31, фото 130—131, 142, 172
— конный Георгий табл. 92, фото 181
— пеший Георгий табл. 56
Лайлаши
— Симеон из композиции сретения фото 208—209
Лечхуми
— деревянная резная голова фото 167—168
Мцхета
— архангел фото 225
Накуралеши
— конный Георгий фото 42
Цагери
— поясной Спас табл. 26—27, фото 99—100
— богоматерь табл. 28—30, фото 129, 132—133
— малая икона богоматери фото 137

АБХАЗИЯ

Бедиа
— золотой потир табл. 5а, фото 86—97
Илори
— малый потир фото 98
Полтавское
— Иоанн Креститель фото 385

ЗЕМО СВАНЕТИЯ

Бечо (Доли)
— пеший Георгий фото 238
— предалтарный крест табл. 77с, фото 441, 463—464
— предалтарный крест фото 465—467
Жамуши
— конный Георгий фото 44
Жибиани
— богоматерь (Оп. 557) табл. 45—46
— богоматерь (Оп. 558) табл. 47—48
— Спас на троне (Оп. 560) табл. 108
— Спас погрудный табл. 129
— Спас на троне (Оп. 577) фото 260
— предалтарный крест (Оп. 586) фото 411, 476
— Иоанн Креститель фото 426
— архангел Михаил фото 456—457
— предалтарный крест (Оп. 589) фото 462
— конный Георгий фото 520
Цели
— богоматерь фото 148
— Спас на троне (Оп. 375) табл. 107а, фото 258
— предалтарный крест в Несгаубан фото 310—314
— предалтарный крест в п. Георгия фото 346
— Спас на троне работы Тевдоре Гвазававидзе табл. 105, фото 375—376
— Варвара табл. 134
Ценаш
— поясной Спас табл. 119—121, фото 83—84
— Василий табл. 86
— конный Георгий табл. 102
— наконечник посоха эристава Мурвана табл. 147с
— переплет Ценашского четвероглава фото 478—479
Ципари
— богоматерь фото 144
— конный Георгий фото 251
Цхи (или: Мацхвариши)
— энкольпий католикоса Михаила табл. 57а
Кашвети
— икона по заказу Силихан табл. 152
— предалтарный крест фото 349
— пеший Георгий фото 407
Лагами
— Симеон Столпник табл. 90—91, фото 205а
— деисус табл. 135а
— фрагмент борта фото 224
— конный Георгий (Оп. 289) фото 241
— богоматерь Тетросанская табл. 159
— конный Георгий (Оп. 286) фото 436
— поясная богоматерь фото 437
— конный Георгий (Оп. 280) фото 442

Лагурка
— крест Квирике — табл. 8
— богоматерь (Оп. 451) — фото 55—56
— живописный архангел — табл. 81, 80b, фото 160
— Квирике (I) — табл. 78—80a фото 210, 212—214
— Квирике (III) — табл. 83—84 фото 211, 215—217
— Квирике (IV) — фото 218
— Квирике (V) — фото 219
— Квирике (VI) — фото 177
— Квирике (VIII) — табл. 19—20
— Захарий — табл. 135b
— святая мученица — фото 261
— архангел — фото 176
— сени — табл. 139—140
— Спас pietà — табл. 158
— богоматерь Кириотисса — табл. 161b
— Квирике (II) — табл. 82 фото 408
— пеший Георгий — фото 410
— борт (живописного) распятия — фото 424
— конный Георгий — фото 438
— см. Хэ

Ланчван
— Георгий, фрагменты орнаментов и борта (Оп. 747) — табл. 55
— Спас работы Георгия Гваза-ванисдзе — табл. 106
— архангельская пара — табл. 89
— пеший Георгий (Оп. 732) — табл. 58
— пластина с оттисками медальона — табл. 85b
— богоматерь (Оп. 741) — фото 145
— конный Георгий (Оп. 730) — фото 190
— пеший Георгий (Оп. —) — фото 236
— конный Георгий (Оп. 733) — фото 256
— предалтарный крест — фото 470—472, 475

Лапскальд
— отдельная пластина (на круглом стволе креста) — фото 13
— Николай — табл. 85a
— выносной крест — фото 366—370
— пеший Георгий — фото 180
— конный Георгий — фото 187
— предалтарный крест с круглым стволом — фото 350—355
— предалтарный крест (Оп. 88) — фото 357

Лапскальд
— предалтарный крест (Оп. 87) — фото 358
— архангел Михаил (Оп. 76) — фото 453, 435
— архангел Михаил (Оп. 79) — фото 455

Лахиль
— предалтарный крест — фото 315—316, 319, 321, 323—326
— второй предалтарный крест — фото 317—318, 320, 322
— Анна — табл. 65 фото 335—338
— Димитрий — табл. 163 фото 432
— спинка иконы архангелов — табл. 164

Лахушт
— пеший Георгий — фото 406

Лаштхвер
— пеший Георгий — табл. 54 фото 152
— Иоанн с Прохором — табл. 136
— выносной крест — табл. 142, фото 391

Лемсиа
— конный Георгий (Оп. 117) — фото 255
— конный Георгий (Оп. 116) — фото 433
— конный Георгий (Оп. 166) — фото 440
— предалтарный крест — фото 469

Ленджер
— см. Лаштхвер

Местиа
— древняя рипида — табл. 25
— архангел Гавриил (накрепленный на кресте) — табл. 67 фото 170
— предалтарный крест — табл. 71—73 фото 270—271
— рипида — фото 116—118
— конный Сетийский Георгий — табл. 96 фото 182
— поясной Спас — табл. 123 фото 359a
— знамя объединенной Сванетии («лем»), наконечник — табл. 147a
— поясной Спас — фото 454
— малый поясной Спас — фото 361
— архангел Гавриил — табл. 68
— поздняя рипида — фото 561—562

Муркмер
— выносной крест (Оп. 637) — табл. 9a фото 149
— предалтарный крест — табл. 9b, c фото 356, 146

Мурхмер
— фрагмент с поясным Спасом фото 263
— богоматерь (Оп. 668) фото 147
— деисусная богоматерь фото 179
— конный Георгий (Оп. 657) фото 242
— конный Георгий (Оп. 670) фото 253
— Иоанн Креститель фото 266—267
— Спас с другими штампами фото 235
— выносной крест (Оп. 638) фото 150
— архангел Гавриил с ктитором фото 173
— архангел (Оп. 613) фото 174
— архангел (Оп. 684) фото 175
— архангельская пара фото 178
— богоматерь (Оп. 644) фото 412
— конный Георгий (Оп. 628) фото 439
— архангел и мелкие штампы (Оп. 610) фото 452
эриставский жезл табл. 174b

Накипари
— Георгий работы Асана Гваазавасдае табл. 94
фото 183
— Георгий работы Асана золотых дел мастера табл. 93
фото 184
— орнаментальное обрамление иконы фото 222
— Георгий по заказу Паджинани и Мепнинани фото 229—234
— Спас погрудный табл. 122

Несгун
— предалтарный крест фото 243
— матрица для штампа фото 246
— богоматерь по заказу Борены фото 425
— Спас на троне фото 446

Пари
— богоматерь оранта (неправильно подписана Пхотрер) (Оп. 41) табл. 77e
— предалтарный крест (Оп. 45) фото 347
— предалтарный крест (Оп. 48) табл. 76a
— Георгий, нимб, борт табл. 63
— богоматерь с иконы Супского Георгия фото 458
— богоматерь с иконы Спаса по заказу Ратиани фото 459
— конный Георгий табл. 97
— Спас на троне, деталь фото 365

Пари
— Георгий по заказу Атриани табл. 59—60
— предалтарный крест (Оп. 44) фото 473—474

Пхотрер
— Спас на троне (накреплен на иконе поясного Спаса) фото 259
— поясной Спас фото 268
— Иона фото 269
— предалтарный крест фото 348
— архангельская пара фото 377—382
— Спас по заказу царицы Русудан фото 415—420
— сени фото 434

Сети
см. Местиа

Тангил
— матрица фото 334

Хэ
— Квирике (VII) фото 460—461

Цхумар
— надпильница фото 32—33
— предалтарный крест фото 239, 244—245, 247, 359
— фрагмент (Оп. 61) фото 240
— Спас на троне по заказу Сагира Сагиридзе табл. 110
— богоматерь чернью табл. 161a
— Спас на троне (Оп. 56) фото 450

Цюрми
— архангельская пара табл. 87
фото 169
— деревянная болванка конного Георгия табл. 103
— Спас на троне табл. 109
— первый предалтарный крест фото 305
— второй предалтарный крест фото 306—309
— третий предалтарный крест фото 327—333
— четвертый предалтарный крест фото 339
— пятый предалтарный крест фото 342—345
— Иаков брат господен табл. 162

Цюрми-Загяр
— Спас на троне табл. 107b, фото 257
— Георгий Кашветский табл. 135c
— предалтарный крест табл. 76b, 77b
фото 340

Цюрми-Загяр
— второй предалтарный крест табл. 76b, c, 77a, фото 341, 468

Цюрми-Чобэн
— конный Георгий — фото 249

Чажаш
— поясной Спас — табл. 124, фото 363
— богоматерь по заказу Цаханелидэс — табл. 160
— Спас на троне (Оп. 689) — фото 447
— Спас на троне (Оп. 695) — фото 449

Чвабнани
— Спас на троне — фото 448

КВЕМО СВАНЕТИЯ

Гоби
— архангел Михаил — фото 451

Гулида
— конный Георгий — табл. 101

Джахундер
— триптих — фото 48—49
— конный Георгий — фото 188
— восковая заливка конного Георгия (к фото 188) — фото 189
— конный Георгий — фото 443

Маргвиши
— конный Георгий — фото 248

Машена
— архангел — фото 50
— архангел — фото 51

Пацули
— богоматерь — фото 138
— конный Георгий — фото 250

Паки
— деисус — фото 52
— Спас с архангелами — фото 53

Сакдари
— первый предалтарный крест — фото 38
— второй предалтарный крест — фото 39—41
— богоматерь на троне — фото 135
— пеший Георгий — фото 226
— живописная икона с чеканными нимбом и рамой — фото 227
— живописный деисус с чеканными нимбами и рамой — фото 228

Сасаши
— богоматерь — фото 134

Теками
— пояснал богоматерь — табл. 32—33, фото 139—141
— поясной Спас — фото 359b

Херна
— конный Георгий — фото 194

Чвелиери
— фрагмент рамы со Спасом — табл. 77d

Чихареши
— триптих — фото 47
— Спас на троне — фото 445

Чукули
— триптих — фото 45—46
— архангел Михаил — табл. 66, фото 171
— архангельская пара — табл. 88
— богоматерь на троне — фото 136
— поясной Спас — фото 360
— поясной Спас — фото 364

Шгети
— конный Георгий — фото 252
— поясной Спас — фото 362

ПРИМЕЧАНИЕ

Предметы из Зарзмы и Ишхани поступили в Музей из Шемокмеди и Цагери, почему отмечены по Гурии и Лечхуми, где хранились примерно с XVI века. Тбетское евангелие осело в Тбилиси. Фото 486 воспроизводит икону из грузинского монастыря Петрицони в Болгарии близ Бачково.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Лахен — 88, 371
Абашидзе — 609
Абашидзе, Давид и Нестан-Дареджан — 110
  Серапион Цагерский епископ — 57, 58
  Естате и Нариоба — 631
  Гедеон — 636
Абрамишвили, Ш. И. — 344, 348
Абуладзе, И. В. — 30, 454, 525
Абуласан, эристави и мечурчлет-ухуцеси — 617, 618
Абусеридзе Тбели — 429
Аврелий Felicissimus — 356
Адальвиг — 67
Адиши — 108, 356, 371
Адиши: предалтарный крест (Оп. 532А) — 529
  предалтарный крест (Оп. 533 и 534) — 530
  Спас на троне (Оп. 545 и 546) — 389
  Спас на троне (Оп. 547) — 552, 558
  четвероевангелие — 576
Адонц, Н. — 309
Адрианополь (армянская рукопись) — 240
Айналов, Д. В. — 129, 204, 209, 356
Аквилея — 76, 383
Алаверди: Георгий Алавердский (ф. 588—590) — 11, 643
  Спас поясной (ф. 547) — 634, 635
  БМ (т. 148) — 554, 610, 619, 622, 623
  иконка по заказу царя Иессея и жены его Елены (ф. 591, 592) — 643
  БМ Кортубанская (т. 182) — 635
  Николай (ф. 558) — 635
  усекновение главы Иоанна Крестителя (ф. 554) — 635
  см. еще Кварели
  риза — 20, 21
  церковь — 429
Аладашвили, Н. А. — 331, 356, 371, 378, 437
Албания: котелок серебряный — 188
Александр Македонский — 370
Александр I, царь (1412—1443) — 525, 626, 628, 360
Александр II, царь имеретинский (1478—1510) — 632
Александр, сын имеретинского царя Георгия II — 635, 636
Александр III, царь имеретинский (1639—1661) — 19, 633
Александр V, царь имеретинский (1720—1746) — 643
Александр, царь кахетинский (1575—1605) — 20, 526, 633
Алексей Михайлович, царь — 633
Алпатов, М. В. — 209, 210, 211, 262
Аль-Аббас-ибн-Иса — 56
Альба фуценае см. Alba Fucense
Альп Арслан — 378
Амасио — 30
Амилахвари (Зевдгинидзе) — 629, 630, 633, 635, 638, 642
  Бардзим и Гинатин — 633, 635
  Георгий — 633
  Гиви и Тамар — 638
  Имериндо — 630, 642
  Иотам — 638
  Николай, католикос — 633
Амиранашвили (Болтунова), А. Н. — 636
Амиранашвили, Ш. Я. — 23, 58, 85, 90, 168, 247, 422, 424, 442, 527, 570, 571, 600, 607, 617, 625, 638
Амон — 29
Андроник (Палеолог) — 628
Ани, дворцовая церковь — 356
Анисимов, А. И. — 210, 212
Анкона — 369
Антоний, в миру Липарит — 317
Антоний Цагерели — 242, 302, 303, 304, 305, 307, 312, 351, 381, 386, 391, 394, 446, 466, 542, 545, 553, 567, 568
Анчис-Хати (т. 153—155, ф. 427, 484, 485, 567) — 14, 21, 76, 391, 483, 541, 559, 563, 564, 570, 615, 617, 622, 625, 638
Апакидзе, Евдемон — 319, 320, 324, 638

Арабай, эристави — 32
Арбавиль — см. Harbaville
Армази, церковь — 281, 370
Армения — 144
Арсений, сын Вече Мрхуэли — 62
Арцих — 248
Аршэ — см. Ашарешэ
Асан, мастер (Гвазавависдзе) — 300, 355, 358—367, 368, 376, 378, 383, 388, 428, 443, 447, 455, 471, 472, 547, 548, 568
Асат, мастер — 88, 163—169, 173, 175, 178, 496, 542, 607
Асатиани, Леван — 641
Ассизи — 474
Астандар — 633
Атабаги — 525, 625
Атанасе, сын Эгнате из Тао — 626
Атени, Сион — 205
Атоци — 18, 449, 528, 627
Атриани, Иванэ — 524, 563
Луфхаузер — см. Aufhauser
Афанасий, монах — 624
Афины — 370
Афон — 20
  Ватопеди — 248, 262
  Зограф — 248
  Ивер — 76, 106, 232, 374, 636; БМ Портантисса — 241
  Ксеноф — 248, 430, 431, 435
  лавра Афанасия — 188
  мон. Пантелеймона — 211, 375
  Андреевский скит — 227, 229, 240
Ахалгори — 2
Ахалкалаки: фрагмент иконы — 525
Ахашени — 256, 372, 413
Ахмета: предалтарный крест — 20, 21, 526
  БМ поясная (т. 178) — 632, 639
Ахтамар — 298, 370, 371
Аци — 93
Ацкурская БМ — см. Гелати
Ачи — 20
  Георгий (ф. 596) — 644
Ашарешэ — 339, 341, 524
Ашарешели Михаил, мастер — 341, 567
Ашот I Куропалат: каменный рельеф из Описы — 30, 605
Ашот II (ум. 885 г.), сын Баграта I — 575
Ашот IV, сын Баграта — 575

Баадур, атабагского рода — 525, 627
Бавит — 371
Багарат III (975—1014) — 4, 11, 72, 97, 104, 146, 150, 152, 153, 155, 157, 179 182, 189, 190, 255, 303, 392, 403, 425, 427, 429, 527, 566, 612, 613, 614, 618
Багарат IV (1027—72) — 62, 88, 175, 176, 190, 303, 304, 426, 556, 609
Багарат абхазский, зять Насра — 31
Багарат, царь имеретинский — 111, 170, 628, 629, 630, 632, 634, 642
Багратиони, Багратониани — 575, 626 (Константин и Димитрий)
Баден — 69, 76
Бакрадзе, Д. З. — 18, 21, 22, 27, 44, 60, 61, 62, 63, 76, 77, 88, 91, 98, 99, 106, 107, 115, 121, 127, 128, 134, 141, 150, 151, 152, 153, 160, 169, 176, 177, 194, 195, 196, 203, 211, 243, 245, 246, 250, 283, 286, 287, 302, 308, 334, 358, 373, 375, 382, 384, 390, 398, 427, 429, 450, 477, 524, 544, 556, 558, 559, 560, 561, 567, 572, 573, 575, 576, 584, 589, 592, 594, 598, 609, 612, 613, 614, 616, 617, 618, 619, 621, 623, 624, 625, 628, 629, 630, 631, 632, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643
Бакур, эриставт эристави — 415
Балашов, И. П. — 617
Банк, А. В. — 544
Баракони: предалтарный крест работы Мамше (ф. 501) — 526, 627, 628
Барберини — 204, 371
Бардавелидзе, В. В. — 265
Барисано да Трани — 357
Барканов — 374, 375
Баркая, В. Ф. — 12
Барнавели, С. В. — 299, 374, 392, 619, 630
Барселона — 69
Бартоломей, И. — 21, 302, 330, 451
Бартольд, В. В. — 357, 370
Баумштарк — см. Baumstark, Anton
Бахтишор Хуасро, царь — 105, 106
Бачково — см. Петрицони
Бегай Сурамели, эристави Картли — 624
Бедиа — 153, 168, 328
Бедиа: чаша Баграта III и Гурандухт (т. 5а, ф. 86—97) — 4, 11, 18, 22, 97, 98, 101, 102, 109, 113, 118, 129, 146, 147, 150—158, 159, 184, 192, 200, 215, 216, 224, 232, 240, 255, 281, 309, 310, 416, 425, 427, 447, 570, 608
Бежан Дадиани — см. Дадиани, Бежан
Бей-Мамиконьян, Г. А. — 598
Бека Описари — 23, 24, 391, 541, 563, 564, 570, 615, 617
Бенешевич, В. Н. —34, 40, 379, 380, 404
Бердзенишвили, Н. А. — 21, 119, 211, 525, 619, 625, 626
Бердзе, В. В. — 93
Берлингиеро Берлингиери — 212
Берновиль — см. Bernoville, R

Берта — 30; оклад четвероглава — 77, 570, 617
Бертубани — 205
Беслети, мост — 495
Бетлеви — 300
Бечо: икона пешего Георгия (ф. 238) — 252, 261
предалтарный крест (Оп. 104) — 530
предалтарный крест (ф. 465—467) — 521
предалтарный крест (т. 77с, ф. 441, 463, 464) — 315, 316, 335, 503, 514, 521
икона БМ с эмалями (Оп. 103) — 19, 611
икона Спаса на троне (Оп. 94) — 389
Бешкен Опизари — 24, 570, 617
Бичвинтская БМ — см. Гелати
Бодбе — 20
Бодорна — 22
Бодорна: выносной крест (ф. 521) — 336, 528, 629
погрудный Спас (ф. 544, 545) — 634
Болниси, Сион — 428, 528, 555
Болонья — 212
Бонавентура — 474
Бонавентура Берлингиери — 75
Борена, жена Баграта IV — 609
Боржоми — 190, 605 (каменный рельеф)
Борисов, А. Я. — 106
Боткин, М. П. — 69, 76, 88, 267, 617
Бочоридзе, Г. Ф. — 18, 23, 261, 300, 317, 324, 337, 339, 342, 344, 348, 350, 354, 356, 367, 406, 421, 422, 424, 480, 481, 489, 490, 493, 526, 527, 528, 531, 540, 563, 595, 627
Бочорма: Георгий Бочормский (т. 50, 51, ф. 162—166) — 21, 365, 429—444, 447, 497, 514, 516, 521, 530, 539, 548, 563, 578, 582, 596, 598, 603, 619, 643
Бравалдзали: пешие Георгий и Федор (ф. 36, 37) — 253, 341, 342, 345, 346, 364, 377, 406—409, 410, 411, 423, 428, 538, 567, 607
конный Георгий (ф. 186) — 331, 340, 343—344, 350, 355, 567
конный Георгий — 354
см. Парахеты
Брети: икона Иоанна Крестителя (т. 138, ф. 125—128) — 172, 183, 184, 185, 190—193, 196, 197, 198, 200, 202, 218, 225, 256, 272, 301, 380, 402, 413, 446, 447, 448, 496, 556, 586, 578, 597
выносной крест (т. 7, ф. 101—105) — 59, 70—79, 80, 82, 84, 89, 90, 93, 94, 97, 98, 100, 102, 104, 105, 116, 118, 122—126, 131, 132, 156, 157, 162, 163, 164, 165, 168, 171, 172, 173, 174, 176, 178, 184, 185, 186, 189, 192, 193, 200, 201, 202, 208, 215, 225, 228, 247, 248, 255, 263, 316, 377, 378, 408, 413, 420, 438, 446, 447, 496, 542, 551, 558, 566, 597, 607, 612
фрагмент митры — 122, 138, 155, 158
Брили: выносной крест работы Асата (т. 6, ф. 85) — 162—169, 420, 496
Бриндизи — 227, 357
Броссе, М. И. — см. Brosset
Брюссель — 5
Бурнашев — 5
Бэнкен — см. Beenken, H

Вале — 356, 371
Ванеле, жена Цотне — 624
Вани (Сачино) — 2, 22
икона 12 праздников (т. 179, ф. 575а) — 640
икона архангела Михаила — 641
Варданп — 235, 236
Вардани, эристави эристави — 415
Варданисдзе — 567
Варданисдзе, Вардани — 245, 246, 283
Варданисдзе, Иване, мечурчлет-ухуцеси, сванта эристави, протостратор — 251, 543, 591
Вардана: икона БМ с эмалями (т. 168) — 16, 611
пещерный город — 121
Василий Зарамели — 28, 29, 30
Василий Македонянин — 204, 205, 271
Василий II, Болгаробойца — 248
Василий, Кутаисский епископ — 636
Васильев, художник — 621
Вахтанг Горгасал — 30, 422, 429
Вахтанг IV царь (1443—1446 гг.) — 626, 628, 630
Вахтанг .... исдзе — 490, 491
Вахтанг, сын имеретинского царя Александра II (1484—1510) — 632
Вахушти — 150, 152, 153, 525, 528, 627
Вече Мрхуэли — 62
Везелэ — 244
Вейганд — см. Weigand
Вена — 212, 216, 229
Венеция, S. Marco — 14, 20, 69, 76, 120, 188, 200, 223, 240, 248, 251, 269, 322, 358, 380, 383, 390, 425, 544
Вердеи ам Рур — 67, 68, 82
Вёрман, К. — 370
Вероли — 427
Веселовский, А. Н. — 250, 373, 454
Виро, католикос Албании — 2
Вирсаладзе, Т. Б. — 637
Владимир на Клязьме — 210
Власий, Никозский епископ — 636
Волкопский, Ф. Ф. — 21
Вольпи, проф. — 212
Вольтерра — см. Volterra
Вольтурно — см. S. Vincenzo al Volturno
Вольфиниус — 48

Вороновская церковь — см. Цебельда
Вотан — 264
Вульф, О. — см. Wulff, Oscar

Гибриаль, мастер — 430, 643
Гавриил, мастер — 412, 414
Гавриил Сапарели, мастер — 72, 73, 74, 78, 131, 132, 168, 446, 566
Гавриил Дадиани — см. Дадиани, Гавриил. Чкондидский митрополит
Гайдин, С. М. — 247, 248
Галерий — 370
Ган, К. Ф. — 641
Гандерсхейм — 48
Ганновер — 88
Гараканидзе, братья Михаил, Портог и Иван — 261, 267, 275, 443, 539
Гвазава — 382
Гвазавасидзе, Асан — см. Асан, мастер
Гвазавасидзе, Георгий, мастер — 254, 362, 366, 381, 382, 385, 390, 443, 447, 455, 472, 547, 548, 568
Гвазавасидзе, Тевдоре, мастер — 366, 379—383, 386, 432, 435, 446, 447, 558, 563, 568, 591, 603
Гвельдеси — 120
Гвиара, предалтарный крест — 531
Геби: архангельская пара (ф. 383) — к 274
Георгий пеший (ф. 409) — 261, 555
БМ — 421
предалтарный крест — 335, 355
ризница — 20
см. еще Шода
Гедеон, Хонский архиепископ — 334
Гелати — 317, 391, 526, 570, 627
Гелати: выносной крест с добавленной надписью Давида Строителя (ф. 8—12, 483) — 612, 614, 618, 619
выносной крест по заказу Маривальт Циркуалели (ф. 371—374) — 169—174, 337, 412, 420, 476, 542, 611
БМ по заказу Михаила Пиридзе (ф. 54) — 392, 417, 417—420, 543
Мамай (т. 104, ф. 201, 202) — 214, 373—378, 426, 428, 436, 437, 607
Спас в раме с гвоздеобразным орнаментом (т. 111—115) — 418, 427, 512, 539, 543, 547, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 560, 562, 588—592, 596, 598, 610
спинка выносного с геммой Евстафия креста (т. 143) — 556
Спас поясной с эмалями по заказу Симона Чкондидели (т. 150) — 19, 23, 443, 539, 548, 619
перстень Георгия III (т. 57b) — 619, 621
переплет Гелатского евангелия (ф. 413, 414) — 617
переплет работы Бешкена Опизари (т. 151) — 24, 570, 617
переплет работы Бека Опизари (т. 156) — 24, 570, 617
Спас по заказу Давида Нарина (т. 165—167) — 541, 570, 623
БМ «моления Баграта» (ф. 503—506) —242, 628, 629, 630, 642
БМ по заказу Саргиса Мхеидзе (т. 188) — 232, 336, 630, 631
Спас по заказу Саргиса Мхеидзе (ф. 526) — 630, 631
БМ Бичвинтская (ф. 533) — 631
БМ по заказу имеретинского царя Александра (ф. 586) — 643
филигранная тека евангелия 1504 года (т. 174а)
складень по заказу царя Георгия и царицы Тамары, дочери Шермазана Диасамидзе (т. 175, 176) — 632
складень Ацкурской БМ (ф. 552, 553) — 635
выносной крест по заказу Евдемона Чхетидзе (ф. 535, 536) — 88, 628, 632
БМ Гелатская — 240
Спас на троне (малый) — 442
риппиды — 91, 141
см. Хахульский складень
ризница — 18, 20, 21, 24, 317, 391, 526
Геловани — 383
Генрих II, император — 67
Гент — 5
Георгий I (1014—27) — 304, 429, 557
Георгий II (1072—89) — 87, 303
Георгий III (1156—1184) — 4, 20, 242, 378, 616, 619, 620, 621
Георгий V Блистательный (1314—1346) — 92, 138, 443
Георгий VIII царь царей (1446—1466) — 171
Георгий XI (1675—1688, 1691—1695) — 560, 642
Георгий XIII (1798—1800) — 430
Георгий II абхазский царь (916—957) — 87, 88, 138, 148, 149, 425, 575
Георгий I имеретинский (1392—1398) — 92, 138
Георгий II имеретинский (1548—1585) — 632, 633, 635, 636
Георгий III имеретинский (1605—39) — 57, 58
Георгий I (или Леван I), царь кахетинский (1471—1492 гг.) — 627
Георгий надписи иконы преображения из Зарзмы — 28, 31
Георгий, Ацкурский епископ — 29
Георгий, настоятель Опизы — 29
Георгий Мерчуле — 29, 30

Георгий, сын Бегай, эристави Картли — 624
Гергети — 119
Гереме — см. Каппадокия, пещерные монастыри
Геркуланум — 370
Гетум II, царь киликийской Армении — 211
Гизела, венгерская королева — 67, 69, 82, 87
Гигинейшвили, О. — 626
Гиоргобиани, эристави — 134, 135
Гоби: архангел (ф. 451) — 274, 275
Гогичайшвили, Ф. Г. — 633
Гонзалец Родригец — 216
Гонорий, папа — 269
Гордеев, Д. П. — 21, 23, 565, 618, 619, 629
Горис-Джвари: предалтарный крест (т. 185, ф. 444, 541) — 21, 120, 368, 372, 433, 470, 474, 526, 633, 634, 637
Грабар, А. Н. — см. Grabar, André
Грабарь, И. Э. — 210, 211, 357, 369
Гричаница — 403
Греми — 264
Григорий ипатий — 605
Григорий Хандзтийский — 29, 30
Гримуар — 204
Гротта-Феррата — 380
Грузинский Синай — 30
Гуарам, сын Ашота Куропалата — 30
Гуджеджиани — 265
Гулаберидзе, Николай католикос — 233, 234
Гулекари — 22
Гулекари: складень (ф. 518) — 565, 629, 630
см. еще Одиши
Гулиа: конный Георгий (т. 101) — 348—352, 360, 364, 365, 469, 544, 567
поясной Спас — 405
Гумберт, кардинал — 87
Гурандухт — 4, 146, 150, 152, 427, 429, 495, 535
Гурген, царь царей (994—1008) — 72, 73, 152, 153, 566
Гурджаани: двукупольный храм — 281
матрица (конный Георгий, ф. 523) — 336, 528, 629
Гурнели — 567
Гурнели, Мамиа и Тинатин — 115
Малакия, Цаишели-Джумателн, католикос абхазский — 637, 638, 641
Бешкен и Михаил — 246
Георгий и Елена — 632, 636
Мамиа — 632, 636
Вахтанг I — 641
Гюльденштедт — 5

Давид I, Куропалат (876—881) — 575
Давид Куропалат Таосский владетель (966—1001) — 88, 152, 161, 162, 163, 164, 166, 169, 171, 172, 178, 420, 496, 542, 607
Давид Строитель (1089—1125) — 4, 21, 177, 304, 391, 429, 612, 614, 616, 618, 620, 621
Давид Нарин (1245—1293) — 541, 570, 576, 623, 624
Давид царевич, сын Александра II кахетинского — 635
Давид царевич, сын Георгия XIII — 429, 430, 434, 643
Давид (надписи энкольпия из Мартвили) — 50, 51, 429, 430, 434
Дадиани — 20, 153
Александр, Манучар, Зилихан (дети Левана II) — 640
Бедан — 576, 578, 623, 624
Бежан — 43, 319
Бесарион, митрополит Чкондидский — 643
Вардан — 621, 624, 632
Гавриил, митрополит Чкондидский — 43, 319
Георгий — 261, 581, 624
Кацна — 243, 643
Леон I — 20, 631
Липарит — 525, 642
Манучар — 623, 624, 639, 641
Натела — 623, 624
Цотне — 623, 624
Шергил — 623, 624, 639, 641
см. еще Леван II Дадиани
Даль — 13
Дафни — 75, 88, 89, 203, 204, 205, 269, 271, 385, 399, 403, 424
Дахошти — см. Хошти
Дашлут — 371
Двали, Георгий, мастер — 415
Декиплий — 370
Дервиз, П. П. — 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16
Джавах — 633
Джавахишвили, И. А. — 2, 4, 5, 23, 27, 28, 29, 32, 33, 62, 97, 106, 107, 128, 151, 152, 153
Джанашвили, М. Г. — 29, 162
Джапаридзе, С. Н. — 31, 161, 169, 234, 417
Джапелидзе, А. И. — 566
Джапаридзе, Т. М. — 20, 276
Джапаридзе, Елисе — 633
Джахундери: триптих (ф. 48, 49) — 215, 408—413, 567
конный Георгий (ф. 188, 189) — 352—354, 364
конный Георгий (ф. 443) — 368
Джвари Мцхетский — 428, 476, 531
Джинджихи — 235, 236
Джинджихи Джинчарадзе — 236
Джованни Косматый — 217
Джоисубани — 356

Джручи — 241 (первый четвероглав), 444 (псалтырь)
Джручи: поясная БМ (ф. 585) — 643
икона Соломона 1719 г. — 643
Джумати: пеший Георгий (т. 52, ф. 151, 157, 158) — 219, 240, 245—256, 257, 258, 259, 260, 261, 263—264, 276, 277, 280, 283, 284, 288, 301, 327, 329, 345, 361, 362, 365, 378, 381, 388, 393, 408, 438, 447, 455, 465, 472, 483, 497, 540, 549, 550, 551, 554, 558, 570, 590, 598, 607
складень по заказу Георгия и Елены Гуриели (ф. 537) — 632
ризница — 18, 19, 20, 21, 23, 115, 264
Джунта Пизано — 75
Дзаргуа — 30
Дзмуиси: предалтарный крест — 527
Диасамидзе, Гр. Н. — 162
Диасамидзе, Шермазан — 632
Диль, Ш. — см. Diehl, Ch.
Димитрий I (1125—1154) — 378, 616, 618
Доли — см. Бечо
Донателло — 247
Доробеласдзе, Иоанн — 254, 382, 547, 548, 568
Дранда — 307, 312
Думбадзе, Яков, шемокмедский настоятель — 99
Иессей — 99
Дюбуа — 21
Дютюи — 239

Евкратид Бактрийский — 370
Евпраксия Лаклакидзе — 195, 196
Евсевий Кесарийский — 326
Евфимий Мтацминдели — 232, 233, 241
Евфимия, дочь эриставт эристави Рати — 480
Ельчин, Федот — 21
Епифаний, католикос — 620, 621
Ермаков, Д. И. — 20, 22, 27, 32, 55, 76, 79, 88, 98, 101, 141, 149, 157, 174, 179, 194, 213, 216, 223, 224, 225, 231, 234, 237, 238, 239, 241, 245, 246, 250, 251, 260, 261, 263, 265, 266, 274, 275, 276, 283, 284, 286, 291, 292, 293, 300, 302, 303, 304, 306, 308, 312, 313, 314, 315, 316, 326, 328, 330, 333, 335, 338, 339, 341, 344, 350, 352, 354, 355, 363, 367, 368, 374, 375, 380, 382, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 395, 396, 398, 404, 405, 409, 412, 414, 415, 427, 451, 478, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 524, 525, 526, 528, 529, 530, 531, 541, 543, 547, 549, 550, 555, 556, 557 558, 563, 564, 568, 573, 584, 589, 595, 602, 616, 617, 619, 620, 621, 624, 625, 626, 628, 631, 632, 636, 642

Жамуши: конный Георгий (ф. 44) — 340, 344, 350
предалтарный крест (Оп. 319) — 529
церковь — 371
Жванидзе, Антоний — 631
Кирилл, митрополит — 631
Жерфаньон — см. Jerphanion
Жибиани, Ламарна: богоматерь (т. 45, 46) — 543, 557, 572, 610
богоматерь (т. 47, 48) — 287, 300, 362, 447, 472, 547, 548, 568, 572, 610
Спас на троне (т. 108) — 254, 284, 362, 388, 447, 472, 546, 547, 554, 568, 578, 591
Спас погрудный (т. 129) — 572
Спас на троне (ф. 260) — 388
предалтарный крест (ф. 411, 476) — 300
предалтарный крест (ф. 462) — 242, 520
Иоанн Креститель (ф. 426) — 609, 619
архангел Михаил (ф. 456, 457) — 274, 555
предалтарный крест (Оп. 584, 585, 586) — 529
архангел иконы (Оп. 565) — 274
Спас на троне (Оп. 566) — 388
ризница — 20
Жибиани, Джграк: конный Георгий (ф. 520) — 336, 528, 629
Жибиани, Упал: Спас поясной (Оп. 713) — 405
предалтарный крест (Оп. 726) — 529
Жордания, Т. Ф. — 50, 51, 55, 60, 62, 70, 73, 106, 152, 153, 193, 317, 334, 429, 527, 531, 623, 630, 632, 636

Завриев, П. — 309
Залькинд, Ю. С. — 11
Зальцбург — 211
Занави, дворец — 30
Зарати: предалтарный крест — 528, 531
Зарама: икона преображения 886 года (т. 1—2, ф. 1—4а; т. 144а, ф. 220, 221) — 27—42, 51, 55, 60, 64, 66, 77, 93, 98, 102, 104, 107, 119, 181, 184, 236, 255, 312, 377, 379, 385, 418, 421, 447, 496, 512, 539, 555, 556, 560, 561, 562, 564, 569, 572, 591, 597, 606, 608, 610, 614
рипида Лаклакидзевская (т. 21, 22, ф. 114, 115) — 98, 127—133, 134, 135, 136, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 155, 156, 192, 193, 202, 519, 541, 566, 597
см. Лаклакидзевская БМ.
см. Шемокмеди, рипиды
ризница — 18, 21, 121, 122, 308
Зарамели, Василий — 234
Захария, папа — 75
Захария, пророк — 195
Захарий Валашкертели — 375, 424, 427

Захарьев, Павел — 21
Звенигородский, Андрей — 21, 22
Звиад, эристави — 32, 34, 36, 496, 506, 608
Зевдгинидзе, Амириндо (Имариндо) — 494, 629, 630
Зедазени — 171
Зела Ладзе — 417
Земо Крихи: икона БМ (т. 49а) — 324, 436
Земо Чала: складень — 20, 22
Знаквас Джвариса: ставротека Сахакдухть (т. 5b) — 157, 163, 280, 281, 290, 409, 420, 421—429, 607
Зосим Кумурдоели — 120
Зосим, отец — 135
Зугдиди: Илорский Георгий по заказу Кирилла Жванидзе (ф. 530—532) — 261, 631
Георгий конный (ф. 602) — 644
древности — 22

Иаков, мозаичист Флоренции — 239
Иване диакон, мастер — 62, 64, 200, 571
Невлев, Алексий — 21, 328, 525, 627
Ихли: св. Варвара (т. 134) — 313—314, 314, 333, 386, 446, 447, 538, 542, 544, 566
Спас на троне работы Гевдоре Гвазавандзе (т. 105, ф. 375, 376) — 334, 379—382, 386, 432, 435, 436, 446, 447, 512, 549, 557, 558, 563, 568, 591, 603
Спас на троне (т. 107а, ф. 258) — 386—387, 390, 497, 539, 542, 582
БМ (ф. 148) — 315, 503
предалтарный крест в Нецгаубан (ф. 310—314) — 300, 510, 513, 518, 603
предалтарный крест в ц. св. Георгия (ф. 346) — 443, 512, 516—517, 521, 603
надпись иконы (фото Ермакова 17253) — 421
Спас на троне (Оп. 385) — 389
пластина от убора предалтарного креста (Оп. -) — 530
Ицаш: Спас поясной (т. 119—121, ф. 83, 84) — 483, 584—588, 588, 589, 590, 596, 597, 610, 620
конный Георгий (т. 102) — 368, 371
св. Василий (т. 86)
оклад евангелия по заказу католикоса Епифания (ф. 478, 479) — 620
наконечник посоха с надписью эристави Мурвана (т. 147с)
предалтарный крест (Оп. 183) — 529
Иерусалим: эмалевая грузинская икона — 19, 20, 592
Илларион, Ишханский епископ — 19, 55, 56, 57
Илларион Грузин — 232
Илори: малый потир — 147, 158—160, 428, 519, 570
Илори: иконы Онуфрия — 640
икона деяний Георгия и икона архангельской пары — 641
церковь: 150, 151, 153, 158, 631
см. Бедна
Илорский Георгий — см. Харагоули
Ильг, А. — см. Ilg, A.
Ильина, М. Н. — 372
Ингороква, П. И. — 29, 31, 72, 90, 128, 195, 232, 233, 282, 316
Инсбрук — 69
Иоанн Абдул Херит — 106
Иоанн настоятель — 623
Иоанн, сын Бегай эристави Картли — 624
Иосселиани, Платон — 21, 119, 625
Ипполита саркофаги — 370
Ипрари: БМ (ф. 144) — 315, 503
конный Георгий (ф. 251) — 354
Спас на троне (Оп. 519) — 389
Спас на троне (Оп. 523) — 405
предалтарный крест (Оп. 526) — 529
церковь — 300, 356, 371
Ипхи: энкольпий католикоса Михаила (т. 57а) — 250, 252, 261
церковь — 371
Ираклий II (1744—1798) — 21, 429
Исайя, пророк — 71, 86, 100, 326
Исмаил Палиани — 51
Искусство: античное — 370, 615, 644
армянское — 211, 216
византийское — 6, 22, 65, 67, 76, 87, 88, 90, 99, 129, 168, 188, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 217, 223, 224, 227, 228, 231, 232, 233, 240, 244, 247, 248, 250, 266, 269, 273, 289, 297, 322, 357, 369, 387, 403, 404, 426, 427, 475, 484, 644, 645
древнехристианское — 204, 206, 207, 215, 216, 426
иранское — 1, 356
каролингское — 48, 75, 88, 475
коптское — 204, 216, 240
романское — 11, 67, 75, 76, 184, 188, 193, 325, 336, 357, 369, 407
русское — 248, 645
сасанидское — 188
сирийское — 90, 204, 206, 250, 356, 435, 475
халдское — 1
хеттское — 1, 436
эллинистическое — 37
этрусков — 376
Западной Европы — 6, 10, 20, 59, 62, 66, 85, 90, 119, 120, 129, 168, 206, 208, 209, 210, 216, 217, 228, 233, 245, 247, 264, 269, 309, 325, 336, 369, 450, 476, 644, 645

Искусство
Переднего Востока — 85, 99, 268, 305, 369, 376, 435, 475
Англии — 75, 211, 227
Германии — 6, 75, 203, 210, 212, 269, 615, 644
Индии — 268
Испании — 87
Италии — 6, 75, 76, 87, 203, 207, 209, 210, 212, 216, 219, 232, 240, 244, 322, 369, 382
Малой Азии — 250, 328, 356, 357
Франции — 6, 14, 68, 69, 75, 203, 209, 211, 615
Пустые надписи Самтависского креста — 495, 535
Ишхани: выносной крест по заказу Иллариона епископа Ишханского (т. 3, ф. 57—61, 583) — 9, 14, 19, 21, 55—60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 73, 74, 79, 80, 82, 83, 84, 90, 91, 102, 104, 122—126, 129, 131, 132, 155, 156, 158, 161, 162, 163, 164, 168, 169, 171, 172, 174, 178, 189, 191, 203, 208, 220, 247, 281, 282, 293, 309, 351, 381, 391, 446, 496, 537, 539, 542, 551, 566, 570, 577, 607, 608, 609, 610, 612, 613
церковь — 303, 307, 308, 466, 542, 545, 553

Кавкасидзе, Георгий, Гедеон, Лелибелахши — 628
Каганкатваци — см. Моисей Каганкатваци
Какабадзе, С. Н. — 428, 629
Какабадзе, Д. Н. — 23
Кала: канонарь — 576
Кампана — 47
Канторович — см. Kantorowicz
Капанадзе, Д. Г. — 4
Каппадокия, пещерные монастыри — 65, 75, 86, 87, 90, 144, 206, 210, 211, 309, 356, 369, 370, 371
Капуа — 269
Каранле—клиссе — см. Каппадокия
Карбелашвили, Василий — 233
Карбелашвили, Полиевкт — 162, 494, 531, 630
Картвелишвили, Пепо — 162
Катаула: каменный столбик — 605
Каухчишвили, С. Г. — 134, 136, 282
Каухчишвили, Т. С. — 589
Кахабер, эристав эристави — 527, 595, 596, 598, 600
Кахабер, сын Рати рачинского эристави — 480, 490
Кахабер (в монашестве Кирилле) — 480, 481, 505, 527, 555, 584, 591, 595, 596
Кахриэ Джами — 385
Кацхи: Спас по заказу эристав эристави Кахабера (т. 128, ф. 72, 82) — 480, 483, 505, 554, 557, 591, 592—598, 598, 610
предалтарный крест по заказу рачинского эристава Рати (т. 69, 70, ф. 272—276) — 113, 176, 259, 263, 264, 273, 349, 449, 470, 477—489, 492, 495, 496, 498, 506, 522, 523, 524, 526, 557, 587, 596
икона БМ и рождества христова по заказу Давида и Нестан-Дареджан Церетели (т. 196) — 110
триптих — 478
ризница — 20, 21, 79, 110, 317
Кашвети: икона по заказу Силихан (т. 152) — 619, 620, 621, 622
пещий Георгий (ф. 407) — 252, 261, 552
предалтарный крест (ф. 349) — 518
предалтарный крест (Оп. 137) — 531
Кварели: триптих по заказу настоятеля Филиппа (т. 183, 184) — 19, 633
церковь — 633
Кватахеви: БМ (т. 192) — 642
Квемо Чала: предалтарный крест Джвар Патиосани (ф. 502) — 470, 493, 494, 531, 629, 630, 642
БМ 1682 года (т. 190b, ф. 579) — 642
БМ (ф. 555) — 635
БМ (ф. 253) — 433
БМ (ф. 255) — 635
см. Самтависи: предалтарный крест
Квирике, царь — 19, 609
Кекелидзе, К. С. — 27, 28, 29, 30, 31, 171, 206, 232, 233, 284, 429, 454, 525, 609
Кельн, собор — 68
S. Gereon — 88
S. Georg (или S. Jakob) — 68
Maria Lyskirchen — 69
Кеменев, В. С. — 357, 369
Кенна, Р. — 562, 616, 618
Кетеван, мать Теймураза I — 635
Кначи — см. Обуджи
Киев, св. София — 193, 204, 267, 269, 270, 385, 403, 424
Дмитриевский монастырь — 357
Златоверхий Михайловский собор — 357
Кизна, мастер — 626
Кинцвиси — 240
Кипр — 181, 227, 269, 384, 426
Кирилл — 205
Кирпичников — 204, 373, 454
Кландсубнан: БМ (ф. 546) — 633
Клемен — см. Clemen, Paul
Кобул — 624
Козьма Индикоплов — 387

Койава, Н. Н. — 4
Комнены — 369
Кондаков, Н. П. — 14, 15, 18, 19, 22, 23, 27, 40, 44, 46, 47, 60, 61, 62, 63, 76, 77, 78, 88, 91, 92, 98, 99, 106, 107, 115, 120, 128, 129, 134, 141, 150, 154, 169, 176, 177, 180, 188, 194, 197, 198, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 239, 240, 241, 243, 245, 247, 248, 250, 251, 262, 266, 267, 268, 269, 270, 278, 283, 284, 316, 320, 322, 323, 324, 327, 334, 347, 357, 372, 373, 375, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 387, 390, 403, 404, 407, 427, 430, 435, 436, 477, 556, 558, 559, 560, 561, 562, 572, 573, 574, 579, 589, 592, 594, 596, 598, 609, 610, 612, 613, 614, 616, 617, 618, 619, 621, 623, 624, 625, 628, 629, 630, 631, 632, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643
Константин, император — 52, 326
Константин, сын Баграта III, имеретинского — 632
Константинополь — 17, 210, 216 св. София — 269, 278, 289, 384
Констанций II, император — 370
Концешти — 370
Копадзе — 141
Коранта — 449, 528, 627
Корети — 296
Кортубани: БМ (т. 182) — 635
Корцхели: БМ (ф. 143, 600) — 214, 241, 242—243, 307, 312, 643
поясной Спас (ф. 573) — 639
киот 12 апостолов (т. 199, ф. 574) — 640
рипида — 19
Кремсмюнстер — 51
Крумбахер — см. Krumbacher, K.
Ксеноф — см. Афон
Кубе, А. Н. — 249
Кумурдо — 615
Кумурдоели — см. Зосим Кумурдоели
Курдиа — 30
Кутаиси: рипида (ф. 26, 27) — 143—145, 148, 159, 338
Палеостомская БМ (ф. 559) — 635, 636, 638
храм Баграта — 153, 179, 201, 328, 615
рипида — 21
Кутателадзе — 616
Кучаидзе, Николай Цагерский епископ — 57, 58
Кюне, Т. Г. — 20, 22, 98, 128, 157, 177, 317, 324, 334, 336, 342, 344, 354, 406, 421, 490
Лабечина: БМ (т. 31, ф. 130, 131, 142, 172) — 184, 214, 217, 228, 234—237, 238, 239, 241, 242, 251, 255, 259, 271, 272, 273, 280, 281, 301, 306, 307, 314, 327, 332, 333, 363, 376, 380, 394, 396, 397, 399, 401, 402, 446, 447, 483
Георгий конный (т. 92, ф. 181) — 326—330, 330, 335, 338, 343, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 353, 359, 360, 364, 365, 399, 408, 446, 465, 466, 469, 567, 607, 609
Георгий пеший по заказу Ивана Вардапиедзе (т. 56) — 261, 285, 509, 543, 554, 558, 591, 596
предалтарный крест — 355, 529
деревянная голова Георгия — см. Лечхуми.
рипида — 20
Лагами: Симеон Столпник мастера Филиппа (т. 90, 91, ф. 205а) — 59, 223, 224, 242, 259, 291, 302—309, 351, 394, 420, 446, 466, 472, 542, 545, 553, 554, 567, 568, 608
БМ Тетросанская (т. 159)
Георгий конный (Оп. 280, ф. 442) — 368
Георгий конный (Оп. 286, ф. 436) — 335
Георгий конный (Оп. 289, ф. 241) — 355
деисус (т. 135а) — 316—317, 319
БМ поясная (ф. 437) — 315, 503
фрагмент борта (ф. 224) — 551
Георгий пеший (Оп. 271) — 250
Спас на троне (Оп. 283) — 389
предалтарный крест (Оп. 294) — 529
Гавриил архангел — см. Местиа (т. 68)
Спас — см. Местиа (т. 123, ф. 359а)
Лагурка: Квирике I (т. 78—80а, ф. 210—214) — 254, 283—285, 288, 291, 292, 297, 298, 362, 383, 399, 426, 447, 471, 472, 473, 497, 545—547, 548, 557, 568, 607
Квирике II (т. 82, ф. 408) — 285—286, 288, 289, 290, 291, 297, 330, 360, 514, 558, 564, 621
Квирике III (т. 83, 84, ф. 211, 215—217) — 286—290, 291, 297, 298, 301, 345, 360, 362, 364, 426, 447, 471, 497, 548, 568
Квирике IV (ф. 218) — 290, 292, 293, 297, 298, 301, 306, 363, 393, 394, 399, 426, 446, 447, 472, 552, 567
Квирике V (ф. 219) — 292, 297, 306, 363, 393, 402, 421, 426, 446, 447, 472, 552, 567
Квирике VI (ф. 177) — 179, 292—293, 297, 402, 539, 562
Квирике VII (ф. 460, 461) — 292—293, 297
Квирике VIII (т. 19, 20) — 294—296, 297, 298, 335, 368, 409, 413, 418, 505, 516, 549, 568, 612, 613
выносной крест св. Квирике (т. 8) — 73, 79, 295, 299

Лагурка
сени (т. 139, 140) — 509
Захарий (т. 135b) — 179, 293, 421, 539
святая мученица (ф. 261) — 296
Михаил архангел (ф. 176) — 179, 293
БМ на троне (ф. 55, 56) — 421
БМ Кириотисса (т. 161b)
Спас pietà (т. 158) — 541
архангел, живописная икона (т. 81, 80b, ф. 160) — 472, 550, 557, 572, 610
Георгий пеший (ф. 410) — 252, 261, 552
Георгий конный (ф. 438) — 335
борт иконы распятия (ф. 424) — 563, 572, 610
ковчежец эмалевый — 88, 223, 224, 544
Спас на троне (Оп. 458) — 539, 543
Спас на троне (Оп. 480) — 389
Спас поясной (Оп. 449) — 404, 405
БМ бронзовый медальон — 295
главный предалтарный крест (Оп. 484) — 529
предалтарный крест (Оп. 485, 488) — 529
предалтарный крест (Оп. 486 и 487) — 530
ризница — 19, 20
церковь — 300
роспись — 615
Ладога, Старая — 369, 372
Лазарев, В. Н. — 75, 88, 129, 204, 205, 209, 210, 211, 212, 216, 240, 248, 356, 357, 369, 371
Лайлаши: Симеон сретения (ф. 208, 209) — 184, 300—302, 319, 407, 447, 608
Лаклак, Иване — 128, 129, 196
Лаклакидзевская БМ (т. 37—41, ф. 203—205) — 174, 177, 183, 184, 186, 192,193, 194—212, 213, 214, 216, 218, 220, 224, 228, 231, 240, 254, 255, 256, 276, 301, 302, 309, 323, 377, 378, 380, 394, 399, 402, 413, 427, 438, 447, 466, 496, 498, 542, 556, 558, 566, 578, 607, 608
Лалаянц, Е. — 298
Лалиашвили, Кайхосро, мастер — 639, 640
Ламберти, Арканджело — 641
Ламульд: предалтарный крест (Оп. 423) — 530
Ланчван: Георгий вклад Ивана Варданисдзе (т. 55) — 543, 558, 591
Спас работы Георгия Гвазавандсдзе (т. 106) — 254, 287, 362, 365, 382—384, 385, 390, 443, 447, 472, 547, 548, 568, 582, 607, 620
архангельская пара (т. 89) — 604
пластина с оттисками (т. 85b)
Георгий пеший (т. 58) 252, 261
БМ (ф. 145) — 315
Георгий конный (ф. 190) — 333—334, 338, 343, 346, 348, 351, 353, 360, 364, 365, 381, 408, 409
Ланчван:
Георгий конный (ф. 256) — 335
Георгий пеший (ф. 236) — к 261
предалтарный крест (ф. 470—472, 475) — 242, 504, 517, 524—525
БМ (Оп. 731) — 443, 539, 543, 547, 549
фрагмент надписи — 236
Ланскальд: Николай (т. 85a) — 312, 385, 405, 447, 472, 554, 555, 557, 558, 560, 578, 590
выносной крест (ф. 366—370) — 70, 73, 76, 79—84, 89, 90, 91, 98, 100, 122—126, 155, 162, 171, 172, 173, 174, 178, 423, 476, 611
предалтарный крест с круглым стволом (ф. 13, 350—355) — 519—520, 613
предалтарный крест (ф. 357) — 516, 521—522
предалтарный крест (ф. 358) — 521—522
Георгий пеший (ф. 180) — 261, 555
Георгий конный (ф. 187) 368, 547, 558
Михаил архангел (ф. 453, 435) — 274, 335
Михаил архангел (ф. 455) — 274
предалтарный крест (Оп. 81a, 83, 89 и 90) 530
архангел Михаил (Оп. 75) — 626
Георгий Суджунский (Оп. 78) — 555
ризница — 20
церковь — 149
Ласхишвили: икона — 20
Латаль — см. Мацхвариши
Латеран, капелла Sancta Sanctorum — 20, 47, 206, 475, 476
Лахиль: предалтарный крест (ф. 315, 316, 319, 321, 323—326) — 242, 510—512, 512
предалтарный крест (ф. 317, 318, 320, 322) — 510—512, 512, 522
Анна (т. 65, ф. 335—338) — 300, 511, 512
Димитрий (т. 163, ф. 432) — 261
спинка иконы архангела Гавриила (т. 164) — 625
архангел (Оп. 214) — 274
Спас на троне (Оп. 207) — 389
Лахушт: Георгий пеший (ф. 406) — 252, 261
сени (Оп. 234) — 516
предалтарный крест (Оп. 240) — 530
предалтарный крест (Оп. 239) — 531
Лацориа — 380
Лаштквер: Георгий пеший (т. 54, ф. 152) — 245, 249, 252, 256, 259, 260—262, 263, 264, 275, 277, 284, 302, 328, 329, 330, 337, 399, 401, 542
Иоанн с Прохором (т. 136) — 176, 308—312, 351, 427, 444, 446, 447, 472, 542, 553, 554, 555, 556, 608
выносной крест (т. 142, ф. 391) — 77, 174—176 176, 177, 555

Лаштхвер:
сиро-палестинская кадильница (Оп. 147) — 149
предалтарный крест (Оп. 150) — 530
Лев VI, император — 200, 269
Леван I Дадиани — 20, 631
Леван II Дадиани — 635, 639, 640, 641, 642
Лейпциг, архангел слоновой кости — 269
Лемсиа: Георгий (ф. 255) — 335
Георгий (ф. 433) — 335
Георгий (ф. 440) — 335
предалтарный крест (ф. 469) — 274, 526
Спас поясной (Оп. 126) — 396, 404, 405
предалтарный крест (Оп. 169) — 530
Ленджер — см. Лаштхвер, Георгий
Леон, царь абхазский — 445, 497, 568, 575, 607
Леон, царь кахетинский — 525, 627
Лесново — 298
Лечхуми: резная голова (ф. 167, 168) — 11, 218, 437
Лешук, триптих слоновой кости — 177, 424, 426
Лидда — 181
Лимбург, ставротека — 86, 266, 267, 268, 269, 271, 385, 390
Лимож — 5
Линдау — 48
Липартиани, Георгий — 340, 640
Лихаури: ризница — 20
Спас — 223
Лихачев, Н. П. — 194, 203, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 227, 229, 626, 360
Лоладзе, Бераука, мастер — 638
Ломинаидзе, Вахтанг — 353
Ломоури, Т. Н. — 525
Лонгперье, Адриен де — 203
Лукка: Volto Santo — 407
Луксор — 371
Льеж — 88
Люнебург — 5
Лютмер — см. Luthmer, F.

Магдалина — 93
Магдебург — 69
Майнц — 5
Макалатиа, С. И. — 119
Макарий, монах Опизы — 29
Маине, мастер — 525, 526, 627, 628, 630, 631
Манавел Кселаидзе — 417
Манглиси — 476
Мантходжи: Василий (ф. 543) — 633
Маргвиши: Георгий (ф. 248) — 335
Маргиани — см. Ланчвав
Марк Аврелий — 356, 370
Мариам, царица Картли, дочь Манучара Дадиани — 639, 642
Маривальт Циркуалели — 161, 337, 412, 420, 542, 611
крест по заказу Маривальт — см. Гелати
Марр, Н. Я. — 1, 2, 29, 30, 181, 233, 356, 372, 374, 429, 626
Марта дедопали — 72, 73
Мартвили: эмалевый энкольпий (т. 4a) — 16, 42—48, 56, 191, 219, 221, 319, 519, 606
черневой энкольпий (т. 4b) — 16, 48, 49—51, 90, 164, 191, 606, 609
БМ в эмалевом уборе (т. 49b, ф. 62) — 19, 321—324, 394, 420, 447, 466, 610
выносной крест (т. 141, ф. 388—390, 223) — 60—66, 70, 71, 73, 74, 79, 80, 81, 83, 84, 89, 90, 91, 93, 94, 98, 100, 102, 104, 105, 115, 116, 117, 118, 122—126, 132, 158, 161, 162, 163, 165, 169, 171, 172, 175, 176, 178, 184, 186, 189, 193, 200, 202, 247, 255, 256, 282, 377, 413, 441, 447, 483, 542, 571, 607
крест по заказу Георгия Дадиани (ф. 487—490) — 632
архангельская пара (т. 195) — 433, 641
БМ для Тарчульской церкви (ф. 575) — 640
БМ по заказу Левана II Дадиани (ф. 577) — 641
БМ поясная по заказу Левана II (ф. 8 э.) — 640
икона 12 праздников по заказу Евдемона Апакидзе со вкладной иконой БМ (т. 197, 198) — 319—324, 638
складень для цимелий кафедрала (ф. 597, 598) — 644
Спас работы Пепу Меунаргиа (ф. 601) — 644
БМ — 582
нагрудный крест с эмалями — 19, 47, 88, 609
Мартвильское евангелие (S-391 и A-367) — 576
оклад четвероглава — 638
ризница — 20, 21
монастырь — 42, 356
Марторана — 380
Маруши — 358, 359, 361, 378, 547, 568
Матильда, настоятельница Эссенского монастыря — 67, 87
Мациети: Георгий — 567
Мацулевич, Л. А. — 6, 23, 46, 47, 104, 190, 245, 249, 254
Мацхвариши: эмалевый крест — 223
деревянная резная дверь — 296
церковь — 371, 429
см. Ипхи
Мачутадзе, Серапион — 636
Машена (ф. 50, 51) — 413—414, 567

Мгвимеви: Спас по заказу Русудан (т. 125—127, ф. 71, 74—78) — 274, 428, 483, 554, 570, 571, 584, 592—598, 598, 600, 601, 602, 610, 616, 617
деисус (т. 130—133, ф. 68—70, 79) — 274, 480, 483, 505, 543, 554, 570, 571, 595, 596, 598—600, 601, 610, 616, 617, 625
распятие (т. 144с, ф. 73) — 472, 505, 539, 554, 555, 557, 572, 584, 600—602, 610, 616
Марине (ф. 542) — 634
ризница — 20
Мегвинет-Хуцесишвили, Д. К. — 70, 190, 191
Меджврис-Хеви: икона из Усанети (т. 189) — 636, 642
Меликишвили, Г. А. — 2
Меликишвили, Н. Г. — 11
Мельхиседек, католикос — 21, 119, 120, 121
Меписашвили, Р. С. — 452, 465, 507
Мепинани — 334, 516, 544, 567
Меркурий — 264
Местиа: древняя рипида (т. 25) — 51—53, 83, 91, 606
архангел Гавриил (т. 67, ф. 170) — 264—272, 273, 275, 280, 301, 330, 332, 333, 380, 402, 446, 447, 451, 566
предалтарный крест (т. 71—73, ф. 270, 271) — 21, 450—476, 478, 482, 489, 495, 496, 498, 505, 506, 507, 519, 522, 523, 524, 547, 549, 551, 554, 557, 558
рипида семьи Копадзе (ф. 116—118) — 132, 140, 141—143, 143, 144, 145, 157, 281, 519
Сетийский Георгий (т. 96, ф. 182) — 224, 330—333, 334, 335, 338, 343, 346, 348, 350, 351, 352, 353, 360, 361, 364, 365, 369, 408, 409, 446, 544, 566
поясной Спас (т. 123, ф. 359а) — 223, 242, 259, 272, 291, 306, 323, 363, 393—394, 395, 396, 397, 398, 402, 403, 404, 405, 446, 447, 483, 552, 567, 582, 590
наконечник знамени объединенной Сванетии (т. 147а) — 141
Спас поясной (ф. 454) — 404, 405
Спас поясной (ф. 361) — 405
Гавриил архангел (т. 68) — 266, 274, 344, 538, 539, 543, 588
рипида поздняя (ф. 561, 562) — 141
евангелие — 312
селение — 51
Месхиа, Ш. А. — 566
Месхишвили — 493
Метехи, церковь — 21
Метц — 48, 88
Меунаргиа — см. Пену Меунаргиа
Миджнадзор — 29
Микаел Пиридзе — 417
Микаел, мастер — 524
Милан — 48, 120, 426
Милле — см. Millet, Gabriel
Мишдели, Шалва — 337
Минден — 67, 68
Мириан — 28
Мирон — 370
Митрофан, Алавердский епископ — 635
Михаил Заарелли — 28, 121
Михаил Парехели — 29, 30
Михаил Палеолог — 626
Михаил Сапарели — 72, 73, 566
Михаил, католикос — 250, 252, 261
Михаил, отшельник — 30
Михаил, настоятель — 190, 193
Михаил, эристав эристави — 527
Мишуков, Ф. Я. — 7, 8, 9, 10, 11, 16, 17, 33, 55, 584
Мобарки (Мубарек), Георгий, мастер — 415
Моисей Каганкатваци — 2
Мокви: триптих Андрея Сакварелидзе — см. Хони
Монпедзе, Иване, мастер — 571
Монреале — 208, 227, 268, 357
Монте С. Анджело — 425
Монца — 385
Морган, П. — 426
Москва: футляр для гвоздя распятия — 20
Успенский собор в Кремле — 208, 210
ЦГРМ — 210
Моцамета: пластина с композицией рождества (ф. 108—111) — 91, 92, 107—110, 113, 114, 115, 117, 122—126, 132, 145, 148, 156, 161, 205, 224, 256, 337, 377, 426, 427, 541
выносной крест по заказу Софрона Эрушнели (ф. 392—394) — 88, 113, 118, 176, 177, 426, 484, 556
иконка по заказу Вардана Дадиани (т. 147b) — 621
оклад евангелия — 631
Мравалдзаали — 20 (см. Бравалдзаали)
Музеи: Абхазский государственный музей (Сухуми) — 18, 150
Зугдидский историко-этнографический музей — 17, 18, 24, 137, 148, 242, 243, 525, 560, 573, 612
Исторический музей (Москва) — 20, 211, 616
Кутаисский исторический музей — 17, 18, 19, 20, 23, 89, 107, 111, 113, 117, 140, 143, 163, 176, 267, 275, 276, 278, 280, 316, 317, 324, 339, 355, 367, 409, 422, 425, 443, 449, 472, 526, 529, 531, 540, 556, 627, 628, 636

Музеи:
Музей Грузии имени акад. С. Н. Джанашиа (Тбилиси) 149, 370, 371
Музей грузинского общества истории и этнографии (Тбилиси) — 32, 98, 99, 134, 157, 261, 317, 328, 374, 428, 490, 525, 526, 566
Музей древне-грузинского искусства при Кабинете искусствоведения Тбилисского Гос. Университета (Тбилиси) — 13, 17, 18, 19, 23, 31, 49, 55, 92, 128, 133, 180, 181, 182, 190, 191, 234, 236, 251, 256, 295, 300, 319, 320, 326, 337, 437, 478, 493, 499, 503, 528, 531, 563, 566, 567, 573, 579, 598, 622, 627, 632, 633
Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва) — 177, 212, 424
Музей искусств Груз. ССР (Тбилиси) — 13, 76, 88, 122, 151, 177, 261, 299, 350, 404, 449, 470, 527, 541, 560, 580, 589, 609, 611, 612, 616, 618, 626, 628, 632, 633, 634, 635
Музей общества распространения грамотности (Тбилиси) — 13, 205, 367, 385
Оружейная палата — 19, 20, 427
Русский музей (Ленинград) — 404
Сванетия-Краеведческий музей (Местиа) — 17, 313, 379, 393, 449, 568, 602
Церковный музей грузинского экзархата (Тбилиси) — 162
Эрмитаж — 20, 177, 244, 245, 247, 248, 249, 254, 370, 387, 426, 427, 544, 550, 560, 616, 638
Angers, musée archeologique — 369, 372
Bargello — 248, 316, 358, 369, 372, 426, 427
Bibliothéque Nationale — 207, 211, 268, 371
Biblioteca Casanatense (Roma) — 178, 424, 427, 428
Bologna, museo civico — 427
Boston — 378
British Museum — 19, 88, 178, 211, 227, 249, 369, 370, 426
Cividale, museo archeologico — 427
Darmstadt, Landesmuseum — 76, 88, 425, 427, 428
Dresden, Grünes Gewölbe — 177
Frankfurt a. M., Kunstgewerbe-Museum — 69
Kaiser-Friedrich-Museum — 19, 76, 88, 200, 204, 212, 269, 289, 369, 387, 424
Köln, Diözesan-Museum — 69, 76
Köln, Schnütgen-Museum — 68
Louvre — 19, 244, 249, 371, 384, 385, 424, 426
Metropolitan Museum of Art (New York) — 19, 47
München, Staatsbibliothek — 475, 476.
Münster i. W., Landesmuseum — 68
Musée de Cluny (Paris) — 426
Museo del Vaticano — 87, 249, 387
Napoli — 370
Pavia, Museo Malaspina — 369
Perugia, pinacoteca — 212
Pisa, Museo civico — 208, 427
Ravenna — 207, 357, 424, 428
Pitt-Rivers Museum (Farnham) — 69
Schloßmuseum (Berlin) — 617
Sancta Sanctorum — см. Латеран
Stoclet Collection (Bruxelles) — 617
Venezia, S. Marco — см. Венеция, S. Marco
Venezia, museo civico — 249
Victoria and Albert Museum (London) — 47, 178, 424, 427, 428
Walters Art Gallery (Baltimore) — 369
Wien, Schatzkammer — 316
Муркмер: выносной крест (т. 9a, ф. 149) — 174, 178—179, 293, 420, 539
выносной крест (ф. 150) — 179, 293, 539
предалтарный крест (т. 9b, c, ф. 356, 146) — 253, 316, 504, 509, 520, 521
фрагмент с поясным Спасом (ф. 263) — 401
БМ (ф. 147) — 315, 504
БМ (Оп. 668) — 315, 504
деисусная БМ (ф. 179) — 597
Георгий конный (ф. 242) — 355
Георгий конный (ф. 253) — 340, 354—355
Иоанн Креститель (ф. 266, 267) — 572, 624
Спас и разные штампы (ф. 235) — 295, 404, 405, 544
Гавриил архангел и ктитор (ф. 173) — к 274
архангел Михаил (ф. 174) — 543, 549
архангел (ф. 175) — 274
архангельская пара (ф. 178) — 300, 597
БМ (ф. 412) — 555, 562, 621
Георгий конный предалтарного креста (ф. 439) — 335
архангел и мелкие штампы (ф. 452) — 274, 275
эриставский жеал (т. 174b)
архангел (Оп. 617) — 274
архангел Михаил (Оп. 656) — 549, 568
Квирике (прорись на стр. 299) — 299
Георгий конный (Оп. 608) — 367, 407, 443
фрагмент надписи (фото Ермакова 17369) — 400
Спас поясной (Оп. 609) — 404, 405
Спас поясной (Оп. 659 и 661) — 405
предалтарный крест (Оп. 630) — 529
предалтарный крест (Оп. 628, 629, 633, 634) — 530
Мурье — см. Mourier
Муслов, А. — 414, 593
Мусхелишвили, Л. В. — 429, 480, 481, 483, 495

Мухран-батони, Баграт (1512—1539 гг), Александр, Ираклий — 634, 639
Мхеидзе, Саргис — 232, 336, 630
Кайхосро и Анна — 631
Гарсеван и Анна — 632
Мцхета, Свети Цховели: матрица (ф. 262) — 299
псалтырь (А-38) — 425, 427, 576
кафедрал — 256, 300, 615, 621, 630
ризница — 20, 21, 119, 120
Мцхета в Лечхуми: икона Василия — 223, 224
архангел (ф. 225) — 312, 447, 556, 557, 558, 560, 590, 591
Георгий конный (фото Ермакова № 16779) — 354
Мышецкий, Ефим — 21
Мюнхен — 48, 76, 88

Назианзин, Григорий — 424
Накипари: Георгий работы Асана Гваазаваидзе (т. 94, ф. 183) — 363—367, 407, 408, 443, 446, 469, 568
Георгий Ипарский по заказу Маруши работа Асана мастера (т. 93, ф. 184) — 287, 299, 329, 355, 358—363, 365, 369, 376, 383, 388, 408, 410, 428, 446, 447, 471, 472, 483, 497, 547, 548, 568, 603, 607, 620
орнаментальное обрамление иконы (ф. 222) — 544
Георгий по заказу Паджиани и Мепинани (ф. 229—234) — 334—335, 335, 404, 516, 544, 567
Спас поясной (т. 122) — 404, 405, 544, 556, 582
церковь — 314, 356, 371
Накуралеши: конный Георгий (ф. 42) — 243, 334, 339—342, 343, 345, 346, 350, 369, 407, 409, 567
деревянная резная дверь — 296
Наср, тесть Баграта абхазского — 31
Наумбург — 200
Нацули: БМ (ф. 138) — 293, 420—421, 539, 540, 542
Георгий конный (ф. 250) — 354
Неаполь, ц. Реституты — 357
Неокесария — 424, 427
Нери, церковь Ильи — 269
Несгун: БМ по заказу Борены (ф. 425) — 609, 619
Спас на троне (ф. 446) — 389, 391
предалтарный крест (ф. 243) — 355, 365, 516, 526
предалтарный крест (Оп. 160) — 525
матрица (ф. 246) — 355
Нестан-Дареджан, жена Левана II Дадиани — 639, 640
Никея, церковь Успения — 268, 270
Никита, Студийский монах — 87
Никита-Давид Пафлагонский — 454
Никифор Вотаниат (1078—81) — 268, 316
Никифор Фока — 86
Никозский епископ Власий — 636
Николай, автор жития Петра Афонского — 232
Николо Пизано — 75
Никорцминда: икона распятия (ф. 387) — 480, 555, 584, 595, 596, 600
крест с эмалями — 76, 77, 79
церковь — 331, 356, 371, 378, 437, 480, 615
сигель — 171, 527
рачинский триптих — 249
Нина, св. — 232, 233, 526
Ниноцминда — 428
Ниноцминдели, Максиме — 528, 531
Нис — 357
Новгород, св. София: корсунские ворота — 69, 403
Спас Нередицы — 144, 297
Нюренберг — 5

Обуджи: ризница — из церкви Квачи (ф. 22—24) — 92, 118, 122, 137—141, 142, 145, 147, 155, 159, 338, 425, 519, 613
тека ризницы из разрезанного потира (ф. 21, 25) — 145—148, 155, 157, 159, 281, 338, 425, 519, 613
кадильница (ф. 29—31) — 148—149, 159
Одиши: Георгий (ф. 519) — 336
Окона: триптих — 171, 632
Окропири, сын Эгнате из Тао — 626
Олимпия, жена мастера Мамие — 628
Они: Георгий (т. 61, 62) — 34, 261, 267, 555
архангельская пара, живописная (ф. 384) — 539
архангельская пара по заказу братьев Гараканидзе (ф. 477) — 273, 275, 443, 539
Опиза — 29, 30, 571, 605
Орбелиани, Е. И. — 20
Орешников — 211
Оттон, брат Матильды Эссенской — 87
Оттон, император — 425
Охрида — 76, 188, 202, 223, 224, 266, 268, 269, 270, 283, 357, 404, 544
Ошки — 428

Павел, настоятель Зарзмы — 28, 31, 33, 35, 36
Павия — 369
Павлинов, А. М. — 150, 151, 159
Павловский — 326
Паджиани — 334, 516, 544, 567

Паки: деисус (ф. 52) — 414—415
Спас с архангелами (ф. 53) — 415
БМ с архангелами (фото Ермакова 16831) — 421
Палатинская капелла — 268, 380
Палеостомская БМ — см. Кутаиси
Палермо — 357
Пападопуло-Керамевс — 454
Парахеты: Георгий конный (ф. 43) — 280, 331, 339, 341, 342—343, 345, 346, 348, 351, 352, 353, 354, 360, 361, 364, 365, 369, 377, 407, 408, 423, 428, 538, 540, 567, 569
Георгий конный — см. Бравалдаали
Георгий пеший (ф. 237) — 252, 261
церковь — 300
Паренцо — 227, 240
Парехи — 29, 30
Пари: БМ оранта (т. 77е: «Пхотрер») — 314—316, 446, 503
БМ с иконы Супсского Георгия (ф. 458) — 316
БМ с иконы Спаса по заказу Каи Ратиани (ф. 459) — 315, 503
Георгий (т. 63) — 250, 312, 447, 543, 556, 558, 560, 590, 591
Георгий конный (т. 97) — 367, 443
Георгий по заказу Атриани (т. 59, 60) — 563, 622
Спас на троне (ф. 365) — 389, 391, 601
предалтарный крест (ф. 347) — 300, 517, 603
предалтарный крест (т. 76а) — 516, 519, 526
предалтарный крест (ф. 473. 474) — 524, 525, 530
предалтарный крест (Оп. 46) — 530
архангел Гавриил (Оп. 35) — 563
сборная икона (поясной Спас, Георгий и др.: Оп. 27) — 405
церковь — 356, 371
Париж: псалтырь — 283
Парсман, эристави — 28, 128, 129
Парфенон — 370
Пасхалий I, папа — 380, 475
Пезаро — см. Pesaro
Пелагий, епископ — 269
Пепу Мсунаргиа — 23
Пери — 28
Петиу Хамри Ламиса — 626
Петр, монах Опизы — 29
Петр, мастер — 324
Петрицони (Бачково): БМ (ф. 486) — 20, 211, 233, 625, 626
Пехи — 314
Пимен, иконописец — 643
Плиний — 15
Покровский, Н. В. — 84, 86, 87, 204, 207
Пола — 426
Пелиевктов, М. А. — 328, 525, 627, 643
Полтавское: Иоанн Креститель (ф. 385) — 312, 367, 385, 447, 543, 554, 555, 556, 560, 562, 572, 590, 591
Придик, Е. — 370
Прохоров, В. И. — 357
Псков — 387
Пхотрер: Спас поясной (ф. 268) — 334, 381, 389, 435, 436, 448, 514, 563, 568, 598, 603
Спас на троне (ф. 259) — 388
Спас по заказу царицы Русудан (ф. 415—420) — 570, 616
Спас поясной (Оп. 8, 11, 16) — 405
Иона (ф. 269) — 300, 562
архангельская пара (ф. 377—382) — 334, 381, 389, 435, 436, 447, 514, 521, 555, 558, 568, 572, 602—604
предалтарный крест (ф. 348) — 252, 517—518, 518
сени (ф. 434) — 274, 315, 335, 389, 503
БМ (Оп. 2) — 570
ризница — 20
церковь — 265, 314, 604

Рабула — 75, 380
Равелло — см. Ravello
Равенна — см. Ravenna
Рати, рачинский эристави — 264, 479, 480, 481, 490, 492, 587, 598, 599
Рати, эриставт эристави и рачинский эристави — 480, 595, 596
Рафаил, мастер — 635
Рача: Георгий конный (ф. 193) — 344—348
триптих слоновой кости — 424, 427
Регенсбург — 67
Реймс — 48
Рейнская земля — 69
Рейхенау — 89
Рим: Латеран, капелла Sancta Sanctorum — см. Латеран
S. Maria Antiqua — 75, 227, 298
Монте Кавалло — 370
S. Clemente — 75, 227
S. Alfonso dei liquori — 208
S. Lorenzo fuori le mura — 269, 380
S. Agnese — 269
S. Prassede — 240 380
S. M. in Dominica — 227
катакомбы Комодиллы — 227
S. Maria Maggiore — 322, 383
S. Prassede — 380
S. Marco — 380
S. Paolo fuor le mura — 383
Роггер I Антиохийский — 369

Розенберг - см. Rosenberg, Marc.
Роинашвили, А. С. — 20, 32, 98, 157, 560, 635
Рокити: апостолы (ф. 53а) — 415—416
Россано — 380
Ростовцев, М. И. — 325, 356
Ростом, царь (1531—1564) — 632
Руиси — 214, 495
Русудан, дочь царицы Тамары — 576, 623
Русудан, сестра Георгия III — 242, 378, 390, 391, 616, 619, 620, 629
Русудан, жена рачинского эристави — 480, 593, 598, 599, 600
Рухадзе, Гр. — 525
Рыстенко - 250, 326, 373, 454
Ритчи — см. Rütschi

Сабанидзе, Иоанн — 234
Сабин-Гус — 20, 21, 617
Сабинин, Михаил (Гоброн) — 454, 467
Савва Дрангели — 307, 308, 312, 351, 383, 386, 444, 446, 447, 542, 553, 554, 555, 556
Сагамо — 615
Сагдухт — 422, 429
Сагириадзе, Георгий — 312, 447, 556
Саголашени: пять пластин (т. 13—17) — 91, 92—98, 99, 101, 102, 104, 105, 107, 109, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 122, 122—126, 129, 131, 145, 148, 155, 156, 157, 158, 161, 168, 184, 201, 215, 218, 225, 228, 234, 255, 256, 307, 310, 319, 337, 377, 408, 418, 426, 427, 442, 466, 469, 498, 524, 541, 560, 566, 608
пластина иконного обрамления (ф. 106) — 117, 436
пластины от убора митры (ф. 14—20) — 117—120, 122, 138, 141, 144, 145, 146, 147, 155, 281, 338, 416, 613
четыре фрагмента иконного обрамления (ф. 402—405) — 261, 563, 564, 621
Савва — 433
Садад — 356
Садгери: предалтарный крест работы Мамиа (т. 170—173, ф. 496—500) — 18, 19, 21, 120, 308, 372, 470, 474, 525, 526, 528, 566, 627, 628
Сакао: Георгий (т. 98, ф. 191, 192) — 344—348, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 360, 361, 364, 369, 370, 407, 408, 409, 410, 469, 483, 567, 569, 607
Сакварелидзе, Мельхиседек, настоятель Гелати — 170
Евфимий, Абхазский католикос — 632, 633
Андрей, настоятель Мокви — 638, 641
Сакдари: предалтарный крест (ф. 38) — 335, 338—342, 342, 343, 346, 348, 350, 351, 354, 369, 370, 407, 409, 423, 523, 524, 538, 540, 541, 567, 607
Сакдари:
предалтарный крест (ф. 39—41) — 273, 338—342, 342, 343, 346, 348, 350, 351, 369, 370, 407, 409, 423, 523, 524, 540, 541, 554, 567, 607
БМ на троне (ф. 135) — 238—239, 241, 242, 243, 272, 280, 281, 301, 314, 329, 330, 396, 397, 401, 447, 466, 544
Георгий пеший (ф. 226) — 312, 447, 539, 543, 547, 553, 557, 558, 560, 590, 591
живописный деисус с чеканными нимбами и обрамлением (ф. 228) — 558, 590
живописная икона с чеканным нимбом и обрамлением (ф. 227) — 472, 557, 558, 590
Георгий конный (фото Ермакова № 16835) - 367
Саксония — 69
Самтависи: предалтарный крест (ф. 283—297, 507—517) — 252, 472, 493—499, 503, 505, 506, 522, 523, 524, 531—535, 551, 597, 630
церковь — 378, 633
риза — 19, 20
Саникидзе, К. — 280
Сананоидзе, Мурван, Русудан, Бека — 622, 623
Сапара: монастырь — 73, 122, 133, 193, 308, 447
ризница — 24
Сапарели — см. Гаврил Сапарели
Сасани: БМ (ф. 134) — 237—238, 239, 377, 427
Сатха — 372
Сахакдухта — 157, 162, 280, 281, 290, 409, 420, 421, 422, 423, 425, 426, 429, 607
Сахлис мечурчле — 106
Сачино — см. Вани
Сванехильда — 89
Сгапуннани — 287, 288, 289, 290, 360, 548, 568
Септимий Север — 356
Серапион Зарзмский — 28, 29, 30, 31, 35
Сергий — 375
Сесиашвили, Г. Д. — 336, 528, 629
Сети — см. Местиа, Сетийский Георгий
Сидон — 370
Сиена — 5, 322
Силихан — 619, 620, 622
Симеон, Студийский монах (949—1022) — 87
Симониант-хеви: выносной крест — 336
Синай — 34, 40, 232, 374, 380, 383, 404
Синай грузинский — см. Грузинский Синай
Смирна, физиолог — 209
Смирнов, Я. И. — 6, 181, 247, 325, 326, 357, 369, 370, 371, 384, 387, 427

Соанли-дере — см. Каппадокия, пещерные монастыри
Соли: Спас поясной (фото Ермакова № 16970) — 405
Соломон I — 643
Солунь, св. София — 208, 370
Сонгулашвили, Ир. Ф. — 62, 122, 171, 348, 350, 442, 478, 503, 525, 627, 629
Сори — 429, 531
Соселиа, О. — 567
Софрон, Цагерский митрополит — 58
Сохастер — 232, 630
Сохастрели, Николай — 317, 332
Спиридон — 525
Стоянов, А. И. — 450, 451
Строганов, Гр. — 178, 220, 239, 426, 427, 428
Суваса — 357
Суджуна: Суджунский Георгий (т. 64, ф. 156, 159, 161) — 21, 252, 261, 546, 551, 563, 568
Георгий по заказу Евдемона Чхетидзе (ф. 593) — 433, 643
Георгий по заказу Бесариона Дадиани, Чкондидского митрополита (ф. 594—595) — 643
Георгий конный 1760 г. — 643
ризница — 22
Суздаль, дверь — 206
Сула — 28
Сумбат, сын Давида, историк — 30, 51
Сумбат I, мампал, артануджский — 51
Сумбат III, эриставт эристави, артануджский — 51
Суммах, папа — 269
Схваа: предалтарный крест (ф. 277—282) — 21, 480, 489—493, 496, 498, 522, 523, 526, 596
Схнери: Георгий (т. 99, 100, ф. 195, 197, 199) — 348—352, 359, 360, 365, 367, 369, 372, 496, 567
Георгий конный (ф. 196, 198, 200) — 348—352, 367, 372
см. Хирхониси

Тавадзе, Ф. Н. — 12
Таджлихнум — 634
Такайшвили, Е. С. — 17, 18, 22, 27, 28, 32, 43, 50, 51, 55, 60, 61, 62, 63, 79, 92, 98, 99, 106, 119, 121, 127, 128, 134, 137, 138, 141, 146, 149, 161, 162, 174, 175, 177, 179, 182, 190, 194, 195, 196, 203, 213, 214, 222, 223, 224, 225, 226, 231, 232, 234, 236, 237, 238, 239, 241, 243, 250, 251, 260, 261, 265, 266, 267, 274, 275, 276, 277, 278, 283, 285, 286, 291, 292, 293, 294, 296, 299, 300, 302, 303, 304, 308, 309, 313, 314, 315, 316, 317, 320, 322, 324, 326, 329, 330, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 358, 362, 363, 364, 367, 368, 379, 382, 384, 386, 387, 388, 389, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 400, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 421, 428, 435, 451, 478, 489, 490, 491, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 524, 525, 526, 528, 529, 530, 531, 539, 543, 544, 549, 555, 556, 557, 558, 560, 561, 563, 567, 568, 572, 573, 575, 576, 580, 581, 582, 584, 585, 586, 591, 597, 602, 609, 612, 613, 614, 616, 617, 618, 619, 620, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 631, 632, 633, 634, 635, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643
Тамара, царь и царица — 4, 121, 233, 451, 452, 559, 616, 617, 619, 621, 623, 624, 625, 632
Тамара, дочь Вахтанга I Гуриели — 641
Тамерлан — 626
Тангил — 521
Тарчули, дворец — 640
Тассило — 5
Тбеля, сын Григория — 572
Тбети: оклад евангелия (ф. 430, 431) — 570, 571
Тбилиси: фрагменты убора блюда «Тайной вечери» (ф. 397, 398) — 616, 621
БМ по заказу царицы Марии (т. 190a) — 642
Георгий конный (ф. 522) — 336, 528, 629
фрагменты иконы по заказу Абуласана (ф. 421—422) — 617
матрицы (ф. 524, 525) — 629
БМ по заказу царя Вахтанга IV (т. 169) — 626, 628, 630
см. Анчис-хати
Спас, эмалевый реликварий — 609
Спас pietà — 611
см. еще Тбети
ризница Сиона — 19, 20, 627
город — 18
Тгринидзе, Камкам — 620
Текали: БМ (т. 32, 33, ф. 139—141) — 216, 224, 234, 240—242, 243, 255, 259, 290, 295, 305, 306, 307, 312, 314, 316, 327, 363, 393, 397, 404, 420, 446, 447, 455, 472, 503, 504, 542, 545, 552, 553, 554, 582, 607
Спас поясной (ф. 359b) — 394—396, 396, 397, 398, 402, 404
Телави: архангельская пара по заказу Эрдишера Чолокашвили (т. 186) — 633
Иоанн Креститель (т. 187) — 633

Телави:
деисус по заказу царя Александра и Тинатин (ф. 556, 557) 635
ризница — 20
Теофану, настоятельница Эссенская — 425
Теодолинда — 426
Террачина — 357
Тетросанская БМ — см. Лагами
Тинатин, дочь царя Александра — 525
Тинатин, жена Леона кахетинского — 634
Тквири: БМ по заказу Варпоаи Чиладзе (т. 194) — 433, 639
деисус по заказу Тамары Гурпели, жены Пепуна Чиладзе (т. 193) — 641
складень по заказу Ровпоза Чиладзе и жены его Утандар Чхетидзе (ф. 570) — 639, 640
БМ по заказу Нестан-Дареджан, жены Левана II Дадиани (ф. 572) — 639, 640
ризница — 22
Тога, крепость: см. Аламерди, икона Николая
Токале-килисе — см. Каппадокия, пещерные церкви
Толочанов, Никифор — 21, 328, 525, 627
Толстой, И. И. — 245
Томаниани, Микаел, мастер — 274, 315, 316, 335, 389, 405, 521, 531
Тонурма, В. Т. — 265
Торникий, эристави — 106
Тортиза — БМ (т. 177) — 634, 639
Торчелло — 269, 380, 381, 382, 427, 436
Трани — см. Trani
Тревер, К. В. — 370
Триалети: чеканные предметы из раскопок — 2
Триест — 219, 220
Трир — см. Trier
Троице-Сергиева Лавра — 643
Тулашвили, В. И. — 141, 531
Тулашвили — 636, 642

Убиси: складень по заказу Евстафия и Нариобы Абашидзе (ф. 527, 528) — 631
ризница — 22
Уварова, П. С. — 22, 55, 70, 77, 79, 91, 92, 141, 175, 182, 190, 213, 223, 224, 225, 226, 231, 239, 241, 247, 265, 266, 270, 272, 276, 280, 283, 285, 286, 288, 293, 296, 299, 302, 308, 313, 314, 316, 317, 336, 337, 338, 341, 342, 348, 350, 351, 354, 367, 388, 393, 395, 398, 406, 407, 409, 412, 417, 451, 452, 489, 508, 518, 524, 543, 544, 558, 636
Удабно Гареджийское — 428
Уджармо: предалтарный крест Джвар Патиосани — 526
церковь — 476
Урбино — 270
Уртхви — 372
Усанети: каменный столбик — 605
икона св. Георгия — см. Меджврисхеви
Успенский, Ф. И. — 17
Ушгуль: церковные древности — 20, 531

Фармаковский, Б. В. — 436
Фасмер, Р. Р. — 56, 575
Федор, царский живописец — 282, 615
Федор Иконийский — 298
Феодосий, Абхазский царь — 106
Феррара — 369
Фидий — 225
Фиески-Морган — 47, 48
Филимонов, Г. Д. — 22, 223, 451, 452, 544
Филипп, мастер — 303, 304, 305, 307, 446, 567, 568
Филипп, настоятель — 533
Флоренция — 212, 239, 240
Фокида, монастырь Луки — 75, 86, 88, 89, 113, 228, 248
Франциск Ассизский — 474
Фрейбург-им-Брейсгау — 88

Хайдштейн — см. Haidstein
Халде: предалтарный крест (Оп. 759) — 529
Халле, И. С. — см. Halle, J. S.
Хальберштадт — см. Halberstadt
Хамбашури, Даниил — 317, 368, 542
Хандзта — 29
Харагоули: предалтарный крест (т. 74, 75, 80с, ф. 298—304) — 280, 316, 496, 499—506, 507, 508, 515, 516, 517, 520, 521, 524, 525, 528, 550, 557, 603
умбон предалтарного креста (ф. 423) — к 563
Илорский Георгий по заказу Левана II Дадиани (т. 191) — 640
архангельская пара (ф. 28) — 316, 409, 423, 425, 540
икона Гарсевана и Анны Мхецисдзе — 632
Хаханашвили, А. С. — 55, 182, 190, 265, 266, 379, 393, 421, 452, 531, 584, 616
Хахульский складень (т. 145, 146, ф. 399—401) — 16, 19, 20, 21, 23, 47, 76, 88, 347, 380, 384, 385, 387, 559, 570, 573, 609, 610, 611, 618, 619, 622
Хачовани, Като — 358
Хвамли: пещий Георгий — 634
Хедам Сатравнашели (Хадум Сатарванкели) — 400
Хейзенберг — см. Heisenberg
Херна: Георгий (ф. 194) — 340, 341, 344—348, 350, 352, 353, 360, 361, 364, 370, 543, 567, 569
Хериман, епископ Кельнский — см. Heriman

Хидистави: Георгий (т. 53, ф. 153—155) — 11, 240, 242, 245, 249, 252, 256—259, 260, 263, 264, 284, 290, 291, 306, 307, 327, 363, 365, 393, 401, 446, 447, 465, 472, 497, 552, 553, 567, 607
Хильдесхейм — 88, 211
Хиос — 88, 89, 113
Хирхониси: конные воины (ф. 34, 35) — 21, 168, 253, 280, 337—342, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 355, 369, 370, 408, 409, 423, 540, 541, 567, 607, 613
Хлудов, А. И. — 87
Хоби — см. Хопи
Хомс (Эмеса) — 356
Хони: Георгий конный (ф. 185) — 334, 340, 343, 351, 360, 364, 381, 407, 408, 432, 435, 436, 443, 447, 514, 521, 563, 603
Георгий пеший (ф. 491—495) — 23, 243, 247, 252, 261, 625
Георгий конный по заказу Левана II Дадиани (ф. 576) — 640
выносной крест — 628
ризница — 20, 21
Хонский архиепископ Гедеон — 334
Хончиори: икона сретения (ф. 386) — 317—319, 332, 368, 379, 542
орнаментальные фрагменты (ф. 264, 265) — 538, 554
эмаль — 16
Хопе — 30
Хопи: БМ в память Леопа (т. 34—36, ф. 63—65, 481) — 19, 35, 47, 183, 184, 192, 247, 276, 445, 447, 466, 483, 497, 505, 538, 554, 555, 561, 562, 263, 564, 568, 569, 573—579, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 588, 596, 597, 598, 607, 610, 613, 619, 624
БМ Горгозпекоос (т. 42, ф. 66, 67) — 19, 34, 211, 247, 554, 555, 561, 569, 572, 584, 610
Георгий поясной по заказу Тбели (ф. 206, 207) — 572, 610
БМ со вкладами Хуашаки и добавлением царевича Георгия (т. 43, 44, ф. 582) — 34, 554, 555, 560, 561, 569, 577, 584
БМ со вписанным ликом Иоанна Богослова (т. 144b) — 34, 505, 569
выносной крест по заказу Давида Строителя (т. 149) — 177, 618
тека для крестика царицы и царя Тамар по заказу Шергила Дадиани (т. 157) — 16, 19, 619, 624
Спас поясной (ф. 432a) — 555, 569, 596, 624
триптих по заказу Андрея Сакварелидзе для Мокви (ф. 568) — 632, 638, 641
икона для церкви в Хошти (ф. 569) — 639, 641
ризница — 18
Хорешан, жена Георгия XI — 642
Хосрованш (Хосрош, Хорвиша, Хосровуш) — 50, 51, 57, 89, 90, 164, 606, 609
Хошти — см. Хопи, икона для церкви в Хошти
Христофор из Арцих — 248
Хуашаки — 495, 535
Хуашаки (Ховашаки), жена Бедана Дадиани — 576, 624
Хупати — 30
Хуху Эджибиа, мастер — 368
ХЭ: БМ (Оп. 503) — 179, 293, 539
см. еще Лагурка, Квидике VII

Цагарели — см. Антоний Цагарели
Цагери: БМ (т. 28—30, ф. 129, 132, 133) — 117, 183, 184, 185, 192, 213—225, 225, 226, 228, 229, 230, 232, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 247, 254, 255, 256, 272, 277, 278, 280, 282, 284, 285, 301, 306, 307, 314, 328, 329, 330, 333, 345, 352, 359, 361, 363, 366, 380, 381, 391, 396, 401, 402, 407, 413, 428, 437, 438, 446, 447, 486, 498, 502, 504, 519, 537, 538, 542, 543, 544, 545, 546, 556, 566, 567, 607, 608
Спас поясной по заказу Баграта III (т. 26, 27, ф. 99, 100) — 35, 104, 155, 182—190, 192, 193, 196, 197, 198, 202, 213, 218, 220, 224, 225, 228, 229, 255, 256, 272, 301, 378, 380, 392, 393, 394, 397, 398, 402, 403, 404, 413, 419, 438, 445, 446, 447, 542, 543, 556, 566, 582, 590, 608
БМ малая (ф. 137) — 239—240
мастерская — 307, 308, 312, 446, 567
ризница — 19, 20, 21, 55, 57
Цагерский эконом Лука — 239
Цаиши: выносной крест по заказу Ефрема Цаишели (ф. 5—7) — 146, 612—613, 614
БМ по заказу Малакии Гурцели, католикоса абхазского (ф. 563) — 637, 641
БМ по заказу Малакии Гуриели (ф. 564) — 637—638, 641
икона 12 праздников по заказу Малакии Гуриели (ф. 565, 566) — 637—638, 641
Цаишели, Ефрем — 613
Цаленджиха: Спас (т. 116—118, ф. 80, 81, 480, 482) — 19, 183, 192, 447, 483, 497, 569, 575, 579—584, 590, 595, 596, 597, 598, 601, 610, 620, 624
выносной крест по заказу Евдемона Чхетидзе (ф. 534) — 632
складень по заказу Елисея Джапаридзе (ф. 539, 450) — 623, 633
БМ по заказу Кетеван, кахетинской царицы (ф. 550, 551) — 635

Цаленджиха:
предалтарный крест по заказу Липарита Дадиани (ф. 580) — 242, 525, 642
ризница — 20
Цамхари — 641
Царче — 641
Цаханелидзе, Вахтанг и Хуашаки — 620, 622
Цебельда, алтарная преграда — 215, 356
Церетели, Г. Е. — 18, 169, 170, 176, 477, 478, 479, 480, 594, 621, 630, 631, 634
Цикридзе, Иване, мастер — 637
Цилкани: БМ — 19, 21, 180, 191, 610
Цинцадзе, В. Г. — 52, 266, 285, 303, 313, 379, 452, 507, 529
Цинцадзе, Каллистрат католикос — 633, 634
Циркуалели, Вачина, Квирике, Маривальт — 161, 337
Циркуалелисдзе, Рати — 171
Циркуали — 171
Цити — 495
Цкаростави: оклад евангелия — 570, 616, 617, 622
Цотне — 624
Цхумари: кадильница (ф. 32, 33) — 149
предалтарный крест (ф. 239, 244, 245, 247, 359) — 300, 355, 515, 529
фрагмент (ф. 240) — 355
Спас на троне по заказу Сагира Сагиридзе (т. 110)
БМ (т. 161а) — 609
распятие живописное (Оп. 54) — 555
Спас на троне (ф. 450) — 389, 391
Спас поясной (Оп. 57) — 405
см. еще Лапскальд
Цюрих — 5
Цюрми: архангельская пара (т. 87, ф. 169) — 276—280, 282, 329, 330, 332, 400, 401, 447, 466, 566, 607
деревянная болванка конного Георгия (т. 103) — 11
Спас на троне (т. 109) — 362, 388, 447, 546, 547, 554, 558, 568, 591
предалтарный крест I (ф. 305) — 508—509, 510, 511, 513, 518, 520, 521, 522, 525, 603
предалтарный крест II (ф. 306—309) — 509, 510
предалтарный крест III (ф. 327—333) — 300, 388, 509, 511, 512, 513, 516, 517, 518, 520, 521, 522, 525, 603
предалтарный крест IV (ф. 339) — 266, 275, 300, 512—513, 515, 517, 518, 522, 525, 603
предалтарный крест V (ф. 342—345) — 335, 355, 515—516, 517, 529, 603
Цюрми:
предалтарный крест VI — 516, 530
Иаков «брат господен» (т. 162) — 563, 620, 622
церковь — 371
Цюрми-Загир: Спас на троне (т. 107b, ф. 257) — 384—386, 390, 391, 447, 555, 582
Георгий Кашветский (т. 135c) — 252, 261
предалтарный крест (т. 76d, 77b, ф. 340) — 513, 514—515, 521, 603
предалтарный крест (т. 76b, c, 77a, ф. 341, 468) — 274, 335, 513—514, 515, 521, 525, 526, 624
Спас на троне (Оп. 412) — 396, 404, 405
Цюрми-Чобэн: Георгий (ф. 249) — 354

Чабиани — 531
Чажаш: Спас поясной (т. 124, ф. 363) — 277, 398—400, 400, 401, 558, 582, 591
БМ по заказу Цаханелидзе (т. 160) — 554, 563, 620, 622
Спас на троне (ф. 447) — 389
Спас на троне (ф. 449) — 389, 391
архангел (Оп. 686 и 684) — 274
иконки Спаса (Оп. 690 и 692) — 405
предалтарный крест (Оп. 704) — 530
предалтарный крест (Оп. 705, 706) — 531
Чанитеи: знамя по заказу царицы Русудан (ф. 428, 429) — 20, 390—392, 619, 629
Чауш-Ин — см. Каппадокия, пещерные монастыри
Чвабиани: Спас (ф. 448) — 388
Спас (Оп. 341) — 404
предалтарный крест (Оп. 333) — 530
Чвелнери: Спас (т. 77d) — 503
Челиши — 232, 317
Ченнини — 12
Черекле-клиссе — см. Каппадокия, пещерные монастыри
Чернь — 46, 49—51, 56, 57, 554, 582, 583, 584, 606, 609, 610, 619, 623
Чефалу — 268
Чивидале — см. Cividale
Чиджавадзе, Вахушти — 640
Чикобава, А. С. — 428, 489, 490
Чиковани, Гавриил — 340
Чиладзе, Кака, Романоз, Варнози, Иеремия (настоятель Чкондиди), Хосро — 639
Анна — 640
Пепуна — 641
Чинчарадзе, М. М. — 280
Чихареши: триптих (ф. 47) — 216, 409—413, 414, 538, 540, 567
Спас на троне (ф. 445) — 389, 539, 540, 542, 543, 547, 553, 558, 591

Чичинадзе, З. — 630
Чкондидели, Симон — 539, 619
Чконна, Т. А. — 233
Чконна, А. — 641
Чолокашвили, Эрдшер — 433, 633, 634, 637
Николай, алавердский епископ — 643
Чорчанели, Георгий — 30, 31
Чорчани, дворец — 30
Чртлт Чхрайтобилта — 368
Чубинашвили, Г. Н. 8, 23, 27, 43, 55, 62, 91, 93, 97, 120, 182, 194, 214, 356, 476, 507, 555
Чубинашвили, Нико — 11, 79, 93, 144, 172, 296, 507, 510, 529, 530, 531
Чукули: триптих (ф. 45, 46) — 216, 409—413, 414, 420, 466, 538, 540, 567
Михаил архангел (т. 66, ф. 171) — 220, 255, 264—272, 273, 275, 280, 284, 301, 332, 333, 363, 380, 402, 446, 447, 544, 555, 566
архангельская пара (т. 88) — 220, 223, 272, 276—280, 282, 329, 330, 332, 400, 401, 447, 466, 541, 544, 566, 607
БМ на троне (ф. 136) — 184, 219, 220, 223, 224, 225—234, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 247, 255, 256, 272, 280, 281, 282, 301, 306, 314, 329, 330, 333, 361, 363, 396, 401, 402, 446, 447, 538, 544, 546, 566
Спас поясной (ф. 360) — 272, 280, 396—397, 398, 399, 401, 402, 403, 405, 446, 447, 553, 582, 590
Спас поясной (ф. 364) — 277, 280, 332, 333, 396, 400—401, 404, 415, 447, 466, 582
фрагмент борта — 541, 558, 560
предалтарный крест — 529
деревянная резная дверь — 93, 144
ризница — 20
Чхари: переплет по заказу царицы Марии (ф. 571) — 639, 642
складень по заказу царя Соломона I (ф. 587) — 433, 643
церковь — 449, 525, 529, 627
см. еще Садгери: крест .
см. еще Харагоули: Илорский Георгий
Чхеидзе, Таймураз и Тамара — 89, 111
Чхетидзе — 636
Чхетидзе, Герман — 153
Евдомен — 631, 643
Василий, кутаисский архиепископ — 635
Утандар — 639
Чхиквадзе, З. И. — 24, 527
Чхоро-Цку (т. 181) — 11, 16, 634, 635, 638

Шалиани — 204
Шаман-Давле I — 626
Шанидзе, А. Г. — 171, 241, 265, 285, 303, 428, 480, 598, 600
Шарашидзе, Х. Г. — 525
Шартр — см. Chartres
Шат, царевич хазарский — 2
Шахнаваз — 638
Шгеди: Георгий (ф. 252) — 355
Спас (ф. 362) — 272. 398, 405, 446
Шемокмеди: три пластины (т. 10—12, ф. 107) — 76, 91, 92, 98—107, 109, 113, 114, 116, 117, 118, 121, 132, 133, 156, 157, 158, 161, 164, 168, 172, 174, 177, 184, 186, 189, 193, 200, 201, 202, 255, 309, 310, 337, 344, 347, 353, 377, 420, 426, 427, 469, 483, 496, 498, 499, 506, 541, 542, 543, 566, 570, 607, 608
пластина с композицией снятия со креста (т. 137) — 115—117, 122—126, 158, 200, 219, 339, 540, 566
три рипиды (т. 23, 24, ф. 119—124) — 91, 92, 98, 117, 118, 127—137, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 155, 156, 184, 185, 192, 200, 202, 215, 234, 281, 307, 377, 378, 413, 427, 428, 446
выносной крест (ф. 395, 396) — 77, 177
эмалевый — 87, 88
складень работы Мамэ (ф. 494, 495, 529) — 627, 628, 631
складень по заказу Гурпели Георгия и Елены (ф. 538) — 632
БМ (ф. 549) — 635
икона 12 праздников (ф. 560) — 636, 638
БМ (ф. 578) — 641
икона из фрагментов — 637
ктиторские изображения (т. 200)
эмалевая иконка — 48, 223
ксилотека (ф. 581) — 642
см. еще Зарама — икона преображения и рипида (первая) см. еще Лаклакидзевская БМ ризница — 18, 20, 27, 31, 32, 115
Шергил Дадиани — см. Дадиани
Ширинский-Шихматов, С. — 20
Шиомгвиме: ризница — 21
Шио Мгвимели — 29, 30
Шкеди — см. Шгеди
Шмерлинг, Р. О. — 13, 93, 126, 266, 375, 428, 452, 462, 466, 471, 507, 510, 576, 634
Шмит, Ф. И. — 88, 89, 204, 357
Шода: Георгий (т. 95, ф. 254) — 261, 367, 368, 408, 418, 469, 539, 543, 554, 555, 556, 560, 562, 591
Шорапани: пластина и икона (т. 18, ф. 112, 113, 584) — 88, 89, 107, 110—114, 115, 118, 122—126, 176, 184, 484
Шотасидзе (Шотасшвили), Симеон и Василий — 120, 525, 627

Штуттгардт — 88
Шуамта: БМ по заказу царицы Тинатин (т. 180, ф. 548) — 634, 635, 638
ризница — 21, 22
Шувалов — 177, 244, 249, 387, 427, 428

Эгберт Трирский — 205, 219, 220, 227, 229, 231
Эгнате из Тао — 626
Эджибиа, Хуху мастер — 638
Эйльберт Кельнский — 211
Эйснер — 328
Элдати — см. Харагоули: Илорский Георгий
Эмали — 16, 19, 20, 22, 23, 42—48, 56, 76, 77, 79, 87, 88, 191, 219, 221, 223, 224, 250, 266, 319, 321—324, 380, 384, 385, 387, 420, 430, 431, 434, 443, 466, 519, 573, 574, 575, 579, 580, 581, 582, 592, 594, 596, 606, 609—610, 611, 617, 618, 619, 623, 631, 634, 640
Эрашахри, сын Бегай, эристави Картли — 624
Эретия — 106
Эрмале-клиссе — см. Каппадокийские пещерные монастыри
Эрушнели, Софрон — 176, 472, 556
Эссен — см. Essen
Эхвеви — 256
Эхтернах — 425
Эчмиадзин — 385

Юстин II — 426
Юстиниан I — 356, 371

Яков Коккинобафский — 204

Aachen — 20, 68
Agaune, S. Maurice — 20, 47
Agnellus — 426
Alba Fucense — 222, 223, 544
S. Angelo in Formis — 269
S. Anzano — 269
Aubert, Marcel — 119
Aufhauser, J. — 326, 357, 358, 369, 372, 454

Bachmann, Walter — 298, 370
Baltrušaitis, Jurgis — 193
Bamberg — 20
Baum, Julius — 67, 68, 76, 325
Baumstark, Anton — 205, 206, 208
Beenken, H. — 67, 68, 69, 76, 82, 407
Behague Collection — 269
Benninghausen — 68
Berenson, Bernard — 212
Bernoville, R. — 22, 302, 450, 451, 452, 475, 544
Bertaux, Em. — 222, 223, 269, 357, 369
Berthelot — 10
Bockhorst — 68
Boeckler, A. — 357, 369
Bonaffé — 88
Borchgrave d'Altena, J. de — 88
Bordier — 248
Borenius, Tancred — 69
Braun, J. — 67, 69, 70, 76, 119, 267
Bréhier, Louis — 76, 84, 86
Brinckmann, A. E. — 369
Brosset, M. F. — 21, 27, 51, 55, 70, 138, 150, 169, 170, 176, 177, 190, 191, 194, 196, 225, 226, 261, 303, 338, 354, 367, 414, 415, 428, 477, 479, 480, 523, 524, 525, 526, 531, 572, 573, 575, 576, 581, 582, 592, 593, 598, 613, 616, 624, 625, 628, 629, 630, 631, 632, 635, 636, 640, 642
Bucher, Bruno — 7
Burger, W. — 369

Cabrol — 84, 86, 251, 267
Capodistria — 427
Carrand — 212, 358, 369, 372, 426, 427
Cassirer, P. — 20
Cellini, Benvenuto — 9
Chartres — 20, 244
Cividale — 20, 205, 219, 220, 227, 229
Clédat, J. — 371
Clemen, P. — 23, 207, 212
Clermont-Ganneau — 325
Cohen, Henri — 370
Conques — 20
Conze — 370
Cosenza — 76

Dalton, O. M. — 1,23, 46, 75, 76, 81, 84, 86, 88, 113, 120, 204, 357, 371, 399, 425, 427
Daremberg — 267
Dchobadze-Zizischwili, Wachtang — 618
Dehio, Georg — 68, 76, 87, 88
Denis — 20
Detzel, H. — 245, 264
Diehl, Ch. — 23, 75, 76, 84, 86, 89, 120, 203, 204, 205, 208, 249, 262, 357, 424, 426, 427
Dobruski — 356
Dobschütz — 181
Drey, A. — 19
Dumont, Alb. — 356

Ebersolt, J. — 48
Elbern, Victor H. — 120
Eligius-Meister — 17
Erdmann, Kurt — 203, 309
Erp in der Eifel — 69
Erpho — 70, 76
Eschweiler, J. — 67

Essen — 11, 20, 67, 87, 425
Estergom — 260

Falke, Otto von — 48, 211, 267, 268, 269
Figdor, A. — 212
Fischer, Otto — 88
Frazer, J. G. — 325
Freer Collection — 211
Freising — 69, 82
Fritzlar — 60

Gabelentz, H. von der — 358
Garucci, R. — 87
Geisberg — 372
Gereme: Analipsis — 75
  Elmaly-Kilisse — 75
Gerstinger — 216
Goldschmidt, Adolf — 69, 75, 76, 87, 88, 177, 178, 188, 230, 248, 249, 384, 424, 425, 426, 427
Gori, A. Fr. — 424
Grabar, André — 47, 298
Graeven, Hans — 76, 88, 425, 426, 427
Grondijs, L. H. — 75, 84, 87, 88, 89
Grüneisen, W. de — 87, 298

Haidstein — 82
Halberstadt — 68, 76, 177, 223, 544
Halle, J. S. — 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
Hamann, R. — 68, 184, 233, 369
Hamdy-Bey — 370
Hampel, J. — 356
Hann, Georg R. — 20
Harbaville — 244, 249, 424, 426, 427
Haupt, Albrecht — 120
Heisenberg, August — 89
Henze, Klemens — 208
Heriman — 67, 76
Hirth, Georg — 424
Hitda — 88
Holmquist, W. — 325

Ilg, Albert — 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15
Iviron — см. Афон, Ивер

Jantzen, Hans — 67, 68, 88, 425
Jerphanion, G. de — 75, 87, 129, 210, 211, 309, 356, 369, 370
Justi, F. — 575

Kantorowicz, E. H. — 325, 356, 370
Kanzler, R. — 249
Karabasch-Kilisse — 75
Kaufmann, C. M. — 325, 326
Kirpičnikow, A. — см. Кирпичников
Köln — 20
Krauss, F. X. — 84, 86, 87, 427
Kretschmar — 369
Krumbacher, K. — 326, 372, 454

Labarte — 22
Lasteyrie, R. de — 119
Laurent, V. — 248
Lazareff, V. — см. Лазарев, В. Н.
Leclercq — 86, 251, 267
Lehnert — 120, 222, 223
Liuthard — 88
Liverpool — 88
Luthmer, F. — 3, 5, 7, 8, 13, 15, 16

Mansi — 86
Martigny — 84, 86
Martin, F. R. — 188
Medding-Alp. E. — 67, 425
Miatew, Kr. — 210
Michel, André — 268
Millet, Gabriel — 23, 48, 50, 65, 75, 76, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 99, 115, 165, 194, 195, 199, 205, 206, 207, 208, 211, 357, 424
Molinier, E. — 249, 424, 425, 426
Monte Cassino — 211, 357
Muñoz — 249, 357, 424, 427
Morey, Ch. R. — 206, 269
Moscufo — 369
Mourier, J. — 22, 450, 475
Münster i. W. — 68, 70, 76
Muratoff, P. — 75, 76, 88, 89, 208

Neuss, Wilhelm — 75, 76, 88, 129

Olschki, L. — 188
Omont — 206, 207, 371
Osnabrück — 20

Pauly — 267
Peeters, P. — 106
Peirce, Hayford — 370, 424, 426
Pelka, O. — 76, 425, 426, 427
Peradze, Gr. — 250
Pedrizet, P. 144
Pesaro — 425, 428
Petersen, Eric — 144
Pinder, Wilhelm — 37, 67, 68, 119
Porter, A. Kingsley — 264, 425

Qaranleg-Kilisse — 75, 309

Ravello — 216, 357
Ravenna: S. Apollinare in Classe — 34
  S. Apollinare Nuovo — 227, 380, 384
  S. Michele in Africisco — 269
  Santa Maria in Porto — 322
Reil, J. — 75, 84, 85, 87, 165

Reinach, Th. — 370
Renner, A. M. — 264
Rhode Hawkins — 426
Riabuchinsky, W. P. — 87
Rice, D. Talbot — 269, 270
Robert, Carl — 370
Rohault de Fleury — 22
Rosenberg, Marc — 3,4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 23, 45, 46, 47, 48, 51, 69, 76, 191, 450, 475, 476
Rott, H. — 75, 87, 357
Rütschi — 188

Sabatier — 370
Sachs — 19
San Biaggio — 357
Sandberg-Vavalà — 210, 216
Sargissian, Nerses — 303, 428
Sarre, Fr. — 188
Sauer, J. — 379
Sauerlandt, Max — 68
Schlumberger, Gustave — 76, 223, 248, 262, 269, 369, 384, 424, 427
Schmidt, R. — 69
Schmit, Th. — 270
Schulz, Bruno — 269, 427, 436
Seligmann, L. — 69
Seyrig, H. — 325
Sirèn, Oswald — 75, 76, 86, 87, 89
Smith, Baldwin — 426
Soandere: Karabasch-Kilisse — 75
Stein-Timbal — 384, 385
Stoclet Collection, Bruxelles — 617
Strzygowski, Josef — 188, 203, 204, 206, 211, 325, 357, 371
Swarzenski, Georg — 209
Swarzenski, Hanns — 76

Taube, Otto von — 247, 249, 264, 325, 326, 356, 357, 358, 369, 370, 371, 372
Theophilus — 8, 9, 10
Thibaut, P. J. — 211, 626
Toesca, P. — 425
Tongres — 88
Trani — 216, 357
Trier — 20, 407, 425
Tyler, Royall — 370, 424, 426

Unterschondorf — 68
Urach — 68

Venezia, S. Marco — см. Венеция, S. Marco
Venturi, Ad. — 357, 358, 369, 372, 424, 425, 426, 427
Villette, Jeanne — 144, 264
S. Vincenzo al Volturno — 75, 240
Vitzthum, Graf Georg — 75, 369
Vöge, Wilhelm — 424
Volbach, F. W. — 75, 76, 194, 357, 369, 387, 424, 425
Volterra — 426, 427

Webb — 178
Wechselburg — 68
Weigand, Edm. — 129, 370
Weigelt — 210
Weisbach, Werner — 244
Weitzmann, Kurt — 177, 178, 248, 424, 425, 426, 427
Welfenschatz — 211
Wesenberg, R. — 68, 88
Wilenius-Matzoulewitch, Janette — 249, 387
Wissowa — 267
Witte, Fritz — 67, 68, 69, 76
Wolf, G. — 76
Wölfflin, Heinrich — 26
Wulff, Oscar — 34, 75, 84, 86, 88, 89, 113, 129, 204, 211, 269, 270

Zimmermann — 369

ADDENDA ET CORRIGENDA

Стр. 75, снизу 4 строка напечатано: S. Francesco al Volturno,
следует: S. Vincenzo al Volturno

Стр. 176, сноска 1 напечатано: См. стр. 1333, следует: см. стр. 555—556.

К стр. 244 слл. Данная часть исследований, посвященная художественному образу воина в грузинском чеканном искусстве, была мною доложена 8 мая 1944 года на XVI научной сессии отделения общественных наук АН Груз. ССР (см. печатные тезисы).

Стр. 274, сноска 2, строка 2 напечатано: Ср. еще фото 175, следует: См. еще фото 173 и 175 (оба тоже из Мурюмер).

К стр. 282, строка 5 сверху: Этой небольшой иконке посвящено теперь Р. Шмерлинг отдельное исследование, которое печатается в XXIV томе Сообщений АН Груз. ССР. В нем дается не только расширенное обоснование ранней датировки памятника, но и приводятся соображения о возможном изготовлении ее в южных провинциях Грузии.

Стр. 331, строка 16 сверху напечатано: и 183; следует: и 186.

На стр. 424 из сноски 9 перенести в сноску 8-ую: ссылку на Ad. Goldschmidt und Kurt Weitzmann, II, Nr. 7.

Стр. 586, сноска, строка 2 снизу напечатано: сдова, следует: слова.

Стр. 635, сверху строка 23 напечатано: россып, следует: россыпь.

Том иллюстраций: фото 459 — икона Спаса, не Георгия.

Г. Н. ЧУБИНАШВИЛИ

ГРУЗИНСКОЕ ЧЕКАННОЕ ИСКУССТВО

ТЕКСТ

Редактор В. Г. ЦИНЦАДЗЕ

Сдано в набор 16. IV. 1958 г. Подписано к печати 6. VIII. 1959 г. Формат 75 × 110/8.
Печатных листов 124,6. Учетно-издательских листов 69,4. Тираж 6000 экз.
Заказ № и-505. Цена 71 руб.

Гос. издательство «Сабчота Сакартвело» Тбилиси, ул. Марджанишвили 5