

Л. З. ХУСКИВАДЗЕ

ГРУППА ГРУЗИНСКИХ ЭМАЛЕЙ РУБЕЖА XII—XIII ВВ.

Из большого материала грузинских средневековых эмалей, хранящихся в Гос. музее искусств Грузии, особое внимание привлекают три пластины со сценами Сретенья, Воскрешения Лазаря и Сшествия св. духа (№ 3223, 3222, 3224). Эти пластины интересны, в первую очередь, тем, что дают прекрасные декоративные картинки сюжетных композиций, в то время как большинство эмалей представляют собой отдельные изображения фигур. Кроме того, это поистине яркие образцы декоративного искусства, обладающие высокими художественными достоинствами. Трудно остаться равнодушным перед поразительной лиричностью и особой настроенностью сцен, выразительностью эмоциональных восточных лиц, гармонией и яркой цветовой звучностью контрастных тонов.

Сохранность пластин хорошая. Случаи, где эмаль выкрошилась, очень незначительны. Дырочки на кирпично-красной краске должны являться свидетельством накипи при обжиге. Блеск и чистота красок поразительны. Размеры иконок с незначительными расхождениями почти одинаковы (высота — ок. 13 см., ширина — ок. 10 см.). Почти одинаковы и места расположения укреплений.

Эмалевые композиции Сретенья, Воскрешения Лазаря и Сшествия св. духа входили в серию икон на тему двенадцатых Праздников, хранящихся одно время в коллекции М. П. Боткина. Эта серия объединяла одиннадцать композиций. Где и когда была утеряна одна из двенадцати сцен, а именно композиция Благовещенья, мы не знаем. Три из них были возвращены Грузии в 1923 г. и поступили в Гос. музей искусств Грузии. Судьба остальных композиций неизвестна¹. Однако сохранились цветные иллюстрации этих сцен, представленные в издании собрания М. П. Боткина: Вход в Иерусалим, Распятие, Сшествие во ад, Сшествие св. духа, Рождество, Крещение, Преображение, Вознесение, Успение богородицы, Воскрешение Лазаря и Сретенье². Из этих сцен только Распятие и Сшествие во ад содержат надписи, причем греческие. Манера исполнения всех пластин одинакова, и с первого взгляда ясно, что они были исполнены одним и тем же мастером, по всей вероятности, для одного большого произведения. Знаменитая венецианская Пала д'оро также содержит композиции Христовых Праздников, но здесь они представлены наряду с другими отдельными изображениями и сценами. Так как наши иконки своеобразием некоторых сцен находят ближайшие аналогии с грузинской чеканной иконой, известной под именем лаклакидзево́й мадонны (нач. XI в.), то логично сравнивать их с этой последней.

¹ *Amiranachvili Ch. Les émaux de Géorgie. Paris, 1962, p. 60.*

² Собрание М. П. Боткина. СПб., 1911, табл. 87—90.

В самом деле, мы имеем совпадения некоторых иконографических и композиционных элементов в отдельных евангельских сценах. В этом отношении особенно показательна композиция Сретенья. Общим для обоих памятников моментом является особенность архитектуры — барабан с коническим куполом и фланкирующими сферическими куполами, редкая иконографическая деталь — наличие подсвечника с горящей свечой в центре изображения и, наконец, строгая уравновешенная композиция с двумя парами фигур. Фриз же и раковина — архитектурные элементы здания в чеканной композиции Стретенья — перенесены в эмалевую сцену Сошествия св. Духа. Здание в эмалевой сцене Воскрешения Лазаря содержит декоративный элемент, в точности воспроизводящий таковой в чеканной композиции Благовещенья. В композиции Входа в Иерусалим одежда, разостланная для встречи Христа, вернее, прореха на рубаше, перенята с чеканной иконы почти механически. Крещение во всех деталях следует соответствующей сцене лаклакидзевской иконы: аналогично построение — центральная фигура Христа уравновешивается двумя массивами гор, равномерно выделяющими изображение по обе стороны центра: с одной стороны — Иоанн Креститель, с другой же — три славословящих ангела; аналогична поза Христа и положение его ног, т. е. перенос левой через правую; река также изображена со змием и рыбами; наверху — десница и голубь в луче. Прием выделения фигур двумя массивами гор и, тем самым, создания уравновешенной композиции применен и в другой сцене лаклакидзевской иконы, а именно в Сошествии во ад, и перенесен мастером эмалевой иконы: та же подчеркнутая строгая вертикаль креста, то же противопоставление группы Адама и Евы (у нас три фигуры) со спокойно представленными фронтально царями. Сцена Распятия также очень напоминает лаклакидзевскую: поза распятого Христа, сильно согнутого в локтях и коленях, распределение и состав групп по сторонам Христа — группа жен слева и Иоанн со свидетельствующим «сотником» справа, а также поза этого последнего. В сцене же Преображения в обоих случаях применяется круглая gloria. Даже очень своеобразная, отличающаяся от лаклакидзевской сцена эмалевой композиции Рождества по сложности, перегруженности и составу роднится с чеканной иконой — пастухи с дубинками в руках, овцы, сидящий в углу задумчивый Иосиф, волхвы, явившиеся на поклон к богородице, ясли с младенцем, их форма и узор украшения.

Итак, очевидно, что в создании наших эмалевых пластин большое влияние оказала известная лаклакидзевская икона³. Можно думать, что она же могла подсказать и композиционное построение нашего предполагаемого памятника в целом. По-видимому, существовало какое-то центральное изображение, обрамленное бордюром, украшенным эмалевыми композициями. В хахульском триптихе также имелось центральное изображение, как было оно и в Пало д'оро, однако принцип распределения эмалевых пластин здесь отличен от лаклакидзевской иконы, которой, по нашему предположению, должен был следовать и наш памятник. Трудно сказать, в какой последовательности и как были расположены эти сцены и следовали ли они хронологически принятой последовательности изображаемых событий, тем более, что мастер Лаклакидзевской мадонны нарушает ее, как видно, совершенно сознательно, руководствуясь прежде всего глазом «художника, искавшего возможность создать узор, распределенный в равновесии направо и налево от средней вертикали»⁴. Возможно, и наш мастер, столь искушенный в построении отдельных сцен, изображенных на эмалевых пластинах, должен был исходить из художественных принципов создания гармонического ансамбля всего произведения. Трудно что-либо определенно утверждать,

³ О популярности и влиянии лаклакидзевской иконы говорит и тот факт, что поздняя икона Адкурской богородицы (XVI в.) создана в ее подражание.

⁴ Чубинашвили Г. Грузинское чеканное искусство. Тбилиси, 1959, с. 198.

однако предположение о компоновке отдельных эмалевых сцен наподобие композиции лаклакидзевского ансамбля кажется приемлемым. Мы не будем заниматься здесь разбором утерянных сцен каждой в отдельности, так как считаем более целесообразным рассмотрение дошедшего до нас материала, на примере которого можно свободно судить о характерных чертах остальных однородных композиций. Мы будем касаться утраченных композиций только в том случае, когда та или иная особенность отдельных сцен послужит подтверждением определенной даты или стилистической характеристики всего памятника.

Все три сохранившиеся сцены исполнены на золотом фоне. Сцена Сретения с двумя парами симметрично распределенных изокефальных фигур (№ 3223) разворачивается перед фронтальным фасадом, белым, поделенным темно-синей узкой полосой на два регистра и украшенным окнами с охристо-желтой рамой. Глубокий дверной проем в нижнем регистре открывает вид на изумрудно-зеленую круглую колонну с арками. Справа, над дверным проемом выделяется желтый крест, посаженный в темно-синий круг. Центр подчеркнут темно-синим коническим куполом, завершающимся крестом. В барабане прорезаны узкие длинные окна — темно-синие на белом фоне. Центр фланкирован равномерно представленными круглыми куполами по бокам. Варьирование куполов (один поменьше и со скатом, слева, другой же — побольше, без ската, один решен в синих тонах, другой — с красными полосами) несколько смягчает строгость. Этому же впечатлению служит отклонение от четко выделенного центра — подсвечника с длинной горящей свечой, переданной в голубоватых тонах. По обе стороны свечи расположены по две фигуры — слева Иосиф и Мария с Христом на руках, справа Симеон-богоприимец и Анна со свитком в руке, встречающие младенца. Богоматерь протягивает Христа Симеону. Фигура богоматери полна изящества и лиризма. Особо следует отметить оригинальное решение открытой, обнажающей пальцы ног, красной обуви богоматери.

Почтенный старец изображен чуть подавшимся вперед. Протянутые к младенцу руки его покрыты гиматием, фигура выделена изумрудно-зеленым подиумом, окаймленным красной полосой. Особо звучит голубой цвет разных оттенков, обогащающий колористическую палитру этих произведений. Мастер прекрасно решает цветовые соотношения разных тонов. Сочетания темно-синего и голубого в одеждах богоматери и Симеона оживлены сочетанием кирпично-красного с темно-синим и изумрудно-зеленым у фланкирующих фигур. Чередование изумрудно-зеленых и голубых нимбов создает прекрасный цветовой ритм. В результате мы имеем уравновешенные цветовые пятна, выгодно сочетающиеся как с золотом фона, так и молочно-белым тоном архитектуры. Однообразие же большой плоскости темно-синего цвета, объединяющего хитон Симеона и мафорий богоматери, нарушается ярким звучным акцентом светящегося желтого корзинки с двумя белыми голубками в руках Иосифа, а также желтыми крестиками, украшающими плечи и лоб богоматери. Одежды фигур оживлены также складками — сетью многочисленных золотых перегородок, то закручивающихся, главным образом на коленях, то располагающихся в елочку, то принимающих эллипсоидную форму, иногда же просто падающих длинными вертикальными линиями. Одевание Христа представлено полосатым светло- и темно-голубым хитон. Крестчатый нимб серо-синего цвета украшен белым крестом с красными полосами. Особенно выразительны лики изображений. Желтовато-коричневый оттенок карнации придает коже смуглый вид. У Марии и Симеона лицо более светлое, с розовым оттенком. Овал обведен тонкой аккуратной линией и создает деликатную и привлекательную форму. Большие глаза, оттененные дугой густых черных бровей, особенно выразительны. Круглые черные зрачки угольками горят на фоне белых глазных яблок. Линия бровей непосредственно соединяется с линией носа,

где шпилькой загнутая форма перегородки просто передает характерную форму носа. Маленькие губы, очерченные золотой перегородкой то бантиком, то просто округлой линией, в основном окрашены кармином. У Иосифа же они переданы только изгибом золотых перегородочек. Иосиф изображен с черными волнистыми волосами, бородой и обвисающими черными усами. Их рисунок целиком объединен. Седина длинной бороды и ниспадающих на плечи волос Симеона передана бело-голубым тоном. Ритм, созданный постановкой фигур, наклоном их голов, сменой цветовых пятен и игрой золотых перегородок, необычайная выразительность значимых ликов, больших черных глаз придает особую настроенность и некоторую взволнованность всей этой сцене.

Другая пластина — Воскрешение Лазаря (№ 3222) — характеризуется аналогичной для сцены Сретенья трактовкой фигур, а также сходным колористическим решением. Однако композиционное ее построение отлично от Сретенья — здесь мы имеем большее число фигур и многоплановость композиции. Действие разворачивается не фронтально, как в Сретеньи, а диагонально, на фоне сходного архитектурного пейзажа, осложненного двумя массивами скал. На пересечении диагоналей, чуть влево, представлен Христос в голубом хитоне и темно-синем гиматии, с крещатым белым нимбом, черными волосами и бородой. Жестом благословения он обращается вправо, к помещенному в глубине, в проеме здания запеленутому в белом Лазарю, рядом с которым находится одетый в кирпично-красную одежду слуга. Фигура Лазаря акцентирована большой аккуратной окружностью светло-голубого нимба, особенно выразительного на фоне белого здания и пелен Лазаря.

Христос и Лазарь — главные действующие лица сцены, вокруг которых концентрируются остальные элементы композиции. Христа сопровождает толпа апостолов, от которых отделился Петр, приблизившийся к учителю с жестом изумления. Лицо мудрого, убеленного сединой Петра тоже очень значительно. К ногам Христа припали сестры Лазаря — одна распростерлась на земле, другая пала на колени. Мария облачена в голубую столу и темно-синий мафорий. Марфа одета в черный мафорий. За ними изображен другой слуга в профиль, рукой придерживающий крышку гроба прозрачно-изумрудного цвета. Кирпично-красный цвет его одеяния прекрасно сочетается с синим и черным мафориями сестер Лазаря. Композиция строго продумана и ясна. Большая скала объединяет обширную группу апостолов во главе с Христом, которой противопоставляется другая скала поменьше с архитектурой и воскресшим Лазарем, с одной стороны, и группой сестер, с другой. Все части взаимно уравновешены и дают твердую основу композиции, созданную пересечением диагоналей. Смещение же Христа с центра служит смягчению жесткой, строгой симметрии всей композиции. Христос является средоточием направленности всех фигур и групп композиции, все они и каждая в отдельности жестом и позой устремлены к Христу, основному логическому центру композиции. В свою очередь, Христос жестом связан со слугой, распеленывающим Лазаря и служащим связующим звеном между передним и задним планами. Христос связывается также с фигурой слуги, изображенного в профиль.

Большую роль в равновесии и гармонии построения играет цвет — два интенсивно-синих массива, разреженные молочно-белым тоном архитектуры, — и круговой ритм, созданный акцентами кирпично-красного одеяний двух слуг, двух фигур из второго ряда апостолов слева, Петра, и, наконец, возвращенный к первому слуге.

Следующая сохранившаяся сцена Сошествия св. Духа (№ 3224) гораздо проще композиции Воскрешения Лазаря и, если можно так выразиться, менее монументальна, чем Сретенье. Однако та же четкость композиции, ее ритм, акцентирование, выделение каждой фигуры и в какой-то степени их значимость, несмотря на их маленькие размеры,

характеризует и эту родственную предыдущим двум композицию. Прекрасно очерченный овал, в который вписан строго фронтальный седовласый царь (седина передана голубовато-белым тоном) изображен с развернутым белым свитком. Одевание царя — красное с синим, обильно украшено желтым. Желтая трехчастная корона усыпана синими драгоценными камнями. Двенадцать сидящих на скамье апостолов размещены вокруг этого центрального изображения, следуя воображаемой линии овала, повторяющей овал, в который вписана царская фигура. Раковина в центре здания служит плавному переходу от одной группы апостолов к другой, которые увязываются между собой еще и жестом правой руки апостола Павла. Купола по обе стороны здания — темно-синий конический справа и округлый красный слева — служат усилением композиционной уравновешенности сцены. Строгость центральной вертикали подчеркнута находящимся точно над раковиной условным изображением неба с равномерно распределенными расходящимися лучами. Однако эта строгость выделения центра и противопоставленной ей горизонтали, подчеркнутой на белом фасаде двумя синими поясами, смягчена оживленностью поз сидящих апостолов. Колорит мажорный и гармоничный — звучный красный, особенно выразительно оттеняющий темно-синий; охристо-желтые пятна служат прекрасными цветовыми акцентами, перекликающимися с желтыми тонами центральной фигуры, где они применены особенно щедро.

Иконы Праздников исполнены в технике перегородчатых эмалей, столь распространенной как в Грузии, так и в Византии⁵.

В иконах Праздников эмалью украшена не вся поверхность пластины — фон золотой, а изображения эмалевые. Многие византийские и грузинские произведения исполнялись аналогичным образом. В таких случаях силуэт изображения или углубляли при помощи матриц, или вырезали пластинку по контуру изображения, краями припаяв снизу изготовленный золотой лоточек. При этом в одних случаях вырезался контур всего изображения в целом, в других — силуэт отдельных изображений. Обратная сторона пластин Праздников показывает, что в нашем случае пластины были углублены при помощи матриц по контуру всего изображения в целом. Местами они прорваны (см., например, скалы в сцене Воскрешения Лазаря).

Контур отдельных изображений, в основном, четко выделяет их силуэт, линия его едина. Но в некоторых случаях, особенно там, где одеяния двух рядом стоящих фигур — одного или близких цветов, эта контурная линия очень слаба и ее трудно отделить от общего рисунка всей плоскости. Например, в сцене Сретенья, где мафорий Марии и Иосифа — темно-синего цвета, или в сцене Воскрешения Лазаря, где свисающий с руки Христа темно-синий мафорий на фоне темно-зеленого одеяния Петра сливается с этим последним, трудно определить, где кончается одежда одного и начинается одеяние другого. Таким образом, получается большая плоскость, вся испещренная множеством складок разнообразной формы и рисунка, создающих единый напряженный волнующий ритм. При этом складки одеяний произвольно создают богатый декоративный узор. Так, традиционные спиральные завитки на коленях, имеющиеся у некоторых византийских изображений (см., например, парные фигуры апостолов Петра и Иоанна, Павла и Матфея, или изображение Христа-Пантократора в центральной части триптиха из Хахули,

⁵ О технике перегородчатой эмали см.: *Molinier E. L'émallerie*. Paris, 1891; *Кондаков Н. История и памятники византийской эмали*. СПб., 1892; *Собрание М. П. Боткина*. СПб., 1911; *Rosenberg M. Zellenschmelz*. Frankfurt am Main, 1922; *Dalton O. Byzantine art and archaeology*. New York, 1961; *Русская эмаль. Каталог*. М., 1962; *Рыбаков Б. А. Ремесло древней Руси*. М., 1948; *Amiranachvili Ch. Op. cit.*; *Muraro M., Grabar A. Les trésors de Venise*. Genève, 1963; *Wessel K. Byzantine Enamels*. New York, 1967.

маленькую эмалевую пластину с изображением апостола Петра⁶, фигуру Христа-Пантократора на запрестольном образе Пала д'оро⁷ и др.), повторяются и на наших изображениях. Однако здесь они носят совсем другой характер. В перечисленных изображениях завиток очень аккуратен и нарочито очерчен уверенной рукой. Он резко противопоставляется таким же аккуратно выведенным прямым или линиям, уложенным в елочку, или вертикально падающим вниз. У нас завитки не выделены особо, а постепенно подготовлены круговыми очертаниями горизонтально развернутых складок вверх и вниз. Они как будто больше соответствуют передаче коленных или локтевых суставов. Большое сходство с нашими пластинами проявляет одежда Христа-Пантократора на хахульском триптихе. И здесь форма спиральных завитков на коленях подготовлена таким же ритмом проведенных складок в верхней части одежды, что создает резкое противопоставление завитка остальным складкам. Правда, по сравнению с пластинами Праздников здесь больше ощущается намеченное выделение этой части. В наших пластинах больше свободы, широты, размашистого почерка — складки и завитки выделены не такой аккуратной и твердой рукой, как в названных выше византийских примерах, но зато и не так сухо, а темпераментно и взволнованно. Наш мастер так увлечен этим ритмом и декоративным течением складок, что иногда совсем теряет чувство хотя бы приблизительного следования силуэту фигуры. Прекрасной иллюстрацией этого является фигура Христа в сцене Воскрешения Лазаря — Христос стоит совершенно ровно, а гиматий у его левой ноги вздут по форме согнутой в колене ноги с выделением ее спиралью, которая приходится фигуре у верхней части бедра. Несмотря на это, такое нарушение не воспринимается глазом, так как сама фигура построена прекрасно, с соблюдением пропорций и с широким свободным моделированием форм. На примере Христа в Воскрешении Лазаря или Симеона из сцены Сретенья можно говорить и о присущем мастеру-грузину чувстве пластического восприятия форм. Здесь, видимо, сказалось, с одной стороны, традиционное стремление наших мастеров к пластике, в силу определенных обстоятельств не получившее, к сожалению, дальнейшего развития, а с другой, — думается, влияние прекрасных образцов грузинской и византийской монументальной живописи.

Фигуры наших пластин гармоничны и мягки. Это особенно ощутимо при сравнении их с вытянутыми пропорциями фигур XI в. (например, тех же хахульских апостолов). И даже чуть увеличенные головы не нарушают эту гармонию, а служат подчеркиванию большей выразительности этих фигур. Каждая отдельная фигура, каждая группа наших пластин отмечена определенной эмоциональной выразительностью, что также объединяет их с грузинскими памятниками в отличие от византийских, где мы имеем большую строгость и отточенность образа. Так, группа апостолов в сцене Воскрешения Лазаря с выразительными своеобразными ликами, с выделяющимися экспрессивными черными глазами очень напоминает таковые из самобытных фресок Бертубани, близких нашим пластинам и по времени их исполнения. Особой лиричностью отмечена фигура богоматери в сцене Сретенья — она нежно склоняет голову к бережно поддерживаемому ею сыну. В отличие от этой сцены композиция более ранней лаклакидзевской иконы гораздо строже и репрезентативнее. Поза Марии, передающей Христа Симеону на вытянутых руках, серьезный младенец, торжественно восседающий на руках матери, как на троне, с устремленным в пространство взором, Симеон, Анна и Мария, обращенные к зрителю, подчеркивают торжественную демонстрацию отдельных участников сцены. На эмалевой же пластине все персонажи активно включены в событие. Иосиф же, столь безучастный

⁶ *Amiranachvili Ch. Op. cit.*, p. 116—117, 103, 90.

⁷ *Bacchion E. L'église de Saint Marc. Paris, 1972, p. 39.*

в композиции лаклакидзевской иконы, всем своим движением (резко подавшейся вперед фигурой, жестом протянутой вперед руки, держащей на весу корзину и готовой для преподнесения жертвы), взором, устремленным в сторону Симеона, всем обликом служит для создания определенного отношения к происходящему. Выведенные полукругом перегородки, удлинённый эллиптический заворот складок в верхней части ноги подчеркивают этот порыв в позе Иосифа, это устремление к центру, но не разобщенное, а объединенное с другой фигурой. Здесь главным является общий декоративный ритм, так сильно акцентированный в представленных нами эмалевых композициях.

Именно это нарастание декоративных элементов и вместе с тем гармония и ритм движений наводят на мысли об аналогии с прекрасным памятником грузинской монументальной росписи Кинцвиси, датируемой рубежом XII—XIII вв. Безусловно, подобная ассоциация была вызвана и колоритом — сочетанием зеленых и сине-голубых тонов. Так как мы имеем дело с эмалями, то всегда надо помнить и о каких-то технических ограничениях или специфике, выработанной в этом виде искусства. Так, легкая плавкость прозрачно-зеленого, а также светло-бирюзового тона обусловила пристрастие к ним в византийской и грузинской эмали. Эти тона не теряют блеска, будучи даже перегретыми, и, разливаясь ровной плоскостью, крепко пристаю к стенкам перегородок⁸.

Однако трудно верить, что столь искусный мастер, каким был наш эмальер, мог исходить лишь из технического удобства применения того или иного цвета. Особого внимания заслуживает отношение мастера эмалевых пластин к характеру линии. «Линия... наделялась грузинским мастером особенной силой, жизненностью и, главное, динамикой, т. е. всем тем, что делает эту линию средоточием максимальной выразительности и эмоциональности образа»⁹. Но в разное время она носила различный характер. Так, например, линия в росписях интересующего нас периода, а именно, в росписи Кинцвисского храма, становится более динамичной и плавной, где она, по сравнению с более ранними росписями, выписывает вполне освобожденную фигуру. Такой характер линии в наших пластинах — «движение ее по плавным кривым, придающее ей непрерывную динамичность»¹⁰, — сближает эмалевые иконы с кинцвисской росписью. Общим для обоих памятников является в целом и их декоративно-динамический стиль, характерный для конца XII—начала XIII в.¹¹: построение сцен, отход от чисто фронтальных фигур, в основном, их трехчетвертной поворот, течение линий, начинающееся в одной фигуре и продолженное в другой, т. е. осуществление взаимосвязи чисто декоративным путем, движение от крайних фигур к центру (Сретенье) или, наоборот (Воскрешение Лазаря), с нарастанием или ослаблением динамики. В порядке чисто декоративного соподчинения объединяются в наших произведениях фигуры, архитектурные сооружения, скалы, декоративно разделенные на конусообразные блоки сетью переплетающихся золотых перегородок. Правда, здесь уже появляется многоплановое развертывание, а также стремление к передаче пространства. Например, в сцене Воскрешения Лазаря скала слева закрывает часть здания, которое, в свою очередь, прикрывает скалу справа, куполы здания с барабанами изображены один за другим, линия, отделяющая барабан от купола, несколько выгнута так, чтобы подчеркнуть его объем (то же и в сцене Сретенья), Христос представлен в следующем за первым плане: апостолы в Сошествии

⁸ Кондаков Н. Указ. соч., с. 96.

⁹ Алибегашвили Г. Четыре портрета царицы Тамары. Тбилиси, 1957, с. 78.

¹⁰ Там же, с. 78—79.

¹¹ О грузинских росписях XII—XIII вв. см.: Вирсаладзе Т. Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. — «Ars Georgica», IV, 1955, с. 213.

св. Духа распределены по два в разных планах; в Сретеньи супеданиум Симеона построен с учетом перспективных линий; кустики в сцене Преображения, представленные в разных планах, но не всегда с учетом их перспективного уменьшения вглубь, явно служат для передачи той пространственной среды, где происходит действие; крайние левые фигуры в сцене Распятия и Успения богоматери переданы за фигурами переднего плана; арка здания в сцене входа в Иерусалим подчеркивает глубину пролета; два фланкирующих изображения здания в Успении богоматери представлены с пониженной и повышенной точки зрения. Все эти моменты определенно указывают на пространственные элементы XIII в. Однако композиции в целом плоскостны, плоскость строго лимитирована с обеих сторон. Взаимоотношения между фигурами и архитектурно-горным фоном не приобретают пространственного характера. Фигуры и действие разворачиваются перед плоскими декоративными кулисами, а не вписаны в него. Так, колонна с арками в сцене Сретенья не воспринимается в пространстве, так как она сильно выдвинута на передний план, а супеданиум и ноги изображений повисают в плоскости, подчеркнутой еще и золотом фона. Даже кустики на переднем плане сцены Воскрешения Лазаря воспринимаются, в первую очередь, как декоративные элементы, украшающие пластину, хотя они и предназначены для того, чтобы отметить место происходящего.

То же можно сказать и относительно постановки фигур: они представлены на плоскости, а не в пространстве, что особенно видно при сравнении их с византийской эмалевой пластиной, изображающей апостола Петра¹². При общей плоскости всего изображения в целом отведенная в сторону одна нога апостола отмечает глубину, а контрапост дает более естественную постановку фигуры.

Такое плоскостное разворачивание композиций пластин Христовых Праздников указывает на момент временной, т. е. характерный еще для конца XII в. К этому следует добавить, что в подобной трактовке композиций определенную роль должно играть и особое пристрастие мастера-грузина к выразительности линии и плоскости. Однако в данном случае нельзя забывать и о специфике самих эмалей, где в силу технических ограничений изображение бывает плоскостным, а излишняя сеть перегородок оживляет монотонность больших моделированных плоскостей.

Итак, в наших пластинах мы отметили черты, характерные для конца XII в., а также некоторые отдельные моменты, предвещающие стиль XIII в. Определенная стилистическая близость их к Кинцвисской росписи позволяет нам несколько расширить границы датировки икон Праздников, предложенной Ш. Амиранашвили, и перенести их дату с XII в. на перелом XII—XIII вв.

Что же дает сравнение наших произведений с памятниками собственно эмальерного искусства? Из доступного нам материала иконы Праздников проявляют большое сходство, в первую очередь, с византийской иконой, изображающей сцену Сошествия во ад, которая хранится в Гос. Оружейной палате и также датируется XII в.¹³ С первого взгляда, она действительно сродни нашим эмалям. Действительно, она имеет много общего с иконами Праздников — в гармоничной композиции, в типе ликов и, что самое главное, в манере распределения линий-перегородок — они уложены в аналогичном рисунке.

Такое распределение перегородок, а именно закономерный ритм определенных узоров, и высокий технический уровень исполнения икон Праздников наводят на мысль о византийском влиянии. Однако суще-

¹² *Amiranachvili Ch. Op. cit.*, p. 90—91.

¹³ *Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, табл. 185.*

ствуется один нюанс, который заставляет взглянуть на наши вещи несколько иначе, — это характер самого рисунка — несколько огрубленный и, можно сказать, неловкий, но более нервный и динамичный. Рисунок византийской иконы строже и суше, как бы упорядоченнее. Это едва видимое различие дает особый эмоциональный накал иконам Праздников и тем самым противопоставляется духовно уравновешенному изображению византийской иконы. Из грузинского материала нашим эмалям более всего соответствует икона Спаса из Корцхели, некогда украшавшая оклад, заказанный Леваном II Дадияни. Икона имела широкое обрамление с эмалевыми сценами и фигурами. Н. П. Кондаков относит эти эмали к византийской работе второй половины XI в.¹⁴ Ш. Амиранашвили же считает их грузинской работой XIII в., исполненной позже икон Праздников; близость корцхельской иконы к композициям Праздников он видит в стиле исполнения, а также эмоциональности, с которой трактованы традиционные темы¹⁵. На самом деле, экспрессия, ощутимая в наших пластинах, с еще большей силой чувствуется в корцхельских композициях¹⁶ (это, главным образом, относится к композиции Успения богородицы, столь драматичной и трогательной в выражении охватившей апостолов скорби). Большие глаза с выделяющимися зрачками под густыми черными бровями, местами чуть увеличенные головы и особенно увеличенные руки евангелистов, апостолов, Марии и благовестующего ангела — все это служит усилению экспрессии изображения, что также сближает корцхельские эмали с нашими. Некоторые пространственные моменты — расположение ложа Анны по диагонали в глубину в сцене Рождества богородицы, передача уменьшенной фигуры на втором плане с более увеличенной — на первом, супеданиум в Успении, постановка фигур в Благовещении, частота перегородок, создающих определенный узор складок, примечательный и в фигурах икон Праздников, а также колорит, повторяющий сочетания светло и интенсивно-голубого, синего, зеленого, красного и желтого, определенно напоминает композиции Христовых Праздников.

Но некоторые отличительные черты корцхельских изображений и отдают их от наших икон. Первое, что бросается здесь в глаза, это то, что при всей плоскостности и линейности изображения здесь особенно усиливается живописный момент — роль цвета увеличилась по сравнению с эмалями икон Праздников. Цвет становится объединяющим (голубые или двуцветные голубые фоны в сцене Успения богородицы, выделяющие группы апостолов и евангелистов), иногда акцентирующим (особенно киновии-красный кричащий тон ложа богородицы, красное одеяние Анны), сам тон же более тусклым и не таким чистым, как в наших иконах. В отличие от яркой, но прекрасно стармонированной колористической гаммы икон Праздников, колорит корцхельского памятника пестр. Однако в данном случае эта пестрота служит передаче возросшего драматического накала. Драматизм корцхельских икон достигается как выбором сюжета (глубокие чувства и большая скорбь по поводу смерти богородицы, например), так и чисто внешними средствами — лица апостолов в отчаянии, с тревогой вглядывающийся в лицо матери Христос, скорбящий апостол Андрей, припавший головой к груди богородицы, рыдающие ангелы, прикладывающие белые платки к лицам, большие глаза, приподнятые брови, увеличенные руки и т. д. Но в этих изображениях нет того достоинства и внутренней силы, каким обладают еще фигуры Праздников. Здесь нет величия и значимости образа, присущей более ранним вещам и характеризующей также наши эмали, да и эмоциональность этих произведений различна. В иконах Христовых Праздников господствует лиризм, в иконе же из Корцхели — драматизм. Там лиризм и экспрессия передаются в основ-

¹⁴ Кондаков Н. Указ. соч., с. 152, рис. 447.

¹⁵ Amiranashvili Ch. Op. cit., p. 68—69.

¹⁶ Ibid., p. 67.

ном линией очень плавной и выразительной как в контурах изображений, так и в обработке волнующих складок, здесь — более спокойное течение складок, как бы не соответствующее общему драматизму сцен. Разница ощутима и в колорите, а также в степени исполнения изображений. Колорит эмалевых икон Праздников состоит из ярких локальных тонов, но сочетавшихся очень гармонично. Колорит корцхельской иконы пестр, хоть и содержит отдельные полутона и переходы (например, эллинистические реминисценции в переходах голубого в фиолетовый одежд изображений). Характер перегородок в обоих произведениях одинаков, но рисунок здесь более небрежен и маловыразителен.

Известная близость к эмалевым пластинам Праздников, а также и некоторые расхождения с ними могут определить корцхельскую икону как произведение XIII в. Как мы видели выше, нарастание живописных элементов, большая драматизация изображений, колористическая гамма, обогащаемая цветовыми рефлексам¹⁷, а также иконография Успения¹⁸ указывают именно на XIII век. Сопоставление корцхельского памятника с группой грузинских эмалей из Гелати¹⁹, Хоби, Джумати (икона архангела Михаила), содержащих грузинские надписи, и Цаленджиха²⁰ говорят о возможности отнесения корцхельской иконы к грузинскому мастеру.

Сходство между этими памятниками проявилось, в первую очередь, в типаже, технике нанесения перегородок, в трактовке лиц — густые, часто приподнятые или находящиеся на разном уровне брови, широко раскрытые большие глаза, удлинённый нос. Таким образом, грузинское происхождение корцхельских эмалей служит лишним доказательством национального характера эмалевых икон Праздников, с которыми они определённо связаны.

Эмалевые иконы Христовых Праздников содержат ещё некоторые примечательные детали, которые делают неоспоримым их грузинское происхождение²¹. Во-первых, грузинский архитектурный стаффаж — типичный для грузинской церкви конический купол с барабаном, в котором прорезаны характерные для грузинской архитектуры окна. Подобная архитектура встречается и в других грузинских композициях Сретенья, таких, как лаклакидзевская икона, оклад иконы Адкурской богородицы, а также грузинская деревянная икона в Эрмитаже из бывшего собрания Штиглица, исполненная в XVI в. по ранним образцам²². В миниатюрах XIII в. Ларгвисского четвероглава А-26²³ мы видим тот же конический купол и барабан с характерными окнами.

Другая редкая иконографическая деталь — подсвечник с горящей свечой, изображённый между фигурами Марии и Симеона, встречается только в грузинских сценах Сретенья. Вышеназванные примеры грузинских икон с этой композицией содержат изображение такой свечи, установленной в подсвечнике. Ни Византия, ни Запад такого представления сцены Сретенья не знает.

На наличие подсвечника с горящей свечой в композиции лакладзевской иконы обратил в свое время внимание А. Баумштарк. Отвергая за-

¹⁷ Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. 1. М., 1947, с. 160—161.

¹⁸ Что касается иконографии Успения данной композиции, то следует особо отметить, что она иллюстрирует апокрифическую сцену, где один ангел приводит апостола Иоанна к постели богородицы в Иерусалим, другой же ангел приводит апостола Марка. Сцены с подобной иконографией до XIII в. как будто не появлялись.

¹⁹ *Amiranachvili Ch.*, p. 72—73.

²⁰ *Ibid.*, p. 78—79, 81, 74.

²¹ Греческие надписи сцен Сошествия во ад и Распятия не могут отвести грузинское происхождение наших иконок, так как мы имеем немало случаев, когда грузинские памятники содержат греческие надписи.

²² Каковкин А. Грузинская деревянная икона «Сретенья». — «Сообщения Государственного Эрмитажа», XXIII, 1971, с. 82—85.

²³ Мачавариани Е. Грузинские рукописи. Тбилиси, 1970, илл. 39.

падные влияния в строго восточной иконографии этой сцены, он пишет: «Тогда не остается ничего другого, как в соответствии с тесной литургической связью Грузии и Палестины видеть в этом отзвук древнехристианского культа собственно Иерусалима»²⁴. В самом деле, праздник в честь встречи Господа с Симеоном имел место именно в Иерусалиме в раннюю эпоху: описание его находим у паломницы IV в. Сильвии, а в сочинениях Александрийского патриарха V в. Кирилла отмечено, что этот праздник, следующий за Рождеством, справлялся с возжиганием свечей²⁵. Первоначально Сретенье отмечалось 14 февраля, при Юстиниане оно было перенесено на 2 февраля. Примечательно, что с февралем с незапамятных времен ассоциируются ритуалы очищения, а языческий праздник *Lupercalia* — античный ритуальный праздник очищения был, видимо, неспроста заменен христианским Сретеньем, справлявшимся в тот же день. Термин *Candlemas*, выработанный в IX в. для праздника очищения, был связан, безусловно, с тем, что он еще и раньше сопровождался процессией со свечами²⁶. Так как в западных, сравнительно более поздних (начиная с XIII в.) изображениях Сретенья не так редко представление зажженных свечей, можно заключить, что они в этих сценах заостряли внимание одновременно и на очищении. А восточная сцена, делавшая упор только на встречу Христа с Симеоном, не содержит зажженных свечей²⁷.

Рассмотрение грузинских сцен Сретенья с подсвечником и свечой, а также некоторые исторические справки дают возможность несколько иначе взглянуть на отдельные трактовки этой иконографии. На основании изучения памятников грузинской церковной письменности К. С. Кекелидзе выяснил, что самый праздник Сретенья в древней Грузии назывался *საშენი*, т. е. «праздником светильников»²⁸. Он отмечался, согласно «Картлис цховреба», зимой до Рождества, т. е. как раз в тот промежуток времени, в котором находится Сретенье в церковном календаре²⁹.

И. А. Джавахишвили, считая *«საშენი»* древним народным праздником, связывает его со сванским *«ლამპარი»*, считавшимся пережитком христианского праздника Сретенья. В силу особых обстоятельств, затруднявших принятие христианства в Сванетии, он потерял свое первоначальное лицо и превратился в полуязыческий, народный праздник, который отмечался в ограде церкви несением зажженных веток березы.

Таким образом, в Грузии издавна существовал термин *«საშენი»*, соответствующий западному *Candlemas*, принятому для обозначения праздника очищения. Можно предположить, что в грузинской интерпретации сцены Сретенья издавна существовала тенденция акцентирования момента очищения богородицы, чего нельзя видеть в восточных и византийских трактовках этой сцены, изображающей всего лишь Принесение Господа во храм и встречу его с Симеоном. В сравнении же с западными ил-

²⁴ Baumstark A. Eine Wanderausstellung georgischer Kunst. — «Oriens Christianus», III Serie. Leipzig, 1930, S. 241; Чубинашвили Г. Указ. соч., с. 205.

²⁵ Римская матрона Гикелия, жившая в середине V в., считается одной из первых в Иерусалиме, установившей обычай встречи господа со свечами. При изучении иконографии Сретенья мы опираемся главным образом на статью: Shorr D. C. The Iconographic Development of the Presentation in the Temple. — «The Art Bulletin», v. XXVIII, 1946, March, N 1, p. 17—32.

²⁶ Наличие свечей во время праздника Очищения Dorothy C. Shorr связывает с римским праздником в честь Плутона, имевшим место в феврале и описанным Якобо де Воратине в его «Золотой легенде». Плутон похитил Прозерпину. Родители искали ее со свечами и светильниками. Римлянки также участвовали в процессии со свечами, чтобы заслужить любовь Прозерпины. Так как трудно стереть обычай, то и папа Сергий I, с целью придания этому ритуалу христианского значения, постановил ежегодно прославлять в этот день св. Деву и при этом держать в руках благовоспаленную свечу. Свеча, таким образом, должна была ассоциироваться с Богородицею.

²⁷ Shorr D. C. Op. cit., p. 24.

²⁸ Кекелидзе К. Иерусалимский канонарь VII в. (грузинская версия). Тифлис, 1912, с. 180—183; Чубинашвили Г. Указ. соч., с. 206.

²⁹ Кекелидзе К. Указ. соч., с. 182.

люстрациями этой композиции грузинские сцены с горящей свечой являются более ранними: лаклакидзевская икона датируется XI веком, тогда как западные изображения Сретенья со свечой появляются лишь с XIII в. Примечательно и то обстоятельство, что в итальянских изображениях свеча, ассоциирующаяся с ритуалами очищения, очень редка по сравнению с северными представлениями Принесения во храм. Идея очищения богоматери всегда была менее значительной у итальянских художников, которые были ближе к оригиналу византийского источника с подчеркиванием встречи Симеона и Христа; по их представлениям Мария не могла подвергнуться ритуалам очищения: «...Ты не нуждаешься в очищении: напротив, ты вся свет и очищение!»³⁰

Грузия, с ее особым почитанием богоматери (считается, что эта страна является уделом богоматери), не упустила бы случай заострить внимание и на богоматери. Поэтому кажется логичным намек в грузинской сцене Сретенья на богоматерь, на ее очищение. В силу того, что отношение грузин к религии было гораздо более человечным и менее трансцендентным по сравнению с Византией, что грузинская «*ღვრის ცონი*» по сравнению с отвлеченным понятием холодной божественной «*Μήτηρ Θεού*» является просто матерью, ей, как и всякой матери-христианке, полагалось после Рождества очищение на сороковой день. Поэтому-то и грузинское Сретенье заостряет внимание на ритуале очищения, на что указывает изображение свечи в сцене Принесения во храм. Этим грузинская интерпретация иконографии Сретенья сближается с западной трактовкой сцены. В западных изображениях эти свечи не так привлекают к себе внимание, как в грузинских, где одна высокая горящая свеча в подсвечнике выделена композиционно, она помещена в центре и привлекает к себе внимание зрителя.

Так как сцена Сретенья в подобном виде сохранилась только в грузинских изображениях, а самую раннюю ее трактовку со свечой являют собой только грузинские образцы, следует думать, что местом происхождения такой иконографии должна быть именно Грузия. Правда, празднество, описанное в письменных источниках, имело место в Иерусалиме, но отражение его дано только в грузинском изобразительном искусстве — других подобных памятников не сохранилось ни в восточном, ни в византийском искусстве. Если даже предположить, что подобные памятники существовали и там, но не дошли до нас, то сам факт сохранения этих традиций в грузинских изображениях очень важен. Он указывает на тесные культурные связи Грузии с Палестиной.

Пространный экскурс в иконографию нам понадобился для того, чтобы показать грузинские корни той иконографии, которая представлена на наших произведениях. Это может послужить еще одним свидетельством местного происхождения эмалевых иконок с Христовыми Праздниками.

Многое в смысле выявления национального характера наших пластин может дать также сравнение их с византийскими и западными образцами. Из огромного материала византийских памятников выделим некоторые изображения Пала д'оро, близкие к нашим иконам как во времени, так и по выбору сюжетов. Это — 6 пластин, расположенных в верхней части алтаря и датируемых XII в. Считают, что они происходят из монастыря Пантократора и были привезены в Венецию из Константинополя в 1204 г.³¹ Как считает Дальтон, прежде всего последовательность расположения сюжетов (Вход в Иерусалим, Сшествие во ад, Распятие, Воскрешение Лазаря, Сшествие св. Духа, Вознесение богоматери) очень характерна для иконографии Константинополя³². При сравнении с нашими пластинами выясняется как общность, так и различие этих работ. Первое,

³⁰ Shorr D. C. Op. cit., p. 27.

³¹ Diehl Ch. Manuel d'art byzantin. Paris, 1910, p. 657; Dalton O. Op. cit., p. 512; Muraro M., Grabar A. Op. cit., p. 53.

³² Dalton O. Op. cit., p. 512.

что их объединяет, — это распределение перегородок, их узор и широкое употребление голубого и зеленого — характерный для этого времени колорит. Однако сами эти сочетания и каждый тон в отдельности отличны от нашей цветовой гаммы. Византийские композиции очень выдержаны в колорите — они решены в зелено-голубых тонах. Наши сцены многокрасочны и яркие, локальны и живы. Глубокий изумрудно-зеленый полупрозрачный тон эмалевых иконок Праздников противопоставляется зеленому цвету с несколько иным оттенком.

Нельзя не отметить и различия в оттенках телесного византийских и грузинских изображений. Последние часто имеют лилово-винный оттенок лица, что объясняется примесью марганца, т. е. применением местного сырья, добываемого в Грузии³³. Византийские памятники такого оттенка телесного не знают. Изображения в указанных сценах Пала д'оро имеют желтовато-розовый оттенок лица.

Эти византийские пластины отличны от наших сцен также строгостью композиционного построения, сведенного, по словам Мореля, к окоченелой симметричности, где формы плоски и абстрагированы, а техника довольно ограничена³⁴. Наши композиции отмечены большей свободой построения, отходом от строгой, жесткой симметрии, с более живым, более пластическим восприятием формы, а также с более свободной, хоть и грубоватой манерой технического исполнения. Разницей отмечен и характер рисунка — совершенно четко и сухо выделяющий отдельные декоративные отрезки одеяний, с одной стороны, и свободно льнущийся рисунок складок, вольнее облегающий формы, создающий общий взволнованный ритм одежд, с другой. Сами же фигуры более вытянуты на византийских эмалях. Черты лица этих двух памятников также трактованы различно. Удлиненному овалу византийских образов противопоставляются округлые овалы наших ликов, узкому и длинному носу — нос поменьше, тонкие брови там и густые здесь, мелкие глаза с острым взглядом на византийских памятниках и широко раскрытые, излучающие мягкий свет — на грузинских. Более строгие тонко выписанные и отвлеченные лики византийских сцен отличны от мягких, лиричных изображений наших пластин. Оба памятника являют собой усиление декоративных моментов. Но и в этой декоративности они отличны друг от друга.

Правда, и в византийских и в грузинских изображениях декоративное течение складок тесно связано еще с фигурой, но в грузинских оно произвольнее, свободнее и мягче облегает фигуру. В византийских изображениях ритм декоративно сменяющих друг друга узоров строг и продуман, сильнее акцентирован. Эта линия еще более выявлена в западных изображениях, где узор уже геометризруется, а складки представляют совершенно самостоятельный декоративный мотив (см. эмалевый крест из Козенца, считающийся работой XII в.)³⁵.

Таким образом, грузинские произведения эмали (на примере эмалевых пластин Праздников) являются третьим феноменом, отличным как от византийских, так и от западных памятников. Эмалевые иконки Праздников являются произведениями грузинского искусства рубежа XII—XIII вв. и относятся к эпохе, когда политическая, экономическая и культурная мощь Грузии могла создать базу для процветания и этого вида грузинского искусства.

³³ Винный оттенок грузинских изображений впервые был отмечен Н. П. Кондаковым; см.: *Amiranachvili Ch. Op. cit.*, p. 7.

³⁴ *Morey Ch. R. Medieval art.* New York, 1942, p. 124.

³⁵ *Talbot Rice D. The art of Byzantium.* London, 1959, p. 329, pl. XXIV. Д. Талбот Райс датирует его концом XII в., А. Фролов и К. Вессель — концом XII — началом XIII в. *Terminus ante quem* является тот факт, что крест был подарен Кафедралу в 1222 г. императором Фридрихом II (*Wessel K. Op. cit.*, pl. 56, p. 176—181). Я придерживаюсь мнения тех авторов, которые считают крест итальянской работой (I. Deér, A. Lipinsky), возможно, созданной под определенным византийским влиянием.