

Л. ХУСКИВАДЗЕ

ЭМАЛЕВЫЙ ОКЛАД ГРУЗИНСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ ИЗ МАТЕНАДАРАНА

Богатая сокровищница Матенадарана недавно получила в дар древнюю грузинскую рукопись, украшенную миниатюрами, заставками, канонами и инициалами, кожаный оклад которой содержит эмалевое изображение. Она хранится здесь под № 160. Это Четвероевангелие ранее находилось в Эчмиадзине и было известно грузинским ученым, занимающимся рукописями. Впервые его видел в 1960 г. И. Абуладзе, который отметил сходство между ним и известным Ванским кодексом (А-1335). Обстоятельную статью Эчмиадзинскому евангелию посвящает Е. Мачавариани, подкрепившая высказанную И. Абуладзе мысль стилистическим анализом памятника, представляющего, по его мнению, копию Ванского кодекса и датируемого первой половиной XIII в.

Грузинское евангелие из Матенадарана вызывает большой интерес и своим окладом — его эмалевое изображение является значительным памятником средневекового эмальерного искусства. Именно на нем мы и решили остановить свое внимание (рис. 1).

Эмалевый оклад Эчмиадзинского евангелия, насколько мы знаем, не известен в научной литературе по средневековым эмалям. Имеется лишь краткое описание его, данное Е. Мачавариани, которая изучала только рукопись¹. Учитывая всю ценность эмалевого оклада Эчмиадзинской рукописи, мы даем его подробный анализ².

Композиция лицевой стороны кожаного оклада Эчмиадзинской рукописи представляет собой эмалевую икону Распятия, имеющую как бы широкое обрамление, состоящее из угловых чеканных пластин и медальонов, а также ажурных розочек. Из восьми чеканных медальонов два отличаются от остальных и, очевидно, представляют их позднюю замену. В центре верхней и нижней частей обрамления — по одному эмалевому медальону. Вся композиция бессистемно усыпана драгоценными камнями. Ее украшает также подвешенный на цепочке маленький крестик.

Эмалевая икона дает центральное изображение распятого Христа и строго симметричные фигуры Марии и Иоанна, а также двух парящих ангелов на золотом фоне. Распятый представлен на темно-синем кресте с золотыми проволочками. Фигура Христа повреждена ниже пояса. Голова Спасителя, глубоко ушедшая в плечи, чуть склонена вправо. Ее украшает бирюзовый нимб с красным ободком и белым крестом, обведенным красной каймой с синими точечками. Вытянутые руки Христа прибиты гвоздями к кресту — шляпки гвоздей синие. Тело его дает изгиб вправо. Грудь разработана симметрично расходящимися ребрами, живот выделен, соски отмечены золотыми кружочками. Карнация тела смуглая, телесного цвета. Крест распятого Христа воздвигнут на Голгофе с черепом Адама —

¹ Мачавариани Е. Нововыявленная параллель так называемой Ванской рукописи (А-1335). — Известия Института рукописей АН ГССР, 1961, III, с. 141.

² В деле изучения этого важного памятника средневекового эмальерного искусства большое содействие оказали патриарх-католикос всех армян Вазген I и покойный директор Матенадарана Л. С. Хачикян.

белым с пурпурными чертами. Сама Голгофа передана зеленой непрозрачной эмалью с синими, желтыми и кирпично-красными акцентами.

Изображения богоматери и Иоанна в трехчетвертных поворотах обращены к центру. Справа от Христа — Мария; она протягивает вперед правую покровенную руку, а левую с белым платком прижимает к щеке. На ней — голубая стола и синий мафорий; нимб бирюзовый с кирпично-красным контуром. Pendant богоматери изображен Иоанн — правая рука его поднесена к щеке, в левой он держит желтое Евангелие с белым срезом, украшенное красным овалом, синими сердечками и зелеными прямоугольниками. Нимб Иоанна зеленый с кирпично-красной каймой. Над головами богоматери и Иоанна — греческие надписи, выведенные белыми буквами по темно-синему фону. Они передают обычную для этой сцены формулу — Се Сын Твой, Се Матерь Твоя — и следуют правилам византийской палеографии. Дощечка креста над головой распятого не имеет надписи. Наверху изображены два летящих ангела, представленные по пояс и обращенные к центру. Их руки, протянутые вперед, оголены до локтей. Они облачены в голубые хитоны и темно-синие гиматии. Развевающиеся крылья ангелов переданы чередованием зеленых, белых, синих и голубых перьев. Пурпурные волосы ангелов перетянуты белыми лентами. Нимбы их зеленые с кирпично-красными ободками.

Узкая полоса рамы эмалевой иконы сильно повреждена. Сохранились правая, верхняя и кусочек левой ее части, украшенные орнаментом — белый побег с красными лепестками на темно-синем фоне, а также части греческой надписи (в нижнем правом углу), исполненной белыми буквами по темно-синему фону, в которой читается лишь одно слово «победителю» (в дат. пад.). Полосы чеканного орнамента представляют поздние вставки.

Эмалевые медальоны вверху и внизу дают поясные изображения святых в трехчетвертном повороте. Верхний святой представлен безбородым, с полным овалом лица и короткими пурпурными волосами. В левой руке он держит белый свиток. Нижний святой изображен с продолговатым лицом, высоким лбом и длинной пурпурной бородой. Синее Евангелие с белым срезом и красными перетяжками он держит поперек груди. Святые облачены в голубые хитоны и синие гиматии. Нимбы их интенсивно-синие с кирпично-красной каймой. Фоны изображений золотые, украшенные по кругу синими и красными кружочками. Слева от изображений дан белый с синим кружок, справа — остатки синих полосок с белой надписью. Эти полоски настолько фрагментированы, что не дают возможности определить имена святых. Только на основании иконографического типа ликов можно высказать предположение, что здесь должны быть изображены Иоанн-евангелист (юный) и Павел. Когда эти медальоны были включены в обрамление, трудно определить, но они явно были взяты из полного набора. Характером же исполнения — его качеством, системой распределения перегородок, колоритом, описанием ликов — эти изображения ничем не отличаются от основной композиции Распятия. Вполне допустимо, что центральное изображение первоначально имело широкое обрамление, украшенное целым рядом эмалевых медальонов со святыми, как это имело место и в других памятниках эмальерного искусства.

Композиция Эчмиадзинского Распятия строга и уравновешена. Центр выделен четко, по обе стороны его располагаются симметрично изображения Марии, Иоанна и двух ангелов. Сцена строится вертикально — высокий крест, вытянутые фигуры. Устремление композиции ввысь смягчается горизонталями поперечных рукавов креста и пластин с поясняющей надписью, продуманно заполняющих грозящее пустотой пространство между фигурами и крестом, а также склоненными к центру ангелами. Все элементы композиции свободно располагаются по фону. Протянутые вперед руки ангелов и богоматери, жесты поднесения руки к щеке у Иоанна, а у Марии также — белого платка, позы фигур, ушедшая в плечи голова Спасителя — все эти моменты направлены на передачу определенной эмоциональной настроенности сцены. Однако изображение в целом остается

строгим и сдержанным. Строг и выдержан также колорит композиции. Он основан главным образом на сине-голубых тонах, оживленных белым, кирпично-красным, желтым и зеленым цветом. Лики выписаны тонко, манера их письма одинакова во всех изображениях — тонкие брови, узкие глаза с мелкими зрачками, длинный нос, губы — кармин. Одежда разработана частыми, многочисленными перегородками, уложенными в основном в четкую «елочку». Исполнение — тонкое.

Памятники средневекового эмальерного искусства довольно богаты изображением сцены Распятия. Они предоставляют обширный параллельный материал для сравнительного изучения композиции Евангелия из Матенадарана. По иконографической схеме, составу изображений она ближе всего к ставротеке из Сан-Марко, исполненной в X в. (рис. 2), к эмалевому окладу, хранящемуся там же и датируемому XII в. (рис. 3), а также к крышке ковчега из Сванети (Грузия), находящегося в монастыре св. Квирикэ и Ивлиты и известного под именем «Икона Шалиани», которая должна относиться к XII—XIII вв.³ Однако из трех перечисленных памятников ставротеку из Сан-Марко характеризует совершенно отличный от Эчмиадзинской эмали стилистический подход. Ее изображения разработаны широко и общо. Складки одеяний более разрежены и переданы в основном длинными прямыми перегородками, двухцветные одежды писаны как бы «широкими, вольными мазками». Система складок-перегородок эмали Матенадарана строится на частых тонких линиях, уложенных в основном в «елочку». В отличие от изображений ставротеки Сан-Марко фигуры эмали Матенадарана делаются более хрупкими, черты их мельчают, число складок одеяний увеличивается. Появляется и определенная эмоциональность сцены — Христос со склоненной вправо, ушедшей в плечи головой, с изгибом тела, скорбные жесты богоматери, Иоанна и ангелов. Все эти черты, присущие эмали Эчмиадзинской рукописи, явно отличают ее от венецианской ставротеки.

Стилистически более близкими ей кажутся эмалевый оклад из Сан-Марко и икона Шалиани. Все эти памятники объединены общим стилем одной и той же эпохи. Однако эмалевый оклад из Сан-Марко выделяется тем, что демонстрирует отличное от двух других памятников направление стиля. Он относится к так называемому цветистому стилю — *Shevronstil*, как его именует О. Демус. Оклад Матенадарана и икона Шалиани демонстрируют одно и то же направление стиля и отмечены некоторыми индивидуальными различиями. В окладе строго соблюдается чистота византийского стиля, его утонченная техника. По манере исполнения эмали родственной ей является пластина Распятия из Мюнхена, датируемая первой половиной XII в.⁴ (рис. 4). Правда, последняя имеет иную иконографическую схему, но проявляет большое сходство с изображениями оклада Эчмиадзинской рукописи в трактовке ликов, системе складок-перегородок, тонкости ведения линий, в использовании сине-голубого основного тона, в сдержанности и благородной строгости фигур. Общими для обоих памятников являются и такие детали, как жесты фигур (Мария с молочно протянутой вперед правой рукой и левой, прижимающей белый платок к щеке, и Иоанн в скорбной позе поднесения руки к лицу), а также выделение надписей прямоугольными рамочками.

Трактовка изображений эмалевых медальонов идентична основной композиции Распятия. Тот же тип ликов с одинаковым описанием черт лика с узким разрезом глаз, мелкими пурпурными зрачками, та же система частых тонких перегородок, уложенных главным образом в «елочку», тот же сдержанный колорит, основанный на сине-голубой гамме, то же помещение белых надписей в синие прямоугольные рамочки и, наконец, одинаково высокий уровень исполнения изображений.

³ Wessel K. Die byzantinische Emailkunst. В., 1967, S. 81—82, Taf. 25; S. 170, Taf. 52; МАК, 1904, вып. X, с. 94—100, илл. 43.

⁴ Wessel K. Op. cit., S. 166—169, Taf. 51.

Одновременной сцене Распятия является также узкая полоса орнамента, окаймляющая ее. Этот орнамент по простоте своего рисунка, по узору более всего напоминает украшение креста в сцене Распятия на византийской пластине из Пала д'Оро (первая половина XII в.)⁵, а также бордюр креста из Вашингтона (коллекция Думбартон Окс, начало XIII в.)⁶

Исходя из всего сказанного, эмалевый оклад грузинского Евангелия из Матенадарана можно определить как памятник византийского круга. Его высокие художественные качества ставят эту эмаль в один ряд с лучшими византийскими памятниками. По манере и качеству исполнения ее ближайшей параллелью является замечательная мюнхенская пластина Распятия, датируемая первой половиной XII в.

Однако нам кажется вполне возможным несколько расширить границы исполнения эмали Матенадарана. Дело в том, что само грузинское Евангелие, украшенное эмалевым окладом, датируется более поздним временем: нижняя его граница — рубеж XII—XIII вв., верхняя — начало XIII в.⁷ Отсюда можно заключить, что эмаль могла быть изготовлена специально для этого Евангелия, привлекая характерную для окладов рукописей тему Распятия. В установлении границ датировки эмали определенную роль играет и близость ее к иконе Шалиани, которая, по нашему мнению, должна относиться к XII—XIII вв. Не вызывает возражений и стиль памятника, который подчиняется общим принципам всего XII и начала XIII в. К тому же часто мы имеем дело с примерами ретроспективной интерпретации или с использованием более ранних образцов, что более всего вероятно и в данном случае. Такая тенденция обычно прослеживается в так называемых периферийных школах.

В связи с этим можно поставить вопрос о месте происхождения эмали Матенадарана. Не исключено, что она была вывезена из Византии и затем уже пригнана к грузинской рукописи или же исполнена мастером, вышедшим из Византии, но уже на другой территории. Если разделить мнение Е. Мачавариани о возможном украшении и переписке Эчмиадзинской рукописи в Гелати⁸, то можно сделать предположение об исполнении и ее оклада местным мастером, возможно мастером-грузином, строго соблюдавшим, однако, все византийские правила. Подобные примеры в Грузии имеются: вспомним хотя бы так называемый крест Квирике или медальоны Джуматской иконы архангела Гавриила, следующие византийским принципам⁹, — они представляют византизирующее направление грузинского эмальерного искусства. Неудивительно, что именно в Гелати, в этом крупном центре культуры, мог существовать художественный очаг, где рука об руку сотрудничали как миниатюристы, так и чеканщики и эмальеры.

Но где бы ни был исполнен эмалевый оклад грузинской рукописи из Матенадарана, очевидным остается тот факт, что он отмечен типичными чертами, характерными для византийского эмальерного искусства XII—XIII вв. Этот памятник является еще одним ценным образцом из богатейшего наследия средневековых пергородчатых эмалей.

⁵ Ibid., Taf. 46 q.

⁶ Ibid., Taf. 60.

⁷ Мачавариани Е. Указ. соч., с. 151.

⁸ Подробнее см.: Мачавариани Е. Указ. соч., с. 153. Как заключает Е. Мачавариани, это Евангелие было затем перенесено в Тао (Южная Грузия).

⁹ Amiranchvili Ch. Les émaux de Géorgie. P., 1962, p. 81, 114, 115.