

и зерню, которая, образуя красивый линейный орнамент, плотно припаяна к поверхности бус<sup>17</sup>. Кроме того, на одной самой крупной шаровидной бусине золотого ожерелья имеются разбросанные на всей ее поверхности небольшие выступающие золотые круглые шишки, имеющие форму головки булавки, вколотые в поверхность бусины; по всей вероятности, кончик этой булавки был расщеплен внутри и заклепан молоточком.

На других бусах эти шишечки слегка выступают на поверхности и вытолкены способом чеканки. Мелкая накладная зернь припаяна к поверхности бусины несомненно способом холодной пайки.

Все эти технические приемы художественного декора ювелирных изделий из золота почти без изменения применялись при изготовлении изделий из Ахалгорского клада<sup>18</sup>. В золотых изделиях из этого клада прежде всего обращает на себя внимание широкое применение накладной зерни. Только зернь стала мельче, техника пайки более тонкой и совершенной, орнамент строже по рисунку, несколько суше по стилю. В декоре золотых серег сохранилась техника изготовления выступающих шишек, вколотых в золотую поверхность ювелирного изделия. На серьге из Ахалгори выступающие шишки укреплены на поверхности золотым гвоздиком — булавкой, острие которой очевидно было заклепано. Кроме того, чеканным способом выполнены небольшие круглые шишки на многих золотых изделиях из Ахалгори. Но мелкая приставная зернь все более и более широко используется в ювелирных изделиях не только этого времени, но и значительно позднее. Зернь на поверхности золота, как показывает изучение древних ювелирных изделий, закреплялась способом холодной пайки.

Таким образом, изучение ювелирных изделий из золота, начиная с эпохи средней бронзы вплоть до первых веков нашей эры, говорит о высоком техническом уровне древнегрузинских мастеров и утонченном художественном вкусе, который в каждую историческую эпоху имел свой стиль. Художественная традиция в ювелирных изделиях вообще, и в частности из золота, обладала большой устойчивостью. Самым существенным моментом в области техники их изготовления было применение способа холодной пайки, без которой изготовление многих тонких ювелирных изделий и широкое применение зерни было бы почти невозможным.

Яркую картину развития искусства изготовления художественных изделий из золота и серебра, особенно произведений ювелирного искусства в первые века нашей эры, дает инвентарь ахалгорских погребений. Изучение этого материала показывает, что все виды и способы изготовления ювелирных изделий из золота, известные в глубокой древности, особенно широкое использование полихромии, применение скани, накладной зерни, чеканки,ковки сохранились и в эту эпоху. Но вместе с тем, мы имеем в области полихромии доселе неизвестный ряд новых явлений, именно характерных для первых веков нашей эры.

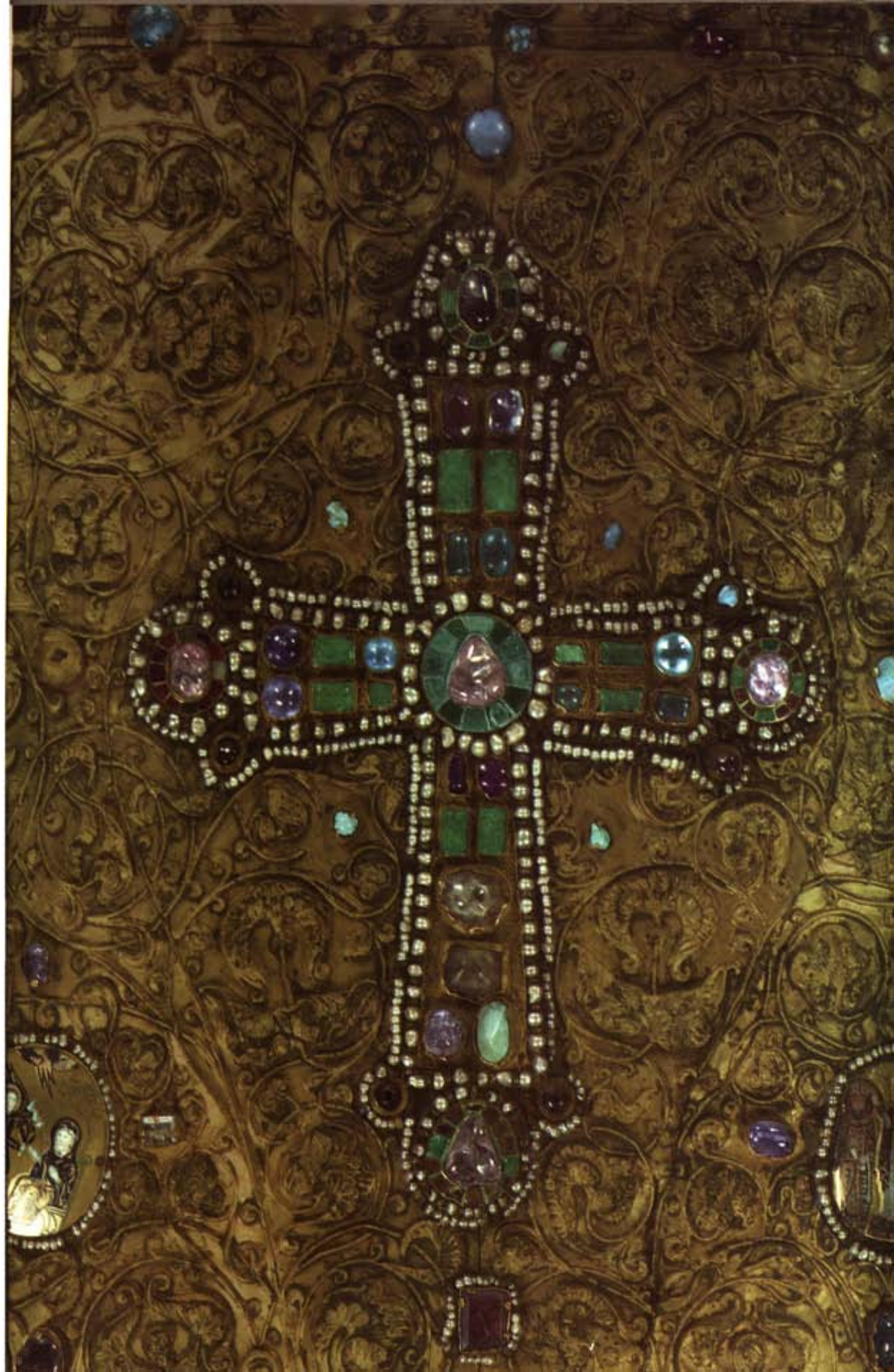
В полихромии этой эпохи помимо широкого использования разноцветных драгоценных, полудрагоценных камней вводится цветное стекло и перегородчатая эмаль. Изучение инвентаря армазисхевских богатых погребений показывает, что уже во втором веке н. э. перегородчатая эмаль<sup>19</sup> находит определенное место в полихромии ювелирных изделий. Особо надо отметить, что на золотом поясе из Армазисхеви, состоящем



из набора прямоугольных золотых блях, луночки между перегородками заполнены одноцветным серовато-белым полупрозрачным стеклом. Почти все золотые изделия из Армазисхеви (все перстни, большинство серег и браслетов) украшены разноцветными и различной формы вставками из шлифованных камней, иногда из стекла, пасты и эмали.

Таким образом, в Грузии в первые века нашей эры существовала местная художественная школа златокузнечества и ювелирного мастерства, развивающаяся на многовековой самобытной традиции, восходящей своими корнями к эпохе средней бронзы. Изучение известных в настоящее время произведений ювелирного искусства и золотых дел мастерства дает возможность наметить развитие художественного вкуса и стиля за столь длинный период истории культурного развития страны. Основные достижения в области техники изготовления ювелирных изделий из золота, применение скани, чеканки, ковки, особенно накладной зерни, сохраняются на протяжении длительного времени. Но вместе с тем, в связи с появлением и внедрением в быт нового материала — стекла, особенно после открытия способа получения цветного стекла, происходит изменение в полихромии ювелирных изделий. Уже в позднеантичную эпоху цветное стекло частично заменяет драгоценные и полудрагоценные камни и цветную пасту в полихромии золотых ювелирных изделий. Уже во втором веке н. э., как было отмечено, появляются первые произведения перегородчатой эмали.

Для изготовления перегородчатых эмалей необходимым условием является изготовление цветной стекловидной массы, т. н. смальты, и установление на золотой основе золотых перегородок, следующих контуру желаемого изображения. Золотые перегородки, положенные на ребро, должны быть припаяны к золотой основе и между собою должны быть спаяны так плотно, чтобы цветная стекловидная масса, заполняющая каждую луночку в отдельности во время плавления при обжиге не переходила границ. Соблюдение этих условий может гарантировать успех производства. Таким образом, пожалуй, самым трудным в смысле технического изготовления перегородчатой эмали является способ пайки золотых перегородок, который исключает применение огня, т. е. холодный способ. Опыты, проведенные научным сотрудником Государственного музея искусств Грузинской ССР химиком И. С. Таруашвили, по изучению технологии древних перегородчатых эмалей увенчались полным успехом. Прежде всего было установлено, что способ холодной пайки в ювелирном искусстве при изготовлении золотых изделий был известен в Грузии еще с эпохи средней бронзы. Изучение припаянных к золотой основе ребром поставленных золотых перегородок показало, что припай был осуществлен сплавом из золота. Это обстоятельство навело И. Таруашвили на мысль, что в ювелирной технике древние мастера применяли ртуть, которая, как известно, растворяет в себе золото. Для сцепления золотых перегородок с поверхностью золотой основы ребра перегородок предварительно опускались в ртуть, после этого золотые перегородки ставились ребром на поверхность основы, согласно контуру изображения, в результате этого получался сплав, который обладал большой прочностью. Эти наблюдения и предположения были проверены И. Таруашвили с большой тщательностью, в результате чего ему удалось выполнить несколько копий древнегрузинских перегородчатых эмалей, хранящихся в Государственном музее искусств Грузинской ССР.



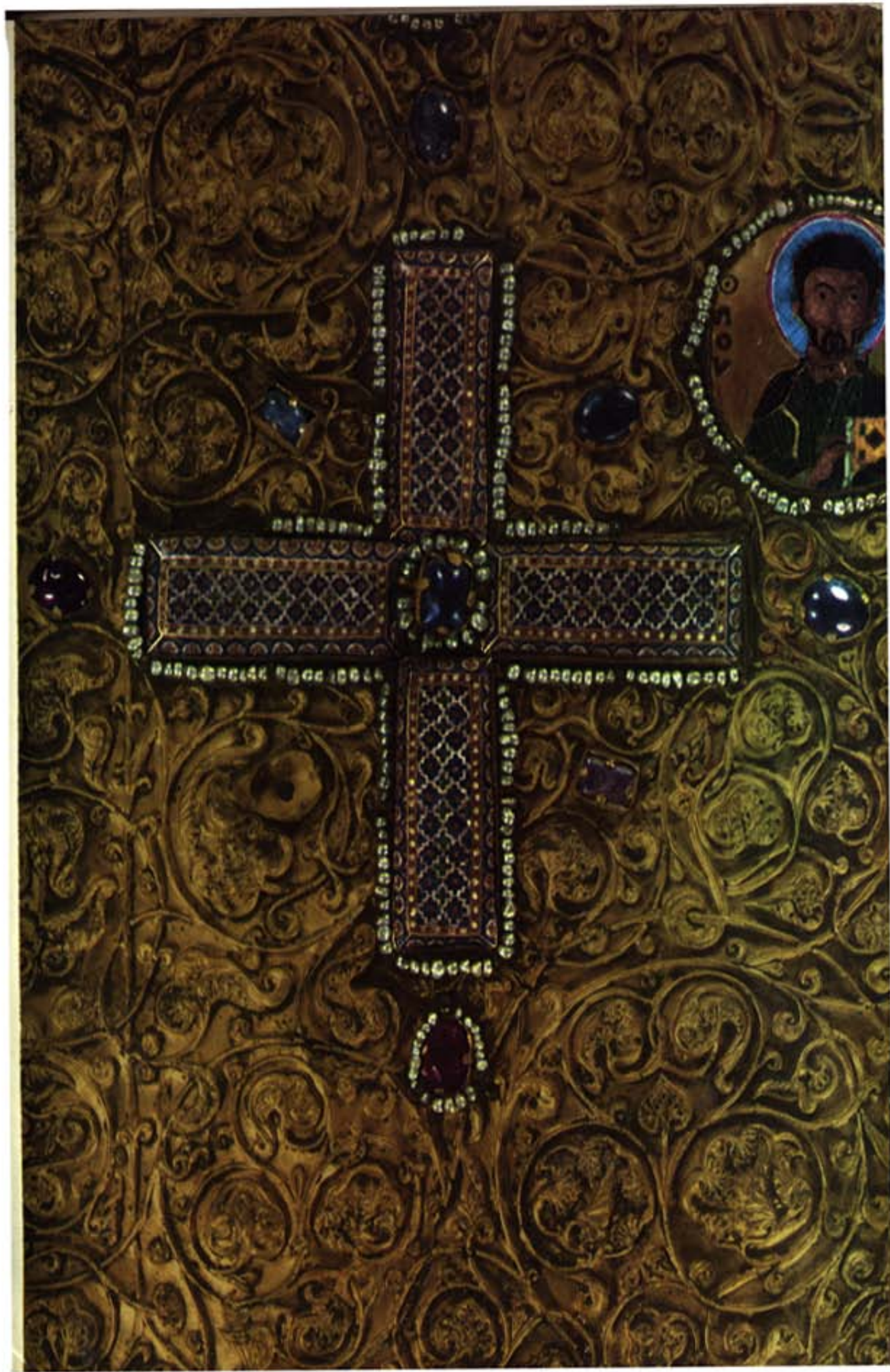
Им же установлена рецептура изготовления грузинских смальт всех основных цветов, проверенная путем опыта. Отмеченный выше метод холодной пайки применялся в древней ювелирной технике для изготовления накладной золотой зерни на художественных изделиях из золота.

Открытие метода холодной пайки по золоту дало возможность окончательно решить вопрос о происхождении древнегрузинских перегородчатых эмалей, который до сих пор решался априорно без надлежащего учета археологических данных. Большинство исследователей истории эмалевого производства считают, что оно возникло на Востоке. Изучение художественных изделий из драгоценных металлов, особенно из золота, позднеантичной эпохи приводит к выводу, что исторически не было единого центра возникновения эмалевого производства. Византийская выемчатая и перегородчатая эмаль, древнегрузинское и русское эмалевое производство возникли независимо друг от друга, на основе местных художественных традиций золотых дел мастерства и ювелирного дела позднеантичной эпохи.

Перегородчатое золотых дел мастерство со стеклянными инкрустациями выступает в истории ювелирного искусства как замена употребления драгоценных камней и подделка под них посредством стеклянных имитаций. Применение способа холодной пайки в художественных изделиях из червонного золота, овладение техникой изготовления цветных стекол послужили технической базой для развития эмалевого производства в Византии, Грузии, на Руси. Христианское искусство дало древнему искусству производства эмалевых изделий на золоте новое содержание, отвечающее религиозным запросам эпохи. Перегородчатая эмаль с христианскими религиозными сюжетами зарождается в Византии и Грузии одновременно в конце VI в. Н. П. Кондаков считал, что русское производство перегородчатых эмалей возникло под влиянием Византии после принятия Русью христианства в эпоху Ярослава Мудрого. В. А. Рыбаков<sup>20</sup> на основании трактата монаха Теофила<sup>21</sup>, относимого новейшими исследованиями не к XI—XII вв., как раньше, а ко второй половине X в., упоминающего о «тщательно сделанных русских эмалях», относит появление русского производства перегородчатых эмалей ко второй половине X в., т. е. к эпохе Ольги и Святослава. В IV—V вв., н. э. в Среднем Приднепровье создавались художественные изделия с выемчатой эмалью. Около середины X века киевские мастера в результате сношений с Византией переходят от выемчатой техники к перегородчатой, а в XI веке сами готовят эмалевую массу и значительно совершенствуют мастерство.

Сохранившиеся памятники грузинской перегородчатой эмали с христианскими религиозными сюжетами, анализ которых будет проведен нами в дальнейшем, свидетельствуют о том, что в Грузии перегородчатые эмали на религиозные сюжеты появились не позже VII века. Эмали в Грузии обозначались термином «шемефтон» — греческого происхождения, происходящим от слова *χυμεισμα*. Во времена Константина Порфирородного (913—959) эмаль имела в религиозном обиходе и в быту широкое распространение. Церковные сосуды: дарохранильницы, потиры, дискосы, мощехранильницы, оклады и т. п. обозначаются общим названием *εργα χεμιμα*.

С XI века, как видно из грузинских источников, слово шемефтон обозначает эмаль; от этого термина происходит древнерусское слово



химинет, позднейший термин — финифть. Однако следует отметить, что в древности в Грузии для обозначения эмали пользовались другим термином *mīpai-ḡobāa*, который широко распространился с XI века. В арабском языке указанный термин *mīna* — مينا обозначает эмаль, мозаику, глазурь; в персидском языке указанное слово употребляется в этом же значении; этот составленный из двух слов термин в персидском обозначает эмалевую работу, эмалевое производство. В грузинском же языке последний термин встречается для обозначения эмали лишь в позднюю эпоху, не раньше XVI в., когда техника перегородчатой эмали была утрачена. В дарственной грамоте католикоса Мелхиседека Мцхетскому кафедральному храму Светицховели, датированной 1029 г., сказано, что католикос Мелхиседек пожертвовал храму потир и дискос из золота, украшенные камнями, жемчугом и эмалевыми иконами<sup>22, 23</sup>.

В грузинском тексте типикона Петрицонского монастыря<sup>24</sup> в сходном значении употребляются оба термина: минай (*ḡobāa*) и шемэфтон (*შემეფტონი*) (груз. текст, стр. 16), латинский (перевод, стр. 10).

Сопоставление этих терминов в грузинском тексте указывает на то, что термин *ḡobāa* (минай) обозначает смальту, эмаль, второй термин — перегородчатую эмаль.

Н. П. Кондаков<sup>25</sup> арабское слово «*mīna*» считает индоевропейским, а не семитическим. Кремер<sup>26</sup> указывает, что арабы во втором веке хиджры были знакомы с производством эмалей и цветного стекла. В Авесте слово «*mīni*» означает ожерелье, драгоценность. От этого слова несомненно происходит пехлевийское слово *mineak*, греческие *μινίχης*, *μινίχισ*, грузинское *მინიკი*, армянское *մինեակ*. В упомянутой выше дарственной грамоте католикоса Мелхиседека в числе даров упоминается золотое ожерелье (*მინიკი ბერძნული*) греческой работы.

Грузинские летописи, исторические документы, дарственные грамоты сохранили сведения о том, что, помимо художественных изделий работы грузинских мастеров, в Грузии высоко ценили произведения византийского искусства и образцы художественного ремесла. При этом надо особо подчеркнуть то обстоятельство, что в тексте летописей, отдельных документов все, что было привезено в Грузию из других стран, особенно из Византии, тщательно регистрировались. Летопись «Матиане Картлисай» (*მატიანე ქართლისაჲ*)<sup>27</sup> сообщает, что упомянутый выше католикос Грузии Мелхиседек два раза ездил в Константинополь, один раз при императоре Василии II (976—1025), другой раз при Романе (1028—1034). В дарственной грамоте собору Светицховели<sup>28</sup> католикос Мелхиседек указывает, что император Константин (1025—1028) пожертвовал золотую икону Спасителя, император Василий II икону Богоматери, украшенную золотым окладом, камнями и жемчугом, император Роман принес в дар златотканное облачение (1) и др. В тексте отмечаются и те дары, которые преподнес Баграт IV.

Составитель дарственной грамоты проявил большую точность, всюду почти до мелочей особо отмечает то, что привозилось из Византии. В перечне упоминается большой серебряный таз с кувшином (2) (*ვერცხლის ტაშტაბრაგი დიდი*) и греческой работы таз и кувшин из позолоченного серебра *ბერძნული ტაშტაბრაგი ვერცხლისა ოქროსა თაცურვებული*.

Художественные изделия из драгоценных материалов работы местных грузинских мастеров вполне естественно особо не отмеча-



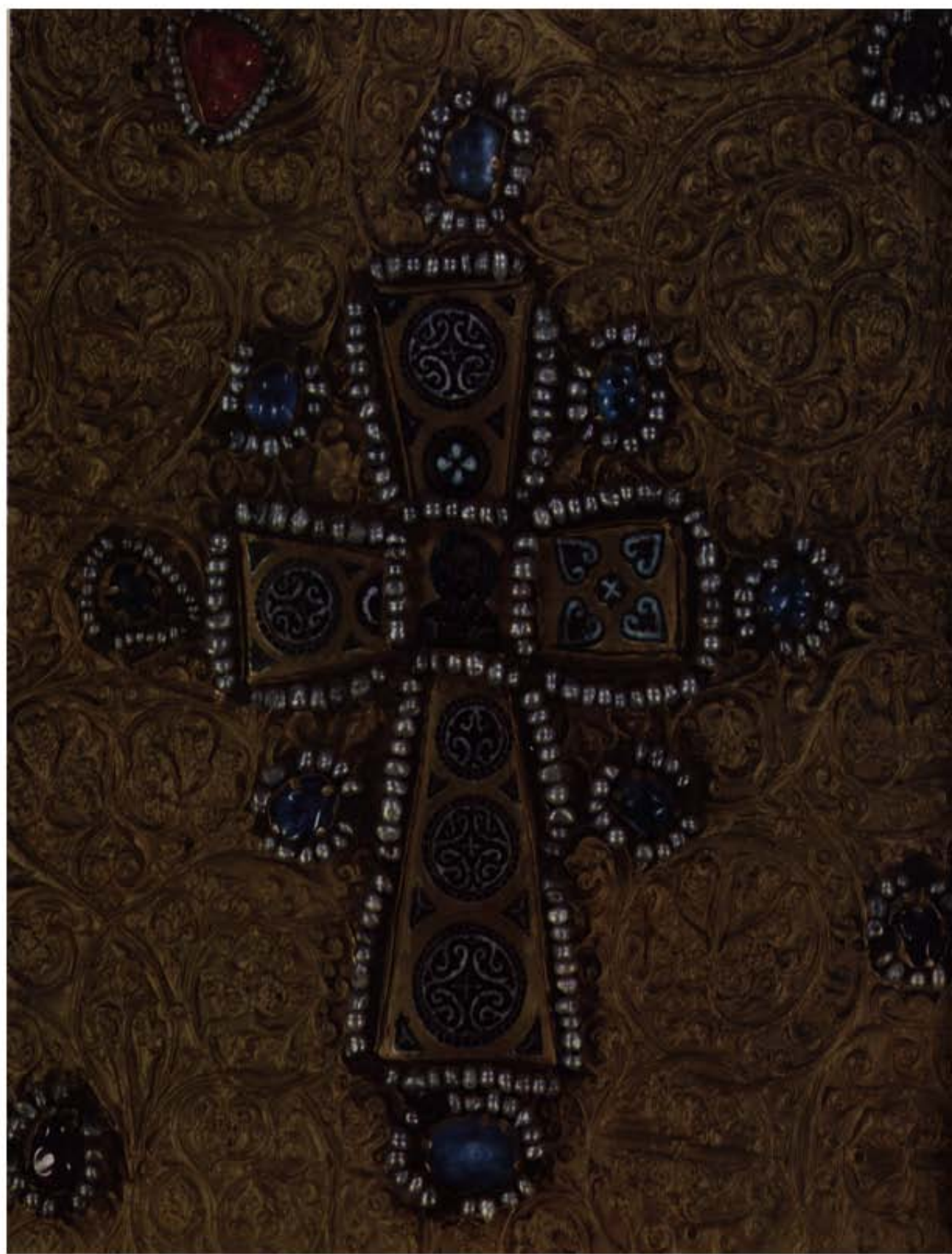


лись. Грузинские летописцы сообщают о тех несметных сокровищах, замечательных художественных изделиях, которые были широко распространены в древности. Историк царицы Тамар сообщает: «Наполнились все государственные сокровищницы золотом и золотой утварью, ибо сыпали золото подобно земле (песку), камни (драгоценные) и жемчуг считали мерками, греческие и другие златоткани, очень редкие, бросали как ненужное одеяние. Серебряная же утварь не пользовалась уже никаким почетом во дворце царя, так как все было сделано из золота и хрусталя, разукрашено драгоценностями, индийскими камнями, и ими (Тамар) щедро одарила все церкви для отправления святых таинств»<sup>29</sup>. По словам историка царицы Тамар, Грузия настолько разбогатела, что земледельцы уподобились дворянам, дворяне — князьям, князья же — царям<sup>30</sup>.

Помимо грузинских письменных источников о необыкновенном богатстве монастырских и церковных ризниц, сохранившихся после нашествия монголов, в период напряженной борьбы Грузии в XVI—XVII вв. с Турцией и Ираном за независимость, красноречиво говорят европейские путешественники и католические миссионеры (Таверние, Шарден, Ламберти, Кастелли и др.). Но самые подробные сведения о произведениях грузинского чеканного искусства и эмалях содержатся в отчетах русских дипломатических посольств, составленных людьми весьма компетентными в области христианской иконографии и искусства. Самые ценные данные содержат материалы посольства стольника Толочанова и дьяка Иевлева в Империю в 1650—1652 гг.<sup>31</sup>, посольства дьяка Елчина и священника Павла Захарьева в Дадианскую землю<sup>32</sup> и др. Несметные богатства Грузии привлекали к себе внимание иноземных захватчиков в прошлом. Во второй половине XIX в. многие «коллекционеры» сумели захватить ценные произведения грузинской перегородчатой эмали и чеканного искусства, которые рассеяны по разным странам. Но в настоящее время весь этот материал полностью изучен и систематизирован.

Икона Богоматери, для которой в Гелатском монастыре был изготовлен чеканный триптих, украшенный перегородчатыми эмалями, впервые была описана русскими послами в Имеретии Толочановым и Иевлевым в 1650 году следующими словами: «образ Пречистыя Богородицы поясной молящейся, как пишется на Деисусе, воздав руце ко Господу... зело пречуден и украшен». В 1859 году в результате тщательно подготовленного ограбления Гелатского монастыря была похищена описанная выше эмалевая икона Богоматери деисусного типа, грузинской работы X века. В 1932 году в архиве Гелатского монастыря мною был найден эскиз оклада для новой иконы, выполненной акварелью по заказу губернатора г. Кутаиси Левашева архитектором Васильевым «в грузинском стиле» задолго до ограбления монастыря. Левашев после ограбления Гелатского монастыря и похищения эмалевой иконы Богоматери «пожертвовал» монастырю новую икону Богоматери, напоминавшую старую лишь по иконографическому типу с окладом работы, очевидно, Сазикова, выполненным в 1863 году по эскизу Васильева. Эмалевая икона Богоматери, как это вскользь сказано у Н. П. Кондакова<sup>33</sup>, попала в собрание М. П. Боткина. Она неоднократно<sup>34</sup> издавалась, но лишь в 1923 году по постановлению руководящих органов РСФСР была возвращена Грузии и в настоящее время хранится в Государственном музее искусств Грузинской ССР.

Сохранились наиболее значительные фрагменты эмалевой иконы Хатхульской Богоматери, которые дают возможность восстановить ее перво-

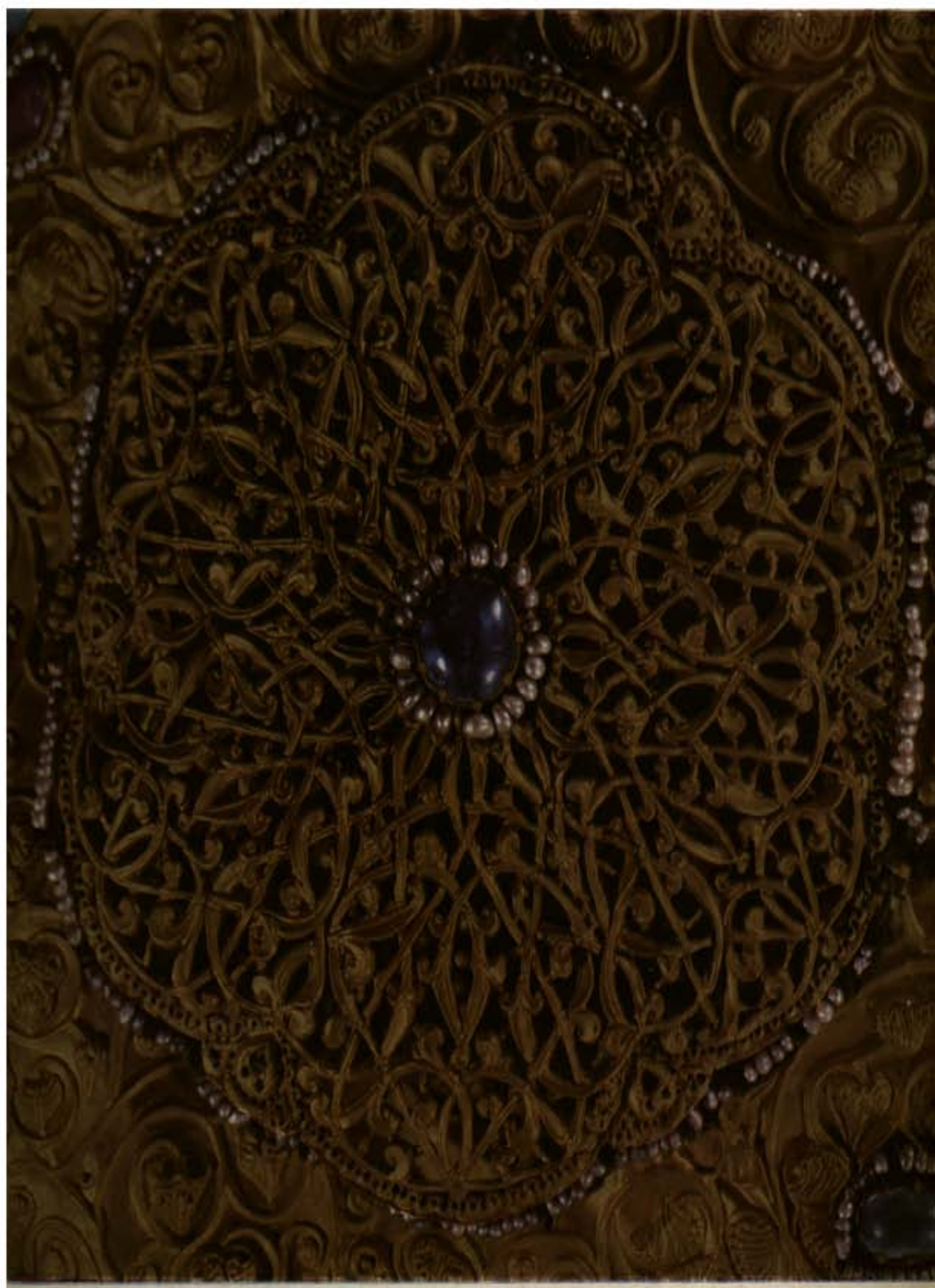


начальный вид. Наиболее значительными фрагментами этой иконы являются лик и кисти молитвенно поднятых рук (иллюстр. 5). По правильному замечанию Н. П. Кондакова<sup>35</sup> мы не имеем другого такого примера эмалевых изображений в таких крупных размерах. Прежде всего тип лика Богоматери, овал лика, удлинённый разрез глаз, форма носа с горбинкой, изгиб преувеличенно тонких бровей характерны для образа Богоматери в грузинском искусстве.

Особой красотой отличается эмалевая смальта с легким лиловатым оттенком, используемая для передачи телесного цвета, столь характерного для грузинских эмалей. Слой эмали на лике и кистях рук чрезвычайно толст и для удержания эмалевого слоя на пластинке выложены разводы из золотой ленточки. Положение кистей рук определяет композицию изображения Богоматери. Правая рука повернута с наружной стороны, левая же показывает внутреннюю; таким образом, обе руки воздеты по левую сторону фигуры, что согласуется с направлением взгляда Богоматери влево. Фрагменты иконы Богоматери подтверждают, что она была изображена вполоборота, в позе моления, с протянутыми обеими руками.

К этой иконе, несомненно, принадлежат фрагменты фона эмалевого оклада иконы Богоматери, воспроизведенные у Н. П. Кондакова<sup>36</sup>, относившего их к другой иконе Богоматери, которая была изображена, по его предположению, с младенцем. Но это предположение нужно считать ошибочным, так как концы венчика Богоматери, фрагменты эмалевого фона (иллюстр. 6, 7) свидетельствуют о том, что она принадлежит иконе Богоматери «деисусного» типа. К сожалению, ни в этих старых описях монастырских древностей, ни у тех ученых специалистов, которые видели эту икону до ограбления, нет никаких точных указаний, на основании которых можно было бы судить как она была оформлена. В данном случае очевидно имело место сочетание рельефной пластики по металлу с перегородчатой эмалью как на энколпии из Мартвили, иконе деисуса из того же монастыря. Полуфигура Богоматери была выполнена чеканкой по золоту, лик Богоматери, руки, венчик и фон из перегородчатой эмали. Несомненно, эмалевые фрагменты иконы Богоматери, попавшие в собрание М. П. Боткина и А. В. Звенигородского, являются частями замечательной иконы Хахульской Богоматери, которая после похищения из монастыря была разобрана по частям. На основании сохранившихся фрагментов этой иконы, которые находились в собрании А. В. Звенигородского, Н. П. Кондаков в своей публикации этого собрания дал реконструкцию иконы Богоматери<sup>37</sup>. К сожалению, при составлении схемы реконструкции не были учтены фрагменты, поступившие в собрание М. П. Боткина. Сопоставление уцелевших фрагментов дает возможность установить, что Богоматерь была изображена без младенца. Форма венчика Богоматери в нижней части эмалевого фона иконы свидетельствует о том, что Богоматерь была изображена с воздетыми руками в типе моления — деисусной.

Все орнаментальные пластинки отлично сохранились (иллюстр. 6, 7). Орнамент фона дан на ультрамариновом ровном фоне в виде стилизованных светлокоричневых бутонов с ярко зелеными листочками, оживленными белыми тонкими цветочками изысканной формы. Весь декор выдержан в строгой гамме, глубокий тон ультрамаринового фона придает орнаменту матовость, несмотря на то, что зеленая смальта листочков

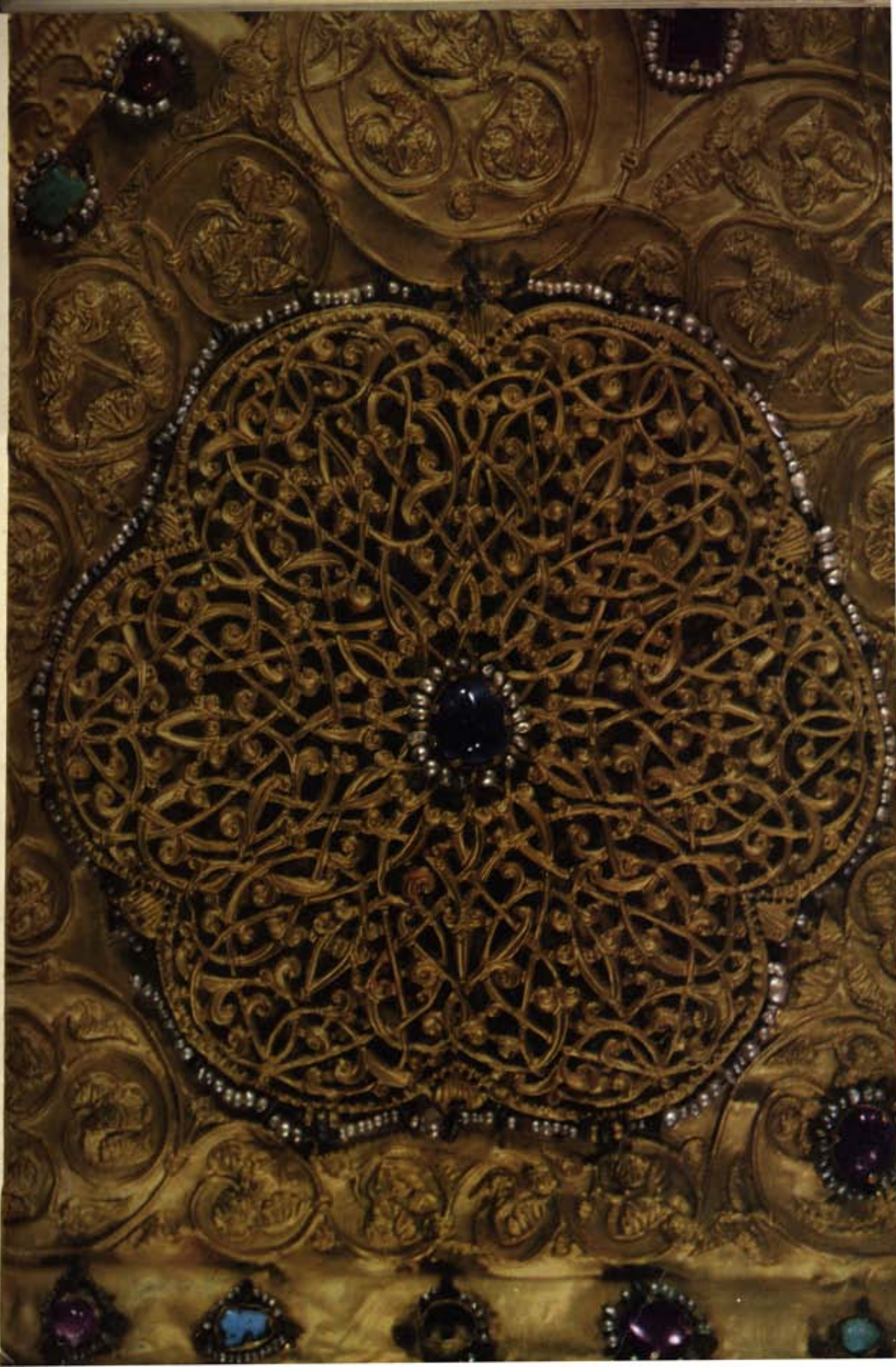


отличается большой прозрачностью. Фрагмент венчика от этой иконы (иллюст. 6, 7), который из собрания М. П. Боткина поступил в Государственный музей искусства Грузинской ССР, оформлен в ином стиле. Орнаментация венчика состоит из двух параллельно расположенных стилизованных стеблей, в завитках которых помещены стилизованные листики, напоминающие весьма отдаленно пальметку, на глубоком ультрамариновом фоне. Собственно говоря, каждое звено этого орнамента может быть рассмотрено как стилизованный цветок, схема которого построена на принципе оталеченного орнамента и имеет условную расцветку. Средняя часть цветочка красная, края белые, крестики, связывающие завитки, зеленого цвета. Сочетание этих цветов производит гармоничное впечатление, тщательная шлифовка эмалей поверхности придает тонам особое звучание.

В замковой части киота помещена эмалевая икона прямоугольной формы (7,2×7 см) с изображением византийского императора Михаила VII Дуки по прозванию Паралинака (1071 — 1078) и его жены грузинской царевны Марии, венчаемых Христом (иллюст. 8,9). На верху иконы на фоне голубого неба, усеянного желтыми звездочками, представлены благословляющий обеими руками Христос, в обычном одеянии ультрамаринового цвета, на хитоне выделяется широкая полоса белого клава. Голубой нимб очерчен кирпично-красным контуром, крест на нимбе белый. На фоне неба дана надпись имени Христа, выполненная ультрамариновой эмалью на фоне белого эмалевого кружочка. Тип Спасителя обычен, черты лика выполнены тщательно; пышные черные волосы, густая борода, длинные черные брови и большие черные зрачки придают лику Христа выразительность.

Царь и царица представлены строго в анфас в торжественной позе, в полном парадном византийском одеянии. Наличие на одеянии златотканной нашивки в виде щита, острым концом направленного вниз, украшенной драгоценными камнями, говорит о том, что царица одета так, как это было принято во время торжественного выхода византийских цариц в первый день светлого праздника пасхи<sup>38</sup>.

Царь и царица облачены одинаково в ультрамариновый длинный саккос-дивитисий, сплошь украшенный златотканым орнаментом и драгоценными камнями на подоле, но различие в деталях одеяния соблюдено. У царицы широкие рукава одеяния спускаются вниз, у царя узкие рукава заканчиваются пышно украшенными манжетами. У царицы богато украшенный шитьем и камнями лор спускается вниз от оплечья, а у царя лор составной, одна часть его спускается с оплечья вниз, а другая часть как бы пересекает фигуру немного ниже пояса, перебрасывается на левую руку и спадает вниз так, что видна его обратная сторона. Император представлен в золотой короне с подвесками обычного типа. Золотая корона Марии украшена зелеными камнями прямоугольной формы, расположенными в два ряда. Михаил VII изображен в торжественной позе, в правой руке он держит лабарум, в левой — закрытый белый свиток. Мария правую руку прижимает к груди, в левой держит скипетр, увенчанный крестом. Крест на скипетре царицы имеет равноконечную форму, низ его оформлен так же, как и у апостола Петра на эмалевом медальоне из собрания А. В. Звенигородского. Эта форма креста, как было нами уже отмечено, имеет весьма древнюю традицию и вместе с тем характерна для грузинского искусства. Что в данном случае это



обстоятельство не случайно, видно из того, что на миниатюре греческой рукописи сборника творений Иоанна Златоуста Парижской Национальной библиотеки та же самая царица Мария, изображенная со своим вторым мужем Никитой Вотаниатом (1078—1081), в правой руке держит такой же формы скипетр. Грузинская царица на всех торжествах, где она появлялась как официальное лицо, держала грузинский скипетр.

Как известно, император Михаил VII Дука вступил на престол в возрасте 20 лет. По словам его воспитателя, знаменитого ученого философа Пселла, Михаил любил заниматься науками, беседовать с учеными, писал историю, стихи. Несмотря на молодые годы, он имел солидный вид, внешность мыслителя, человека науки. На эмали Хахульского триптиха он представлен молодым, у него едва заметная борода, небольшие усы, короткие вьющиеся волосы. Его супруга Мария была дочерью грузинского царя Баграта IV (1027—1072). Анна Комнен<sup>33</sup> сохранила ценные сведения о жизни, деятельности грузинской царицы Марии, которая сперва была женою Михаила VII Дуки Парапинака, а потом вышла замуж за Никиту Вотаниата, после того, как первый ее муж был отстранен от престола, насильственно пострижен в монахи и отправлен в Студийский монастырь<sup>40</sup>. На эмалевой иконе, как и на описанной миниатюре Парижской Национальной библиотеки, в условной форме переданы характерные черты прославленной грузинской царицы. Высокая, стройная фигура, пластичность жеста, тонкие красивые черты и овал лица, выразительный взор черных глаз, особенно восхваляемый Анной Комнен цвет лица — дают точный образ царицы на эмалевой иконе и на миниатюре.

Как сообщает грузинская летопись<sup>41</sup>, отец Марии, царь Баграт IV, тяжело заболел и предчувствуя приближение смерти, выразил пожелание в последний раз повидать своих детей и попрощаться с ними. Сын его, царица Георгий II, был неразлучен с царем. На встречу больному царю вышли «мать его царица Мария, супруга его Борена и дочь его Мария». Баграт IV скончался 24 ноября 1072 года<sup>42</sup>. Через год после брака с византийским императором Михаилом Парапинаком, она приехала в Грузию, чтобы попрощаться с умирающим отцом, и вскоре вернулась обратно в Константинополь. Сопоставление этих фактов дает возможность уточнить дату описанной нами эмалевой иконы. Несомненно, царица Мария привезла с собою на родину эмалевую икону, на которой представлен торжественный обряд венчания Христом Михаила Парапинака с грузинской царицей Марией.

На створках Хахульского триптиха сохранились три овальной формы медальона, на которых изображены женские фигуры в одеянии византийских цариц, имена которых трудно установить, так как пояснительных надписей на них нет (иллюст. 10, 11, 12). Все эти изображения выполнены в одной манере, между ними нет значительного хронологического расхождения, все они, несомненно, связаны по содержанию.

На одном из них представлена царица в рост с молитвенно направленными руками в сторону Иоанна Крестителя (иллюст. 11). Одевание царицы на этом медальоне, как и на других медальонах, парадное, с декоративной нашивкой сбоку. Ультрамариновое одеяние царицы украшено золотым шитьем, подол — драгоценными камнями. Также богато украшены плечье и лор царицы. На овальной нашивке на всех изображениях царицы виден крест, выполненный ультрамариновой эмалью.





На голове — золотая корона, украшенная драгоценными камнями, расположенными в два ряда. Нимб ярко зеленого цвета. Между фигурами царицы и Иоанна Крестителя изображена традиционная секира с лезвием голубого цвета с черной рукояткой. Иоанн Креститель представлен в рост с поднятой вверх десницей; в левой руке он держит развернутый белый свиток с греческой надписью, традиционной по содержанию (Евангелие Иоанна, 1.29). Эмаль на руке, поднятой вверх, почти вся выкрошилась. Иоанн представлен в обычном типе, черные волосы и борода переданы в живописном беспорядке. Правое плечо обнажено. С левой стороны виден посох. Земля, на которой стоит фигура Иоанна, изображена в виде зеленого холмика.

Данная композиция, по нашему предположению, косвенным образом является своего рода иллюстрацией дальнейшей судьбы царицы Марии; после свержения Никиты Вотаниата Мария всеми силами старалась обеспечить престол своему сыну Константину (от первого брака). Ее поддерживали Комнены, имевшие большое влияние при дворе, особенно Алексей Комнен, который, по словам его дочери Анны, дал обещание царице, что ее сын будет объявлен соцарствующим Алексею Комнену. Однако после прихода Алексея Комнена к власти обстоятельства в корне изменились, спустя некоторое время Мария была вынуждена на этот раз навсегда отойти от политической деятельности и надеть на себя монашескую рясу. Мария изображена в молитвенной позе перед Иоанном Крестителем, который считался покровителем именно монашества.

На третьем овальном медальоне (иллюст. 10) в центре композиции изображена во весь рост Богоматерь, благословляющая двух цариц, стоящих по обе стороны от нее. На ней ультрамариновый мафорий и светло-голубое нижнее одеяние. Нимб ярко-зеленого цвета. Богоматерь стоит на подножии зеленого цвета. Протянутыми руками она благословляет двух цариц, которые в парадном облачении, в золотых коронах, как на уже описанном нами овальном медальоне первой створки триптиха. Н. П. Кондаков одну из фигур цариц принял за изображение царя. Это опровергается не только отличием женского лица от мужского, но и тем обстоятельством, что облачение на обеих фигурах имеет щитовидную златотканную нашивку и широкие рукава, что характеризует парадное одеяние цариц. Вправо от Богоматери изображена царица, в левой руке у нее свиток, а правую руку ладонью, обращенной к зрителю, держит перед грудью. Правая фигура значительно крупнее и выше ростом, чем левая. Известно, что в 1029—1030 году в Константинополь с дипломатической миссией ездила мать грузинского царя Баграта Мария, которая полностью урегулировала спорные вопросы, возникшие между Византией и Грузией в период царствования Василия II. Византийский император Роман Аргир (1028—1034), по свидетельству греческих и грузинских источников, пожаловал грузинскому царю титул куропалата, дал согласие на брак своей племянницы Елены, дочери Василия Аргира, с грузинским царем Багратом IV. Царица Мария привезла византийскую принцессу в Грузию, бракосочетание было отпраздновано в знаменитом храме Бана с большой пышностью в 1030 году. Несомненно, на эмалевом медальоне изображена царица Мария, мать Баграта IV, и византийская царевна Елена, жена Баграта IV. Эмаль эта, по сравнению с эмалевой иконой с изображением Михаила Парали-

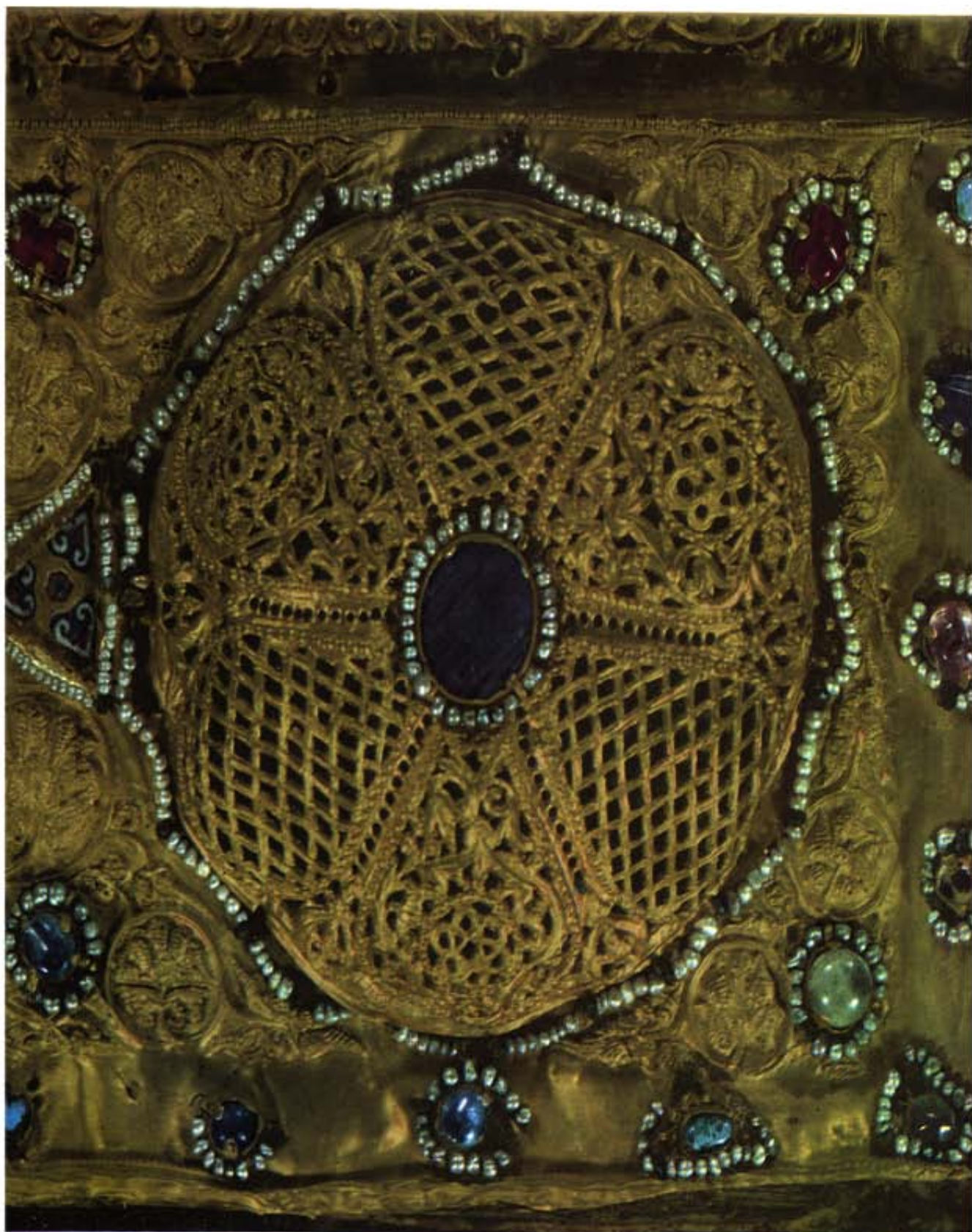


нака и царицы Марии, выполнена на 40 лет раньше мастером-грузином в другой художественной манере, в более живописной по стилю.

На правой створке Хахульского триптиха на медальоне овальной формы, который по стилю и технике исполнения идентичен вышеописанным двум другим овальным медальонам, изображено благовещение (иллюст. 12). Справа изображен благовествующий ангел с протянутой десницей, в левой руке у него белый свиток. На нем светло-голубой хитон, на котором кирпично-красными полосками передан рисунок складок одеяния. Гиматий передан ультрамариновой смальтой глубокого тона, складки обозначены золотыми перегородками. Ангел представлен в движении, с левой руки спадает конец гиматия. Крылья ангела частично повреждены. Оперение крыльев передано смальтой трех цветов, из которых светло-голубой и ультрамариновый являются основными, а красный тон применяется реже, как бы для оживления однотонной общей расцветки. Тип лица ангела обычен: черные густые вьющиеся волосы стянуты белой лентой с отходящими концами. Голова ангела оттенена ярко-зеленым нимбом. Телесный тон лица имеет серо-фиолетовый оттенок.

Перед ангелом изображена царица в парадном царском одеянии, которая, чуть склонив голову, внимает словам благовествующего ангела. Правую руку она держит перед грудью, ладонью обращенной к зрителю, в левой—белый свиток. Золотая корона царицы, украшенная драгоценными камнями, четко выделяется на фоне ярко-зеленого нимба. На ногах красная обувь. Черты лица правильные, тонкие, особенно изящен овал лица. Красивые, тонкие дугообразные брови, черные зрачки придают изображению царицы выразительность. Тон смальты для лица царицы серовато-фиолетовый, имеет т. н. винный оттенок, свойственный грузинским эмалям. Несмотря на торжественность темы, фигура царицы передана гораздо свободнее, чем на произведениях византийского искусства. К сожалению, изображение благовещения царицы не дает никаких указаний для определения, кто именно представлен на описанном нами медальоне. Стиль и манера исполнения эмали дают возможность датировать медальон первой половиной XI столетия и отнести его к произведениям грузинского искусства. Исходя из того обстоятельства, что на всех эмалях с ктиторскими фигурами цариц отображена деятельность царицы Марии, матери грузинского царя Баграта IV и дочери того же царя, которая после брака с византийским императором Михаилом VII Парапинаком, согласно византийскому обычаю, стала именоваться Марией, можно предположить, что на описанном выше эмалевом медальоне изображена именно царица Мария — мать Баграта IV, которая выполнила с успехом сложную дипломатическую миссию, привезла с собой почетный титул и именитую невесту для сына, благие вести, и, тем самым, как бы уподобилась своей покровительнице Богородице, чье священное имя она носила.

В декоре центральной части триптиха главное место отведено композиции деисуса, расположенной под аркой киота. Все эти эмали по стилю и технике использования принадлежат к лучшим произведениям византийского искусства XI столетия, выполнены по императорскому заказу в константинопольских мастерских. Эта группа эмалей, несомненно была привезена с собой в Грузию в 1072 году царицей Марией, дочерью царя Баграта IV.



В середине центральной части триптиха представлен деисус (иллюст. 13, 14, 15), состоящий из трех иконок: Христа, восседающего на троне и стоящих перед ним Богородицы справа и Иоанна Предтечи слева. Пластика, на которой представлен Христос, на вершине арки средней части триптиха (высота 9 см). Христос торжественно восседает на царском троне, правой рукой благословляет трехперстным сложением пальцев, а левой придерживает закрытую книгу в желтом переплете, украшенную драгоценными камнями. На нем голубой хитон с желтым клавом, сверху накинут ультрамариновый гиматий, который свободно облекает всю фигуру, четко передает формы тела, покрытые одеянием. Рисунок складок выполнен тонкими золотыми перегородками весьма искусно. Нимб Спаса ультрамаринового цвета, окаймлен кирпично-красным контуром. Крест на нем белого цвета с красным контуром. Черты лица выполнены с необычайной тонкостью. Пышные черные волосы, черная чуть разделенная бородка удлиняет изящно очерченный овал лица. Большие черные зрачки и густые длинные четко очерченные брови придают лику Спаса выражение величия и строгости (иллюст. 15).

Богато орнаментирован драгоценными камнями трон, на котором восседает Спаситель. Спинка трона покрыта белой эмалью, на фоне которой золотыми перегородками дан орнамент. Ножки золотого трона украшены разноцветными камнями. На сидении лежит пестрая мутака, концы которой голубого цвета и украшены шитьем. Золотые перегородки ультрамаринового подножия трона выполняют роль орнамента.

Богородица представлена в рост (иллюст. 13) с воздетыми руками (разм. 12. 9×4 см) по направлению к Спасителю. Наверху виден сегмент голубого неба, усеянного звездочками, с исходящими лучами; видна благословляющая десница. На Богородице ультрамариновый мафорий, темно-голубое нижнее одеяние. Складки одеяния расположены ритмично, красиво подчеркивают ее стройную фигуру. Они свободно идут вниз, особенно концы мафория, спадающего ровными, почти параллельными линиями. Черты лица выразительны, черные большие зрачки, красиво очерченные дугообразные брови, прямой нос, изящный овал слегка поднятой вверх головы передают классический образ Богородицы, выработанный византийским искусством. Прозрачный ярко-зеленый нимб, очерченный кирпично-красным контуром, подчеркивает и выделяет изображение Богородицы на золотом фоне иконы.

Предтеча изображен с вытянутыми вперед руками, в позе молитвы (иллюст. 14). На нем верхнее одеяние — мантия ультрамаринового цвета, нижнее, доходящее до пят, одеяние темно-голубого цвета. Оно свободно облекает фигуру, четко передает формы тела, рисунок складок выполнен с большим мастерством. В то время как складки на верхнем одеянии переданы ритмично расположенными тонкими золотыми перегородками, идущими в основном сверху вниз, складки нижнего одеяния переданы полукруглыми, почти параллельно расположенными линиями, которые около колен образуют завитки, напоминающие спирали. Кроме того, мастер по наружному контуру обеих ног Предтечи во всю их длину расположил узкую полоску перегородки, выполненную из одной тонкой проволоки, загнутой книзу, которую заполнил светло-голубой эмалью. Таким образом, в технику перегородчатой эмали мастер ввел прием моделировки фигуры, чем достиг большого эффекта.



Иконографический тип Предтечи канонический. Волосы и борода переданы как обычно в живописном беспорядке; большие черные зрачки придают лику строгость и выразительность. Нимб у него той же расцветки, что и у Богоматери.

К византийским эмальям XI века относится цельная по содержанию группа эмалей, которая расположена под композицией деисуса. В центре композиции, на первоначальном месте, помещен небольшой эмалевый крест с изображением Константина и Елены (иллюст. 16), по сторонам расположены четыре евангелиста, по два с каждой стороны, а над крестом помещен небольшой круглый медальон с изображением «престола уготованного» (иллюст. 17).

На крестике изящной формы (7×6 см) представлены Константин и Елена в богатых царских одеяниях, поддерживающие обеими руками древо святого креста (иллюст. 16). Форма креста, особенно его верхней части, имеющей декоративную форму в виде трех полукругов, и нижняя часть в виде постамента с крестом, свидетельствуют о том, что здесь изображено не обретение креста, на котором Христос был распят, а водружение Константином и Еленой нового креста на Голгофе.

Царь Константин изображен средовеком. На голове византийская золотая корона, украшенная драгоценными камнями, с подвесками. Царский саккос (дивитисий) ультрамаринового цвета. На нем богато расшитый лор, украшенный драгоценными камнями и расположенный накрест на груди, пересекая ее спереди, спускается с левой руки вниз. У царицы богато украшенное шитьем и драгоценными камнями оплечье, с левой стороны златотканная нашивка в виде щита, обычная для парадного одеяния цариц. Лор спускается с оплечья вниз и, не доходя до середины фигуры царицы, перекинут на правую руку и ниспадает вниз концом. Одеяние царицы, как и царя, ультрамаринового цвета; золотая корона царицы без подвесок.

На концах креста, имеющих форму полукругов, погрудно изображены пророки: Исаия — наверху, справа — Илья, слева — Елисей, внизу — Даниил. Исаия представлен старцем, правой рукой благословляет, в левой — перед грудью держит свиток. Седые волосы и борода переданы светло-голубой смальтой. Одеяние его ультрамаринового цвета, по борту видна меховая отделка, переданная светло-голубой смальтой. Пророк Илья — глубокий старец, в левой руке держит свиток, правой — благословляет. Хитон светло-голубого цвета, гиматий ультрамариновый. Пророк Елисей представлен в типе средовека, с черными волосами и бородою. В левой руке держит свиток, правой благословляет. На нем милоть ультрамаринового цвета с меховой отделкой, переданной светло-голубой смальтой (это одеяние пророка Ильи, оставленное Елисею во время вознесения на небо в огненной колеснице). Пророк Даниил представлен прямо в виде юноши. Обе руки держит перед грудью, ладонями к зрителю. Одеяние темно-зеленого цвета. Нимб бирюзового цвета, а крест пурпурно-черного.

Крест является типичной для XI столетия работой, вышедшей из рук константинопольских мастеров.

Сверху над крестом в медальоне (в поперечнике 2,5 см) изображен «престол уготованный», с орудием страстей, с закрытой книгой в желтом переплете, украшенном драгоценными камнями (иллюст. 17).

По левую сторону от креста на золотых пластинках одинаковой величины (4,5×3,5 см) изображены по пояс евангелист Матфей (иллюст.





19) с полураскрытой книгой в руках и евангелист Марк (иллюст. 18) с закрытой книгой в руках. Оба евангелиста лицом направлены в сторону креста, фигуры повернуты в полуоборот. Нимб у обоих евангелистов голубого цвета, обведен кирпично-красным контуром. Матфей глубокий старец, седые волосы, брови и борода переданы серовато-голубой смальтой. Вся фигура изображена в правильном ракурсе, складки на одеянии очерчивают фигуру, покрытую одеянием. Хитон дан в двух цветах — зеленые и красные косо, под углом, направленные полосы чередуются друг с другом. Гиматий, красиво облегающий полуфигуру евангелиста, глубокого ультрамаринового тона, желтый переплет полуоткрытой книги украшен цветными камнями.

Евангелист Марк представлен в образе средовека: у него слегка вьющиеся черные волосы, круглая небольшая борода. Хитон, как и у евангелиста Матфея. Направление полос в елочку на хитоне выполнено в той же манере. Ультрамариновый гиматий накинут так, что подчеркивается контур полуфигуры. Хотя складки на нем и обозначены несколько обобщенно, но строение фигуры передано вполне четко.

Первым от креста представлен евангелист Иоанн (иллюст. 21) с раскрытой книгой в обеих руках. Евангелист Иоанн в греческой надписи назван богословом. Он представлен в лике лысого старца с седыми висками, бровями; длинная седая борода, переданная в живописном беспорядке, выполнена светло-голубой смальтой. Евангелист слегка наклонил голову над полураскрытой книгой. Желтый переплет книги украшен цветными камнями. На нем хитон с чередующимися зелеными и красными полосками, как у евангелистов. На правом рукаве виден желтый клав, украшенный камнями. Гиматий ультрамаринового цвета. Нимб ярко-зеленого цвета обведен кирпично-красным контуром.

За Иоанном изображен евангелист Лука (иллюст. 20) с закрытой книгой в левой руке, в желтом переплете, украшенном цветными камнями. Правой рукой он благословляет трехперстным сложением пальцев. На нем полосатый хитон, как и у других евангелистов, с желтым клавом на правой руке. Гиматий ультрамаринового цвета. Темно-голубой нимб имеет кирпично-красный контур.

Тип евангелиста Луки традиционный. На макушке головы виднеется гуменце. Вьющиеся волосы черного цвета. Короткая борода на кончике разделена на две части. Надо отметить, что все типы евангелистов переданы в рамках, установленных в византийской иконографии XI столетия. Но при этом, при всей традиционной условности передачи образов евангелистов, в каждом изображении лежит живое, яркое представление о каждом из них, которое имеет жизненный характер и не приобрело сухой иконографической трактовки образа евангелистов, свойственного для стиля поздневизантийского искусства.

На средней части триптиха, между композицией деисуса и только что разобранными нами группы эмалей с изображением четырех евангелистов, Константина и Елены, расположены два медальона одного размера с изображением Богоматери и св. Федора (4 см в поперечнике). По времени исполнения эти медальоны относятся к наиболее древним эмалям, помещенным на окладе Хахульского триптиха. Оба медальона выполнены одним мастером, по стилю и технике исполнения относятся к древнейшим грузинским эмалям. Богматерь изображена погрудно, обе руки держит перед грудью, ладони обращены к зрителю (иллюст.

22). На ней ультрамариновый мафорий голубого тона. Нимб желтого цвета. Все изображение дано на фоне изумрудно-зеленой смальты, обладающей прозрачностью, характерной для ранних эмалей. Имя Богоматери дано тонкой золотой проволочкой на золотом фоне. Лик выполнен серовато-желтой смальтой с фиолетовым оттенком. Для типа лика характерны большие зрачки, крупный нос, короткий овал лица и высокая тонкая шея. Руки несколько велики по отношению к фигуре. По сторонам ее фигуры два кружочка, которые обозначают солнце и луну. На зеленом фоне сверху с обеих сторон золотой проволочкой изображена спираль, обозначающая, очевидно, стебель и белый цветочек. Складки на мафории обобщены, но четки; намечены они, несомненно, рукой зрелого мастера. Вокруг медальона Богоматери и св. Федора дано декоративное обрамление, состоящее из трех кружков кирпично-красного, голубого и ультрамаринового цветов. Орнаментальный кадр украшен белыми маленькими кружочками, очевидно, имитирующими жемчуг.

Св. Федор (иллюст. 23) представлен в типе средовека, с черными волосами, с короткой заостренной бородою. Нимб желтого цвета, как и у Богоматери. В правой руке держит крест перед грудью. На нем ярко-зеленый хитон, с желтым клавом на правой руке. Все изображение дано на фоне темно-зеленой смальты проволочкой. На фоне с обеих сторон фигуры виден белый цветочек и спираль из золотой проволочки, изображающая, очевидно, стебель цветка. У левого плеча на фоне виден белый кружочек.

Для лика святого характерны большие зрачки, брови и нос, короткий овал, который придает голове треугольную форму. Брови и нос выполнены одной проволочкой. Телесный тон лика передается серо-фиолетовым цветом. Изображение обрамлено в цветной кадр того же стиля и расцветки, что и изображение Богоматери. Стиль обоих медальонов, сопоставление основных тонов, наличие темно-зеленой смальты для фона, исполнение надписей свидетельствуют о том, что оба медальона относятся к VIII веку; они принадлежат к ранним произведениям грузинской перегородчатой эмали.

К этой группе перегородчатых эмалей относится медальон с изображением распятия, помещенный на правой створке Хахульского триптиха (иллюст. 24). Медальон, на котором помещена композиция распятия, имеет форму равноконечного креста (5×5 см), к которому примыкают с четырех сторон диагонально расположенные золотые пластинки, украшенные стилизованными цветочками, выполненными перегородчатой эмалью. Композиция распятия дана на фоне зеленой смальты прозрачного тона. В центре представлен Христос в длинном, широком, безрукавном колобии с вытянутыми руками. Христос голову держит прямо, глаза открыты. Колобий черно-пурпурного цвета, нимб серовато-желтый. Крест на нимбе кирпично-красного цвета. Справа под крестом изображена Богоматерь в черно-пурпурном одеянии, с протянутыми ко Христу покровенными руками. На ногах виднеется красная обувь. Нимб серовато-желтого цвета.

По другую сторону креста представлен апостол Иоанн с протянутыми обеими покровенными руками. Голова его едва заметно наклонена. Наверху по сторонам креста изображены фигуры двух ангелов, разделенных симметрично. Ангелы в черно-пурпурном одеянии. Волосы их красновато-коричневого цвета. Сверху между ангелами видна благо-

сводящая трехперстным сложением пальцев десница, выходящая из условно изображенного темно-голубого неба. По сторонам десницы два белых кружочка изображают солнце и луну. За спиной Богоматери и Иоанна видны кружочки, обведенные голубой эмалью, внутри которых золотой проволочкой обозначены инициалы Христа.

Складки одеяния на всех фигурах переданы обобщенно-схематическим рисунком. Пропорция фигур не выдержана, т. е. голова несколько велика по отношению ко всей фигуре. У всех фигур, кроме Христа, овал лица в нижней части очень сокращен, благодаря чему нос резко выдается вперед. Лик же Христа имеет удлиненную, угловатую форму, детали лица обозначены сбивчивым рисунком, один глаз выше другого. Большие черные зрачки подчеркивают, что Христос изображен живым. Фигура Христа дана, как было отмечено, строго фронтально, голова имеет почти фронтальное положение.

Расцветка всей композиции отличается монотонностью. Строго говоря — преобладают два тона: темно-зеленый (фон) и черно-пурпурный (одеяния фигур). Остальные тона: серовато-желтый (нимбы), серовато-фиолетовый (телесный тон), белый (цветочки на фоне, солнце и луна) играют дополнительную роль, не нарушают монотонной расцветки всей композиции. Глубокий темно-зеленый фон, на котором дана вся композиция, обладая необыкновенной прозрачностью, оживляет ее в целом.

Техника исполнения эмалевого медальона с изображением распятия, иконографические детали композиции распятия, пропорции фигур, монохромный характер расцветки, ограниченное количество цветов, использованных мастером, применение темно-зеленой прозрачной смальты для тона дают нам основание датировать его VII—VIII веком и считать одним из древнейших произведений грузинской перегородчатой эмали.

Сравнительное изучение эмалей Хахульского триптиха дает основание выделить особую группу грузинских эмалей, которые по стилю и технике исполнения очень близки к произведениям собственно византийского искусства, и только отдельные детали дают нам основание считать их произведениями грузинского искусства.

К этой группе эмалей прежде всего относятся девять эмалевых пластинок одного размера (5×4 см), на которых изображены парные фигуры апостолов во весь рост (иллюст. 26, 27, 28, 29, 30, 31), Богоматерь с младенцем на троне (иллюст. 33), архангел Михаил (иллюст. 25) и архангел Рафаил (иллюст. 31). Все эти эмали по стилю и технике исполнения не только относятся к одной эпохе, но, несомненно, составляют один набор. В свое время Д. П. Гордеев в исследовании о разгруппировании эмалей Хахульского складня правильно отметил, что все эти эмали имеют прямую аналогию со знаменитой ставроотеккой X века, хранящейся в Лимбурге. Однако при сравнении бросается в глаза то, что центральная часть композиции изображает Богоматерь, сидящую на троне с младенцем, с архангелом Михаилом и Гавриилом (иллюст. 34, 35) по сторонам, а не композицию «деисуса», как на Лимбургской ставроотекке. Предпочтение, отданное изображению Богоматери, по всей вероятности, объясняется тем, что весь набор эмалей был предназначен и задуман как часть декора именно иконы Богоматери.

Все изображения апостолов даны в рост, прямо, при этом постановка фигуры отличается пластичностью, отсутствием строгой фронталь-

ности. Верхнее одеяние, которое имеет традиционную форму гиматия, свободно облегает фигуры, а двухцветная расцветка его придает всей фигуре живописность и красочность. Если сравнить аналогичную манеру расцветки и моделировки гиматия на фигурах апостолов Лимбургской ставроотеки, то нельзя не заметить, что на грузинских эмалях складки переданы более живописной манерой, чем на византийском памятнике. Золотые перегородки, которые передают рисунок складок одеяний на ставроотеке из Лимбурга, имеют более четкую и строгую форму, не дают разрыва линий, технически выполнены тоньше, чем на грузинских эмалях. Пропорции фигур на грузинских эмалях более строгие, характерные именно для искусства XI столетия.

Эти наблюдения подтверждают предположение, что грузинские эмали выполнены в XI столетии в той художественной среде, в которой византийские традиции в искусстве изготовления перегородчатых эмалей были вполне освоены и переработаны грузинскими мастерами.

Все пластинки с изображением апостолов распределены по своим сторонам иконы Хахульской Богоматери, которая была помещена в центре триптиха. Апостолы стоят на зеленом подножии. Хитон у всех ультрамариновый, а гиматий передан в двух цветах—чередуются голубой и светло-голубой. Нимб у всех голубого цвета без красного контура. Надписи имен красные на золотом фоне. На одной из них (иллюст. 26) представлены евангелисты Матфей и Лука. Матфей представлен старцем, с седыми волосами, бородою и бровями, переданными светло-голубой смальтой. Правой рукой благословляет перед грудью сложением трех пальцев, в левой — держит закрытую книгу в желтом переплете, украшенную цветными камнями. Рядом с ним изображен евангелист Лука в обычном типе средовека, с короткой заостренной бородою. В левой покровенной руке закрытая желтая книга, украшенная цветными камнями; правой благословляет перед грудью трехперстным сложением пальцев.

На нижней пластинке представлены Петр и Павел (иллюст. 27). Павел — средовек, иконографический тип обычен. Правой рукой благословляет перед грудью двухперстным сложением пальцев, в левой покровенной руке закрытая книга в красном переплете, украшенная камнями. Петр представлен старцем с седыми вьющимися волосами, с округлой бородою, переданными, как обычно, светло-голубой эмалью. В левой руке держит свиток, правая отведена в сторону ладонью, повернутой к зрителю.

На следующей пластинке представлены рядом апостолы Варфоломей и Симон (иллюст. 28). Оба апостола в традиционном иконографическом типе средовека, с черными волосами, с короткой черной бородою. Типы их настолько схожи, что только подписи имен дают возможность их отличить друг от друга. Варфоломей благословляет перед грудью правой рукой, слегка отведенной в сторону, трехперстным сложением пальцев, а левой держит красный свиток. Апостол Симон правую руку, слегка отведенную в сторону, повернул ладонью к зрителю, в левой держит белый свиток.

Евангелисты Иоанн и Марк изображены рядом (иллюст. 31). Согласно традиции Иоанн представлен в образе глубокого старца с длинной седой бородою, с седыми волосами и бровями; седина, как обычно, передана светло-голубой эмалью яркого тона. Правой рукой благословляет трехперстным сложением пальцев, в левой держит закрытую книгу в

желтом переплете, украшенную цветными камнями. Марк — средовек, с черными волосами, с черной округлой бородой. В левой покровенной руке держит закрытую книгу в желтом переплете, украшенную цветными камнями. Правой рукой придерживает книгу.

Апостолы Андрей и Яков представлены рядом, на одной пластинке (иллюст. 29). Андрей глубокий старец с седыми длинными волосами, бородою, разделенной на три части, седина, как обычно, передана мастером яркой по тону светло-голубой смальтой. Правой рукою, слегка отведенной в сторону, благословляет трехперстным сложением пальцев, в левой держит белый свиток. На правом рукаве хитона виден красный клав. Иаков — средовек, у него черные волосы, короткая густая черная борода. Правой рукой благословляет перед грудью трехперстным сложением пальцев, у Филиппа белый свиток.

Последними в серии апостолов изображены юные апостолы Филипп и Фома (иллюст. 30). Правой рукою оба апостола благословляют перед грудью — Фома двухперстным сложением пальцев, а Филипп — трехперстным сложением пальцев; у Филиппа белый свиток.

К этой серии эмалей, как было уже отмечено, относится изображение Богоматери на троне (иллюст. 33) и архангелов Михаила (иллюст. 35) и Газриила (иллюст. 34). Богоматерь представлена как царица небесная, на царском богато украшенном троне. На ней одеяние ультрамаринового цвета глубокой по тону смальты. Обеими руками она придерживает сидящего на лоне матери младенца. Нимб голубого цвета не имеет кирпично-красного контура. Младенец благословляет правой рукой сложением трех пальцев, в левой держит красный свиток. Нимб младенца ярко-голубого цвета, крест на нимбе заполнен белой смальтой. Одноцветная расцветка одежды Богоматери является как бы фоном двухцветной яркой контрастной расцветки младенца, в которой сопоставляются золотисто-желтый и зеленый.

Богоматерь сидит на зеленой мутаке, ультрамариновый тон богато украшен цветными камнями. Ноги Богоматери в красной обуви опираются на белое подножие. Над головой сохранился фрагмент от эмалевого кадра с шашечным орнаментом. Очевидно, изображение Богоматери первоначально имело эмалевый орнаментальный кадр, выполненный, судя по сохранившемуся фрагменту, с тонким мастерством. Лик Богоматери выполнен на высоком художественном уровне. Короткий, как бы скошенный овал лица, большие, черные дугообразно очерченные брови, черные большие зрачки, несколько крупный по размеру нос, небольшой рот, тонкая шея придают всему изображению выразительность, одухотворенность. Черты лица младенца, особенно большие черные зрачки, короткий овал лица, придают и образу Христа-младенца подчеркнутую экспрессию.

Архангелы изображены не только в одной позе и расцветке пышного одеяния с лором, украшенным драгоценными камнями, но и их иконографический тип совершенно идентичен, только сопроводительные надписи отличают их изображения. Голубой нимб не имеет красного контура.

При сопоставлении описанной группы эмалей становится очевидным, что мастер сосредоточил внимание на изображении Богоматери с младенцем в образе царицы небесной. Центральную часть композиции он акцентирует таким образом, что не только Богоматерь, но и младенец

в двухцветном одеянии и выделен в живописном отношении. Фигуры апостолов хотя и переданы в нормах установившейся иконографической традиции, но они сохраняют индивидуальный облик. Фигуры же архангелов хотя выполнены на самом высоком уровне художественного и технического мастерства, но они не имеют индивидуального облика.

Вторая группа эмалевых медальонов грекофильского направления представлена десятью медальонами, расположенными в полукруг по пяти с каждой стороны от центральной иконы Богородицы. Все эти эмалы относятся к основному древнему набору, находятся на своих местах, их расположение полукругом входит в общую систему чеканного декора средней части триптиха. Все медальоны одного размера (в поперечнике 4 см); на них изображены погрудно прямо, в изумрудно-зеленом нимбе, очерченном темно-зеленым контуром, два архангела, четыре евангелиста и четыре св. воина. Все надписи имен греческие, выполненные красной эмалью на золотом фоне.

С правой стороны выемки иконы первым сверху представлен архангел Михаил (иллюст. 35). Иконографический тип его обычен. Густые черные вьющиеся волосы перевязаны широкой белой лентой, концы которой имеют зигзагообразную форму. Крылья по контуру голубого цвета, пестрое оперение дано на ультрамариновой основной расцветке крыльев. Хитон — светло-голубой, ультрамариновая хламида украшена желтым шитьем — таблионом с драгоценными камнями. В правой руке ангел держит сферу перед грудью. Сфера передана в двух цветах, верхняя часть светло-голубого цвета, низ сферы — темно-голубой.

По другую сторону выемки, на том же уровне, находится медальон с изображением архангела Гавриила (иллюст. 34), которое в расцветке, в деталях одеяния, в точности повторяет изображение архангела Михаила.

Первым по кругу под изображением архангела Михаила представлен в типе средовека евангелист Марк (иллюст. 36). Для лика характерны короткие волосы, короткая разделенная на две части борода, черные длинные брови, большие черные зрачки. На нем светло-голубой хитон с желтым клавом на правой руке. Гиматий ультрамаринового цвета; в левой покровенной руке закрытая книга в желтом переплете, украшенном цветными камнями. Правую руку держит перед грудью.

Евангелист Лука (иллюст. 37), как и Марк—средовека. Короткие слегка вьющиеся черные волосы, черная разделенная пополам короткая борода, черные приподнятые брови, резко очерченный нос, большие черные зрачки передают в четкой форме характерный образ евангелиста Луки, выработанный на протяжении веков христианским религиозным искусством. На нем хитон бирюзового тона, с желтым клавом на правой руке. Гиматий—ультрамаринового цвета. Правой рукой благословляет двухперстным сложением пальцев перед грудью. В левой покровенной руке держит закрытую книгу в желтом переплете, украшенном цветными камнями. Эмалевое изображение повреждено частично, правая сторона головы имеет изъян, смальта частично выкрошилась.

Св. Федор (иллюст. 39) изображен в типе средовека. Черные вьющиеся волосы, короткая черная борода, заостренная книзу, черные приподнятые брови, черные зрачки, прямой нос, придают лику его мужественный облик. На нем ультрамариновый хитон с широким желтым клавом на правой руке, украшенном камнями. Белая хламида, украшенная златотканым орнаментальным декором и таблионом, придает изобра-