

ГРУЗ. ФИЛИАЛ АКАДЕМИИ НАУК СССР  
ИНСТ. ЯЗЫКА, ИСТОРИИ И МАТЕР. КУЛЬТУРЫ ИМ. АКАД. Н.Я. МАРРА  
FILIALE GEORCIENNE DE L'ACAD. DES SCIENCES DE L'URSS  
L'INST. MARR DE LANGUES, D'HISTOIRE ET DE CULTURE MATERIELLE

ОБРАЗЦЫ ДЕКОРАТИВНОГО УБРАНСТВА  
ГРУЗИНСКИХ РУКОПИСЕЙ

АЛЬБОМ ИЗ 32 ТАБЛИЦ

ВВЕДЕНИЕ И ЗАМЕЧАНИЯ К ТАБЛИЦАМ

РЕНЭ ШМЕРЛИНГ

ECHANTILLONS DES ENLUMINURES  
DES MANUSCRITS GEORCIENS

ALBUM DE 32 PLANCHES DONT 11 EN COULEURS

INTRODUCTION ET NOTICE DES PLANCHES

PAR RENÉE SCHMERLING

ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРУЗ. ФИЛИАЛА АКАДЕМИИ НАУК СССР  
EDITION DE LA FILIALE GEORCIENNE DE L'ACAD. DES SCIENCES DE L'URSS  
ТБИЛИСИ 1940 ТPHILISSI

სსრკ მეცნ. აკადემიის საკართველოს ფილიალი  
ენის, ისტორიისა და მატერ. კულტ. ინსტიტუტი აკად. ნ. მარის სახელ.

# ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები

ალბომი 32 ტაბულით

მათ შორის 11 ფერადია და 21 ფოტოტიპირი  
შესავალი და ტაბულების თანმხლები ტექსტი

რენე შმერლინგისა

პროფ. ბ. ჩუბინაშვილის რედაქციით

დაიბეჭდა სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის  
საქართველოს ფილიალის განკარგულებით  
თავმჯდომარე აკად. ნ. მუსხელიანი

*Напечатано по распоряжению  
Грузинского Филиала Академии Наук СССР  
Председатель акад. Н. И. Мусхеливани*



## წი ნ ა ს ი ტ უ ვ ა ო ზ ა



ინამდებარე 32 ტაბულა, ქართული ხელნაწერებიდან აპოლბებული მინიატურებისა და წიგნის დეკორის რეპროდუქციებით, ქრონოლოგიურად რვა საუკუნის მანძილზე ნაწილდება - IX-ის დასასრულიდან მოყოლებული XVII-ის დასასრულამდე. ეს ტაბულები დამზადებული იყო მოსკოვის საარქეოლოგია საზოგადოების თავმჯდომარის, კაეკასიის დამსახურებული მკვლევარის პ. ს. უვაროვის მეუღლის განკარგულებით, 1914 წლის იმპერიალისტური ომის წინა პერიოდში. შემდეგ ისინი ცენტრალურ სახელმწიფო სარესტავრაციო სახელოსნოებში ინახებოდა და მათ იყენებდნენ ხოლმე მეორე გვერდზე ეტიკეტისთვის და პლაკატების დასაწერად. ამგვარად, დღეს არა მარტო იმისი გარკვევაა შეუძლებელი, თუ, საერთოდ, რამდენი სხვადასხვა ტაბულა და რა გეგმით იყო შეზადებული, არამედ ამ, ოცდათერთმეტაბულიანი, გამოცემის ტირაჟშიაც იძულებული ვხდებით გამოვყოთ სრული გამოცემა არასრულისგან, თანდართულ ტაბულათა რიცხვის მიხედვით. როგორც ერთი, ისე მეორე სახის გამოცემა, 200 ცალის ტირაჟით გამოდის; თავდაპირველად კი 600 ცალის გამოცემა იყო განზრახული. როცა რამდენიმე წლის წინათ ცენტრ. სახ. სარესტ. სახელოსნოებმა გამოცემის ნარჩენების გაყიდვა განიზრახა მაკულატურ-

რისთვის და საქართველოს მუზეუმს ტაბულათა ორი კომპლექტის გადაჩრევა შესთავაზეს, მე, როგორც მუზეუმის დირექტორის შოადღოლე, ადგილზევე, მოსკოვში გავეცანი მასალას და მისი შთაბეჭდილება მოეახერხე. შემდეგ, საქართველოს მუზეუმიდან ხელაწილების განყოფილების გამოყოფის გამო, ეს მასალა უმოქმედოდ იდო, სანამ საქავშირა სამეცნიერო აკადემიის საქართველოს ფილიალთან არსებული ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტი არ დაინტერესდა ამ საკითხით და არ შეიტანა თავის საგამომცემლო გეგმაში.

ოცდათერთმეტი ტაბულის წინამდებარე კრებული, რათქმუნდა, შემთხვევითი ხასიათისაა, უფრო დაწერილობით ამის შესახებ იხ. შესავალში; ე. ი. იგი არა მარტო იმის პრეტენზიას ეერ განაცხადებს, რომ ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ სამკაულთა მთელი განვითარების სრულ სურათს იძლევა, არამედ ამ სურათს ეერ წარმოგვიდგენს იმ ორი ძირითადი კოლექციის მიხედვითაც კი, რომლებიც მის სა-

ფუქვალადა დადებული. ტაბულათა ნაწილი, და მნიშვნელოვანი ნაწილიც, ფერადებითაა შესრულებული, რაც დიდად ზრდის ამ გამოცემის ღირებულებას, იმ აუცილებელ შესწორებათა მიუხედავად, რომლებიც, შექმლებისდაგვარად დათქმულია თანხმლებ ტექსტში. ფერადი ტაბულები გადმოღებულია იმ კოპიებიდან, რომლებიც დაახლოებით 1904 წ. შესრულა მხატვარმა ს. ნ. პოლტარაკიმ. ეს მხატვარი იმავე ხანებში ნ. მართან მუშაობდა ანისში. ფოტოტიპირი ტაბულები კი მხოლოდ ნაწილობრივია ფოტოგრაფიებიდან გადმოღებული, ნაწილობრივ კი იმგვარივე ფერადი კოპიებიდან, რაც, რასაკვირველია, ამკირებს მათს მნიშვნელობას. ყოველივე ამაში, ისევე, როგორც მასალის შერჩევისადმი მიდგომაშიაც, რომელიც საკმაოდ ნათლადაა გამომჟღავნებული, იმდროინდელი საერთო სამეცნიერო-საკვლეო ინტერესები იჩენს თავს. ძირითადად წარმოდგენილია მდიდრული კოდექსები, დაკვეთა მმართველ ზედაფენებისა, მისი ჩვეულებრივი ტენდენციით «სახელმოხვეკილ» უცხოურ პროდუქციისადმი. ამიტომაც, გამოცემის შენადგენლობაში მოქცეულია ბიზანტიური ხელოვნების უტყუარი კმნილებებიც და არა მარტო ბიზანტიის ტერიტორიაზე ქართველ მხატვართა მიერ შესრულებულნი. კრებულის მეორე დამახასიათებელი თვისება ისაა, რომ ხელნაწერთა სამკაულებიდან წარმოდგენილია სუეტური კომპოზიციები, უპირველეს ყოვლისა, მათი იკონოგრაფიული ხასიათის გათვალისწინებით; ამ წესისგან გადახვევა იშვიათ გამოჩაყლისებს წარმოადგენს და ამათუიმ—უმთავრესად, აქაც იკონოგრაფიული—თავისებურობითაა გამოწვეული.

იმ მიზნით, რომ რამდენადმე შეგვეცნო ეს კრებული ორნამენტული დეკორის მხრივ, ტექსტში მოთავსებულია რამდენსამე ორნამენტისა და ინიციალის რებროდუქცია ზუსტი გრაფიული ნახატი. ამასთანავე, ისეთი მაგალითებია შერჩეული, რომლებშიაც შეფერადების გამოკლებითაც სავსებით შესაძლებელია ნახატის ძირითად თვისებურობათა დაფასება. რაც შეეხება ასტრონომიული ტრაქტატებიდან (A. 65) ამოღებულ ნახატებს, რომელთაგანაც ტექსტში ორი ნიშნულია მოთავსებული, უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი ერთტონიანი ხაზით კმაყოფილდებიან, საღებავების გამოუყენებლად.

ამგვარად, წინამდებარე ტაბულებისათვის შესავალი და თანხმლები ტექსტის ამოცანები, ბუნებრივია, სხვაგვარად უნდა დაისახოს, ვიდრე, როგორც მხოლოდ საცნობარო მასალა გამოცემულ ტაბულათათვის. ძირითად ამოცანად დაისახა, შესავალში მოცემული იყოს მოკლედ და რამდენადმე გამაზილებელი ფორმით საერთო წარმოდგენა ქართული ხელნაწერი წიგნის მთლიანი სამკაულის შესახებ, მისი აღნაგობის მხატვრული პრინციპების მიხედვით, მიმდინარეობათა იმ მრავალფეროვნებაში (მათ შუქნაში არა უკანასკნელი როლი ითამაშა ქართული საზოგადოების სოციალურმა დიფერენციაციამ), რომელთა გამოყოფაც შეიძლება ამათუიმ ეპოქაში. იმავე დროს, მთავარი ყურადღება მიექცა მოცემული ისტორიული მოვლენის მხატვრულ მხარეს, მოხმარებულ იქნა იკონოგრაფიული მომენტები, უცხოურ ჩვევთა შეთვისების, ან შეჯვარდინების მაჩვენებელი მასალა, აგრეთვე, უმთავრესად, მხატვრული ევოლუციის თვალსაზრისით. ამიტომაც, თანხმლებ ტექსტში არ არის მომქანცველი იკონოგრაფიული აღწერები და დაპირისპირებანი, რითაც ხასიათდება ჩვეულებრივად ყველაზე უფრო გამოჩენილ ხელოვნების მკოდნეთა შრომებიც და მინიატურების გამოცემებიც კი. ტექსტი, პირიქით, მიზნად ისახავს სამკაულის საერთო აღნაგობის თავისებურობათა, ნახატისა და შეფერადების მხრივ მისი შესრულების ხასიათისა, საღებავთა შერჩევისა და სხვა თვისებათა გამოვლინებას. ამის გამო, ცალკეულ მინიატურათა აღწერისას, განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა მათი შეფერვის დაწერილობის განმარტებას, რომელიც—მათი საერთო ფერადოვანი ხასიათის გათვალისწინებით—ზოგჯერ განსხვავებული ტერმინებითაა გადმოცემული. სამწუხაროდ, რამდენიმე ხელნაწერი, რომელთაგანაც ზოგიერთი გამოსახულება ამ ტაბულებში არის გადმოცემული, 1921 წელს მენშევიკების მიერ საზღვარგარეთ იქნა გატანილი და დღემდე არ დაპრუჩებია ჩვენს მუზეუმებს, რაც საშუალებას არ გვაძლევს იმ პროგრამით წარმოვადგინოთ მათ შესახებ მასალა, რომელიც წინამდებარე გამოცემისთვისაა მიღებული. ამ ტაბულათა თანხმლებ ტექსტში გამოყენებულია ყველაფერი, რაც კი ხელმისაწვდომი იყო ხელნაწერთა შესახებ და, სადაც მოხერხდა, სიტყვასიტყვითი ციტატებიცაა მოტანილი.

წინამდებარე გამოცემა, პირველი, ცოტად თუ ბევრად მდიდრულად და მრავალფეროვნად დასურათებული გამოცემა, რომელიც წარმოდგენას გვაძლევს ქართული ხელნაწერი წიგნების სამკაულზე საუკუნეთა განმავლობაში, და იგი, ასე ვთქვათ, წინასწარ შეავსებს ერთ იმ მრავალ დიდ ხარვეზთაგანს, რომელიც ქართული ხელოვნების შესწავლაში არსებობს. თუ კი ქართველებთან თავიან ისტორიული ბედ-

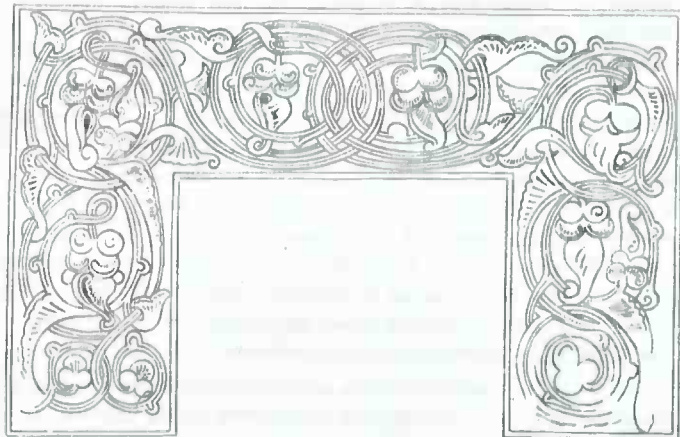
იღბლითა და განვითარებით მქიდროდ დაკავშირებული სომეხი ერის მინიატურის დარგში, არა მარტო გამოცემულია ღიძდალი მასალა, რომელსაც გამუდმებით და ხალისით მიმართავენ ხოლმე სპეციალურ გამოკვლევათა საკითხების განხილვისას ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნების ისტორიაში, არამედ რამდენიმე სპეციალური, ნაწილობრივ ცალკეულ საკითხებისადმი მიძღვნილი, გამოკვლევაც კი არსებობს, ქართული მინიატურა ვერ იამაყებს ვერც ერთითა და ვერც მეორით: ლიტერატურაში ცნობილია სრულიად შემთხვევითი, შეიძლება ითქვას,—მეტად უმნიშვნელო და არც ყოველთვის სწორად გაშუქებული მასალა. სწორედ ამიტომაც, რომ ამ ოცდათერთმეტი ტაბულის გამოკვლევებისას ტექსტუალურ ნაწილში შესძლებისდაგვარად მოცემული არის არწარმოდგენილი მასალის შესახებ სათანადო მითითებანი. თვით ტაბულები, როგორც ჩვენი მეცნიერების მდგომარეობის მიხედვით შეიძლება დანახვა, სასურველი მასალა იქნება აღმოსავლეთის კულტურულ ერთა ურთიერთობისა და მათ მიერ დასავლეთის კულტურაში შეტანილი წვლილის შესახებ დებულებების განსამტკიცებლად და გასარკვევად. ამასთანავე, ვიმედოვნებთ, რომ აქ ხელოვნებათმცოდნეობის საკითხებიც გამახვილდება რამდენაღმე, განსაკუთრებით წიგნის სამკაულთა სტილის საკითხი. ისევე, როგორც აღრინდელი ქრისტიანული ხელოვნების სხვა რაიონებში, ქართულ ხელოვნებაშიც, წიგნის მორთულობა ორგანულად შექმნილი კი არ არის, არამედ თავის წარმოშობიდანვე, ასე ვთქვათ, ორი, განსხვავებული და სხვადასხვა ღირებულების საწყისის გაერთიანებით ხასიათდება: ერთი—დეკორაციული ხალხური შემოქმედებაა, მეორე—გარედან ნაკარნახევი მზამზარეული სუვეტური კომპოზიციები. ამასთანავე, მზამზარეულ, გადასაღებ ნიმუშთა შემოსვლისას, მათი შეთვისებისა და შეგუების დროს, იყენებენ, ცხადია, არა მარტო იმ ნაწილს, რომელიც სუვეტურ კომპოზიციებს უზასუბებს, არამედ ამგვარი, მზამზარეული, შემოტანილი ნიმუშის წიგნის სამკაულთა მთელ კომპლექსს. ამგვარად, დანარჩენი დეკორაციული მორთულობის დარგშიც შეიქმნა, გარდა ამათუიმ დროისთვის ხალხური შემოქმედების საფუძველზე ორგანულად გაზრდილი მიღგამებისა, აგრეთვე მხოლოდ მიღებული და საერთო ანსამბლში ჩართული ელემენტებიც. ქართული ხელნაწერი წიგნის სამკაული მთლიანად არასოდეს არ შემუშავებულა—განვითარების საერთო კანონზომიერების თანახმად—დამოუკიდებელ, სრულფასიან სტილად: მისი დროჯერ არ დამდგარა. ამიტომაც გამოთქმებს ხელნაწერთა სამკაულების სტილში სხვადასხვა ფაზისების შესახებ, მხოლოდ პირობითი მნიშვნელობა აქვს, როგორც გადმოცემის გამამარტიველ შემოკლებულ ფორმულას. მაგრამ, თუმცა განვითარების ზოგად პროცესში ჯერ კიდევ მიუღწეველია მხატვრობის განვითარების დამოუკიდებელი კანონზომიერების მდგომარეობა, იმავე დროს, განსაკუთრებით მაჩვენებელი არის იმ თავისებურობათა დაღვენის შესაძლებლობა, რომლებიც ქართული ხელნაწერი წიგნის სამკაულს განასხვავებს სხვა ეროვნულ წრეებისგან და რომლებიც შეიძლება საფუძვლად გამომდგარიყო ქართული მხატვრობისა და წიგნის სამკაულის მომავალი სრულფასიანი განვითარებისათვის. ისინი კიდევ ერთხელ გვიჩვენებენ ქვეყნის მხატვრული კულტურის სწორედ ამ დარგში ქართული ხელოვნების ხასიათს, მის ეროვნულ სტრუქტურას და ამასთან ერთად ჩვენი ქვეყნის კულტურის მაღალ დონესაც.

ბიორკი ჩუპინაშვილი

23/VI—1938 წ.  
თბილისი







## ПРЕДИСЛОВИЕ

**В**ыпускаемые в свет 32 таблицы репродукций с книжного декора и миниатюр из грузинских рукописей распределяются хронологически на протяжении восьми веков с конца IX-го и до конца XVII-го. Таблицы эти изготовлены были по распоряжению председателя Московского Археологического Общества, заслуженного исследователя древностей Кавказа, и в частности Грузии, П. С. Уваровой, в период до начала империалистической войны 1914 года. Затем они лежали в складах Централь-ных Государственных Реставрационных Мастерских, при чем их пускали в ход для нацисания на оборотной стороне шпательов и этикетажа. Таким образом, сегодня не удастся с точности устано-вить не только того, сколько вообще различных таблиц было подготовлено и по какому плану, но и в тираже выпускаемого издания из тридцати двух таблиц приходится выделить полное издание от неполноценного по прилагаемому числу таблиц. Каждый из означенного вида издания выходит ти-ражом 200 экземпляров; первоначальное же издание намечалось в количестве 600 экземпляров. Когда несколько лет тому назад ЦГРМ решил продать остаток издания на макулатуру и в Музей Грузии поступило предложение отобрать два комплекта таблиц, хме, как замдиректору Музея, по ознакомлении на месте в Москве, удалось получить весь материал. Ввиду производного затем цыделения из состава Музея Грузии отделения искусства материал этот пролежал без движения, пока Институт Языка, Истории и Материальной Культуры имени Н. Я. Марра Грузинского Филвала Академии Наук СССР не заинтересовался этим вопросом и не включил в свой издательский план.

Настоящий набор тридцати двух таблиц, конечно, является случайным, о чем подробнее во Введении. Т. е. он не только не может претендовать на то, что дает исчерпывающий обзор всего развития художественного украшения грузинской рукописной книги, но даже не отражает его по тем двум основным собраниям, которые положены в основу. Часть таблиц, при том значительная, выполнена в красках, что особенно повышает ценность настоящего издания, даже учитывая те необходимые поправки к ним, которые, по возможности, оговорены в сопроводительном тексте. Таблицы в красках воспроизведены по копиям, исполненным около 1904 года художником С. Н. Полторацким, работавшим в тот же период времени у акад. Н. Я. Марра и Ашп. Фототипические таблицы же только частью воспроизведены по фотографиям, а частью по таким же красочным копиям, что, конечно, снижает значение их. Во всем этом, как и в самом подходе к отбору материала, который достаточно ясно проступает, сказываются общие научно-исследовательские интересы того времени. Представлены в основном роскошные кодексы, заказ правящей верхушки с его обычной тенденцией к «прославленной» иностранной продукции. Поэтому в составе издания имеются даже несомненные произведения византийского искусства, а не только выполненные художниками-грузинами на территории Византии. Второй характерной особенностью набора является то, что воспроизводятся сюжетные композиции из украшения рукописей и с учетом, в первую очередь, их иконографического характера; отступления от этого представляют собой редкие исключения и вызваны тем или иным, — впрочем и тут преимущественно иконографическим, — своеобразием.

Чтобы несколько восполнить данный набор в отношении орнаментального декора, в тексте помещены воспроизведения нескольких орнаментов и инициалов и точных графических прорисках узоров; при этом подобраны такие примеры, в которых и при отсутствии раскраски основные особенности рисунка могут быть полностью оценены. В отношении рисунков из астрономического трактата (А. 65), два образца которых приведены в тексте, нужно отметить, что все они обходятся без применения красок, исключительно однотонной линией.

Таким образом, задачу вступительного и сопроводительного текста к настоящим таблицам естественно нельзя было ограничить только тем, чтобы дать справочный материал по издаваемым таблицам. Основной задачей было наметить дать в краткой, несколько заостренной форме Введения общее представление о книжном украшении грузинской рукописи в целом по художественным принципам построения его, в том многообразии течений (не в последнем счете вызванных социальной дифференциацией грузинского общества), которое можно выделить в нем в те или иные эпохи. При этом упор был сделан на художественную сторону данного исторического явления с привлечением иконографических моментов, материала скрещения или усвоения чужих навыков также преимущественно в разрезе художественной эволюции. Поэтому и замечания к таблицам нет утомительных иконографических описаний и сопоставлений, которыми характеризуются, как правило, работы и издания миниатюр даже у наиболее выдающихся искусствоведов. В тексте преследуется, напротив того, задача выявить особенности общего построения убранства, характера его выполнения в рисунке и раскраске, подбор красок и т. п. Поэтому в описании отдельных миниатюр особое внимание уделено подробному указанию раскраски их, выраженному — из учета общего красочного характера — иногда в различных терминах. К сожалению, некоторые рукописи, из которых даны воспроизведения на издаваемых таблицах, были вывезены в 1921 году за границу меньшевиками и до сих пор еще не возвращены в наши Музеи, что лишает возможности дать о них материал по той программе, которая принята для данного издания. В сопроводительном тексте к таким таблицам использовано все доступное о рукописях с приведенным, где возможно, дословных цитат.

Настоящее издание является первым, более или менее обильно и разнообразно иллюстрированным, которое дает представление о книжном убранстве грузинской рукописи на протяжении веков, что восполнит в преддверии, так сказать, порядке один из многочисленных жестоких

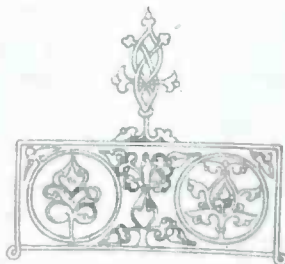
пробелов в изучении грузинского искусства. Если по миниатюрам армянского народа, исторические судьбы и развитие которого тесно связаны с развитием грузинского, существует не только значительное количество изданного материала, постоянно и охотно вовлекаемого в обсуждение вопросов специальных исследований по истории искусства христианского Востока, по даже несколько специальных исследований, частью посвященных даже обособленным вопросам, то грузинская миниатюра не может гордиться ни одним, ни другим: в литературе известен совершенно случайный, можно сказать, — очень незначительный и не всегда правильно освещенный материал ее. Вот почему, публикуя настоящие тридцать две таблицы, охватывающие развитие с IX-го по XVII-ый века, в текстовальной части дано в форме соответственных указаний послынное восполнение не представленного в таблицах. Само таблицы явятся, как можно видеть по состоянию нашей науки, желанным материалом и для подкрепления и уяснения положений о взаимоотношениях культурных народов Востока между собой и о вкладе их в культуру Запада. Вместе с тем и вопросы искусствоведения, надеемся, получат здесь некоторое заострение, — в особенности вопрос о стиле в книжном убранстве. Как в других районах ранне-христианского искусства, так и в грузинском искусстве книжный убор не является выросшим органически, а от самого своего рождения, так сказать, характеризуется объединением двух разнородных и разноценных начал: декоративным народным искусством и продиктованными внешне готовыми сюжетными композициями. При этом с поступлением готовых образцов для копирования и в процессе усвоения и приспособления их используется, конечно, не только та часть, которая отвечает сюжетным композициям, но целиком весь комплекс книжного убранства такого готового, заводного образца. Таким образом, и в область остального декоративного убранства вносятся, помимо выросших органически к тому или иному времени из основ народного творчества подходов, элементы только принимаемые и включаемые в общий ансамбль. Никогда книжный убор грузинской рукописи не доработался в целом — согласно общей закономерности развития — до самостоятельного, полноценного стиля: черед его еще не наступил. Поэтому, применение выражений о разных фазах стиля в уборе рукописей имеет только условное значение, как сокращенная упрощающая изложение формула. Однако, вместе с этим положением не достигнутого еще в процессе общего развития состояния самостоятельной закономерности развития живописи особенно показательна возможность установления тех особенностей, которые являются отличительными для книжного убранства грузинской рукописи по сравнению с другими национальными кругами и которые могли составить фундамент для будущего полноценного развития грузинской живописи и книжного убранства. Они лишней раз — именно, на данном участке художественной культуры страны — показывают характер, национальную структуру грузинского искусства, а вместе с тем и высокий уровень культуры в стране.

Г. Н. Чубинашвили

23/VI—1938 г.

Тбилиси





## P R É F A C E .

La reproduction de 32 tableaux pris dans les enluminures et les miniatures des manuscrits géorgiens embrasse une période de huit siècles, de la fin du IX<sup>e</sup> à la fin du XVII<sup>e</sup>. Ces tableaux ont été préparés sur l'ordre de P. S. O u v a r o f f , présidente de la Société Archéologique de Moscou, investigatrice émérite du Caucase en général et de la Géorgie en particulier, dans la période précédant la guerre Impérialiste de 1914.

Ils sont restés ensuite dans les dépôts des Ateliers Centraux de Restauration de l'Etat, mais on s'en servait pour écrire sur le verso des pancartes et des étiquettes. De cette façon nous ne réussissons pas à établir exactement la quantité de tableaux préparés, et même dans le matériel publié nous sommes obligés, en nous basant sur ces tableaux, de separer le matériel de pleine valeur de celui qui ne l'est pas.

Chacune de ces éditions a un tirage de 200 exemplaires tandis que l'édition primitive devait être tirée à 600. Lorsque, il y a quelques années, les Ateliers Centraux de Restauration de l'Etat, décidèrent de vendre ce qui restait de l'édition comme maculature et de proposer au Musée de Géorgie de prendre deux complets de tableaux, j'ai su obtenir sur place à Moscou, en ma qualité de vice-directeur du Musée, tout le matériel. Vu que la section de l'art du Musée de Géorgie avait été supprimée, ce matériel ne fut pas touché jusqu'à ce que l'Institut Marr de Langues, d'Histoire et de Culture matérielle, Filiale Géorgienne de l'Académie des Sciences de l'URSS, se fut intéressé à cette question et l'eut comprise dans son plan d'édition.

La composition actuelle de 32 tableaux est certainement fortuite, ce qui sera expliqué plus en détail dans l'Introduction, c.-à-d. non seulement elle ne peut pas prétendre à éclairer le développement entier de l'enluminure des manuscrits géorgiens, elle ne prétend aussi à épuiser le matériel des deux collections fondamentales. Une très grande partie des tableaux est en couleurs, ce qui rehausse considérablement la valeur de la présente édition, malgré les corrections indispensables, prévues autant que possible dans le texte qui les accompagne. Les tableaux en couleurs sont faits d'après les copies, à peu près vers 1901, par le peintre S. N. P o l t o r a t s k y qui travaillait à ce moment avec l'académicien N. J. M a r r à Ani. Une partie des tableaux phototypiques est faite d'après des copies en couleurs analogues, ce qui naturellement diminue leur valeur. Dans tout ceci, comme dans le choix du matériel qui se manifeste clairement, on voit les intérêts d'investigation scientifiques de cette époque. Nous voyons des codes luxueux commandés par les classes dirigeantes,

selon leur tendance ordinaire vers les productions de l'étranger tant vantées. C'est pourquoi nous trouvons dans cette édition des productions indiscutables de l'art byzantin authentiques et non seulement exécutées sur le territoire de Byzance. La seconde particularité caractéristique de la composition consiste en ce que la reproduction des enluminures des manuscrits se fait en tenant compte avant tout de leur caractère iconographique. On ne s'écarte de cette règle qu'à de rares exceptions en considérant surtout les susdites particularités (iconographiques).

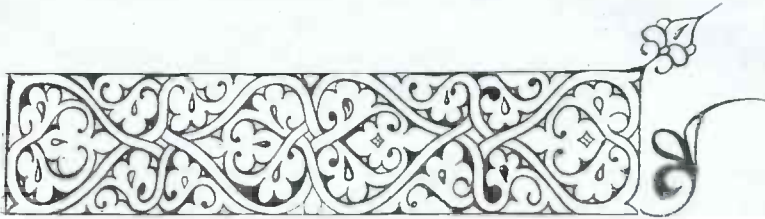
Afin de compléter notre ensemble, on a placé dans le texte quelques reproductions des ornements et des initiales, dessinés d'après les originales. On a eu soin de choisir les exemples, dont les qualités décoratives peuvent être appréciées bien qu'ils soient dépourvus de couleur. Quant aux vignettes, tirées d'un tractat astronomique (A. 65), dont deux illustrations sont reproduites dans le texte,—elles sont exécutées dans l'originale lui-même d'une manière graphique, d'un trait unicolore.

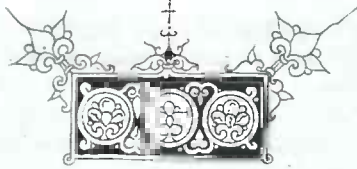
De la sorte, on ne pouvait pas restreindre le thème de l'introduction et de l'explication des planches en donnant seulement les renseignements nécessaires sur les tableaux édités. Le problème fondamental était de donner dans l'introduction sous une forme brève et accentuée une idée générale sur l'enluminure du manuscrit géorgien, d'après les principes artistiques de sa structure et la diversité de ses tendances à différentes époques (ce qui s'explique en partie par la structure sociale de la société géorgienne). Nous portons toute notre attention sur le côté artistique de ce produit historique, nous servant en même temps des thèses iconographiques et du croisement et de l'adaptation de l'expérience—tout cela dans le sens de l'évolution artistique de préférence. C'est pourquoi dans le texte ci-joint il n'y a pas de ces descriptions et de ces comparaisons iconographiques fatigantes qui caractérisent comme règle générale les travaux et les éditions des miniatures même chez les connaisseurs d'art les plus en vue. Dans le texte on se pose, au contraire, la question des particularités de la composition générale de l'enluminure des manuscrits,—de son exécution linéaire, de son coloris, du choix des couleurs etc. C'est pourquoi on prête au coloris une attention toute particulière dans la description de chaque miniature. Ces descriptions sont exprimées parfois de façons différentes, tenant compte du caractère dans la facture des miniatures. Quelques manuscrits, dont les miniatures sont en partie reproduites dans les planches, furent malheureusement emportés en 1921 à l'étranger par les mencheviques et n'ont pas été rendus à nos Musées,—ce qui nous empêche d'en donner des descriptions selon le programme adopté pour la présente édition. Dans le texte qui accompagne les planches, reproduisant les miniatures de ces manuscrits emportés; on se servait de tout ce qu'on avait pu recueillir les concernant en usant autant que possible des citations authentiques.

La présente édition est la première illustrée de façon plus ou moins abondante et variée, donnant une idée de l'enluminure des manuscrits géorgiens à travers les siècles, et permet de remplir les nombreuses lacunes faisant obstacle à l'étude de l'art géorgien. La destinée et le développement historiques du peuple arménien sont intimement liés à ceux du peuple géorgien. S'il existe non seulement un nombre considérable d'éditions de la miniature arménienne, mais quelques recherches aussi, consacrées en partie à des questions tout à fait spéciales, la miniature géorgienne, par contre, ne peut se vanter de posséder ni les unes, ni les autres. Elle n'est représentée dans la littérature que par des publications de matériaux assez restreintes qui ne sont pas toujours exactement éclairées. Voilà pourquoi, publiant ces 32 planches qui embrassent le développement de l'enluminure des manuscrits géorgiens du IX<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles, nous avons complété dans le texte autant que possible par des indications conformes ce qui manquait dans les planches. Ces planches nous donnent, comme on peut s'y attendre, sachant l'état de la science dans ce domaine de l'art, des matériaux désirables pour éclaircir et fortifier le problème des rapports des peuples cultivés de l'Orient entre eux et de ce qu'ils ont fourni à l'Occident. Nous espérons en même temps que les questions de l'art recevront ici un certain relief,—surtout la question concernant le style de l'enluminure des manuscrits. De même que dans l'art chrétien primitif des autres régions de l'Orient, l'enluminure des manuscrits ne semble pas organique non plus dans l'art de la Géorgie; au contraire, il se caractérise dès sa naissance par l'union de deux principes hétérogènes de valeur différente: l'art décoratif populaire et la composition de sujets empruntés ailleurs. En même temps, en recevant des modèles tout préparés à être reproduits et copiés, et dans le processus d'adaptation non seulement d'une partie de l'enluminure—des compositions de sujets,—mais aussi de

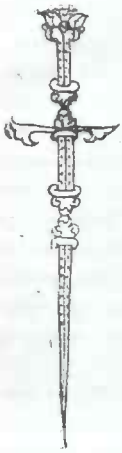
l'ensemble des ornements servant de modèle. De la sorte, on introduit dans tous les éléments de l'enluminure d'un manuscrit, avec ce qui dérive à telle ou telle époque de la base de l'art populaire, les éléments adaptés et, dès lors, compris pour toujours dans l'ensemble général du manuscrit. Jamais l'enluminure du manuscrit géorgien n'a atteint, d'accord avec la règle générale du développement, un style indépendant, d'entière valeur,—ce n'est pas encore son tour. C'est pourquoi la définition des différentes phases du style dans l'enluminure du manuscrit géorgien n'est que conventionnelle et rien qu'une formule réduite qui a mission de simplifier ce qu'on veut faire connaître à ce sujet. Cependant, en même temps que le procès général du développement dans la peinture du manuscrit ne peut pas être nommé indépendant, on peut y remarquer des détails qui ne sont inhérentes qu'à l'enluminure du manuscrit géorgien, opposée à l'art décoratif des autres nations,—des détails qui pourraient former un fondement pour le futur développement de la peinture géorgienne et de l'enluminure des manuscrits géorgiens. Ils montrent une fois de plus, justement dans le domaine de la culture artistique du pays, le caractère et la structure nationale de l'art géorgien et, en même temps, le niveau élevé de la culture du pays.

G. Tchoubinachvili





შ ე ს ა ვ ა ლ ი



ართული ხელნაწერების მინიატურათა და დეკორაციულ სამკაულთა ამონაკრეფები, რომლებიც წინამდებარე ტაბულებშია წარმოდგენილი, უმეტეს ნაწილად, შემთხვევით არის შერჩეული, არა მარტო თვით ხელნაწერთა ამორჩევის მხრივ, არამედ მათგან გადმოღებული მასალისა და მისი წმინდა მოკულობითი ურთიერთობის მხრივაც—სხვა ხელნაწერთა მასალასთან.

გამოყენებულია ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების, თბილისის ყოფ. საეკლესიო მუზეუმისა და ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკის კრებულები და მონასტერთა ზოგიერთი ხელნაწერები.

ამიტოვაც, ალბომში შესულ საგანთა წრე ვერ წარმოგვიდგენს წიგნის სამკაულთა ხელოვნების რთულ, მრავალფეროვან ევოლუციას ამ ხელოვნების არსებობის სხვადასხვა ეტაპებში მისი თანდათანობითი მომწიფებისა და მის შინაგან ურთიერთობათა სურათს. ცალკეულ, თუმცა კი პირველხარისხოვან ხელნაწერთადმი განსაკუთრებული ყურადღების მიქცევა არღვევს იმ წონასწორობას, რომელიც სინამდვილეში არსებობს და უფრო მეტად აპყრობს მაცურებლის გულისსურს ამ უკანასკნელთ ვიდრე ეს საკიროა ზოგად მიმოხილვაში.

ხოლო ალბომის ინიციატორთა მიერ იმგვარ ხელნაწერთათვის უპირატესობის მინიჭებამ, რომელთაც პირობით «საზოგადოებრივი» შეიძლება ეწოდოს, შესაძლებელია სამწუხარო გაუგებრობა გამოიწვიოს: მომენტის კვშიარტი სირთულის უგულვებელყოფა. და მიუხედავად ამისა, რეპროდუქციების ეს კრებული მაინც გვაძლევს საშუალებას, არა მარტო წარმოვადგინოთ ქართული ხელნაწერის დეკორის შესახებ თითქმის რვა საუკუნის მანძილზე, არამედ მის ზოგიერთ არსებით თავისებურობაზედაც შევჩვიდეთ.

ქართული ხელნაწერის დეკორი მხოლოდ IX ს-ის დასასრულიდან ყალიბდება, რამდენადაც წინასაუკუნეებიდან მოღწეულ ხელნაწერებში არ მკლავდება მათი მორთვისადმი მისწრაფება. თუმცა, თუ ვიმსჯელებთ დღემდე — შემთხვევით, ერთეულებად — შემონახულ მოკაშმულ კოდექსთა მაღალი მხატვრული ღირსებების მიხედვით, ეს მოვლენა სხვა, ჩვენამდე მოუღწეველ კოდექსთა ტრაგიკული ბედით უნდა აიხსნას. ხელნაწერი დეკორის განვითარებაში მოსამზადებელი საფეხურის არსებობით იქნებოდა, სწორედ, ბუნებრივი იმ გარემოების ახსნა, რომ X ს-ში ჩვენ უკვე შევიძლია ვილაპარაკოთ მის განვითარებაზე ისე, როგორც დამოუკიდებელი, შეგნებულად დასმული და ინტერესითა და სიყვარულით გადაკრული ამოცანის შესახებ.

IX ს-ის ცალკეული, დროთა ვითარებაში შემთხვევით გადარჩენილი ხელნაწერები არა მარტო გარკვეული მხატვრული მნიშვნელობითაა აღნიშნული, არამედ ერთგვარი თავისებური სტილითაც, რომელსაც არ შეიცავს X და შემდგომი საუკუნეების შემკულ ხელნაწერთა დამახასიათებელი თვისებები. იმას, ვისაც სურს ჯრუჭის პირველი სახარების მინიატურათა (940 წ.) მხატვრულად მთლიანი ორგანიზმის ძირებს ჩასწვდეს, არ დასჭირდება, მაგ. იმ ბიზანტიისადმი მიმართვა, რომლის მიერაც მეტად საგრძობლად არის შეპირობებული ქართულ ხელნაწერთა დეკორის განვითარების შემდგომი გზები: ბიზანტიას, რომელიც IX ს-სთვის

საერთოდ უკვე ჩამოყალიბებულისა და წელგამართული მხატვრული შემოქმედების სურათს გვაძლევს, ხელნაწერი დეკორის დარგში ჯერ კიდევ არ გააჩნია მონაცემები სხვა ერთა შემოქმედებით ფიზიონომიაზე გავლენის მოსახდენად. ქართული ხელნაწერის ხასიათი მუშავდება როგორც საქართველოშივე, სადაც VIII საუკუნიდან, მაგალითად, ინტენსიური კულტურული მოღვაწეობისა და, კერძოდ, როგორც ჩანს, წიგნის მხატვრული კულტურის ერთ-ერთ ცენტრად ტაო-კლარჯეთი იქცევა, ისე აღმოსავლეთშიაც, სირიასა და პალესტინაში, რომლებთანაც საქართველო ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებთანვე მჭიდროდ იყო დაკავშირებული. აქ, საქართველოს გარეთ, ქართველთა საწიგნო მოღვაწეობა ერთდროულად სამონაწუნო კულტურის რამდენსამე ცენტრში ვითარდება—პალესტინასა, სირიასა და სინას მთაზე. საქართველო ფეხდაფეხ მისდევს სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში განათლების განვითარებას და არც ერთი ნაბიჯით არ ჩრება მას უკან. ცალკეული ქართული მონასტრები ქრისტიანულ სამყაროში სახელს იხვეჭს, როგორც თავისი დროის განათლებულობის კერები. აღმოსავლეთში ბიზანტიის კულტურული გავლენის გაძლიერების შემდეგ (X ს.), ამ გავლენას ყველაზე მეტად ქართული ხელოვნების ისეთი, ნაკლებ შემოქმედებითი დარგები აშეღავენებს, როგორც ქართული ხელნაწერის დეკორია. ანას საგრძნობლად უწყობს ხელს ბერძენთა და ქართველთა უხელოესი მეზობლობა და უმჭიდროესი თანამშრომლობა კულტურული შეგვარედინების ისეთ პუნქტებში, როგორც ათონია, სადაც უკვე X ს-ში, ე. ი. უდიდეს ბერძნულ მონასტერთა—ლავრისა და ვატოპედის—დაარსებასთან ერთდროულად, იქმნება ქართული—ივერთა—მონასტერიც. ჩვენთვის საინტერესო აღარინდელ პერიოდში, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბიზანტიის გავლენას არ შეუპირობებია ქართული ხელნაწერი დეკორის მხატვრული ხასიათი. იკონოგრაფიასა და კონპოზიციკაში აქ არა მარტო აღარინდელ საუკუნეებში, არამედ უფრო გვიან, საშუალო საუკუნეებშიც გვხვდება პალესტინის, სირიისა და მესოპოტამიის ხელოვნების მიერ შექმნილი ტიპები: en face, ან  $\frac{3}{4}$ -იანი შემობრუნებით გაჩერებული მახარობლის ტიპი, ზოგჯერ წყვილად წარმოდგენილი, აგრეთვე ტიპი ექსტაზში მყოფ, მოკარნახე მახარობელ იოანესი, გლუვი ფონი, თაღოვანი მოჩარჩოება.

ხოლო შესრულებასა და მხატვრულ გაგებაში იმავე ჯრუჭის პირველი სახარებისა (940 წ.) და აღიშნის კოდექსის (897 წ.) მინიატურები უფრო ელენისტურ საწყისს ენახობა. ამას მოწმობს ფიგურების ანტიკური დრაპირება, სახეთა სპეციფიკურ აღმოსავლური ტიპების უქონლობა, მთელი რიგი დეკორაციული ელემენტებისა, როგორც, მაგ., ანტაბლემენტის «ნიჟარისებრი» ზედანი, სვეტისთავის ტიპი, ხუტუტუტო ფოთლები, რომლებიც კამარის ძირშია ამოსული; კამარა აჩემებული მოტივია ხელნაწერის დეკორში. ამგვარად, ქართული ხელნაწერის დეკორი, პირველ ეტაპში, რომელიც ჩვენთვის ღმრთულ შემონახული შემკული ეგზემპლარებით არის ცნობილი, სხვადასხვაგვარი ელემენტების შეგვარედინების დროს შემუშავებულს, ეროვნულად გადარჩეულს და სათანადო, ახალი შესამებით მოცემულ ორგანიზმს წარმოადგენს. ქართული მინიატურის შესწავლა, რომელიც საკითხს სვამს მის მიერ—ერთი მხრივ აღმოსავლური, ხოლო მეორე მხრივ—ბიზანტიური ელემენტების გამოყენების შესახებ, უეჭველია, მოგვეცემს პასუხს მეორე საკითხზეც—ერთ ელემენტთა სხვებთან შედარებით გამძლეობისა და მათი ურთიერთ დამოკიდებულების სიმტკიცის შესახებ.

ქართული დამწერლობის ცენტრთა საკმაოდ დიდმა ექსპანსიამ სამშობლოს გარეთ, ქართული კულტურის ისეთი საზღვარგარეთული პუნქტების საუკუნეებრივმა არსებობამ, როგორც ათონის, სინას მთისა და შავი მთის მონასტრები იყო, საქართველოს ორგანულად ჩაბმამ ბიზანტიის საეკლესიოსა და ფილოსოფიურ კულტურაში, შეაპირობა ისეთი მოვლენები, როგორც იყო XI—XII ს-ში ცალკეულ ქართულ ხელნაწერთა დეკორის შექმნა ბერძენ ოსტატების მიერ, რომელნიც ზოგჯერ ქართველებთან ხელისხელ-ჩაიკიდებული მუშაობდნენ და აგრეთვე მინიატურათა ბერძენ ოსტატებისათვის დაკვეთის ფაქტები. აქ ერთი-სა და მეორის ისეთ მჭიდრო შეყრას აქვს ადგილი, რომ ხშირად შეუძლებელი ხდება ბერძენის ნაწარმოების გარჩევა ქართველის ნაწარმოებისაგან.

საქართველო ჩათრეულია ბიზანტიური კულტურის სფეროში, თუმცა, იმავე დროს, საკუთრივ მის ტერიტორიაზე ინტენსიურად მუშავდება საკუთარი ხელოვნება, რომელიც თავისი გზით მოემართება და რომელიც ქრისტიანული აღმოსავლეთის გავლენისადმი ყველაზე მეტად დამორჩილებულ დარგში—ხელნაწერთა ხელოვნებაშიაც კი—საკმაოდ აშკარად გვიჩვენებს თავისი, ეროვნული ინდივიდუალობის არსებობას.



ბუნებრივად ისმის საკითხი ამ ორი კულტურის ურთიერთ ზემოქმედებისაც ისეთ ცენტრებში, როგორცაა შვეი მთა და სინას მთა, — ურთიერთ ზემოქმედებისა, რომელიც საესებით ბუნებრივია იქ, სადაც ადგილი აქვს ბერძენთა ხანგძლივ სიახლოვეს ქართული კულტურის მნიშვნელოვანსა და ძლიერ კერებთან. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოთქმულისაგან დამოუკიდებლად საქართველომ მაინც არ შეითვისა ბიზანტიური ხელნაწერის ცალკეული თვისებები, — ალბათ ეროვნულ მონაცემთა წყალობით. ასე მაგ., კონსტანტინეპოლის სკოლის თავისებური და დამახასიათებელი ფერადოვანი გამა, რომელიც მთელი სიძლიერით ხმარობს ულტრაპარინ-ლურჯის, ყვითელისა და წითელის ფერადოვანი სპექტრის ძირითად ფერებს, — გამა, რომელიც მთელის სახე სიმდიდრისა და ფერის ინტენსივობის შთაბეჭდილებას ჰქმნის, მაგრამ იმავე დროს რამდენადმე მკვეთრია, კონტრასტებში გამახვილებული და კაშკაშა ფერების შერჩევით აქრელებული — საესებით უარყოფილია ქართული ხელნაწერის მიერ. ვანის სახარება, რომელიც, საესებით შესაძლებელია, თამარ მეფის პირადი, საგანგებოდ დაკვეთილი ეგზემპლარი იყოს და რომელიც კონსტანტინეპოლის სკოლის მკაფიო ნიმუშს წარმოადგენს, ბერძენი ოსტატის მიქაელ კორესის მიერაა შექმული, რასაც სახარების ბოლოში მინაწერი მოწმობს<sup>1</sup>. სხვა, კონსტანტინეპოლში, ან მისი რაიონის მონასტრებში გადაწერილი ხელნაწერები კი (A. № 1, მაგ.) არბილებს ფერადოვან გამას, უარყოფს კაშკაშა ფერების მკვეთრ შეხამებას, ან კიდევ — უფრო რბილ შეხამებას იძლევა.

ქართულისა და ბიზანტიური ხელნაწერების ღრმად, დეტალურად შესწავლა, ექვს გარეშა, შესაძლებელს გახდის მათს უფრო მკვეთრ გამოიჯნავს განვითარების პირველი საუკუნეების იმ ნაწილში, რომელიც ჯერ კიდევ განუყოფელად გვაქვს წარმოდგენილი.

ჩვენი სერია ორი ადრინდელი — IX ს-ის დასასრულისა და X-ის პირველი ნახევრის ხელნაწერებით — აღიშნისა და ჯრუჟის ოთხთავებით იწყება. ეს — ის დაწყებითი პერიოდაა, როცა, მიუხედავად უკვე არსებულ ტრადიციისა და მეტნაკლებად გამომუშავებული იკონოგრაფიისა, რაც რამდენადმე ჰბოკავს ოსტატის შემოქმედებითს გაქანებას, მის შესრულებაში ჯერ კიდევ ჩანს თემისადმი ცოცხალი და უშუალო მიდგომის ნიშნები. ამ დროისათვის მაჩვენებელია თავისუფალი ნახატი, ცოცხალი პოზები, მახვილი დაკვირვების უნარი, რომელიც განსაკუთრებით შესამჩნევია იმ ელემენტთა ნახატში, რომლებიც არც მაინცდამაინც ხშირად მეორდება კომპოზიციითა რებერტურაში, ჯერ კიდევ შეუქმნავი ტრადიცია ცალკეულ სცენათა ვადმოცემაში (ახალი აღთქმის თემებზე აგებულ სცენათა სახეივოდ მოთავსება კამაროვან ჩარჩოში), ძუნწი, მინიმუმამდე შემცირებული ფერადოვანი გამა და იმავე დროს, საერთოდ, ადრინდელი ქრისტიანული ხელნაწერებისთვის დამახასიათებელი დეტალები.

ამასთანავე, ეს ადრინდელი საუკუნეები ხაზის მაღალ ოსტატობასა და მის სიყვარულს გვიჩვენებს. დეკორატიული ელემენტის მომსახურებ — მინიატურის ან კანონთა («კამარათა») მოჩარჩოების — როლი აქვს მიკუთვნებული, ტექსტი შეუქმნებლად არის დატოვებული, თავსამკაფისა და ინიციალებით მორთვის ცნება ჯერ კიდევ არ არსებობს და შეშენიერი მკაფიო შრიფტი, რომლის გრაფიკული სილამაზეც, მობაზულობის გარდა, კალმის დაკერის შეგრძნებითაცაა ხაზგასმული და გაცოცხლებული, გვერდის მთელ სილამაზეს ასახიერებს. მალე, XI ს-ში, ფურცლები ინიციალებით აფერადდება, მოჩარჩოებათა არქიტექტონიკურობის მათი კონცეფციის დეკორატიულობა შესცვლის, ორნამენტი თავისთავად იზრდება ეპოქის ფარგლებში. ამ ფაქტში გარდატეხის მოვლენას არა აქვს ადგილი, — ახალი წარმოიშობა და თავისი ნოტი შეაქვს უკვე არსებულ ბეგრაში, სანამ ეს უკანასკნელი არ მიწყდება და იდგის არ დაუთმობს გაძლიერებულ ნოტს, რომელსაც, თავისმხრივ, უკვე მოუსწრია რამდენადმე სახის შეცვლა.

ადრინდელი, IX ს-დან მოყოლებული, ხელნაწერების ცხოველხატულობა ორი გზით მიემართება: ერთი — გრაფიკული გზაა, მეორე — შესრულებული ნახატის აფერადებით, სიმბრტყით, ხშირად თითქმის აქტურლისებრ გამკვირვალე შეფერვით, და ამას გარდა, ნახატის ცალკეული ელემენტების შედევით მეტნაკლები სიმკვრივის ტემპირით, — მეორე გზა — მრავალწრიანი ფერწერაა, ტექნიკურად საესებით პირობითი, იგი იყენებს ერთსადაიმევე ელემენტის დამუშავებას ძირითად ტონზე საღებავის კვლევა გადასმით ორჯერ, სამჯერ და ოთხჯერ. ორივე ეს მიდგომა საუკუნეთა მანძილზე ხელისხელ ჩაკიდებული არსებობს,

<sup>1</sup> იხ. E. C. Такавшин, Ванско четвероангелне: *Изв. КНАН*, 1927 წ., ტ. II, გვ. 105; ტაბ. XXII, I.

ზოგჯერ თითქოს ცალკეულ პროვინციულ სკოლათა სახეს ღებულობს (მაგ. ტაო-კლარჯეთისას), ზოგჯერ კი ერთისა და იმავე ხელნაწერის დეკორში გვხვდება.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ხაზის გრძობა და ბუნებრივი ნიქი მის შესასრულებლად, რაც უკვე შესამჩნევია აქ წარმოდგენილ უძველეს ხელნაწერთა პირველსავე მინიატურებში, ხალხში არსებობდა და შეუღღრეკლად ჰპოულობდა თავის გზას ყოველსავე იმაში, რაც ოსტატ-ილუმინატორის შემოქმედებას აპირებდა. ეს თვისებები, ზოგჯერ ტექნიკური მხარის მიერ დაჩრდილული—მე ვგულისხმობ კომპოზიციათა მშვენიერ წინასწარ მონახაზებს, რომლებიც ფერწერთაა დაფარული და რომელთა ხაზობრივი ოსტატობაც საღებავის ჩამოცევის ადგილებში მელანდება,—თავისი მიღწევებით, ცალკეულ მომენტებში, გასაოცარ სიძალეს აღწევს. უკვე ნახსენებ ჯრუქის I სახარების (940 წ.) ვარდა ამგვარია, მაგ., A. 65, XII ს-ის ბოლოს ან XIII-ის დასაწყ. ხელნაწერი, რომლის ხაზობრივი ოსტატობაც შეეცილება გვიანდელ ინდურ-სპარსული მინიატურის სწორედ ამ მხრივ გაწაფულ ხელოვნებას; ჯრუქის მეორე სახარება (H. 1667), XII ს-ის მეორე ნახევრისა, მისი ინიციალების შტკიცე, ვირტუოზული ხელებით; A. 146—XIV—XV ს-სა, მხატვრულად გამახვილებული და თავისი გრაფიკული გამომსახველობით მოკაშკაშე, მიუხედავად თვითნასწავლი ოსტატის უეჭველი გამოუცდლობისა. არანაკლებ აშკარად მელანდება თანდაყოლილი გრაფიკული აღღო ხელნაწერის ტექსტის გაფორმებაში: მის შრიფტში, რომელიც თავისი განვითარების ყოველ საფეხურზე ახალ, მკვეთრსა და ლამაზ შესაძლებლობას ჰპოულობს, ფერების თამაშში, რაც გამოიხატება ყაისფერ, ან ღია-სეპიისფერ მელნით ნაწერ ტექსტში—სინგურით შესრულებულ სტრიქონათა და ცალკეულ ასოთა ჩართვით, ინიციალში, რომელიც ქართულ ხელნაწერში არა ნაკლებ განვითარდა, ვიდრე ბიზანტიურში, და რომელმაც ქართული დამწერლობის განვითარების რამდენიმე საუკუნის მანძილზე მკაფიო და გარკვეულ მომენტებში საკმაოდ დამოუკიდებელი სურათი მოგვცა.

პირობით ცხოველბატულად წოდებული დეკორის დარგში, ქართული ხელნაწერის ხელოვნება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ძირითადად მკიდროდ, ზოგჯერ კი განუყოფლადაც არის დაკავშირებული ბიზანტიური ხელნაწერის ხელოვნებასთან. ეს ერთნაირად შეეხება როგორც მისი დეკორაციული საშუალებების რეპერტუარს (მაგ. ამ ეპოქის სახარებისათვის მეტად დამახასიათებელია თავფურცელი კვარცხლბეკზე შედგმული ჯვრის გამოხატულებით ან კიდევ ტექსტში გამოყოფილ ფურცლებზე სწორკუთხა, ორნამენტირებული ჩარჩოს გამოყენება, რაც XI ს-ის ფარგლებს გარეთ არ გვხვდება), ისევე მათი ვადმოცემის მანერასაც (მაგ. თავსამკავების ფორმა), მათ ორნამენტის, მათ ტექნიკურ შესრულებასა და შეფერადებასაც კი.

XI საუკუნის რამდენიმე ქართული ხელნაწერი, რომლებიც ტაბულებზეა (III—IX) წარმოდგენილი, გვიჩვენებს სწორედ ამ მომენტს, როცა ბიზანტიის კულტურულსა და სარწმუნოებრივ ცხოვრებაში საქართველოს უშუალო ჩათრევის გამო, ქართული ხელნაწერის ხელოვნება მათ მიერ გამოუმუშავებულ ფორმებს ემორჩილება: «დეტალებისათვის სახის შეცვლა არ წარმოადგენს შემოქმედებას ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, ცალკეულ ახალ ფორმათა და დეტალოთა შექმნა მთლიანად ვერ სცვლის გაბატონებულ მიმართულებას»<sup>1</sup>. ისეთი ხელნაწერები, როგორიცაა A. 484, თავისი დეკორის ელემენტებში არაფერს არ შეიცავს სპეციფიკურად ქართულს (იხ. ტაბ. III; სურ. მარცხნივ—გვერდი თავსამკავეთა და ინიციალებით ტექსტში, სურ. მარჯვნივ—კამარის დაყრდნობით ორიარუსიან სვეტებზე, დამახასიათებელი შეიმთხვე შესრულებულ ბერძნულ და ქართულ ხელნაწერებისთვის; იგივე, ტაბ. II, ორივე სურ.) და მთლიანად მიეკუთვნება ბიზანტიური ხელოვნების პირველხარისხოვან ქმნილებათა წრეს. იგივე შეიძლება ითქვას VIII—IX ტაბულებზე წარმოდგენილ გამოხატულ ფურცელთა შესახებაც, ტაბ. III-ის სახარებიდან, რომლებიც კონსტანტინეპოლელ ოსტატებს ჰქონდათ დაკვეთილი. საწუხაროა, მხოლოდ, რომ შემადგენელთა მიერ ამორჩეული «ბიზანტიური» ტრადიციების ხელნაწერთა გვერდით, ის ხელნაწერებაც არაა წარმოდგენილი, რომლებიც საქართველოშივე იყო გადაწერილი და რომლებიც გვიხატავს—ერთი მხრივ, იმავე ტრადიციის სხვა გეოგრაფიულ ნიადაგზე დანერგვის სურათს, მეორე მხრივ კი—საკუთარი ძალებით შემოქმედებითი მუშაობის წარმოების ცდას. ამგვარად, საშუალება აღარა გვაქვს გვეცნოთ ბევრ საინტერესო, ზოგჯერ გულუბრყვილო, ცდას გზის გასაკვლევად, გამოტოვებულია ბევრი ორიგინ-

<sup>1</sup> И. В. Покровский, Мниатуры евангелия Гелатского монастыря XII в., СПб. 1887 წ., გვ. 1 (დალგე ამონაბ.).

ნალური რამ, არ არის ნაჩვენები ზოგჯერ მეტად საინტერესო შეხებზე შემოტანილისა, ფორმალურად დამტკიცებულებისა და უწყობილო ხელით შექმნილისა. XI ს-ში, მაგ., საკმაოდ მკაფიოდ-ინდივიდუალური სკოლა იქმნება ტაო-კლარჯეთში, რომლის გრაფიკული, ჩვეულებრივად თითქმის აქვარელისებურ შედეგბილი ინიციალი განკარგვებით დგას ათონ-კონსტანტინეპოლის ხელნაწერთა წრისა და იმ ხელნაწერთა ინიციალებისაგან, რომელთა ტექსტშიაც არ არის მითითებული ვადაწერის ადგილი, მაგრამ ზოგიერთი ნიშნების მიხედვით უნდა ვიფიქროთ, რომ მათი საშობლოც საქართველო იყო და არა ქართული კულტურის საზღვარგარეთული კერები. უქველად სცილდება «ბიზანტიის» ცნების ფარგლებს ისეთი ხელნაწერები, როგორცაა A. 97 (კლარჯეთი, XI ს-ის დასასრ.), ან H. 2211, ვადაწერილი XI ს-ის ორმოცდაათან წლებში; ამ ხელნაწერის ინიციალებითა და თავსამკავებით შემკობი შატერდელი ოსტატის ტაო-კლარჯულ წარმოშობაში არ შეიძლება დაეკვება, საამისო მითითებაც რომ არ ყოფილიყო ტექსტში — ხელნაწერის მთელი დეკორი მეტად არის დახლოებული სწორედ ამპროვინციის ხელნაწერი დეკორის წრესთან, — და იმავე დროს, ხელნაწერი ანტიოქიის მახლობლად, შავთაზე ვადაწერილი.

XII ს-ე — იმ სტილის სიმწიფის საუკუნეა, რომელიც XI ს-ში გამოისახა და XII ს-ის ბოლოს იმ სფეროს მიაღწია, რომლის შემდეგაც აუცილებელია გარდატეხა, მოყირკება და ახალი რისიმე მოცემის სურვილი. აქ გამოცემული ბრწყინვალე დასურათებული ოთხთავანი — გელათისა და ჯრუჭისა (მეორე) — ბიზანტიური მიმართულების მდიდრულად მორთული სახეიშო ხელნაწერის გაფურჩქნის უკანასკნელ ფაზის ეკუთვნის, თუმცა, როგორც უკანასკნელი ეკონოგრაფიული გამოკვლევები მოწმობს, მთლიან ჯერ კიდევ ბევრია «აღმოსავლური», სირიულ-პალესტინური ეკონოგრაფიული თავისებურობანი. ეს ორი ხელნაწერი იმ საესე, ბრწყინვალე სტილის უმაღლეს წერტილს წარმოადგენს, რომელიც XII ს-ის მეორეა მომზადებული და რომელიც, თავისი მხრივ, უკვე ატარებს გარდამავალი ხანის მკერე, მაგრამ ფრიად არსებითი ნიშნებს. ამდროინდელი ოთხთავის ხელნაწერი — სამკაულთა აუცილებელი და დამტკიცებული ინვენტარის მქონე, ჩამოყალიბებული ორგანიზშია. კამარები, თავსამკავი თავების სიის დასაწყისში, რთული აგებულობის ინიციალები ტექსტში, მინიატურები მახარობელთა გამოხატულებით, ხელნაწერის ბოლოს ხშირად ასოებისაგან შედგენილი ჯვარი, რომელსაც მკლავის ბოლოები მორთული აქვს, — ამგვარია ძირითადად ეს საკაულეები, რომელთაც უფრო მდიდრულ ხელნაწერებში ემატება თავფურცელი (განსახილველ პერიოდში, ჩვეულებრივად «ვედრების» გამოხატულებით) და ილუსტრაციები ტექსტში. მდიდრულად მორთული ხელნაწერი, რომელიც შემკეთავს ძვირად უჯდებოდა, ბიზანტიაში გამოუმჯობესულ ტიპს მისდევს, ზოგჯერ კი პირდაპირ ბიზანტიაშია ხოლმე დაკვეთილი. ტბეთის სახარების მინიატურები და კამარები ჯერ კიდევ XI ს-ში დაუკვეთეს კონსტანტინეპოლში. ერთი ყველაზე ბრწყინვალეთაგანი, იმდროინდელ ოთხთავთა შორის, ე. წ. ვანის სახარება (II. 1335), რომელიც თამარ მეფის პირად საკეთრებას შეადგენდა, როგორც უკვე აღნიშნული იყო, ბერძენი ოსტატის მიერაა შექმული. იმავე წრის სხვა სახარებები — ჯრუჭისა, ლაფსალისა, ორიც გელათისა, სამწუხაროდ, არავითარ მითითებას არ გვაძლევს მათი შემკობი ოსტატების შესახებ, მაგრამ, ასე თუ ისე, როგორც სამკაულთა რეპერტუარის მხრივ, ისე სხვა მხრივაც — ე. ი. მათი განაწილების მიხედვით ტექსტში და დეკორის ხასიათით — ეს ხელნაწერები «სახეიშო» ბიზანტიურ ხელნაწერებს ემხრობა.

ჯრუჭისა და გელათის აქ წარმოდგენილ სახარებებში კამარათა ხასიათი, თავსამკავის სტრუქტურა (კერძოდ, ეპოქისთვის ტიპური — დიდი, თითქმის მთელი გვერდის ოდენა კვადრატული თავსამკავის ორნამენტირებულ სიბრტყეზე წარწერისთვის დატოვებული ცალიერი ოთხკუთხედი), ორნამენტისა, მახარობელთა გამოხატულებათა ვადმოცემა, ძირითადად ბიზანტიის მიერაა ნაკარნახევი. მაღალი ტექნიკური ოსტატობა, რომელიც ვირტუოზულობას აღწევს, ამ ხელნაწერებს ღირსებით კონსტანტინეპოლისა და ათონის საუკეთესო ქმნილებებს უყენებს გვერდში და გვიჩვენებს, რომ საქართველოს დამწერლობის კულტურა სრულიად არ ჩამოუვარდებოდა ბიზანტიისა ცენტრებისას.

არა მარტო მომწიფებულს, არამედ ვადაწიფებულს მიახლოებულ ოსტატობას გვიჩვენებს ალბომში წარმოდგენილი ორივე სახარება — ფანტაზიის იმ გამახვილებით, რომლისთვისაც უკვე აღარაფერი არ კმარა, რომელიც ორიგინალურობას ეძებს, ზომიერების გრძნობას ჰკარგავს, თავს იწონებს ვირტუოზულ-

ბით (გელათის სახარების კამარები, ტაბ. XIV) და იმავე დროს, ვერ ახერხებს ახალ, დიდ ფორმათა შექმნას. ჯრუჭის მეორე სახარება, რომელიც თავისი ორივე კამარითა და თავსამკავებით, მომწიფებული XII ს-ის ხელნაწერთა ვაწარსწორებული, გადაუმეტტვირთავი, საყვე სტილის საფეხურზე დგას, თავისი ინიციალებით, რომლებშიც ფართოდაა შეტანილი ტერატოლოგიური ელემენტი და რომლებიც ხან შედგებილია, ხან კი, განგებ (უნდა ვიფიქროთ) მხოლოდ მონახაზად არის დატოვებული, უკვე XIII ს-ს ემხრობა. მეტად მაჩვენებელია ამავე სახარებაში მინიატურების ჩართვა ტექსტის ფურცელში: თუ მათი უშრავლესობა მეტნაკლები სიდიდის სწორკუთხედშია ჩასმული და ამგვარად არის ტექსტში ჩართული, გვხვდებიან ისეთი ოსტატებიც, რომელნიც ხან გაბედულად უკუაგდებენ ჩარჩოს ნაწილს და ნებას აძლევენ სკენას ტექსტში შეიჭრას თავისი მთებითა და კომპეტით, ხან კიდევ გამოხატული სკენის შიგნით მოათავსებულს ალახენიებენ ჩარჩოს და ფურცლის არშიაში, ან პირდაპირ ტექსტში იჭრებიან (მაკ. ტაბ. XII სურათი ქვემოთ, მარჯვენა). ეს შინაგანი დინამიკურობა, სურვილი ყოველგვარი საშუალებით ჩარჩოს საზღვრების გადალახვისა, იქნება ეს თავსამკავი, კამარა, თუ მინიატურა, შიგთავის ეს ზრდადი დინამიკა, დეკორატიული ფორმის მისწრაფება ტექსტთან უფრო შერთული და არა მხოლოდ მექანიკური თანაარსებობისკენ, — ამ დროის ერთი ყველაზე უფრო აშკარა თავისებურობათაგანია, რომელმაც საინტერესო ნიმუშები მოგვცა XIII ს-ში (A. 138, A. 496, H. 1665, იენაშის კოდექსი), მაგრამ შორს კი არწასულა.

მინიატურის დარგში დამახასიათებელია ფორმის დეტალიზაცია, მინიატურული ფორმატი, წმინდა სუვეტური, ყოფითი დეტალების გაღრმავება; ბრწყინვალე, ფაქიზ ოსტატობასთან ერთად ჩნდება იმ პროფესიონალური გამოუმუშავებულობის ელფერი, რომელიც არც ისე შორს არის სიმშრალისგან. ფერადოვანი გამა, რომელიც ზოგჯერ ღია ფერების ნახ, ფაქიზად ჰარმონიზებულ შეხამებით ხასიათდება, აგრეთვე გვაგონებს XIII ს-ის მოკაზმულ ხელნაწერებში ხშირად არსებულ მისწრაფებას ღია, გათეთრებულ ტონებისადმი (A. 26, მოკეის სახარება, H. 2070), რასაც მანამდე ვერ შევხვდებოდით. მოხდენილი ოსტატობა, მიღწეულ ჩვევებში დარწმუნებულობა, იმავე დროს, ერთგვარი დაუქსაყოფილებლობა მიღწეულით და ახალ ეფექტთა ძიება, არამარტო დეკორის გაფორმების სტილში იჩენს თავს, არამედ ხელნაწერთა ფორმატიზაცია. მცირე ზომის ხელნაწერებს ჩვენ XI ს-შიაც ვხვდებით, მაგრამ მხოლოდ XII ს-ის დასასრულისთვისაა შესაძლებელი პაწაწინა, თავისი შრიფტის პეტენციული სიმკრთით გამოაკლებელი და იმდროისთვის გამოუმუშავებული რეპერტუარით დადგენილი ყველა სამკაულით მორთული სახარების გაჩენა (H. 2075).

ალბომში წარმოდგენილი (ტაბ. XVI, XXVI, სურ. მარჯვენა ზემოთ), სამწუხაროდ, რამდენიმეჯერ შემცირებული სახით, მინიატურები გრიგოლ ლეთისმეტყველის ქმნილებებიდან (A. 109) მოწმობს, რომ იმავე ხანაში არსებობდა არა ნაკლებ მომწიფებული, მაგრამ სრულიად სხვაგვარი ხელოვნებაც, მოკლებული ფორმათა დაწერილობანებასა და კომპოზიციის დაქუცმაცებას. — ხელოვნება, რომელსაც სურს მცირე ფორმათა თითქმის მონუმენტალურ კონცეფტაში ერთგვარი სინთეზი მოგვეცეს. თავისთავად ცხადია, რომ ეპოქა აქაც საყვეებით გარკვევით ამეღავენებს თავის თავს, მაგრამ ეს გამოამჟღავნება ძირითადად სხვაგვარია. და ხელნაწერის ტექსტიც სხვაგვარადაა განლაგებული, უფრო მკაცრად, უფრო უბრალოდ თავსამკავების გარეშე, თითქმის ინიციალების შეუმკობლადაც; იგი გატოვებულია, სინგულარული ფაქიზი ნიშნებითა, რომელთა დანიშნულებაც ამათუიმ ადგილის აღნიშვნაა. ხოლო ინიციალი რაჟინდ მცირედაც არ უნდა იყოს იგი მორთული, აქ, ისევე, როგორც ყოველთვის, მჭერმეტყველურად ლაპარაკობს თავის შემქმნელ ეპოქაზე.

როცა XII—XIII ს-თა გარდატეხაზე ვლაპარაკობთ, აუცილებლად უნდა გვახსოვდეს, რომ ჩვენამდე მოღწეული ერთად-ერთი იმდროინდელი, არასაეკლესიო შინაარსის ხელნაწერი (ასტრონომიული ტრაქტატი A. 65) — განვითარებული, ბრწყინვალე, წმინდა გრაფიკული, შეიძლება ითქვას, კლიგრაფიული სტილის — ერთი შეხედვით მოულოდნელ — სურათს გვაძლევს, თუმცა იმ დროის ნიშნებმა ამ განცალკევებით მდგომ ხელნაწერშია იჩინა თავი. განსაკვიფრებელი რეალიზმი ცხოველთა გამოხატულებაში (ლომი, კირჩხიბი, იხვის თავები, ვერძი) უდაოდ თავის დროსთან არის დაკავშირებული, ხოლო ორნამენტული სქემა, რომელიც სპირალსა და შემხვედრო ხეების გართულებულა შეკვარდინებს იყენებს,

XII — XIII ს-თა გარდატეხის ჩნდება და თითქმის ერთდროულად, რამდენსამე თვალსაჩინო ხელნაწერში მუშავდება (H. 2076, II. 1667, A. 496).

XIII საუკუნე, ბუნებრივად მომზადებული XII-ს მიერ და XIV ს-ის მიერ გაგრძელებული, «სახეიმო» ხელნაწერის ხაზით ერთგვარი განშტოების სურათს იძლევა. ამ პირობითს ცნებას უკვე მანამდე ჰქონდა შეთვისებული აუცილებლობის გამო ორი, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ტიპი შემკული ხელნაწერისა: წმინდა გრაფიკული, რომლის მკაფიო ნიმუშსაც წყაროსთავის XI ს-ის სახარება (A. 136) წარმოგვიდგენს, და ტიპი, რომელსაც ლიტერატურაში პირობით უწოდებენ ცხოველხატულს, ე. ი. რომელიც რამდენიმე შრიან გამარტივებულ საფერწერო ტექნიკას ხმარობს (A. 484, ჯერუჟის II ოთხთავი და სხვ.). ამ ორი მიმართულების გზა, რომელიც პარალელურად მიემართებოდა, არ ემთხვეოდა ერთმანეთს, მაგრამ ბუნებრივად იყო ვერტიკალური მათი შემაპირობებელი ეპოქით. XIII ს-ში «სახეიმო» ხელნაწერის გზები შემდეგნაირად შეიძლება შევაჯამოთ: გარდა ე. წ. ცხოველხატული მიმართულებისა, რომელიც თავისი გამოსავალი წერტილის—ბიზანტიური ტიპის—ტრადიციებს აგრძელებს, უწინდებურად ვითარდება ხელნაწერი, რომლის დეკორსაც უფრო გრაფიკული შეიძლება ეწოდოს, რამდენადაც იგი სიბრტყითა და მაშინაც კი, როცა სქელი ტემპერითაა შეღებილი, არ ჰყარავს ერთ სიბრტყეში გადმოცემული პირობითი სახის ხასიათს და მოკლებულია ფორმათა მოდელირებას (A. 138, იენაშის ოთხთავი). ამგვარი ხელნაწერი განსაკუთრებით საინტერესოა, რადგანაც იგი ყველაზე მეტად მკვეთრი და გაბეჭდილია დეკორაციული გამომსახველობის ახალი ფორმებისა და ორნამენტულ შესაძლებლობათა ძიებაში. ჯერ კიდევ XII ს-ის ბოლოს ჩასახული თვისებები იქ მოულოდნელი გაბეჭდილობით იშლება. თავსაშავი ინიციალს ებმის, ინიციალი თავსაშავე შერბილი და გვერდის სიმაღლეზე ეშვება ტექსტის ვაკულებით. (ძალიან საინტერესოდ ეხამება ტექსტს გრაგნილის ინიციალი, ხშირად — უზარმაზარი, წავრძელებული, ტექსტის ვიწრო, გრძელი ზოლის მკვეთრად ხაზისგამსმელი: A. 922). ორნამენტული ლახავს შემზღულად ჩააროს, სცდება მის ფარგლებს და რთული ხეყულების თაიგულებად იფურჩქნება. ფონის ცნება ორნამენტში ზოგჯერ იკარგება, ან იშლება, დაუფერავი ეტრადი—ორნამენტსა და ინიციალში—მოფიქრებულ და გათვალისწინებულ მომენტად გვევლინება. კლასიკური სიმეტრია უკვე აღარ მიაჩნიათ სავალდებულოდ და მას ხშირად არღვევენ კიდევ; იქამდეც კი მიდიან, რომ თავსაშავის არეს აესებენ უსასრულოდ დაკლაკნილი, მრავალეკრად გადწეული და ნასკვებად დალაგებული ღეროს სახეებით, რომლებიც მხოლოდ თავსაშავის ცენტრში მოგვაგონებს ფაქტიურად გაუმართლებელ სიმეტრიულ აღნაგობას (A. 496).

ტრადიციების გამავრცელებელ, «ცხოველხატული» მიმართულების ხელნაწერში ღინამიკა არ იკრება—ღინამიკის მომავრებელი კოკრები და ნასკვები, რომლებითაც თავსაშავის კიდევბია აყვავილებული, ან კიდევ—ცენტრალური მოტივის გარეთევენ გადაშლა—საქმოდ თავშეკავებულადაა შესრულებული ახლახან განხილულ მასალასთან შედარებით.

იმ ხელნაწერებში, რომლებიც ასეთ მდიდრულ დეკორს არ ანივთარებს, სამკაულებში შესაჩნევია ფერადოვანი გამის შეცვლა: გრაფიკული სამკაულები—ინიციალი, თავსაშავი, კაზარა—ძალიან ხშირად მელნითა და სინგურითაა შესრულებული. მესამე, დამატებითს ტონს იძლევა შეუღებელი ეტრადი, რომელსაც ამიერიდან სისტემატურად იყენებენ. ორნამენტულაში წნული ჩნდება და თანდათან სულ უფროდაუფრო შეუღრკლად იკრება ხელნაწერის დეკორში. იმ ეპოქაში მეტად მრავალფეროვან ინიციალის ტიპი—დიდ ცვლილებებს განიცდის. სიახლე თავს იჩენს ზოგიერთი ორნამენტული მოტივისთვის—სხეების წინაშე უპირატესობის მინიჭებაში, ახალ ვარიანტთა გაჩენაში, კამარის აღნაგობის შეცვლაში, მრავალპატარა დამახასიათებელ დეტალებში, რომლებიც ნელი ევოლუციის სურათს გვაძლევს და აგრეთვე ფერადოვან გამაშიაც, რომელიც ცალკეულ ხელნაწერებში—საღებავის გათფრებულობისა და უჩვეულო ვარდისფერ და ღია-ციანფერისკენ მისწრაფებას იჩენს. შესრულებას ხან სიმშრალე ემჩნევა (H. 1344), ხან ერთგვარი უსიკსებლობა (A. 26). ნამუშევრის უწინდელი მკაფიობა და გაუჯახიბებლობა ამ დროს, ჩვეულებრივად, უკვე აღარ გვხვდება.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ XIII საუკუნე ცალკეულ ხელნაწერებში ძირითა დიდეკორის გრაფიკულობისა და მხარობელთა ცხოველხატულად შესრულებული მინიატურების საინტერესო შეხამებას ვკადლევს, რასაც მანამდე არ ჰქონია ადგილი (A. 496).

ცალკეულ შემთხვევებში XIII—XIV ს-ის ხელნაწერი XI ს-ის ტრადიციას, რომელიც XII ს-ში განაწილდა გამოკრთის, იხსენებს: კვარცხლბეკიანი ჯვრის გამოხატვა ცალკე ფურცელზე. ჯვარი და მისი შესაღვამი ჩეულებრივად, წწულია (A. 495, A. 184).

ჩვენს ტაბულებში XIII და XIV ს-ები არასაკმარისი სისრულითაა წარმოდგენილი. მართალია, ბიკინთის საინტერესო სახარება (H. 2120), მანამდე წარმოდგენილ ხელნაწერთა საწინააღმდეგოდ, საკმარისად მკაფიოდ გვიჩვენებს სტილისტურ სიახლეს მწერალი მახარობლის ტრადიციული სახის გაფორმებაში; ასევე დამახასიათებელია მათე მახარობელიც (ზენიგოროდსკის ყოფ. კოლექციიდან, № 17) — მისი კოლორიტი, ჩარჩოს განზრახ დარღვევა, დამახასიათებელი, მინიატურის მხოლოდ სამხხრე შემომფარგველი ჩარჩო, ერთგვარი მომრგვალებულობა, ფერწერის სიმშრალე და დაქუცმაცებულობა — ყველაფერი ეს XII ს-ის ფარგლებს გარეთ დგას. მოქვის სახარება, ქრონოლოგიურად XIII—XIV ს-თა მიჯნაზე მდგომი, საკმარისად მოწმობს იმ ცვლილებებს, რომლებიც ჰიზანტიური მიმართულების მდიდრული, «საზემო» ხელნაწერის შედარებით უფრო მტკიცე დეკორში შეპარულა. მათი მჩვენებელია წერტილ-წერტილი, მაგრამ დამახასიათებელი დეტალები კამარის ანტაბლემენტის სტრუქტურაში, რომელიც ამკირებენ მის არქიტექტონიკურობას, სიმეტრიის გაბეღული უარყოფა კამარის შეკრაში, ცალკეულ—შესახვევად სრულიად ახალ—იდების გზენა, მაგ. წარწერებიანი მრგვალი მედალიონების ჩართვა ანტაბლემენტის ორნამენტულ არეში, ან კიდევ — მსხვილი ინიკალი, რომელშიაც წწილსა და რთულ ნაკეს დიდი როლი ეთმობა. მიუხედავად ამისა, ახალი დროის ძიებათა მრავალფეროვნება არაერთად შემთხვევაში არ შეიძლება ამოწურულად ჩაითვალოს საერთო ჯაჭვიდან ამოკვეთილი, ამ ცალკეული ნიმუშებით.

XV ს-ის დასაწყისში, მონღოლთა მიერ განადგურებული საქართველო წელნელა და თანდათანობით იკრებს ძალას. წის კულტურულ ურთიერთობათა წრე შევიწროვებულია, ეროვნული კულტურის შინაგანი მთლიანობა — შერყეული: ყველაფერი ეს კარგ ნიადაგს ჰქნის გარეშე გავლენათათვის, რომლებიც კულტურისა და ხელოვნების დარგებში ისეთი სიმკვეთრით იჩენს თავს, რომელიც, ყოველივე მანამდე ცნობილის შემდეგ, ზოგჯერ მოულოდნელიცაა.

XV საუკუნე ქართულ ხელნაწერთა სამკაულების ციკლში მეტად არასაკმარის არის გაშუქებული. ასე თუ ისე, XVI—XVII ს-ში სავესებით ჩამოყალიბებულ, დამახასიათებელ თავისებურებათაგან ზოგიერთი, ამ გარდამავალ ხანაში ჰპოულობს თავის მოსაშვადებელ საფეხურს. ამგვარი, იმ ხანებში ჩასახული მონარჩოვება გვერდისა, ე. ი. ტექსტის შემოხაზვა ჩარჩოთი, მაგ. S. 3624 ხელნაწერში<sup>1</sup>. იგივე ხელნაწერი, თავისი თავსაქვეებით, მათი ფორმითა და ორნამენტით, წინა დროის მიზანდასახულებათაგან დაშორებისა და შემოქმედების ახალი გზით მიმართვის ცდის საინტერესო სურათს გვაძლევს.

საუკუნის დასასრული (XV—XVI ს-თა მიჯნა) ხელნაწერის დეკორში უკვე ჩამოყალიბებულია, განსაზღვრულ ფორმებში გამოსახული და გარკვეულ ნაწილში სავესებით განსხვავებული იმისაგან, რაც ჩვენ წინა საუკუნეებში ვნახეთ. ისტორიული სიტუაცია, საქართველოს ჩათრეულობა ირანისა და ოსმალეთის კულტურულ-პოლიტიკური გავლენის სფეროში, მისი ყოფა-ცხოვრებისა და კულტურის განმსჭვალვა აღმოსავლეთით, თავის გამოძახილს ხელნაწერის ორნამენტულ დეკორშიაც ჰპოულობს. ახალი აფერადება — ლურჯი და ოქროსფერია. და იმავე დროს, ოქროს როლი დიამეტრულად ეწინააღმდეგება მის უწინდელ როლს: უწინ ოქროს მხოლოდამხოლოდ ფონისთვის იყენებენ, მხოლოდ XIII—XIV ს-ის ზოგიერთ ხელნაწერში (A. 138, A. 401, A. 685-ბ, ტაბ. XXIV—ორივე ზემოთა სურ. მარჯვნივ, მაგ.) ჩანს სურვილი ოქროს შეტანისა ნახატის კონტურში და ცალკეულ ლაქებად — სახეებშიაც, ე. ი. მისი გამოყენებისა სხვაგვარად, უწინდელთან შედარებით, ახლა — ოქროთი სრულდება, ზოგჯერ კი ნაწილობრივ იფერება, თვით ორნამენტი. ახალია ორნამენტული მოტივებიც, რომლებიც გარედანაა შემოსული, მაგრამ ადგილობრივ მათ აშუშავენ და საკუთარ, თავისებურ იერს ანიჭებენ მათ. სხვაგვარად იგება კამარა, რომელმაც სამუდამოდ დაკარგა არქიტექტონიკური სტრუქტურა და სიმბრტყით — წიგნურად იქცა. საეკლესიო შინაარსის წიგნის შექცევის ოსტატობა მის გარშემო, ყოველდღიურ ცხოვრებაში გაფურჩქნელ ხელოვნებას

<sup>1</sup> აკად. ი. ჯავახიშვილის ახრით (ქართ. პალეოგრაფია, ტფ. 1926, გვ 76) ტექსტის ამგვარ მონარჩოვებას სახაზეთი შემსრულებელი ჩარჩოთი — ჯახული (რს. ჯახალი) ეწოდება, როგორც ამას 1661 წლის ხელნაწერის მინაწერი მოწმობს. ამასვე აღნიშნავდა თ. შორდანიანი (XVII ს-ის დასასრ. ხელნაწ. A. 104 აღწერაში, სადაც ტერმინის ვარიანტი მოცემული — ჯახული — და სხვ.).

უკავშირდება. ცალკეული მაგალითები მიგვიჩვენებს, რომ ადგილი აქვს თავისებურ შეჯიბრებასაც ფაქიზად შემკულ ირანულ ხელნაწერთან, და პირდაპირ მიბაძვასაც კი ირანულ ხელნაწერების იმ მოვლენათა, რომლებმაც ქართველი ოსტატის გულში გამოძახილი ჰპოვა (H. 16, XVIII ს.). ეს უკანასკნელი გარემოება ფრიალ მნიშვნელოვანია: ქართული ხელნაწერის დეკორი სრულდება არ არის ერთიანად ჩათრეული ირანულ ხელნაწერთა დეკორაციულ-ორნამენტული შემოქმედების ორბიტაში, იგი მხოლოდ თავისი კილით ეხება მას და მისგან მის სიმდიდრეთა მხოლოდ ზოგიერთ რამეს სესხულობს. როგორც ჩანს, მხოლოდ ეს მკირედი შეადგენს იმას, რაც ნაციონალურმა ორგანიზმმა თავისებობისათვის შესაფერად სცნო უცხო კულტურის საგანძურში.

სხვაგვარი მდგომარეობაა საერო შინაარსის ხელნაწერთა დარგში. ისინი სიყვარულითა და ინტერესითაა შემკულ-დასურათებული, მაგრამ მნიშვნელოვანადაა განმსკვალული ისლამის წიგნის დეკორის ხელოვნებით. დღემდე შემონახულ შემკულ საერო ხელნაწერთა რაოდენობა უმნიშვნელოა; თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ ხელნაწერებს მდარე ილუსტრაციებით, სულ რამდენსავე, რიცხვით ათზე ნაკლებ, ხელნაწერზე მოგვიხდება შეჩერება. ძირითადად ეს—ხალხური პოეზიის მწვერვალის, «ვეფხისტყაოსნის» ხელნაწერებია, რადგანაც თვით დიდად პოპულარული რომანებიც კი—«ვისრამიანი» და «ზილიხანიანი»—მხოლოდ თითო დასურათებული ხელნაწერთაა წარმოდგენილი. აქ ჩვენ საქმე გვაქვს ტექსტის ნამდვილი ილუსტრაციებთან, რომლებიც დაწვრილებით გვიხატავს ცალკეულ ეპიზოდებს და არ უშინდება რთულ, მრავალფეროვანი კომპოზიციებს, ან კიდევ—გადმოსაცემად ძნელ მომენტებს. ილუსტრაცია სიმბოლური და დეკორაციულია; ფერადოვანი ლაქებისა და ორნამენტირებულ ზედაპირთა განაწილებას, ხაზების სილაბაზე და სიფაქიზეს დიდი ყურადღება ექცევა. ზოგადი ხასიათით, როგორც უკვე აღნიშნული იყო, ეს ილუსტრაციები უშუალოდ ემხრობა მათ თანამედროვე ირანულ მინიატურას, ზოგჯერ მის ტექნიკურ სისრულესაც აღწევს (ზილიხანიანი—S. 1283) და არა მარტო ფერადოვანი გამის სილაბაზე ეტოვება მას, არამედ მოქნილი, ფაქიზი, გამომახველი ხაზის სილაბაზეც. ეს უკანასკნელი თვისება სხვათაშორის ჩვენ უკვე ზემოთა აღნიშნეთ,—იგი წარსული საუკუნეთა ხელნაწერის დეკორის ხელოვნებაში აქა-იქ იჩენდა თავს (ჯრუჭის | სახარება, ზატყი A. 734, A. 65) და სრული საფუძველი გააჩნდა გასაფურჩქნელად იმ პერიოდში, რომელმაც ხაზის ხელოვნება წინ წამოსწია, როგორც ერთი ძირითადი ღირებულება თავად.

ტექსტში ჩასმული, ან ცალკე ფურცლებზე გამოყოფილი სუფეტორი ილუსტრაციების გვერდით, სხვაგვარიც არსებობს: ვირტუოზულად გადაწერილ ტექსტს ათავსებენ სწორკუთხა ჩარჩოებში და ეს ჩარჩოები მოხატულია მდიდრული მცენარეული სახეებით, რომლებიც არაფრით არ განიარჩევა, არც ტექნიკურად და არც დეკორაციულად, ირანულ ხელნაწერთა ტექსტების ანალოგიურ ჩარჩოთა ოქროს სახეებისაგან, ან კიდევ ერთმანეთთან შინაარსობლივად დაუკავშირებელი (უფრო მეტიც, პოემის სუფეტთან დაუკავშირებელი) და ერთფერო ფონზე დეკორაციულად დალაგებული ცალკეული ფიგურებისა და სტენებისაგან შედგება. ამგვარია, H. 2074-ის გვერდების ლამაზი ბორდურები, სადაც მუქ-ლურჯ, ცისფერს და ყვითელ ფონზე ვერცხლითა და ოქროთი ვირტუოზულად და დიდი დახელოვნებითაა შესრულებული, გამოკიდული ოსტატის მიერ, ცალკეული პერსონაჟები, მცეცები და მცენარეები; ამგვარივეა «ვეფხისტყაოსნის» საზღვარ გარეთ გატანილი ხელნაწერის ფურცლების ბორდურები (ეს ხელნაწერი გიორგი XI-ის დაკვეთით შეასრულეს), რომლებშიაც ცხოველებისა და განსაკუთრებით კი ფრინველების გამო-სახელებას ზოგიერთი თვისებით იაბონისა და ჩინეთის ოსტატთა მკვეთრი სინატიფე შეუძლია მოგვაგონოს. ამ ბორდურებს ცალკე ასრულებდნენ და მერე აწებებდნენ ხელნაწერში. ამგვარად, ჩვენ აქ მხატვრული ხელობის საინტერესო დარგთან გვაქვს საქმე.

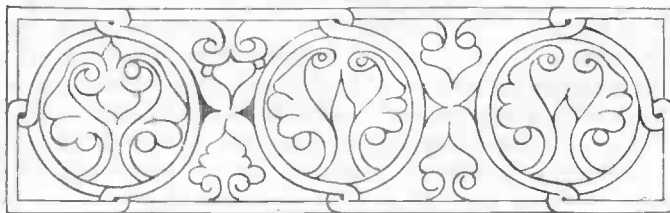
როცა ლაპარაკი გვაქვს ამ სახის ხელნაწერებზე (რომლებიც XVI—XVII ს-თა წრესა და ნაწილობრივ XVIII ს-საც მოიცავს), კიდევ ერთხელ უნდა გავუსვით ხაზი იმას, რომ ამ ილუსტრაციათა როგორც საერო მინიატურული მხატვრობის დაპირისპირება—«ბიზანტიური», საეკლესიო ხასიათის ხელნაწერთა დეკორისთვის არ იქნებოდა სწორი. ამას გარდა, ამ უკანასკნელი პერიოდის ქართულ ხელნაწერთა დეკორი სრულდებათაც არ ამოიწურება მარტო ამით. თავისი შემკულობით «მაისლამიზებული», «საკლესიო» შინაარსის ხელნაწერის გვერდით, XIII—XIV ს-დან მომდინარე ტრადიციაც არსებობს, ტრადიცი—უმთავრესად წნულით შევსებული, გრაფიკული თავსამკაეისა (A. 729, A. 733, H. 1367, H. 936 და სხვ.).

აქვე ჩნდება სომხურ ხელნაწერთა დეკორის გველენის ნაკადი (A. 514—1639 წლის; ერთსადაიმავე ხელნაწერში ირანული მინიატურის სტილის მკვეთრ შეხამებას სომხურ ორნამენტთან ნახატსა და შეფერადებაში S. 1283 ხელნაწერი გვაძლევს). ალბომის რეპროდუქციებში ეს სომხური ნაკადი მკაფიოდაა წარმოდგენილი ქვეშის სახარების მიერ (A. 517). ამ ქართული ხელნაწერის დეკორი, ალბათ სომეხი ოსტატის მიერ იყო შესრულებული.

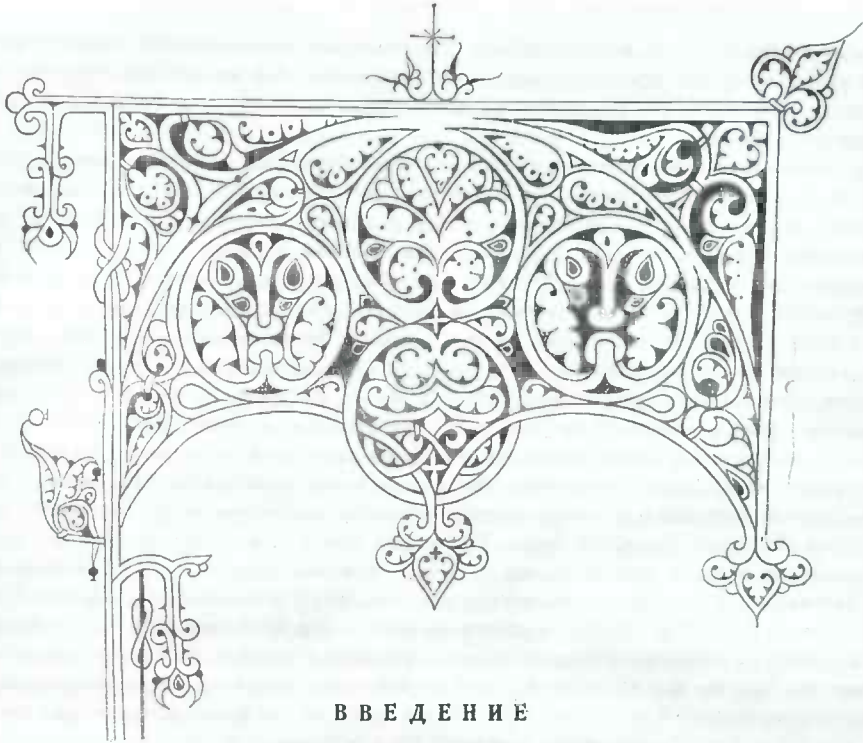
რუსეთისა და დასავლეთის ხელნაწერი და ნაბეჭდი წიგნის ხელოვნება აგრეთვე სტოვებს თავის კვალს ქართული ხელნაწერის დეკორში. ეს კვალი ჩანს A. 480 (ტაბ. XXVII მარცხნივ), A. 30—32 ხელნაწერებში (ტაბ. XXVIII—XXX). XVIII ს-ის ცალკეული ხელნაწერები უშუალო გადმოღებათა შეხამებას წარმოადგენს, მათში დასავლეთი, ირანი და სომხეთი საკუთარი წარსულის მოტივებთანაა შერეული და ეს ელემენტები ხელნაწერის სტრუქტურაში რამდენადმე ორიგინალურადაც არის გამოყენებული (H. 107; 1738 წლის მინიატურული ხელნაწერი, სახ. უნ-ტის ყოფ. ხელოვნების კაბინეტის კრებულიდან № 56).

ამგვარად, შემთხვევით შერჩეულ ტაბულათა კრებული, რომელიც სრულებითაც ვერ შეიცავს იმ გზათა მთელ მრავალფეროვნებას, რომლებითაც საუკუნეთა განმავლობაში ვითარდებოდა ქართული ხელნაწერის დეკორი, მაინც სახავს ამ გზაზე ცალკეულ საფეხურებს და საშუალებას აძლევს იმას, ვინც ამ რეპროდუქციებს თავის ყურადღებას მიაპყრობს, საკუთარი აზრი შეიქმნას ქართულ მინიატურებსა და სამკაულებზე, რომლებიც დღემდე ძალიან იშვიათად და შემთხვევით თუ ქვეყნდებოდა და არა მარტო ზოგადი ხასიათის გამოკვლევაში არ განუხილავთ, არამედ არც ცალკადაც ყოფილა გამოკვლეული. საქართველოს ურთიერთობის საკითხებს ქრისტიანულ აღმოსავლეთსა და ბიზანტიასთან, ირანსა და სომხეთთან, რუსეთსა და დასავლეთთან, შეეძლო ამ დარგში აღმოეჩინა, თუ ძირშივე ახალგაიარა გაშუქების შესაძლებლობანი არა, ახალი თელისაზრისის შესაძლებლობა მაინც და ამითი შეეცოა წარმოდგენა შემოქმედებითი ევოლუციის შესახებ საერთოდ ხელოვნების ამ დარგში.

ასეა, თუ ისე, ამ პუბლიკაციას საკმარისი მონაცემები გააჩნია წარმოდგენილი მასალისადმი მნახველის ინტერესის აღსაძვრელად, იგი მის წინაშე საკითხებს აყენებს, ან კიდევ ამტკიცებს მცნიერებაში საკამათო ზოგიერთ დებულებას.







## ВВЕДЕНИЕ

Публикуемые в таблицах выборки миниатюр и декоративных украшений грузинских рукописей подобраны в значительной мере случайно, не только в отношении отбора самих рукописей, но и в отношении воспроизводимого из них материала и чисто объемного взаимоотношения его с материалом других рукописей.

Использованы собрания б. Грузинского Общества Распространения грамотности, б. Церковного Музея в Тбилиси, Публичной Библиотеки в Ленинграде и некоторые рукописи в монастырях.

Круг вещей, вошедших в альбом, не дает поэтому картины настоящей сложной и многообразной эволюции искусства украшения книги, его постепенного созревания на разных этапах его бытия, его внутренних взаимоотношений. Упор, сделанный на отдельных, хотя бы и первоклассных, рукописях, нарушает то равновесие, которое имеет место в действительности, и фиксирует внимание зрителя на последних более, чем то следовало бы сделать в порядке общего обзора; предпочтение же, отданное инициаторам альбома кругу рукописей, условно могущих быть названными «парадными», может повести к досадному недоразумению — к игнорированию подлинной сложности момента. И тем не менее, этот набор репродуцирующий все же дает возможность не только составить себе представление о декоре грузинской рукописи на протяжении почти 8-ми веков, но и остановиться на ряде существенных его особенностей.

Декор грузинской рукописи формируется лишь с конца IX-го века, поскольку сохранившиеся рукописи предыдущих веков не включают в себя данных к тому, чтобы говорить об определенном стремлении их украсить. Впрочем, судя по высоким художественным достоинствам дошедших до нас — явно случайно, единицами, — украшенных кодексов, это явление должно быть объяснено трагической

судьбой прочих, до нас не дошедших. Именно существованием подготовительной ступени в развитии рукописного декора естественно было бы объяснить то, что X-й век дает уже возможность говорить о развитии его, как самостоятельной, сознательно поставленной и с любовью и с интересом разрешаемой задаче.

Отдельные, случайно пощажённые временем рукописи IX-го века отмечены не только определенной художественной значимостью, но и известным своеобразием стиля, не охватываемого теми чертами, которые характерны для украшенных рукописей X и последующих веков. Тому, кто стремится пропикнуть к корням художественно цельного организма миниатюр 940 г. Джрчского I-го евангелия, не приходится, напр., обращаться к той Византии, которую в такой значительной мере обусловлены пути дальнейшего развития декора грузинской рукописи: Византия, к IX-му веку давшая картину в общем сложившегося и окрепшего художественного творчества, в области рукописного декора еще не имеет данных к тому, чтоб оказывать воздействие на творческую физиономию другой нации. Характер грузинской рукописи складывается, как внутри страны, где с VIII-го века, например, одним из центров интенсивной культурной деятельности, — в частности, повидимому, художественной культуры книги, — становится Тао-Кларджетия, — так и на Востоке, в Сирии и Палестине, с которыми Грузия связана множеством путей с первых веков христианства. Здесь, вне Грузии, книжная деятельность грузин процветает одновременно во множестве центров монашеской культуры — в Палестине, Сирии, на Синае. Грузия идет в ногу с развитием образованности других христианских стран, не отставая от него ни на шаг. Отдельные грузинские монастыри пользуются в христианском мире широкой известностью в качестве светочей образованности того времени. Лишь с усилением на Востоке культурного влияния Византии (в X-м веке) такие мало творческие области грузинского искусства, каким является декор грузинской рукописи, в наибольшей степени отражают его. Тому не мало способствует теснейшее соседство и ближайшее сотрудничество греков и грузин в таких пунктах культурного скрещения, как Афон, где уже в X-м веке, т. е. одновременно с основанием крупнейших греческих монастырей Лавры и Ватопеди, возникает и грузинский Шварский монастырь. В интересующем нас раннем периоде влияние Византии не обусловило, как уже было отмечено, художественного характера грузинского рукописного декора. В иконографии и композиции здесь наблюдаются не только в эти ранние века, но и далее, в средневековьях, типы, выработанные искусством Палестины, Сирии и Месопотамии: стоящий en face или в  $\frac{3}{4}$ -ном повороте тип евангелиста, порою данный попарно, а также и тип дычтующего в экстазе евангелиста Иоанна, — гладкий фон, обрамление арками.

В исполнении же и художественной трактовке миниатюры того же Джрчского I-го евангелия (940 г.), как и миниатюры Адынского кодекса (897 г.), скорее тяготеют к эллинистическому началу; об этом говорят типичные драпировки фигур, отсутствие специфически восточных типов лиц, ряд декоративных элементов, как «раковинное» навершие антаблемента, тип капители, кудрявые листья, прорастающие у основания излюбленной в декоре рукописи арки. Таким образом, декор грузинской рукописи на том первом этапе, который известен нам по дошедшим украшенным экземплярам, представляет собою организм, сложившийся при скрещении разнородных элементов, национально отобранных и данных в соответственно новом сочетании. Изучение грузинской миниатюры, ставящее вопрос об использовании ею с одной стороны восточных, с другой — византийских элементов, даст, несомненно, ответ и на вопрос длительности переживания одних элементов перед другими и устойчивости их взаимоотношений.

Достаточно широкая экспансия центров грузинской письменности за пределы родины, вековое существование таких зарубежных средоточий грузинской культуры, как монастыри Афона, Синая, Черной Горы, факт органического включения Грузии в сферу церковной и философской культуры Византии — обусловило такие явления, как создание в XI—XII в. декора отдельных грузинских ру-

копией мастерам грекам, подчас работающими рука об руку с грузинами, а также факты заказа миниатюр греческим мастерам. Здесь наблюдается такой тесный стык одного с другим, что отличить произведение грека от произведения грузина часто не представляется возможным.

Грузия втянута в сферу византийской культуры, хотя одновременно на территории самой страны идет интенсивное строительство собственного искусства, идущего своим путем и дающего даже в сфере, наиболее подчиненной воздействию христианского Востока—в искусстве рукописи, достаточно яркие указания на существование своей национальной индивидуальности. Естественно встает вопрос и о взаимодействии обеих культур в таких центрах, как Черная Гора, Спай, взаимодействии естественном там, где имеет место длительное соприкосновение греков со значительными и сильными очагами грузинской культуры. Необходимо отметить, что, независимо от всего сказанного, отдельные свойства византийской рукописи так и не были восприняты Грузией,—очевидно в силу национальных данных. Так, своеобразная и характерная красочная гамма константинопольской школы, оперирующая полной силой основных цветов красочного спектра ультрамариново-синего, желтого, красного,—гамма, дающая ощущение насыщенной пышности целого и интенсивного цвета, как такового, но в то же время несколько резкая, заостренная в контрастах, пестровая в наборе ярких цветов,—совершенно отвергнута грузинской рукописью. Ванское евангелие, по весьма вероятному предположению, личный заказной экземпляр царицы Тамары, рукопись ярко представляющая константинопольскую школу, украшено мастером-греком Михаилом Коресием, о чем свидетельствует запись в конце евангелия<sup>1</sup>; прочие же, переписанные в Константинополе или в монастырях, расположенных в его районе, рукописи (А № 1, напр.) смягчают красочную гамму, отказываясь от резковатых сочетаний ярких цветов, или приводя их к сочетаниям более мягким.

Настоящее, глубокое и детальное изучение грузинской и византийской рукописи даст, без сомнения, ключ к четкому разграничению их в той части начальных веков развития, которая пока еще представляется неразрывно слитной.

Наша серия начинается двумя рукописями—конца IX-го и первой половины X в.—рукописями, Адрианским и I-м Джаружским евангелиями; это тот начальный период, когда, несмотря на уже существующую традицию, более или менее выработавшуюся иконографию, известным образом ограничивающую творческий размах мастера, его исполнение отмечено еще чертами живого и непосредственного подхода к теме. Для этого времени показательны свободный рисунок, живые позы, острая наблюдательность, особенно сказывающаяся в рисунке таких элементов, которые не слишком часто повторяются в репертуаре композиций, невыработавшаяся еще традиция в подаче отдельных сцен (торжественное заключение в арочное обрамление сцен на темы нового завета), скупая, сведенная к минимуму, красочная гамма и, в то же время, подробности, присущие вообще раннехристианскому искусству.

Одновременно эти ранние века дают уже высокое мастерство линии и любовь к ней. Декоративный элемент сведен к служебной роли обрамления миниатюры или капона, текст остается не украшенным, понятия заставки, украшения инициалами еще не существует и прекрасный, строгий, четкий шрифт, чья графическая красота, кроме начертания, подчеркивается и оживляется ощущением нажима пера, наполняет и себе всю красоту страницы. Скоро, в XI в. она расцветет инициалами, на смену архитектурности обрамлений придет декоративность их концепции, орнамент, как таковой, вырастет в поле зрения эпохи. В этом факте нет явления перелома,—новое возникает и вносит свою ноту в звучание уже существовавшее, пока последнее не замирает, уступая крепнущей ноте, в свою очередь уже до некоторой степени успевшей измениться.

Живопищность ранних, с IX-го в. начиная, рукописей, идет двумя путями: путем графическим с расцветиванием исполненного чернилом рисунка плоскостными залывками, часто почти акварельно

<sup>1</sup> См. Е. С. Такайшвили, Ванское четвероевангелие, *Изв. КИВИ*, 1927 г., т. II, стр. 106, табл. XXII.

прозрачными, а также закрашиванием отдельных элементов рисунка более или менее плотной темперой, — и путем многослопного письма, совершенно условного технически, применяющего разработку одного и того же элемента прописываемым в 2, 3 и 4 приема по основному тону. Оба эти подхода на протяжении веков идут рука об руку, и иногда, как будто, слагаясь в очертания отдельных провинциальных школ (Тао-кларджетской, назр.), иногда сочетались в декоре одной и той же рукописи.

Надо полагать, что то чувство линии и природный дар к ней, которыми отмечены уже и первые из воспроизводимых здесь миниатюр древнейших рукописей, жили в народе и неуклонно находили свой путь среди всего того, что обуславливало творчество мастера-иллюминатора. Порой забываемые технической стороной — я подразумеваю великолепные предварительные рисунки композиций, закрытых живописью и облагающих свое линейное мастерство в местах опадения красочного слоя, — эти качества в отдельные моменты дают поразжающую зрителя высоту достижений: таковы, к примеру, кроме уже упомянутого I-го Джручского евангелия 940 г., рукопись А 65 (конец XII-го, начало XIII-го в.), линейное мастерство которой могло бы поспорить даже с искусственным именно в этой сфере искусством позднейшей восточно-персидской миниатюры; второе Джручское евангелие (II. 1667, второй половины XII-го в.), с уверенной виртуозной вязью своих инициалов; и А 146—XIV—XV в., — художественно острая и яркая в своей графической выразительности, несмотря на явную неспешность мастера-самоучки. Не с меньшей яркостью сказывается при рождении графическое чутье в оформлении текста рукописи, — ее прироста, в каждой фазе своего развития находящего новые, яркие и красивые возможности, в игре цветом, т. е. введения киноварных строк и отдельных букв в текст, писанный коричневым или цвета не темной сепии чернилом, в инициале, получившем и грузинской рукописи развитие ни сколько не меньшее, чем в византийской рукописи, и давшим на протяжении нескольких веков развития грузинской письменности картину яркую и в отдельные моменты достаточно самостоятельную.

В области декора, условно говоря, живописного типа, искусство грузинской рукописи в основном оказывается, как отмечено, тесно, а порой и неразделимо, связанным с искусством рукописи византийской. Это в равной степени относится, как к репертуару ее декоративных украшений (например, для евангелия этой эпохи чрезвычайно характерно наличие выходного листа с изображением креста на постаменте; или применение в выделяемых в тексте листах не встречающегося за пределами XI в. обрамления прямоугольной орнаментированной рамкой), так и к их трактовке (форма заставок, например), — их орнаментике, их техническому исполнению и даже красочной стороне их.

Несколько грузинских рукописей XI в., воспроизведенных на таблицах (II—IX) иллюстрируют именно этот момент, когда, в силу непосредственного повлечения Грузии в культурную и религиозную жизнь Византии, искусство грузинской рукописи оказывается подчиненным выработанным ими формам: „Видоизменение в деталях не составляет творчества в широком смысле слова, изобретение частных новых форм и деталей не изменяет господствующего направления в целом“<sup>1</sup>. Такие рукописи, как А 484 не содержат ничего специфически грузинского в элементах своего декора (см. табл. III, рис. слева — страница с заставкой и инициалами в тексте, рис. справа — построение арки на двухрусных колонках, характерное для греческих и грузинских рукописей, украшенных на Черной Горе; то же — табл. II, оба рисунка) и целиком, включаясь в круг перво-классных произведений византийского искусства. То же можно сказать и о воспроизведенных на табл. VIII—IX листах Тбетского евангелия, заказанных константинопольским мастером. Можно только пожалеть, что в дополнение к избранным составителями рукописям „византийской“ традиции не представлены рукописи, переписанные и украшенные на территории самой страны и дающие, с од-

<sup>1</sup> Покровская В. Миниатюры евангелия Гелатского монастыря XII в. СПб. 1887 г., стр. 1 (отд. оттиска).

ной стороны, зрелище внедрения той же традиции на иной географической почве, с другой — картину попыток творить собственными силами. Таким образом, отнята возможность ознакомиться с множеством интересных, порой наивных, попыток, нацупывающих путь, — опущено многое оригинальное, не показаны возникающие порою, интересные сочетания привнесеного, формально утвержденного, с создаваемым наощупь. В XI в. создается, например, достаточно яркая, индивидуальная школа Тао-Кларджетии, чей графический, обычно раскрашенный почти акварелью шрифт стоит особняком от шрифта круга рукописей афонской и константинопольской, а также шрифта тех рукописей, которые не несут в своем тексте указаний на место их переписки, но, тем не менее, исходя из ряда признаков, заставляют предполагать, что родиной их была тоже Грузия, а не очаги грузинской культуры вне ее. Несомненно выходят за пределы, охватываемые понятием „Византия“, такие рукописи, как А 97 (Кларджетия, конец XI-го в.) или Н 2211, переписанная в 50-х гг. XI в.; в происхождении мастера (шатбердца), украсившего рукопись шрифтами и заставками, из Тао-Кларджетии нельзя было бы сомневаться, даже если бы на то не было указаний в тексте — слишком втиснут весь декор рукописи в круг рукописного декора именно этой провинции, между тем рукопись переписана на Черной Горе близ Антиохии.

XII-й век — век зрелости стиля, определившегося в XI в., и к концу XII в. достигшего той ступени, за которой неминуемо следует перелом, пресмычение и желание дать что-то новое. Издаваемые здесь блестящие лицевые евангелия — Гелатское и Пое Джручское — принадлежат последней фазе пышного цветения богато украшенной парадной рукописи византийского направления, хотя, как указывают новейшие иконографические исследования, и здесь еще достаточно „восточных“, сиро-палестинских иконографических особенностей. Эти две рукописи являются вершинами того нашедшего, великолепного стиля, который подготовлен XII веком и который, в свою очередь, уже несет в себе ряд мелких, но весьма существенных примет переходного времени. Рукопись четвероевангелия этого времени — сложившийся организм с необходимым и утвержденным инвентарем украшений. Каноны, заставка и начало перечня глав и у начала каждого из евангелий, сложный шрифт при ней, украшение шрифтов в тексте, изображающие евангелистов миниатюры, в конце рукописи нередко буквенный крест с украшенными концами рукавов, — таков основной перечень этих украшений, в особо богатых рукописях дополняемый выходящим листом (для рассматриваемого времени обычно избирающим тему деисуса) и иллюстрациями в тексте. Богато украшенная, дорого стоящая заказчику рукопись ориентируется на тип, выработанный в Византии, а иногда и просто заказывается там. Миниатюры и каноны Тбетского евангелия еще в XI в. были заказаны в Константинополе. Одно из наиболее блестящих четвероевангелий этого времени, находившееся в личной собственности царицы Тамары, так называемое Ванское (Н 1335) украшено, как уже упоминалось, мастером греком. Прочие евангелия того же круга — Джручское, Ланскальдское, два Гелатских — не дают, к сожалению, никаких указаний относительно украсивших их мастеров, но как в отношении репертуара украшений, так и в отношении распределения их в тексте и характера декора эти рукописи примыкают к „парадной“ византийской рукописи.

В воспроизводимых здесь Джручском и Гелатском евангелиях характер канонов, структура заставки (в частности, типичной для эпохи большой, почти во всю страницу, квадратной заставки с четырехлопастным, оставленным среди орнаментированной плоскости пустым полем для подписи), орнаментика, трактовка изображения евангелистов — в основном продиктованы Византией. Высокое техническое мастерство, доходящее до виртуозности делает эти рукописи качественно равными лучшим произведениям Константинополя и Афона и говорит о том, что культура письменности Грузии отнюдь не уступала таковой центров Византии.

Мастерство не только зрелое, но и близкое к перзрелости сказалось и обих воспроизведенных в альбоме евангелиях в той изощренности фантазии, которой всего недостаточно, которая

ищет оригинальности, теряет ощущение меры, щеголяет виртуозностью (каноны Гелатского евангелия—табл. XIV) и, паряду с этим, не находит средств к созданию новых больших форм. Второе Джручское евангелие, стоящее в обих канонах и заставках на ступени уравновешенного, не перегруженного, насыщенного стиля рукописи зрелого XII-го века, в своих инициалах, широко вводящих гератологический элемент и то раскрашенных, то намеренно (надо думать) оставленных в одной линейной прориси, уже уходит в XIII-ий век. Очень показателен в этом же евангелии факт вкомпановывания миниатюр в страницу текста: если большая часть их просто вписана в прямоугольник большого или меньшего формата и таким образом включена в текст, то находятся мастера, то смело отбрасывающие часть обрамления и дающие сцене вырваться в текст своими горками и башнями, то позволяющие содержанию изображенной сцены нарушать обрамление и, опять таки, высунуться за его пределы на поле страницы или прямо в текст (например, табл. XII, рис. внизу справа). Эта внутренняя динамичность, стремление каким угодно приемом разорвать границы обрамления, будь то заставка, канон или миниатюра, эта нарастающая динамика содержания, тяготение декоративной формы к более слитному, а не просто механическому сосуществованию с текстом,— одна из ярчайших особенностей времени, давшая интересные разрешения в XIII-ом веке (А 138, А 496, II 1665, Венапский кодекс), но не ушедшая, однако, далеко.

В области миниатюры характерна детализация формы, миниатюрность размеров, охотное углубление в чисто сюжетные, бытовые подробности; при великолепном, тонком мастерстве появляется оттенок той профессиональной выработанности, которая уже недалека от сухости. Красочная гамма, соскальзывающая моментами к нежным, тонко гармонизованным сочетаниям светлых цветов тоже напоминает ту переднюю в нарядной рукописи XIII-го века склонность к светлым разбеленным тонам (А 26, Мокви, II 2070), которой мы не знаем ранее. Щегольское мастерство, уверенность в достигнутых навыках, при этом известная неудовлетворенность достигнутым и поиски новых эффектов, сказались не только в стиле оформления декора, но и в формате рукописи. И в XI и мы встречаем маленькие рукописи, но только к концу XII-го века возможно появление крошечного евангелия (II 2075), поражающего претенциозной микроскопичностью шрифта и снабженного всеми положенными, согласно выработанному к этому времени репертуару, украшениями.

Репродуцируемые в альбоме (табл. XVI, XXVI, рисунок справа вверху), к сожалению, с уменьшением в несколько раз, миниатюры из творений Григория Богослова (А 109), свидетельствуют о существовании в то же время искусства не менее зрелого, но совсем иного, чуждого размельченности формы, дробности композиции,—искусства, желающего дать в почти монументальной конденции малых форм некий синтез. Разумеется, и здесь эпоха говорит о себе с полной ясностью, но говорит в основном другим языком. И в тексте рукопись строится иначе, строже, проще, без заставок, почти без украшения инициалов, оживляемая изящными каллиграфическими списками и значками, призванными отметить то или другое место. Инициал же здесь, также, как и всегда, красноречиво говорит о времени, которым он создан, не взирая на то, как бы он мало не был украшен.

Говоря о переломе XII-го века к XIII-му, необходимо помнить и о том, что единственная дошедшая до нас, не церковная по содержанию, рукопись этого времени (астрономический трактат—А 65) дает неожиданную на первый взгляд картину развитого, блестящего, чисто графического, даже каллиграфического, пожалуй, стиля. Черты времени сказались, впрочем, и в этой обстановке стоящей рукописи. Поразительный реализм в изображении животных (львицы, краба, утиных головок, барана) несомненно связан со своим временем, а орнаментальная схема, вводящая спираль и играющая усложненными скрещенными встречными завитками, возникает на переломе XII-го века к XIII-му и разрабатывается почти одновременно несколькими видными рукописцами (II 2075, II 1665, А 496).

XIII-ий век, естественно подготовленный XII-ым и продолженный XIV-ым веком, дает картину

известного расхождения по линии «парадной» рукописи. Уже и ранее это условное понятие пришло в себя по необходимости два совершенно несходных между собою типа украшенной рукописи: типа чисто графического, ярким примером которого может служить Цхароставское евангелие XI в. (А 136) и типа, условно определяемого в литературе живописным, т. е. оперирующего несколько слоистой, упрощенно живописной техникой (А 484, Джручи II и др.). Пути этих двух направлений, идя параллельно, не совпадали, но, естественно объединялись обуславливающей их эпохой. В XIII-м веке пути «парадной» рукописи можно определить суммарно так: помимо рукописи так называемого живописного направления, продолжающей традиции исходного для нее византийского типа, по-прежнему развивается рукопись, декор которой скорее может быть определен как графический, поскольку он плоскостен и, даже будучи расписан обычной густой темперой, не теряет характера условного узора, трактованного в одной плоскости без попыток дать моделировку формы (А 138, Менаш). Этот вид рукописи особенно интересен, так как наиболее ярок и смел в своих исканиях новых форм декоративной выразительности и орнаментальных возможностей. Черты, намеченные уже в конце XII века, расцветают здесь неожиданно смело. Заставка связывается с инициалом, инициал вырастает в заставку и спускается по странице вдоль текста (чрезвычайно интересно компоуется с текстом инициал свитка, часто огромный, вытянутый, остро подчеркивающий узкую, длинную полосу текста, — А 922). Орнаментика прорывает сдерживающие ее рамки и, выйдя за их пределы, расцветает букетами сложных завитков. Понятие фона в орнаменте порой утрачивается или сбивается, незакрашенный пергамент выступает в орнаментике и инициале, как обдуманый и учтенный момент. Классическая симметрия перестает быть обязательной, ее то и дело нарушают; доходит до того даже, что поле заставки заполняется узором бесконечно извитого, много раз сплетенного и складывающегося петлями, стебля, только в центре заставки дающего намек на фактически не оправданную видимость симметричного построения (А 496).

В рукописи «живописного» направления, продолжающего придерживаться традиции, динамика не вторгается; намеки на нее в виде почек и узелков, которыми процветает край заставки, или в виде прощепания центрального мотива наружу достаточно сдержанны по сравнению с только что рассмотренным материалом.

В рукописях, не развивающих столь богатого декора, наблюдается изменение красочной гаммы в украшениях: графические — инициал, заставка, канон — сплошь и рядом исполняются чернилом и кивоварью. Третий дополнительный тон дает цвет незакрашенного пергамента, используемый отныне систематически. В орнаментике появляется плетенка, чем далее, тем более настойчиво проникающая в декор рукописи. Тип инициала, очень разнообразного в эту эпоху; претерпевает большие изменения. Новое сказывается в предпочтении одних орнаментальных мотивов другим, в появлении новых вариантов, в изменениях построения канона, в ряде мелких характерных деталей, дающих картину медленной эволюции, а также в красочной гамме, тяготеющей в отдельных рукописях, к разбеленности цвета, появлению непривычных розовых и светло-голубых сочетаний. Исполнение скатывается то к сухости (Н 1344), то к некоторой вялости (А 26). Прежней чеканности работы, в которой отсутствует вымученность и недоговоренность, в это время обычно уже нет.

Здесь же следует отметить, что XIII век дает в отдельных рукописях любопытное и ранее не встречающееся сочетание графического основного декора с живописно исполненными миниатюрами евангелистов (А 496).

В отдельных случаях рукопись XIII и XIV вв. вспоминает оставленную за порогом XI века и мелькающую, как пережиток, в XII в. традицию: изображение креста на постаменте на отдельном листе; крест обычно, вместе с подножием, делается плетеным (А 495, А 184).

В наших таблицах XIII-ый и XIV-ый века представлены недостаточно полно. Интересное Писцундское евангелие (Н 2120) дает, правда, в противовес ранее представленным рукописям доста-

точно яркое ощущение стилистически нового в оформлении традиционного образа пишущего евангелиста; точно также характерен евангелист Матфей (из б. Собрания Звенигородского № 17)—его колорит, нарочитое нарушение обрамления, характерная, всего лишь по трем сторонам обходящая миниатюру рамка, известная округленность, размыченность и суховатость письма,—все это стоит за пределами XII-го века. Московское евангелие, стоявшее хронологически на рубеже XII и XIV вв. является достаточным свидетельством того, какие изменения вкрались в относительно более устойчивый декор богатой, «парадной» рукояси византийского толка. О них свидетельствуют мелкие, но характерные детали в структуре антаблемента кафона, снижающие его архитектоничность, смелое пренебрежение симметрией в его украшении, появление отдельных, совсем новых с виду идей, напр., включение круглых медальонов с надписями в орнаментальное поле антаблемента,—или крупный винциал, в котором шпеленка и сложный узел получают большую роль. Тем не менее, разнообразие исканий нового времени не может ни в какой мере считаться охваченным этими случайно вырванными из общей цепи образцами.

В начале XV-го века Грузия, разгромленная монголами, собирает свои силы медленно и постепенно. Круг ее культурных взаимоотношений оказывается суженным, внутренняя цельность национальной культуры поколебленной; все это создает благодарную почву для внешних влияний, которые и начинают себя проявлять в сфере культуры и искусства с резкостью, порой неожиданной после всего известного до сих пор.

XV-й век освещен в цикле украшенной грузинской рукояси слишком недостаточно. Так или иначе, некоторые из вполне сложившихся в XVI—XVII вв., характерных особенностей прошли и эту переходную эпоху подготовительную ступень. Таково намечаются в эту пору обрамленные страницы, т. е. обочивание текста рамочкой, например, в рукояси S 3624<sup>1</sup>. Эта же рукояси в своих заставках—их форме и орнаментике—дает интересную картину отхода от установок предшествующего времени и попытку творить в новом направлении.

Конец века (рубеж XV и XVI вв.) в декоре рукояси—уже сложившийся, вылитый в определенные формы и в известной части совершенно отличный от того, что мы видели в предшествующие века. Историческая ситуация—втянутость Грузии в сферу культурно-политического воздействия Ирана и Турции, пронизанность ее быта и культуры Востоком, находят свой отклик в орнаментальном декоре рукояси. Новая красочность—синее с золотом; при этом роль золота диаметрально противоположна той, какую она была: раньше золото использовалось исключительно в фоне, только в XIII—XIV вв. отдельные рукояси (A 138, A 401, A 685-б, табл. XV, оба верхние рис. справа, напр) смогли ввести золото и контур рисунка и дать его отдельными пятнышками в узоре, т. е. использовать его иначе, чем это делалось прежде. Теперь золотом исполняются, иногда частично подвечиваются, самый орнамент. Новы и орнаментальные мотивы, идущие извне, но получающие на месте обработку, которая придает им свой своеобразный оттенок. Иначе строится капон, утративший навсегда архитектоничную структуру и ставший чисто графическим. Мастерство украшения книги, притом книги церковного содержания, вяжется в расширяющееся вокруг, в повседневном обиходе, искусство. Отдельные примеры указывают на то, что имеет место даже своего рода состязание с тонко украшенной иранской рукоясью и прямое подражание тому в ней, что нашло отклик у грузинско-мастера (H 16—XVIII в.). Последнее замечательно: декор грузинской рукояси отнюдь не вовлечен целиком в орбиту декоративно-орнаментального творчества иранской рукояси, он лишь краем задает ее, захватывая из нее только незначительную долю

<sup>1</sup> По предположению проф. Н. А. Джавахишвили (*ქართული ხატობა*, ტფ. 1928, გვ. 76) такое обрамление текста вычерченными по линейке рамочками называется *ჯანჯალი* (т. е. *ჯანჯალი*), как отмечает запись в рукояси H 342, писанной в 1661 г. То же указывал и Ф. Жордания (рукояси A 104 конца XVII в., где термин дается в варианте *ჯანჯო*,—и др.).



представленных ею богатств. Повидимому, только это немного является тем, что национальный организм нашел подходящий для освоения в сокровищнице чужой культуры.

Иначе обстоит дело с декором рукописей светского содержания, которые украшаются и иллюстрируются с любовью и интересом, но проникнуты в значительной мере искусством книжного декора ислама. Число сохранившихся украшенных светских рукописей невелико; опуская отдельные рукописи с лубочными иллюстрациями, приходится останавливаться всего лишь на нескольких, числом менее десятка, рукописях, в основном — вершины народной поэзии — «Витязя в тигровой шкуре», так как даже широко популярные романы «Висрамяни» и «Зилхапанни» представлены каждый всего одной иллюстрированной рукописью. Здесь мы имеем дело с настоящими иллюстрациями текста, подробно рисующими отдельные эпизоды, не отступающими перед сложными, многофигурными композициями или нелегкими для изображения моментами. Иллюстрация плоскостна и декоративна; распределению красочных пятен, орнаментированных поверхностей, тонкости и красоте линии уделяется большое внимание. По общему характеру, как уже отмечено, иллюстрации эти вплотную примыкают к современной им иранской миниатюре, подчас поднимаясь и до ее технических совершенств (Зилхапанни — S 1283) и соперничая с последней не только красотой красочной гаммы, но и искусством гибкой, тонкой, выразительной линии. Это последнее свойство, впрочем, мы отмечали уже и раньше, — оно блестящим образом встроено в искусство рукописного декора мидийских веков (Джрчское I евангелие, цветная триодь A 734, A 65) и имело все основания расцвести в том периоде, который выдвинул искусство линий, как одну из основных ценностей.

Наряду с иллюстрациями сюжетными, вставленными в текст или выделенными на отдельных листах, существует прием заключения виртуозно переписанного текста в прямоугольные рамки, расписанные и заполненные либо пышным растительным узором, ничем не отличающимся, ни технически, ни декоративно, от золотого узора, расцветающего в аналогичных обрамлениях текста иранских рукописей, либо дающих ряд отдельных фигур и сцен, не связанных между собою содержанием (более того, не связанных и с содержанием поэмы) и декоративно группирующихся на одноцветном красочном фоне. Таковы красивые бордюры страниц П 2074, где на темно-синем, голубом и желтом фоне даны серебром и золотом отдельные персонажи, звери и растения, исполненные с виртуозной и легкой беглостью рук опытного мастера, сделавшего свое искусство ремеслом. Таковы же бордюры листов вывезенной за границу рукописи поэмы Руставели, исполненной по заказу царя Георгия XI-го, где изображения животных и особенно птиц среди гибких растений могут в отдельных чертах напомнить острое изящество мастеров Японии и Китая. Бордюры эти исполнялись отдельно и затем вклеивались в рукописи; таким образом, здесь мы имеем дело с интересной отраслью художественного ремесла.

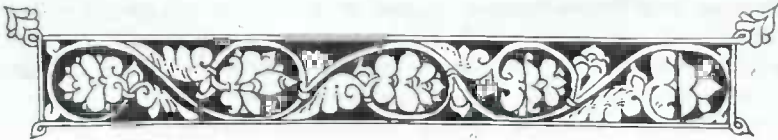
Говоря о рукописях этого порядка (охватывающих круг XVI—XVII вв. и даже захватывающих частично XVIII-ый в.), следует еще раз подчеркнуть, что противопоставление этих иллюстраций, как светской миниатюрной живописи декору рукописей «византийского» церковного характера едва ли было бы правильно. К тому же только этим весь декор грузинской рукописи этого последнего периода отнюдь не охватывается. Наряду с рукописью «церковного» содержания, «исламизирующей» по отделке живет традиция, восходящая в XIII-ый и XIV-ый века, традиции графической заставки, заполненной большей частью штемпой (A 729, A 733, H 1367, П 936 и т. д.). Тут же проходит струя воздействия декора армянской рукописи (A 514—1639 года); острое сочетание в одной рукописи стиля иранской миниатюры с орнаментом армянским в рисунке и расцветке дает S 1283. В воспроизведениях альбома эта армянская струя ярко представлена Квешским евангелием (A 617), — грузинской рукописью, декор которой был по всей видимости исполнен мастером армянском.

Искусство книги России и Запада — рукописной и печатной — также оставляет следы в декоре

грузинской рукописи. Миниатюры А 480 (табл. XXVII, слева), А 30—32 отмечены им (табл. XXVIII—XXX). В XVIII веке отдельные рукописи представляют сочетание прямых заимствований, мещающих Запад, Иран и Армению с мотивами собственного прошлого и в известной степени оригинально применяющих эти элементы в структуре рукописи (П 107; миниатюрная рукопись 1738 года из собрания б. Кабинета Искусств Государственного Университета, № 56).

Таким образом, собрание таблиц, подобранных случайно и далеко не охватывающих всего разнообразия путей, которыми шел на протяжении веков декор грузинской рукописи, все-же отмечает отдельные вехи на этом пути и дает возможность тому, кто остановится на этих воспроизведениях, составить собственное суждение о некоторых индивидуальных качествах до сих пор так редко и случайно воспроизводимых в печати миниатюр и украшений грузинской рукописи, не охватываемых не только исследованном общем порядке, но и в отдельности почти не изданных. Вопросы взаимоотношения Грузии с христианским Востоком и Византией, с Ираном и Арменией, Россией и Западом могли бы найти в этой области возможности, если не нового и коренного осмысления, то, во всяком случае, новых точек зрения и пополнить представления о творческой эволюции в этой области искусства вообще.

Так или иначе эта публикация имеет достаточно данных возбудить в зрителе интерес к воспроизводимому материалу, ставя перед ним вопросы или подтверждая отдельные положения, которые добавляются в науку.



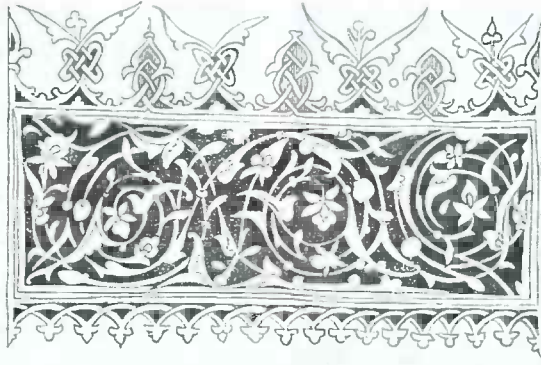
## ЗАМЕЧАНИЯ К ТАБЛИЦАМ

## УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Грузинские рукописи сосредоточены ныне в большей своей части в рукописном отделении Государственного Музея Грузии в Тбилиси. Во время же составления Альбома существовали только два больших собрания, оба в Тбилиси, — Церковного Музея и Грузинского Общества Распространения Грамотности. Эти фонды, как и выросшие с тех пор другие, обозначаются в Музее Грузии отдельными шифрами; в настоящей издании представлены:

- А — коллекция Церковного Музея,
- С — коллекция Грузинского Общества Распространения Грамотности,
- Н — коллекция Грузинского Общества Истории и Этнографии.

Рукописи переписаны различным письмом, имеющим три основные обозначения:  
асомтаврუღი — заглавные церковные буквы;  
вусхური — строчные церковные буквы;  
миеდრუღი — гражданская скоропись, лежащая в основе современного грузинского шрифта.



I.  
АДИШСКОЕ ЧЕТВЕРОВАНГЕЛИЕ

(897 года)

Хранится в селе Адиши, Верхней Сванетии

Рисунок 1 и 2.

Рукопись была найдена в Сванетии, в с. Адиши. Представляет собою самостоятельную редакцию четвероевангелия, не имеющую сходства с другими списками и принадлежащую к числу, насчитывающихся единицами переводов, сделанных до Георгия Мтацминдсли. В конце рукописи не одно, а два послесловия, еще более повышающих ее историческую ценность. Одно из них принадлежит перписчику рукописи Микаэлю, а другое—заказчику евангелия или главному редактору Софрону. Несмотря на то, что текст обоих послесловий сохранился с некоторыми дефектами, смысл его восстанавливается полностью. Выясняется, что Адишское четвероевангелие было переписано в Шатбердском монастыре (Кларджетия) в настоятельство Софрона Шатбердского и по его инициативе писцом Микаэлем и переплетено диаконом Микаэлем. В указаниях даты, которая дана тремя принятыми в ту эпоху приемами, данные хороникона (117+780=897 г. по Р. Х.) совпадают со счетом от сотворения мира (6501—5604=897), и с датой от рождества Христова по александрийской эре (1001—104=897); все три способа исчисления дают 897 год. На 897 г. или, проще, конец IX-го века указывает, также ряд

других данных и признаков, как-то—упоминаний имени ряда исторических деятелей этого времени, отсутствие указания глав в начале каждого евангелия и указателя дневных чтений в конце его, самое простое обозначение начала каждого из евангелий, даже не всегда начинающееся с новой страницы, особенности языка и отдельных форм, как и характер украшающих рукопись миниатюр и т. д.

Рукопись размером 38×32 см, переписана на пергаменте в 2 столбца, по 15—17 строк в столбце. Пергамент в основном плотный, но местами тонкий и мягкий. Письмо крупное, уставное асонтавруди, чернила черные. Оглавления, а иногда и параллельные места внизу писаны киноварью. Переплет досчатый, перекрывает кожей и украшен с лицевой стороны серебряным крестом, в виде ажурной пластинки. Тот переплет, о котором упоминает запись в тексте, до нас не дошел. При последнем, сравнительно позднем переплетении, листы евангелия были перепутаны. Рукопись дефектна, некоторые листы ободраны и замазаны. Всех листов сохранилось 393, из которых 5 первых занимают рисунки и каноны, остальные—текст четвероевангелия и послесловие. На обороте 1-го листа изображен

крест в виде четырехлистка с погрудными изображениями евангелистов в углах. На 2-м листе гестю представлен сидящим и пишущим евангелист Марк.

повидимому, алтарной преграды с пролетами, задернутыми занавесками (рис. 2). Все эти украшения, исполненные, в основном, чернилом и расцве-



Рис. 1.



Рис. 2.

На этом же листе verso изображены евангелисты Лука и Иоанн—стоящими (рис. 1). Три других листа (3, 4 и 5) заняты пятью канонами и изображением,

чейные красным и синим, даны в той ещё далекой от выработанного позже типа редакции, которая встречается лишь в немногих древнейших рукописях.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Материалы по Археологии Кавказа, т. XIV, Москва 1916 г.: Адышское четвероевангелие. 200 фототипических таблиц и предисловие Е. С. Такайшвили. На табл. 1—5 воспроизведены иллюстрированные страницы. Мат. по Арх. Кавк., т. X, М. 1904, с. 148—149, 77 (рис. 77 и 15) и приложение, с. 1—9.
- Н. Марр, Заметки по текстам св. писания в древних переводах армян и грузин, Христианский Восток, т. II, СПб. 1913, с. 172—174.
- Д. Гордеев, Миниатюры грузинских лицевых рукописей Сионского древнехранилища в Тифлисе, ARS, № 2—3, Тб. 1918, с. 86—87.
- К. Кекелидзе, Когда переписано Адышское евангелие (по груз.), Bulletin de l'Université de Tiflis, II, 1922—23, p. 392—397.
- А. Шавицдзе, «Хв-мтност» в Адышском евангелии (по груз.), Bulletin de l'Université de Tiflis, II, 1922—23, p. 417—424.
- С. Какабадзе, О грузинских переводах евангелия в 5—6 вв. в связи с хв-мтными текстами (по груз.), Исторические разыскания, Т. 1927, особ. с. 6—7.
- Полный набор фото в 6. колл. фотографа Д. И. Ермакова.

ТАК НАЗЫВАЕМОЕ ПЕРВОЕ ДЖРУЧСКОЕ ЧЕТВЕРОВЕАНГЕЛИЕ  
(936 и 940 года)

Гос. Музей Грузии, Н 1660

Рисунок 3, 4 и 5.

Так называемое первое Джручское (по бывшему месту его хранения) евангелие—одно из нескольких древнейших грузинских четвероглавов, притом точно датированное, представляет особый вариант перевода, отличный как от Адишского, так и от переводов Евфимия и Георгия Мтацминдели. Записи его свидетельствуют о том, что оно было переписано в 936 г., в царствование Сумбата (923—958 гг.) в монастыре Шатберди (Кларджетия) священником Григолом и о том, что его каноны были исполнены в 940 г. неким Феодором.

Рукопись на пергаменте плотном, хорошей выделки. Размер—26 X 20 см. Поздний переплет, по доскам обтянутый тисненой медким штампованным узором кожей и украшенный гвоздочками с круглыми серебряными шляпками и металлическими пластинками. В рукописи 297 листов. До 290 листа (включительно) рукопись писана крупным, красивым строчным асомтаврули и 2 столбца (по 20—21 строке в столбце), с 291-го по 297—нусური, причем последние 5 листов писаны во всю страницу, без членения на столбцы. Заглавные буквы в большинстве исполнены тем же чернилом, что и рукопись, но встречаются и буквы, исполненные киноварью. Титульный лист рукописи украшен четырехлистником в оправе прямоугольной рамочки, прерванной в местах ее соприкосновения с четырехлистником; пятистрочная запись асомтаврули в ее верхней части—есть запись художника («писца камар»):

Непосредственно за титульным листом следуют 8 канонов, исполненных на обеих сторонах каждого листа (л. 3 г.—6 в.). 8 миниатюр, украшающих рукопись, расположены по две—встречно на одном общем развернутом на 2 страницы листе. Каждое из 4-х евангелий возглавляется, таким образом, двумя миниатюрами, одна из которых изображает евангелиста; вторая в трех евангелиях избирает темой одно из чудес. в первом же—поясное изображение Б. М. с младенцем, совершенно иконного типа. Лист этот отделен от парного ему изображения евангелиста Матфея и пагинирован ошибочно вместо 8-го, каким ему следовало бы быть,—2-м.

Распределение миниатюр в рукописи следующее: 1. Евангелист Матфей—л. 7 в.; 2. Б. М. с младенцем—[л. 8 г.]; 3. Марк—л. 92 в.; 4. Исцеление слепого—л. 93 г.; 5. Исцеление бесноватого—л. 143 в.;

6. Евангелист Лука—л. 144 г.; 7. Исцеление расслабленного—л. 228 в.; 8. Евангелист Иоанн—л. 229 г.

Декор рукописи выделяется высоким мастерством линейного рисунка как из среды немногих древнейших линейных рукописей вообще, так и из всего круга дошедших до нас грузинских в частности. Его тонкие, гибкие, выразительные линии не могут, тем не менее, быть названы виртуозно-каллиграфическими; их своеобразная прелесть и индивидуальность лежит вне этого представления. Примененная раскраска, частично поглощающая линейную прорисовку, должна, однако, быть признана возникшей одновременно. Рукопись переписана растительным чернилом цвета сепии; сочетание на одной странице отдельных строк и букв, варьирующих свой цвет в зависимости от захватываемого пером количества чернила, от глубокого и темного коричневого цвета до золотисто-желтых светлых оттенков, придает переписанному тексту своеобразную прелесть. Рисунок исполнен тем же чернилом, тон которого также меняется в отдельных местах, порой доходя до совсем светлого, даже бледного. В отдельных особенностях декора—коринфской и ионической капители, характере орнаментики, на вершин антаблемента в виде веерообразной раковины, кудрявых листьях, прорастающих у основания арочек из их каньев,—сказались черты восточно-эллинистического воздействия.

Л. 7 в.—Евангелист Матфей (разм. 20 X 14,8, рис. 3). Характерно для древнего периода дан стоящим в обрамлении арки. Расцветка миниатюры держится в пределах той же красочной гаммы, которая применена и в л. 228 в.; рисунок, исполненный чернилом цвета сепии, в деталях отличается той жизненностью, которая еще не перешла в канон. Лик тронут розовым, нимб золотой в темно-красной оторочке, темно-вишневая мантия; от белой расцветки хитона сохранились лишь неопределенные следы, намекающие скорее всего на первоначальный голубой цвет. Евангелие разработано золотом и темно-красным (по золоту). Арка в обих внешних обрамляющих полосках темного коричнево-вишневого цвета, слегка тронутого более звонким оранжево-красным; обе внутренние полоски не сохранили основного цвета и судить о них по его остаткам трудно; более широкая центральная полоска довольно густого, белесовато-зеленого цвета. Капители пройдены красным (глубокий кармин) и золотом. Стержни обих смотрящих наружи колонок темные, вишнево-красные, также с легкой рыжеватостью в разработке. Краска сильно осыпалась и

рисунок, исполненный тонкими линиями сепией, обнажен почти целиком. Стержни обонх внутренних колонок были голубыми, сколько можно судить по еле заметным остаткам красочного слоя.

Л. 228 v. — Исцеление расслабленного (разм. 21 × 14,7, рис. 4). В прекрасном, гибкой и живой линией, исполненном рисунке тон чернилами местами глубокий коричневый, в других местах (рисунок голов, рисунок рук и ступней расслабленного) — совсем светлый.

Арка обрамления орнаментирована темной сепией и покрыта целком, т. е. по всей орнаментированной поверхности, густым темно-красным цветом; внешние, обрамляющие орнаментированную дугу полоски были, повидимому, закрашены охрой, но



Рис. 3.

красочный слой сошел, обнаженный пергамент сохранил лишь желтый оттенок. Капители также, как и кудрявые листья, прорастающие у пят арки, пройдены золотом и кармином. Стержни колонок сохранили следы разработки плотной голубой краской; в левой колонке уематривается не более, как намек на это, зато в правой сохранность много лучшая. Базы покрыты, как будто, желтым. Верхняя горизонталь постамента была темно-красной, нижняя — желтой.

Христос — в мантии темно-вишневого цвета и хитоне голубого; в нижней части хитон был, повидимому, перекрыт тем же вишневым цветом, следы которого остались по размытой розовой основе.

Лик имеет следы розовой краски, но в основном оставлен в пергаменте; полосы желтые; нимб золотой в карминной оторочке и с темно-вишневым крестом. Больной — в желтой (оттенка индийской желтой), впадающей в легкую коричневатость, одежде. Одр его более светлого и яркого желтого цвета. Лицо, шея, руки — тронуты розовым, рот — красный. Пергамент использован здесь в качестве основного тона очень тонко и умело. Линейный рисунок легкий и светлый; в нем поражает живая наблюдательность, еще далекая от каких-либо отстоявшихся форм.

Надпись к изображению (ср. Иоан., V, 8):  
 Ἰησοῦς ὁ υἱὸς τοῦ πατρὸς ὁ ζῶν ὁ ἀληθινὸς ὁ  
 παρὰ τοῦ πατρὸς ὁ ἐκείνου ὁ ὁμοούσιος ὁ  
 ὁμογενὴς ὁ ἀναστὰς ὁ ἀναρχὸς ὁ ἀκατακτάτος ὁ  
 ὁ ἀειγενὴς ὁ ἀειὼν ὁ ἀπαρχὸς ὁ ἀρχαίος ὁ ἀπαρχὸς  
 ὁ ἀρχαῖος ὁ ἀρχαῖος ὁ ἀρχαῖος ὁ ἀρχαῖος

По сторонам нимба Христа в три строки по-грузински, по-армянски и по-гречески:

Ἰησὺς Χρῆστος υἱὸς τοῦ Θεοῦ

Л. 229 г. — евангелист Иоанн (рис. 5). Евангелист поставлен в колоннаде, несущей антаблемент, увенчанный раковиннообразным арочным навершием. Постамент из двух ступеней, окрашенных нижняя — в желтый, верхняя — в пурпурный цвет; эта краска осыпалась почти на всем протяжении ступени. Обращенная кнаружи пара колонн — желтая, охряная с оттенком индийской желтой; рисунок, изображающий прожилки мрамора, исполнен коричневым. Другая пара колонн была покрыта в стержнях вишнево-пурпурным, сильно осыпавшимся и оставившим по себе желтовато-розовый след. Рисунок мраморировки, исполненный сепией, обнажен, так как красочный слой шелушится. Рисунок капителей и баз, как, впрочем, и вся прорись миниатюры, исполнены сепией, местами использованной для получения глубины, темной и теплой, — такова акварельная заливка сепией в прорезах между акантовыми листьями капителей. Самая капитель покрыта желтым, прозрачной, жидкой краской, неровно, т. е. с просветами пергамента. В рисунок прожилок полочки по верху капители введен еще и коричневый. Следы краски свидетельствуют о том, что базы колонн были покрашены желтым, как и их стержни — быть может, с дополнительной моделировкой коричневым. В антаблементе темно-вишневые полоски обрамлений почти не сохранили краски; эта сравнительно густая краска везде опадает. Орнамент прорисован по пергаменту сепией также, как и раковина в арочном обрамлении. Крупные, гибкие листья покрыты жидким слоем желтой краски, имеющей оттенок индийской желтой; жилки, как и контурная прорись, исполнены сепией, с дополнительной моделировкой прозрачным коричневым. Евангелист в желтом хитоне, проработанном коричневыми складками, и в вишневом (пурпурном) гиматии. Евангелие и нимб — золотые; в местах, где золото осыпалось, пергамент окрашен в нежный желтовато-ро-



зовый цвет. Оторочка нимба карминная. Лик, руки, ступни даны в контурной прориси, тонко и уверенно, почти не поддвечены (легкая розоватость

по пергаменту и сильно осыпавшийся кобальт. Линия тонка и остра в рисунке складок одежды, жива и выразительна в переходах от тонкости к нажиму



Рис. 4.



Рис. 5.

уха и щеки); впрочем, лик поврежден,—пергамент в рисунке лика, ступней, листьев в углах антаблемента.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Д. Гордеев, Миниатюры древне-грузинских лицевых рукописей Синодского древлестранищца, *ARS*, 1918 г., вып. П—III, стр. 85—87.  
 Н. Кондаков и Д. Баркадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб. 1890 г., стр. 153—4.  
 М. F. Grosset, Rapports sur un Voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, SPbg. 1851, Rapp. XII, p. 89—85.  
 С. Какабадзе, О грузинских переводах евангелия в 5—6 вв., *Историч. размыш.*, Т. 1927 (по-груз.), особ. с. 6—7.  
 Фото Ермакова № 15393 (Марк), 16906 (исцеление расслабленного), 16742 (Матфей).

#### III.

#### МАРТВИЛЬСКОЕ ЧЕТВЕРОВЕАНГЕЛИЕ

(1050 года)

Гос. Музей Грузии, S 391

Рисунок 6.

Четвероевангелие 1050 г. переписано в Мартвиль. Рукопись размером 24 X 19 см; отделенная от переплета, разбитая на части. Переписана на плотном желтоватом пергаменте рукою двух разных переписчиков: со 131-го листа она принадлежит руке того основного переписчика Иоване Прджанани (*ივანე პრჯანიანი*), который назван в записи, и писана асметаврули. Заглавные буквы вообще исполнены

тем же чернилом, каким писан текст; помимо букв простого начертания, эта часть рукописи украшена довольно богато инициалами, исполненными в рисунке опять таки чернилом и расцвеченными; в подборе красок основным является зеленый, желтый и оранжевый, реже киноварь,—слоеобразная и редко встречающаяся гамма. Рисунок инициалов свидетельствует об оригинальной фантазии, хотя в ос-

новном и укладывающейся в рамки эпохи, но порой дающей отдельные своеобразные варианты.

Начало рукописи переписано красивым наклонным почерком нусхури чернилом цвета сепии, имеющим в местах нажимов глубокий темный тон.

циалами. Обе миниатюры выдержаны в плотной насыщенной красочной гамме, совершенно не признающей того зеленого и оранжевого, которым с такой жизнерадостной настойчивостью расцвечены инициалы. Фактура их также иная: если инициалы



Рис. 6.

Украшающие рукопись изображения евангелистов Луки (рис. 6) и Матфея исполнены не тем мастером, который снабдил текст нарядными иници-

раскрашены более или менее жидкой краской, то здесь применен густой слой яичной краски, сильно отшелушивающейся; при этом широко применена

прописки одной корпусной краской по другой. Графический, чернилом нанесенный контур, естественно, исключен в этой чисто живописной манере. Предварительная прорись арки обрамления сделана темно-розовым, лилового оттенка, видимым в тех местах, где красочный слой отшелушился.

Оба евангелиста даны в арочках на густом и тусклом голубом фоне, прорисованы розовато-охристым контуром. Высокая, почти до колен поднимающаяся почва—зеленая. Расцветка одежд одинаковая, но с перестановкой цветов: у Луки хитон тусклого сизо-лилового цвета и сизовато-розовый гиматий; у второго евангелиста—обратно. Сизо-лиловые одежды в складках обозначены сизо-черным цветом,—в светах применена разбеленность цвета до того же *valeur'a*, которым дан основной тон. Розовые одежды моделированы лиловато-розовым;

в светах—белым. Лики, исполненные с настоящей силой и выразительностью, прописаны в основе зеленоватой охрой и леплены охрой с мягким переходом в легкую красноватость. Этим же цветом исполнен румянец. Высветление беллами очень деликатное. Темно-коричневым даны контуры глаз, брови, подчеркнуты нос и рот. Волосы и борода прописаны по основному зеленовато-охряному тону сизовато-белым. Руки—по охряной основе мягко моделированы беллами, притертыми по охре и английской красной (чернелю); в контуре—черный. Нимбы желтые с черной оторочкой, испещренной белыми точками. Золото, таким образом, в миниатюрах исключено. Миниатюры писаны широко и небрежно в архитектурном обрамлении и орнаментике; сами евангелисты исполнены иначе, спокойно и уверенно.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- А. А. Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, вып. 2-ой, СПб. 1889, стр. XXIX.  
 ფ. ცაგარელი, ცხელი ქრისტიანული წიგნების განვრცობის საზოგადოების წიგნ-სარეზი, ტფ. 1905  
 83-82

#### IV.

### ТАК НАЗЫВАЕМОЕ УРВНИССКОЕ ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

(X-го века)

Музей Грузии, А 28

#### Т а б л и ц а I.

Четвероевангелие X-го века, известное под именем Урвниского было доставлено в музей из Урвниси (Горийский район). Представляет собой интересный, отличный от печатного текста вариант четвероевангелия. Указано и имя переписчика, некоего Иоанна Татанели. Рукопись размером 20×15 см, в разбитом кожаном переплете, на 231 листах; переписана на пергаменте хорошей выделки, красивым почерком асомтаврული в 2 столбца. Украшена канонами и инициалами; в последних сказывается наивная и богатая фантазия мастера,—при большом числе инициалов, рисунок их постоянно варьируется, причем уже сравнительно широко используются

не одни чисто орнаментальные элементы, но и отдельные предметы, как-то: кувшин, рука, человеческое лицо, птица. Колорит их своеобразен; он дает в основном сочетание зеленого и красного при использовании пергамента для светлых мест рисунка; частично вводится в отдельные инициалы еще и желтый. Рисунок исполнен чернилом цвета сепии. Каноны носят такой же графический характер и исполнены той же рукой, что и инициалы.

Рукопись в 1921 г. была вывезена за границу, поэтому возможность что либо сказать о ее декоре исчерпывается тем немногим, что дают беглые зарисовки, сделанные не ранее этого.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлисского Церковного Музея, т. I, Т. 1903, стр. 21—23 (№ 28).  
 Д. Гордеев, Миниатюры древне-грузинских лицевых рукописей в 6. Сводном архивохранилище, АРС, 1916, вып. II—III, стр. 87—88 и 97.  
 М. Джамашвили, Описание рукописей Церковного Музея, т. III, Т. 1908, стр. V.  
 А. Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, вып. 2-й, СПб. 1889, стр. XIII.  
 Д. Бакрадзе, Древние варианты грузинского четвероевангелия. Труды V-го археол. съезда в Тифлисе 1881 г., М. 1887, стр. 215—220.  
 В. Н. Бенешевич, Четвероевангелие в древнем грузинском переплете. Текст по рук. 918 и 995 г., вып. I, СПб. 1909. Предисловие.  
 Фото б. собр. Д. Ермакова № 17593, 17594, 15610 (каноны), 15611—15614 (образцы текста с инициалами).

## ТАК НАЗЫВАЕМОЕ АЛАВЕРДСКОЕ ЧЕТВЕРОВЕАНИЕ ЕЛИЕ

(1054 года)

Музей Грузии, А 484

Т а б л и ц ы II—V.

Евангельский текст кодекса является одним из немногих списков грузинского перевода четвероглава, исполненного Евфимием Святогорцем (Мтацминдели). Рукопись переписана близ Антиохии, на Черной Горе, в грузинском монастыре богородицы Калинос, в царствование императора Константина Мономаха и во время пребывания царя Баграта IV-го новеллисима в Константинополе, в 1054 г., известными переписчиками из семьи Двали, священником Симоном и его сыном Георгием. Дальнейшая судьба ее была сложна, т. к. из Константинополя она была привезена в Грузию, где переходила с места на место (Хандата, Кацхи, Гегути и др.), пока не попала в середине XVII-го века в ризницу Алавердского собора в Кахетии, где и оставалась до передачи в собрание рукописей в Церковного Музея.

Рукопись евангелия (размер 24 X 19 см) писана на пергаменте красивым почерком нусхури, в 2 столбца, по 15 строк в столбце; украшена инициалами, заставками и миниатюрами. В начале рукописи помещены каноны, числом десять (табл. II, рис. справа) и письмо Евсевия к Карпиану в богатых, тонкой работы арочных обрамлениях.

На выходном листе (табл. II, слева)—изображение животворящего креста. Перед каждым евангелием помещено изображение соответствующего евангелиста, также с надписями греческими и грузинскими, исполненное в доминирующем в XI веке типе—сидящего за своим столиком—и с изображением над ним, сверху, явления Христа, ап. Петра, богородицы. В конце рукописи после ряда исторических приписок находится послание Авгаря, царя Эдесского, ко Христу, богато иллюстрированное и обильно украшенное нарядными инициалами (табл. III). Послание это писано, также в 2 столбца, красивым крупным асомтаврули (а не нусхури).

Миниатюры рукописи должны быть отнесены к группе первоклассных произведений искусства своего времени. Исполнение их блещет мастерством, они писаны свободно, легко, без сухой мелочности.

Чеканный оклад евангелия выделяет в центре исполненную живописью фигуру Христа, нимб которого украшен камнями и жемчугом, разделан

резанным вглубь орнаментом. Трехстрочная надпись под этим изображением исполнена уродливого начертания асомтаврули. Среди камней и жемчуга, украшающих свободные поля оклада, вставлена перегородчатая эмаль прекрасной работы, изображающая стоящего юного святого (Георгия). Композиция декора оклада, рисунок орнамента, начертание надписи, технические подробности исполнения свидетельствуют о позднем времени его возникновения. Рукопись вывезена.

Табл. II, слева—выходной лист с изображением процветшего креста и надписями по-гречески и по-грузински, а также молением переписчика:

Ἰησοῦς Χριστός, ὁμοῦς  
 ἡμῶν θεοῦ υἱοῦ

Табл. II, справа—лист канонов. В строении их характерна для рукописей, переписанных на Черной Горе, близ Антиохии, двухрядность парных колонок, несущих антаблемент. Приписка внизу, на поле страницы, принадлежит XVI в.

Табл. III, слева—страница из послания Авгаря с изображением «нерукотворенного убруса». Инициалы в тексте переносят приемы декора греческого инициала на грузинский асомтаврулиный инициал. Очень характерен рисунок титла, обычный в рукописях X и XI в., переписанных в центрах грузинской культуры вне самой Грузии (Олимп, Афон). В изображении убруса интересно подражание орнамента каемок кувлическим надписям (явление, и впоследствии мелькающее в декоре рукописей, напр., А 26, XIII-го в.).

Табл. III, справа—заглавный лист «послания» с изображением большого Авгаря.

Табл. IV—евангелист Матфей.

Табл. V, слева—евангелист Марк, справа—евангелист Лука.

Все три евангелиста даны в прямоугольных рамках с процветшими уголками, на гладком золотом фоне. Характерно, что полусфера с десницей заменена здесь полусферой с изображением у Матфея—благословляющего Христа, данного полуфигурой, у двух других евангелистов—богородицы и ап. Петра. Следует отметить и то, что текст в евангелиях, раскрытых перед евангелистами, писан всюду по-грузински, тогда, как надписи имен евангелистов и их видений—греческие.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлисского Церковного Музея, т. II, Т. 1902 г., стр. 46—51.  
 Д. Гордеев, Миниатюры древне-грузинских лицевых рукописей Сионского древлехранилища, ARS, Т. 1918 г., вып. II—III, стр. 91—94 и табл. III (послание Авгаря)  
 Материалы по археологии Кавказа, т. VII, Москва 1896 г., стр. 10—19 (А. С. Хачанов).  
 Фото Ермакова №№ 12822, 17590, 12823, 17598 и 12824 (евангелисты) и 17600—17602 (послание Авгаря).

## VI.

## ФРАГМЕНТЫ ЕВФИМИЕВСКОГО СИНАКСАРЯ ЗАХАРИЯ ВАЛАШКЕРТСКОГО

(первой четверти XI века)

Гос. Музей Грузии, А 648

## Таблицы VI—VII.

Рукопись выдающегося значения, представляющая собою перевод краткой редакции типикона «вселикой церкви», однородная, но более ранняя, чем в списке IX—X вв. Патмосской библиотеки. Подобно знаменитому Ватиканскому мессологию императора Василия II-го Болгаробойцы, примерно того же времени, была иллюстрирована по тому же типу и в том же характере.

В записях, как греческой, так и грузинских, упоминается инок изерский Захарий, далее именуемый Захарием Валашкерским, — совпадение, подтверждаемое историческими справками о данном лице, а также связывающееся, судя по особенностям письма и характеру миниатюр, с местом персипски рукописи — Иверским монастырем на Афоне.

Рукопись на пергаменте (разм. 27×21 см), переписана красивым кустури. Дошла фрагментарно, в виде отдельных разрозненных листков, всего числом 71, когда первоначальное число их было, примерно, 400. Все имеющиеся листы сохранили либо миниатюры, либо места вырезанных, частично или полностью, изображений. Число миниатюр — 78.

«Миниатюры окаймлены красным бордюром, фигуры пишутся на золотом фоне, и потому нимбы являются в виде красных кружочков. Стиль миниатюр лучшей школы первой половины XI в., но еще держится ранних типов классического вкуса X столетия. Лица выдержаны в античном округлом овале, молодежными, или вовсе юными и безбородыми (кроме определенных иконографических типов), или с небольшою опушающею бородакою, волосы темно-каштановые; коричнево-зеленоватые тоны лица отлично гармонируют с розовым румянцем на щеках и белыми бликами на лбу; редко этот восковой оттенок принимает оливковый тон. Некоторую сухостью отличается мелочная выписка локонов и

прядей в волосах. Одежды нередко представляются двуцветными. Христос отличен двумя цветами: пурпурным и голубым, и один из цивтов шраффируется золотыми оживками» (Кондаков, стр. 166—168).

Таким образом, можно с достаточной уверенностью сказать, что рукопись иллюстрирована не одним, а группой мастеров-миниатюристов, причем часть миниатюр даст повод предполагать авторство мастера-грузина.

«Лепка тела в одном случае выдержана в чисто коричневых тонах, а в другом выполнена с зеленоватыми прокладками. Исполнение драпировок также разнообразно; кроме холодного типа лепки в один тон с проблемами, попадаются миниатюры и с лепкой в контрастный оттенок. Среди миниатюр имеются и выдержанные в белесовато-разбеленных тонах и исполненные в более интенсивной гамме» (Гордеев, стр. 90—91).

Качество исполнения стоит на большой высоте, независимо от неоднородности состава миниатюр. Рукопись вывезена за границу, поэтому возможность дать более подробные данные относительно воспроизводимых миниатюр ограничена. Пагинация есть старая и новая.

Обозначение имени у большинства миниатюр — греческое; грузинские и славянские записи на поле страницы поздние. Есть несколько миниатюр, лишенных обычных в рукописи греческих сопроводительных надписей, а одна (изображение св. Афиногена и Марии) имеет на фоне грузинскую надпись.

Табл. VI, сверху слева — пророк Иеремия (стр. 117); справа — св. Прокопий (стр. 125).

Табл. VI, внизу слева — ап. Лука (стр. 68); справа — ап. Иаков (стр. 65).

Табл. VII, сверху — Воскрешение Лазаря (стр. 15); внизу — Жены у гроба господня (стр. 27).

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Н. Кондаков и Д. Бекрадзе, Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб. 1890 г., стр. 166—170.
- Д. Гордеев, Миниатюры древне-грузинских лицевых рукописей Сионского древлехранительца, ARS, Т. 1918 г., вып. II—III, стр. 89—91. (На табл. II воспроизведено «соответствие по аде».)
- Д. Гордеев, Выходной лист Ежкология «Ерехофильской» редакции писца Василия Малумидзе, Кургантм, худож. и литор. ежемесячник, [Тбилиси] 1919, № 3—4 февраль-апрель, с. 24—25.
- К. Кекелидзе, Иерусалимский канонарь VII века (грузинская версия), Т. 1912, стр. 297—310 (дается распределение листов с указанием содержания в порядке; рк. заголовок пагинирована).
- Ф. Д. Жордания, Описание рукописей Тифлисского Церковного Музея. Т. II, Т. 1902, стр. 132—133 (дан перечень содержания всех 78 миниатюр).
- Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб. 1904, стр. 300—301 и рис. 78 (двенадцатилетний Христос по храму с «византизмами»).
- G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile. Paris 1916, p. 181 n. 2; 194 n. 1.
- Фото б. собр. Д. И. Ермакова №№ 12783 (св. Матфей), 12784 (Николай), 12785 (крещение), 12786 (Антип), 12787 (Евфимий), 12788 (благословение), 12789 (св. Марк), 12790 (ап. Иаков Заведель), 2388 (Христос и самарянки), 12781 (прор. Исаия и Христофор), 12792 (Пахомий и прор. Захария), 12789 (ап. Петр и Павел).

## VII.

## ТАК НАЗЫВАЕМОЕ ПЕРВОЕ ТВЕТСКОЕ ЧЕТВЕРОВАНГЕЛИЕ (995 года)

(Миниатюры XI-го века)

Публ. Библиотека им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде—№ 212 собрания Иоанна Грузинского

## Т а б л и ц ы VIII—IX.

Рукопись поступила из собрания Ивана Грузинского. Размер около 30X22 см, 325 листов; в досчатом, обтянутом кожей переплете. Текст переписан асомтаврули, красивым крупным почерком в 2 столбца (по 19 строк в столбце); только указатели чтений в конце рукописи писаны почерком нухури красным и темно-коричневым чернилом. Текст представляет версию перевода того же типа, что и I-ое Джручское евангелие. Пергамент плотный, белый, хорошей выделки. Основной текст не содержит никаких украшений—ни заставок, ни инициалов. Обозначения глав, стихов и дневных чтений писаны красным. Украшающие рукопись каноны (лл. 1 v. и 2 г. v. табл. VIII и IX) и изображения евангелистов Марка и Луки (лл. 87 и 141) исполнены на отдельных, вшитых в рукопись листах.

Евангелие является редким образцом древней рукописи, слаженной всеми сведениями, касающимися ее переписки и украшения. Ее записи раскрывают, как дату рукописи, так и имена не только переписчиков и переплетчика, но и факт ее украшения в более позднее время; они выясняют что евангелие было переписано в Тбети (Шавшети) в 995 г. писцами Давидом и Архимом в царствование Давида Куропалата при епископстве Иоанна; причем первым переплетчиком был священник Стефан. Миниатюрами оно было украшено позже, четвертым епископом Самуилом, заказавшим их в Константинополе.

Изображения евангелистов Марка и Луки исполнены, как сказано, на отдельных, вшитых в рукопись листах. При этом евангелист Марк (л. 87) помещен не на своем месте, т. е. не у начала евангелия (л. 88): рукопись, не рассчитанная на украшения, естественно разошлась здесь с исполненными для нее позже миниатюрами.

Каноны рукописи исполнены с блестящим мастерством. В отношении красочности репродукция не вполне точна, поскольку не передает густой, звонкой цветности оригинала, с его великолепным, ярким синим, горящего пятнышками желтого, красного, белого, красивым желтым золотом, проложенным по красочной основе (в размытом углу канона л. 2 г. она имеет оранжевый цвет). Это—характерный образец высокого, уверенного мастер-

ства константинопольской школы, в собрании грузинских рукописей Тбилисского музея представленного наиболее ярко двумя блестящими рукописями—Ванским евангелием конца XII-го века и А № 1—1031 года.

Евангелисты (Марк—л. 87, Лука—л. 141) дают некоторое расхождение в письме ликов и одежды. Лики, разработанные разными оттенками охр и коричневого, проработаны в светах тусклыми, тонко положенными и сведенными на нет белыми; легкий румянец как бы сплавлен в основной телесный тон. Письмо мягкое, тонкое, всё в незаметных переходах тона в тон, абсолютно законченное и при этом не сухое. Так же исполнены руки, ступни ног; удивляет подчеркнутость контура в мягко и тонко выписанных руках Марка. Одежда обоих евангелистов, наоборот, трактована резковато,—рисунком складок слишком темен по отношению к основному цвету одежды, линии не лишены жесткости, сравнительно часты ломаная линия, угол, штриховка короткими прямыми. При этом, впрочем, рука пленяет уверенностью и свободой, с какою нанесены эти штрихи (часто—прозрачной, жидкой краской). Обозначение имени греческое, запись на странице открытого евангелия у Марка сделана по-грузински.

Лука изображен в светло-охряном, с коричневыми складками и белыми светами, гиматии и светло-голубом хитоне. Лежащая на коленях книга имеет голубой обрез, свиток оттенен по всему краю голубым же. Евангелие, лежащее на пюпитре, мягкого красного цвета. Обозначение имени евангелиста и текст письма (греческие) исполнены черным.

Характерен орнамент обрамления, как бы исполненный филигранью; декор грузинской рукописи избегает орнаментики этого рода. В обоих миниатюрах рисунок обрамления повторен. Эта нарочитая однотипность украшения обрамлений—черта, не переходящая предела XI-го в. В числе репродуцируемых здесь рукописей то же явление можно встретить в Алапердском евангелии середины XI-го века (А 484, табл. IV—V); тоже и S 962—рукописи того же времени. Оба евангелиста писаны на золотом фоне, проложенном без красочной основы, прямо по пергаменту.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- В. Н. Бенешевич, Четвероевангелие в древнем грузинском переплете (по рукоп. 918 и 995 г.), вып. I и II, СПб. 1909 и 1911 гг. (Матфей и Марк).  
 А. А. Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, вып. I, СПб. 1886 г., стр. XXIX и 17—22, вып. III, 1894 г., с. 168.  
 А. Г. Шавшадзе, О происхождении Иоанна Мгбелори, журн. Обозреватель, т. I, Т. 1926 г., с. 220—222 (по-груз.).

## ТАК НАЗЫВАЕМОЕ ВТОРОЕ ДЖРУЧСКОЕ ЧЕТВЕРОВАНГЕЛИЕ

(второй половины XII-го века)

Гос. Музей Грузии, Н 1667

## Т а б л и ц ы X—XII.

Рукопись эта, переплетенная в кожу в конце XIX в. и при этом обрезанная по краям больше, чем следовало бы, переписана на прекрасном тонком белом пергаменте темно-коричневым чернилом ровного тона, красивым, выработанным почерком нусхури, в 2 столбца (по 24 и 25 строк в столбце). Общее количество листов—275. Размер рукописи—23,4×18 см. «Старых записей об исторической судьбе евангелия в нем не оказалось; самая же ранняя запись в конце евангелия Марка, сделанная почерком мхедрули XVI—XVII в., упоминает Моквских канделака Маркоза Чкония и протоиерея Джгергешкочи». «По новейшей длинной приписке, оно пожертвовано Джручскому монастырю 21 июля 1821 г., женою Зураба Церетели Тамарою; но откуда оно к ней попало—не говорится».

Рукопись украшена исключительно богато. Она открывается 10-ю канонами (л. 1 v.—6 г.), за которыми следует выходной лист с парадной композицией денсуа (л. 6 v.). Каждому евангелию предшествует выделенное оглавление с маленькой, на 1 столбец заставкой (л. 7 г., 78 г., 121 г. и 199 г.). У начала евангелия помещено изображение евангелиста (л. 8 v.—евангелист Матфей, 79 v.—Марк, 123 v.—Лука и 200 v.—Иоанн). Евангелие открывается заставкой характерной для XII в. квадратной формы; заголовок евангелия написан в четырехлистник, в орнаментированное поле включены круглые медальоны, в которых размещены поясные изображения Христа, святых и архангелов. Заставка сопровождается богато украшенным, замысловатым инициалом и занимает почти всю страницу, оставляя тексту минимальное пространство. Текст каждого из евангелий насыщен иллюстрациями и пересыпан инициалами. То, что в ряде случаев инициал, находящийся под миниатюрой, бывает включен в нее, свидетельствует, что рукопись была украшена инициалами до того, как была передана иллюстрировавшим ее мастерам. Инициалы исключительного разнообразия замысла,—при всем их множестве ни один из них ни разу не повторен; в их рисунке широко использованы изображения животных, птиц, змей, рыб, человеческих голов, встречаются совсем фантастические в отношении сюжета явления, вроде отрубленной конской ноги с хлещущей из нее струей крови. При этом, наряду с фантастически преломленными и более или менее абстрагированными изображениями, встречаются отдельные зарисовки птиц и животных (свинья, от павлин), отмеченные тонкой наблюдательностью и верностью передаче их характера. Наряду с ини-

циалами тератологического характера широко применен и инициал условного рисунка, использующий растительные элементы и очень красиво увязывающий с текстом их прихотливые завитки. В рисунке титла вводятся изображения кувшинов, ваз, птичек.

Инициал Джручского евангелия рисован уверенной, мастерской рукой; линия рисунка пленяет, как и ее цвет—мягко-розовый. Большая часть инициалов оставлена не раскрашенной, те же, которые раскрашены (они даны в перебой с нераскрашенными, но иногда, изредка, встречаются страницы, на которых все инициалы красочные) применяют мягкую расцветку зеленым, синим и красным и золотом, которым пройден контур. Инициалы были исполнены до того, как рукопись получила миниатюры, и, повидимому, принадлежат тому мастеру, который снабдил ее канонами и заставками. В конце рукописи (л. 255 г.) очень характерное для рукописей XI—XII вв. расположение текста в виде креста, украшенного по концам рукавов маленькими рисованными завершениями. Последние листы рукописи (л. 256—275) переписаны позже на бумаге, взамен утраченных подлинных; повторения встречаются и среди текста; к тому же рукопись подремонтирована, т. е. тщательно подклеена бумагой.

Миниатюры Джручского кодекса, иллюстрирующие события из евангелия, представляют для исследователя огромный интерес не только потому, что общий художественный уровень их чрезвычайно высок, но и в том отношении, что их набор выявляет несколько отдельных мастеров, подчас очень ярких в отношении индивидуальности. Общее количество иллюстраций громадно—334. (Евангелие от Матфея—91, Марка—66, Луки—104 и Иоанна—73). В основном выработанные, канонизированные иконографические схемы композиций на евангельские сюжеты с полной ясностью говорят здесь о том, что личные качества мастера находили выход в том, что не укладывалось в эти рамки: прежде всего, в красочности, которая здесь—в Джручском евангелии—дает (28 г., 31 г.) острые сдвиги от насыщенных специфическим подбором цветов глубокой цветистой красочности к композициям, выдержанным в исключительно тонкой и нежной гармонии из немногих светлых, особенно изысканно собранных вместе тонов (131 г.). Сказывается она и в рисунке (157 г.), то тяжеловатом, несколько тупом, то (193 г., 202) мастерском, точном и легком, то (рожд. Б. М.—л. 127 v.) находящем неожиданый, острый для глаза человека нашего времени эффект в угловатом построении чрезмерно вы-

тялудой фигуры. Даже композиции, сковавшая и основанной традицией, представляется в Джручском евангелии как сценами, построенными не только строго симметрично, но и фронтально (135 в.) и замкнутыми в правильно очерченном обрамлении, так и композициями, обнаруживающими стремление прорваться за пределы, им отведенные, и выходящими за рамку целый ряд своих элементов (72 г., 64 г.); при этом иногда композиция и страница связываются ими в одно целое (64 г.). В отдельных случаях, при том нередких (л. 111 г.), обрамление сцены проходит, изламываясь по контуру отдельных элементов композиции—горок, архитектурных сооружений; ноги фигур, складки свисающей драпировки свободно нарушают линию обрамления в любом месте (л. 145 в.). Черта эта характерна для рукописей, начиная с конца XII века, где часто внутреннее содержание рвется за пределы сдерживающих его границ.

Наряду с отдельными определенными и яркими индивидуальностями, давшими ряд не могущих быть смешанными друг с другом иллюстрациями евангельских событий, евангелие содержит ряд миниатюр, стилистически менее определенных, пр той же прямо таки провозвещающей впечатлительности в них не одного, а нескольких лиц, или эпигонства, уступающего высокому мастерству тут же рядом представленной и стилистически совершенно однозначащей вещи (157 г.—и его отклонение—206 г.).

Воспроизведенные в таблицах миниатюры дают, к сожалению, набор случайный и отнюдь не охватывающий всего разнообразия этих типов. Тем не менее, они могут дать представление о нескольких из украшавших рукопись мастерах, хотя их однородность в значительной и существенной степени лишает их присущей им индивидуальной выразительности. (Воспроизведены в натуральную величину).

Табл. X, справа—каноны рукописи. Они исполнены в общей мягкой, притушенной гамме красок, в которой преобладают зеленый и синий, сочетающиеся друг с другом и с золотом, слегка зеленоватого, не яркого цвета, и с другими, введенными как дополнительные, цветами так гармонично, сдержанно, как этого не бывает в красочно-резковатой, богатой контрастными, сильными сочетаниями чистых и ярких цветов Константинопольской школы; несколько грузинских рукописей, переписанных и украшенных в обителях столицы Византии и ее окрестностях, дают повод к тому, чтобы выделить Джручское евангелие из этого круга.

Воспроизведенный на таблице канон (л. 1-й в.) дает узор из кружков, в которые включены цветки, тускло-кобальтовым; в цветках сочетание лепестков попарно того же кобальтового цвета, холодного зеленого и киноварного (в цветках боковых отрезков

аптаблемента киноварь введена только точками между лепестками цветков). Фон золотой, проложенный по розовой прокладке. Кобальтовая тонкая рамочка с тонкими ударами кистью черным и белыми по орнаменту, исполненному выветлением того же синего. Полоска, подчеркивающая аптаблемент,—киноварная; растения, вырастающие у его нижних углов, даны в общей расцветке. Мотивы по верху канона—птицы по сторонам назы—исполнены кобальтом с крыльями зелеными, перечеркнутыми красной полоской; прорисованы эти птицы тем же розовым, что и инициалы в тексте; лапки тронуты золотом; наза кобальтовая с ножкой, расцветочной киноварью, кобальтом и зеленым. В канонах Джручского евангелия следует отметить разнообразие и оригинальность трактовки стержней колонок, в центре завязанных сложным узлом,—иванисе показательно хронологически; они пройдены кобальтом с разделкой белым и черным. (Возможно, что по розовой прокладке,—в размытых местах сквозит розовый). В канителях кобальтовые шары заключены меж красных полосок.

Канон прорисован для размещения текста вертикальными полосками, закрашенными синим с красным попеременно. Текст исполнен золотом по розовому, писан мелким асонтавром.

Табл. X, слева—евангелист Марк (л. 79 в.) Миниатюра заключена в кобальтовую рамочку, фон золотой (золото проложено без красочной основы, прямо по пергаменту). Евангелист в гиматии лилово-серого цвета (голубоватого оттенка), кажущегося более лиловым от соседства с кобальтовым хитонем. Рисунок исполнен черным (черно-серым), выветлен очень тонко и мягко шпательным в основной тон холодным полутонем и неяркими белыми светлыми. Клавы легкие коричневые штрихами брошены сверху разработанного тщательно рисунка рукавом. Лиц исполнен золотистой охрой, пройденной более темным в тенях и тронут серовато-белым в светах. Рисунок его моделирован мягким и светлым оливково-коричневым; нарочитого контура, собственно говоря, нет,—так, рисунок носа получается благодаря затененности щеки,—линия, рисующая его, почти сливается с этой тенью. Волосы кропотливо разработаны охрой, оливково-желтым с черным; в рисунке бороды чувствуется более коричневый, чем черный. Рот тронут киноварью. Рисунок рук жестковат, его членение на три тона (охра, коричневый и белый), несколько схематично; контур, как и в лице, исполнен коричневым, переходящим в черно-коричневый.

Белые листки перед евангелистом притенены зеленоватым; золотое кресло; шкафчик прорисован широкими линиями темно-коричневым цветом, в свету же проработан грязно-белым. Подиожие золотое с бортом густого и туноватого коричневого цвета, голубыми и красными камнями и белым



жемчугом; рисунок почти черный. Подушка мягкого киноварного разбеленного цвета, рисунок коричневый. Мелочи письменных принадлежностей исполнены голубым, черным и белым.

Миниатюра исполнена рукой опытного мастера, прошедшего серьезную школу и владеющего хорошей, несколько сухой техникой. В отношении красочности ее можно отнести к числу миниатюр в тексте, отличающихся некоторой погашенностью колорита и сдержанностью композиции; несколько академическая индивидуальность мастера выделяет его из ряда других мастеров, принявших участие в украшении рукописи.

Табл. XI, сверху — Вход в Иерусалим (л. 106 г., гл. 11-ая от Марка). Миниатюра отличается своеобразной красочностью, основные ноты которой — розовый, синий, киноварь — в других миниатюрах евангелия повышается, звуча чрезвычайно остро. Город с розовыми (разбеленный кармин), голубыми и охряными строениями, киноварной аркадой и кровлями; синцово-голубая почва. Дитя в голубом платье бросает киноварную одежду под копыта грязно-белой ослицы (рисунок форм разработан серым), уздечка и поппа которой даны киноварью. Христос в голубом гиматии и розовом, слегка синеватого оттенка хитоне. Лик исполнен охрой, мягко высветлен, румянец; более темные охряные волосы. Рисунок исполнен коричневым. Спутники Христа: стоящий впереди одет в розовый гиматий и голубой хитон; евангелие в его руках — белое с красным обрезаем. Стоящий рядом — старец с голубыми волосами в гиматии цвета разбеленной охры; за ним старец в голубом. В трактовке одежда характерна моделировка тем же цветом, что и основной тон одежды, но более темным оттенком. Коричневый, пройденный белилами, ствол дерева с синевинцовой кроной и мальчиком в киноварной одежде, сидящем среди листвы. Черным прорисованы сандалии и ветки, брошенные на дорогу.

Табл. XI, внизу — страшный суд (л. 112, гл. 13 от Марка) миниатюра, исполненная мастером не столь яркой индивидуальности; место ее среди других миниатюр определяется поэтому без той уверенности, с какою можно группировать многие из них. Общий стиль ее несколько мелочен, отчасти суховат; в колорите, сравнительно с другими миниатюрами, она слегка черновата.

Многофигурная композиция, расчлененная в себе на отдельные отрезки. Фон дан золотом, сверху, в центре, в киноварной мандорле, Христос с богородицей и предтечей по сторонам; денсус выдержан в коричнево-голубом сочетании. Толпы вокруг и по сторонам второй центральной группы дают сочетание голубого и киновари в темных пятнах голей, первый же ряд сидящих апостолов выделен тонкими сочетаниями сыстых и нежных белых, голубых, охряных, розовато-сиреневых одежд. Киноварная

огненная река льется вниз; коричневые (не темные) крошечные черты прыгают в киноварном потоке. Черное пятно земли усеяно голубовато-розовыми черепами, ниже — голубой поясок воды. Светлым пятном (прямо по фону пергамента) выделен уголок рая с божьей матерью в ее темно-коричневой и голубой одежде; она сидит на киноварной подушке, на золотом стуле. Тонкие охряные деревья покрыты голубыми и киноварными, сиреневыми и голубыми цветами, растения с гибкими стеблями несут киноварные цветы. Киноварь, коричневый, сиреневый-розовый и голубой — основные цвета этого отрезка композиции. Группы праведников и грешников, а также центральная группа творящих суд ангелов по сторонам гетимасии даны в тех же сочетаниях. Вся сцена — россыпь цветных, лояко сопоставленных пятнышек; разработка фигурок — мелочная, тщательная. Как правило, голубой разработан разбеленным чернилом в рисунке складок, моделируется высветлениями; прочие же красочные поверхности прорисованы своим, но более темным цветом (сиреневым-розовым, сизо-карминным; охра — темной охрой; зеленовато-белый — охрой и т. д.). Крохотные лики румяны и высветлены белилами по темной золотистой охре, часто впадающей в черноту тона. Очень характерно обрамление миниатюры, — его рисунок дает элемент, входящие в обиход рукописи XIII в. и наряду с другими особенностями декора Джручского евангелия лишней раз свидетельствует о его принадлежности к поздней поре XII в., стоящей уже на переломе к XIII-му.

Табл. XII, слева сверху — Благовещение Елизаветы (л. 125 в., гл. 1 от Луки). Елизавета в светлом, зеленовато-белом мафории (складки его прорисованы охрой; это создает удивительный эффект теплоты и светлого тона одновременно); нижняя одежда светло-голубая. Лик исполнен охрой, высветленной; темным тронуты глаза и рот, абрис лица и шеи; розовые щеки. Золотой нимб в киноварном ободке. Охряной табурет с киноварной подушкой. Розовые с мягким сиреневым оттенком стены дома с киноварной крышей; на зеленовато-сизом, к верхнему правому углу переходящем в сильный кобальт, фоне стоит светлое дерево с розовыми, голубыми и киноварными цветами. Кобальтом дана одежда ангела, плащ же, вырисовывающийся на кобальтовом фоне, исполнен палевым, как и гиматий богородицы. Светложелтый кувшин и чаша, полная яркой кобальтовой воды.

Табл. XII, справа сверху — Благовещение Захарии (л. 125 в., гл. 1-ая от Луки). Общий тон миниатюры — нарядный и светлый. На фоне палевых и розовых стен домов, крытых киноварными и лиловато-розовыми крышами, — группы людей в светло-голубом, светлом охряном, зеленовато-белом, розовом тоне до светло-разбеленной киновари. Светлые охряные лики с легким румянцем; рису-

нок исполнен коричневым; мастерство его и линий уступают таковым других мастеров того же свангелия. Светлые, коричневые и белые, голубого оттенка волосы. Золотые нимбы в белых ободках. Киворий голубой с розовой колонкой и киноварной арочкой; второй киворий—палесо-охряный с голубым верхом.

Табл. XII, слева внизу—Беседа с Никодимом (л. 206, гл. 3 от Иоанна). Миниатюра, в отличие от прочих, репродуцированных в таблицах, характерная своей тяжелой, грубоватой живописью, грубым рисунком нескладных укороченных фигур. Христос в темно-голубой одежде (разработанной темно-синим, черным и серовато-белым, очень тонкими штрихами) поставлен рядом с фигурой в таком же хитоне и ярком киноварном гиматии. Тяжелые по тону охряные лики с легкой зеленоватостью в тенях, пройдены в светлых частях белыми, румянены; рисунок черт лица исполнен коричневым, белки глаз тронуты белыми. По голубовато-серой почве вьется коричневая травка. Крест тупого коричневого цвета, голубой змей на расщепленном в верхней части дереве.

Табл. XII, справа внизу—Взятие Христа в Гефсиманском саду (л. 190 в., гл. 22 от Луки). Миниатюра, не законченная мастером: помимо того, что здесь остался неразработанным фон, недоделан и рисунок фигур левой группы—ноги сзади стоящих фигур остались не нарисованными, несмотря на окончательную завершенность фигур в остальном. Факт интересный и заслуживающий внимания. Жестковатый, слегка черноватый в колорите, мастер этой композиции обладает чеканным строгим рисунком, хорошей линией и всегда доводит свои миниатюры до ясной и определенной завершенности. Ему принадлежит цикл миниатюр, всегда привлекающих своим своеобразным, строгим стилем. Миниатюра заключена в тонкую рамочку, исполненную черным в нижней горизонтали и киноварью в трех остальных сторонах. Ри-

сунок фигур был исполнен светлой охрой, сю же намечена линия почвы. Христос и схвативший его воин выделены, как две более темные фигуры; серо-голубой гиматий Христа, его лилово-серый хитон и близкая ему по тону туника воина—самое глубокое пятно всей композиции. Ноги воина обуты в киноварь, нимб Христа в киноварном рисунке по фону пергамента. Воин справа от Христа дан в обратной расцветке: киноварной тунике, серовато-лиловых с голубоватым оттенком штанах и киноварных сапогах. Изображенный дважды (?) апостол вклинен меж группами воинов, как два светлых пятна, образующих сочтания зеленовато-палевого гиматия и светло-голубого хитона; дополнительную светлую ноту вносит тускло зеленоватая седина.

В группе слева стоящий впереди воин в киноварном платье и голубом шлеме; его ноги обтянуты серо-лиловатыми штанами, обуты в розовые сапожки. Стоящий рядом—в платье того же лилово-серого цвета, что и хитон Христа; розовые ноги и такие же, как у прочих, киноварные сапоги. Дальше—фигура в розовом гиматии (розовый везде—разбеленный кармин) и голубом хитоне; ноги его, как и ноги стоящих позади, остались не нарисованными. Серо-голубые топоры. Охряные факелы и киноварный огонь. Лики исполнены охрой, мягко разработаны светлым, нечистым тоном белая и пройдены более темным тоном, слегка черноватого оттенка. Тончайшая темно-коричневая прорись. Легкий румянец, тронутый киноварью рот, оливково-коричневые волосы не темного тона. Рисунок капризен: он исполнен то очень черной тонкой линией (см. левую группу), то—коричневой (юноша в красной одежде—при основном, хотя и мало заметно, коричневом рисунке, рука, веревка, линия подвешенной поясом туники прорисованы черным; в рисунке ног коричневый доходит до глубины почти черного).

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Н. Кондаков и Д. Бакидзе, Описание памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, стр. 51, 154—155.  
 M. Grosset, Rapports sur un Voyage archéologique, XII, p. 86 (k).  
 A. Baumstark, Eine georgische Miniaturfolge zum Matthäusevangelium, in: Oriens Christianus, N. S., Bd. V, 1915, S. 140—146.  
 G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile... Paris 1916, pp. 589, 688, 712—714, мелкие цитаты см. в его Répertoire des Monuments, p. 740. На стр. 287, рис. 270 дает прорись сцены Тайной истории по фото Ерм. № 16722.  
 Фото Ермикова 15304—15307, 15309, 16710—16741, 17845, 17847—17849.

## IX.

## ЦВЕТНАЯ ТРИОДЬ

(XII века)

Гос. Музей Грузии, А 734

## Таблица XIII.

Рукопись не сохранилась; ее единственно уцелевшие 7 миниатюр из серии событий нового завета переплетены в современный гранитоловый переплет. Миниатюры исполнены на пергаменте, размер листа—22 X 14 см.

Сюжеты композиций следующие: 1. Исцеление слепого, 2. Христос и самаритянка, 3. Исцеление расслабленного, 4. Вознесение, 5. Неверие Фомы, 6. Иосиф Аримафейский и жены мироносицы, 7. Сошествие св. духа.

Миниатюры отличаются нежной погашенной красочной гаммой, в которой единственный сильный цвет—киноварь—также подчинен общему ансамблю. Тонкий, классически отстоявшийся рисунок, изящная деликатная проработка формы, уже недалекая от некоторой суховатости. Надписи везде на двух языках: греческом и грузинском.

Табл. XIII—Неверие Фомы (лист 5-ый, размер 16 X 12 см). Миниатюра в обрамлении кобальтовой—матового оттенка—рамочки, прорисованной тем же цветом, но более темного тона. Золотой фон. Архитектура светло-зеленого холодного оттенка, прорисованная более темным зеленым и моделированная пробелами. Подножие светло-голубое. Вход с его раковиннообразным навершием и сходящиеся к нему верхние части стен грязновато-розового цвета с более темной прорисовкой и высветлениями. Дверные отверстия того же, т. е. более темного, тона. Стоящий на этом фоне Христос дает в одежде сочетание темного, матового, голубого (гиматий) с красным, сизого оттенка (хитон). Телесный цвет отличается насыщенностью своего оранжево-охряного юанса; румянец киноварный, тонко вплавленный в основной тон лица; тонко проработанные высветления; рисунок черт исполнен теплым и нетемным желто-коричневым; черный

введен очень осторожно—в линиях бровей, в зрачках. Нимб золотой, в контуре, исполненном двумя полосками: темной и киноварной.

Каждая из групп апостолов дает гармоничное и продуманное распределение немногих, избранных мастеров, светлых и мягких цветов. Группа справа: 1-й, стоящий впереди, апостол (Петр)—седой, с седой того же зеленоватого оттенка, что и в архитектурном фоне позади него; одежда—цвета светлой охры, проработанной, как это примечено везде, более темным оттенком того же цвета и белыми тонкими пробелами. Стоящий за Петром—в гиматии палевого цвета и светло-зеленом хитоне, у шеи четко отороченным черным; волосы и борода—каштановые. Рядом седой старец в светло-розовом гиматии. Стоящий в глубине юный апостол также в светло-розовом; его сосед оттеняет одежду стоящего перед ним старца своим светло-киноварным, с киноварным рисунком складок, одеянием. Группа слева: Фома—одет в светло-голубой хитон, зелено-сизый гиматий; волосы каштановые. Стоящий с краю старец в светло-розовом гиматии и кобальтовом хитоне. Повернувший к нему голову дан в одежде, сочетающей оранжевый (гиматий) и зеленый (хитон), юноша рядом с ним одет в кобальтово-голубой. Лики апостолов, как и лик Христа, теплого, звонкого оранжево-охряного цвета, звучащего особенно полно среди тонкой, холодноватой гаммы архитектурного фона и расчетливо подобранных оттенков одеяний. Характерно отсутствие нимбов.

По золотому фону две надписи: греческая, исполненная золотыми буквами и грузинская—асомтаврули, исполненная киноварью.

Запись по нижнему полю страницы под миниатюрой—поздняя.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлисского Церковного Музея, т. II, Тифлис 1902 г., стр. 194—195.  
 Д. Гордеев, Миниатюры древне-грузинских лавровых рукописей б. Сионского древлехранительща, ARS, Тифлис 1918 г., вып. 2—3, стр. 94—95.  
 Georgische Kunst<sup>14</sup>. Ausstellung in Berlin, Köln etc., Juli—Oktober 1930. (Berlin, Osteuropa-Verlag), S. 30 und Abb. 14<sup>15</sup> (воспроизведение той же миниатюры Неверие Фомы).  
 W. F. Volbach, Georgische Kunstausstellung in Berlin und Köln. Заметка на стр. 77 в Römische Quartalschrift, Band 38, Heft 1—2, Freiburg i. B. 1930; на табл. III воспроизведена миниатюра Исцеления расслабленного.

## X.

## ЛИЦЕВОЕ ЧЕТВЕРОВЕАНГЕЛИЕ ГЕЛАТСКОГО МОНАСТЫРЯ

(XII века)

## Т а б л и ц ы XIV—XV.

Рукопись пергаментная (размером 26,3×19,2 см) переписана почерком нусхури, в 1 столбец (что не характерно для парадной рукописи этого времени), на 292 листах и украшена канонами, заставками, множеством инициалов и большим числом миниатюр (259). (Рукопись вывезена меньшевиками за границу). Начало рукописи украшено 14-ю канонами, исполненными с блестящим мастерством и вносящими в традиционную структуру и декоративную разделение ряд индивидуальных подробностей, свидетельствующих о богатом, даже изощренном воображении мастера, вполне зрелой, перешедшей пределы строгого стиля эпохи. Таковы вазы и человеческие головы, заменяющие обычные базы колонн, введенные между капиталью и основанием антаблемента атланты, львы, бычачьи головы и пр. Новым является прием размещения над антаблементами медальонов с изображениями сцен ветхого и нового завета, исполненных мастерски и таких щегольски миниатюрных, каких не знает классическая пора грузинской рукописи. Той же зрелостью стиля, естественно выросшего на традициях недавнего прошлого, отмечена и орнаментика канонов, находящая ближайшие параллели в круге парадных рукописей конца XI-го—XII вв. (в том числе в воспроизведенном в табл. X—XII Джручском втором евангелии, вообще близко стоящем к рассматриваемому четвероевангелию Гелатского монастыря).

Тексту евангелия предшествует изображение денсуса; изображением евангелиста и массивной, почти во всю страницу, квадратной заставкой с характерным для эпохи четырехлопастным, оставленным в пергаменте полем для заголовка открывается каждое из евангелий. Многочисленные миниатюры являются произведением вполне выработанной и окрепшей в своих формах иконографии, отстоявшейся и в общем составе сюжетов и отмеченной уже некоторым однообразием, отсутствием свободного творчества, связанностью выработанным и утвержденным шаблоном. В украшении рукописи миниатюрами принимали участие несколько мастеров, что сказалось не только в качестве, но и в композиционных приемах, колорите и пр. особенностях исполненных ими миниатюр.

В колористическом отношении для евангелия характерна мягкая гамма определенных густых тонов, в которой много синего и зеленого; красный дан здесь мягким и совсем не похож на тот резкий, яркий цвет, каким он получился в репродукции. Также и золото, сколько можно судить по сохранившимся хорошим копиям канонов и застав-

ки, не имеет той блестящей, выглаженной поверхности, которая в репродукции производит слишком условное, безжизненное впечатление. Оно, как в канолах второго Джручского евангелия, имеет мягкий, отчасти тусклый цвет, слегка вдающийся в зеленоватость, и видимо, как и в Джручском евангелии, проложено не непосредственно по пергаменту, но по красочной основе. Разработка орнаментального узора исключительно тонка и виртуозна; твердость руки, тонкость линии, ее гибкость и уверенность говорят о большом профессиональном мастерстве и, к сожалению, совершенно не передаются репродукцией. Чужда этому законченному, отшлифованному произведению и та акварельная небрежность, которой миниатюра, изображающая евангелиста (табл. XV), обязана не вполне точной копии.

Инициалы рукописи, в изобилии украшающие ее страницы, очень разнообразны; недостаток материала не дает, к сожалению, возможности судить о том, насколько совпадает весь набор инициалов в целом с таковым Джручского евангелия; сохранившиеся фото свидетельствуют, впрочем, о том, что известная группа их чрезвычайно близка по характеру некоторой части Джручских инициалов.

Евангелие не имеет записей, кроме одной, представляющей собой шестистишный акростих, в начальных буквах которого читается имя «Георгий». Вывод о принадлежности евангелия времени Георгия Мтацмидели, сделанный Кондаковым на основании этой записи, не может считаться подтверждающимся стилистическими и палеографическими данными рукописи.

«В конце евангелия помещена статья о нерукотворенном образе Христа спасителя. Как в своем содержании, так и в миниатюрах она представляет такие особенности, каких нам не доводилось встретить в других списках... Насколько нам известно, славянские списки этого сказания не имеют миниатюр; из греческих же нам известно одно такое сказание: оно находится в греческой Минее IX-го века, принадлежащей Московской Синодальной Библиотеке (№ 9); сочинение миниатюр здесь тоже самое, что и в Гелатском евангелии, но число их меньше» (Покровский, стр. 52).

Массивный серебряный оклад евангелия по верхней крышке украшен изображением распятия, по нижней—воскресения; корешок несет изображения четырех евангелистов с их символами. Филигранный бордюр верхней крышки украшен драгоценными камнями.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Н. Кояджков и Д. Бахрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, стр. 50—52 (№ 49).
- Г. Церетели, Подное собрание надписей Гелатского монастыря. Древности восточные, Москва, 1889 г., т. I, вып. I, стр. 260—261.
- A. Baumstark, Eine georgische Miniaturfolge zum Markusevangelium, in: *Oriens Christianus*, N. S., Bd. VI, 1916, S. 152—161.
- Н. В. Докровский, Описание миниатюр Гелатского евангелия. Записки отд. русск. и слав. арх. Р.А.О., т. IV, СПб. 1890. стр. 255—311 и 6 таблиц,—одна (1-ая) красочная, воспроизводящая тот же канон, что и на табл. XIV нашего издания, и Вознесение Христоно (яз евангелия Марка), пять остальных таблиц дают и контурных прорисях еще один канон и ряд миниатюр.
- Н. Петров, О миниатюрах греческого Никомидийского евангелия XIII века в сравнении с миниатюрами евангелия Гелатского монастыря XI в. Труды V археологического съезда в Тифлисе 1891 года. Москва 1897, стр. 170—179 и табл. XVII.
- Н. П. Кошляков, История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса 1876, стр. 280.
- Н. В. Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, 3-е изд., СПб. 1910, стр. 137, 152—155. Воспроизведены две сцены в прорисях.
- Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. Труды VIII археологического съезда, СПб. 1890, т. I, стр. XXVI—XXVII и далее в тексте. Воспроизведения отдельных миниатюр: стр. XXVI = 235, 198, 273, 330, 431, 449.
- G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile. P. 1916, pp. 568—569, 186, 189, 712—714, 602, 607, 683; мелкие цитаты см. еще в его Répertoire des Monuments, на стр. 788.
- O. M. Dalton, *East Christian Art*, Oxford 1926, p. 239.
- Фото Ермакова №№ 17857—17860 и 7392—7422.

## XI.

## ТВОРЕНИЯ ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА

(конца XII—начало XIII в.)

Гос. Музей Грузии, А 109

Таблицы XVI и XXVI, справа сверху.

Рукопись конца XII—начала XIII века, переписана на бумаге. Размер 43×31 см, 534 стр. (рукопись пагинирована постранично). Поздний переплет, досчатый, обтянутый тисненой коричневой кожей, с внутренней стороны оклеен бумагой, тисненой золотым узором звездочек и кружков; верхняя доска оклеена бумагой вяло зеленого цвета, нижняя—красного. Бумага рукописи сильно пожелтела. В начале (стр. 1—32) рукопись дополнена позже переписанными листами; дальше подклеена тщательно той же (повидимому?), т. е. поздней, бумагой. Текст писан в 2 столбца темно-коричневым, везде ровного тона, чернилом. Красивый, выработанный XII—XIII веками, почерк нусхури. Обширные сходи покрывают поля страницы, порой со всех трех сторон обрамляют текст; иногда они пишутся не в том же направлении, что текст, но перпендикулярно к нему, порой вытягиваясь стрелкой вдоль края страницы. Сходи писаны тем же чернилом, что и самый текст рукописи; их заглавный инициал всегда киноварный; изредка встречаются сходи, писанные кинопарью, асомтаврули (л. 229). Инициалы текста в большинстве исполнены тем же чернилом, изредка киноварью, украшены редко и скупо. Текст оживлен крошечными красными значками сноска к сходам, а также сносками к более ответственным местам текста; эти последние оформлены в виде рыб и сложных тонких розеток, ис-

полненных киноварью и ни разу не повторяющихся друг друга. Заголовки отдельных глав писаны на 1 столбец киноварью, тем же почерком нусхури, что и текст, изредка начинаются одной строкой асомтаврули (л. 145, 373). В рукописи 13 миниатюр во весь лист. Распределены они к следующим темам: 1. стр. 138—надгробное слово Григория Богослова на смерть Василия; 2. стр. 144—слово о крещении Христа; 3. стр. 168—проповедь Григория Богослова; 4. стр. 228—слово Григорию Нисскому, брату Василия Великого; 5. стр. 238—слово об Афанасии Великом; 6. стр. 276—слово Григория Богослова к епископам; 7. стр. 336—слово о подаче милостыни; 8. стр. 348—слово о градобитии; 9. стр. 376—слово о св. пасхе (noli me tangere); 10. стр. 406—слово на неделю новую (на тему о весне и обновлении); 11. стр. 418—слово на пятидесятницу и о святом духе; 12. стр. 436—слово о Маккавеех (суд и избитие Маккавеев); 13. стр. 450—похвальное слово св. Киприану. Миниатюры эти отмечены тем духом монументальной декоративности с присущей ей законченностью линий и широкой разработкой формы, который выделяет их из современных им произведений эпохи.

Табл. XVI, слева—«Весна» (стр. 406, в репродукции уменьшена линейно вдвое). В центре композиции, выполненной на фоне чистого листа бумаги, вместо обычной системы давать сцену замкнутой в

обрамлении, рыжий лев с киноварным языком; рисунок зверя поражает уверенным спокойствием плавной сильной линии контура, крупной, лаконичной прорисью форм. Прорись исполнена коричневым; черный цвет мастер применяет мало и осторожно. Святой— в киноварной одежде, разработанной коричнево-карминным рисунком складок; тон его тела теплый, коричнево-охряной, оживленный легким холодным сероватым высветлением. Лепка лика изумительно тонкая; высветление, в основе имеющее теплый основной тон, как бы вплавлено в него. Никакой подкраски, только в глазах слегка, еле уловимо, оттенен белок. Оливково-коричневые волосы, прорисованные более темным. Золотой нимб в черном контуре. Синяя трава исполнена гибкими линиями просвечивающей, жидкой краской. Деревья с коричневыми цветами и синей, легкого зеленоватого оттенка, листвою, каждый лист которой пройден грязновато-желтым. Желтое гнездышко с светло-коричневыми птенцами; такая же птица. Птицы правой дерева окрашены иначе: одна из них— серовато-голубая, другая— черная с красным клювом. Голубая полусфера с золотым солнцем, лучи которого исполнены охрой. Все формы крупны и просты, монументальны в настоящем значении слова. Отдельная группа в левом верхнем углу композиции дает пастуха в киноварном платье, сидящего на коричневой горке; в синей траве пасутся белесовато-зеленые овцы. Вторая фигура сохранилась плохо; судя по следам осыпающегося красочного слоя, одежда была черновато-коричневой; котомка за плечами— киноварная. Ниже— роющий почву в красной одежде, сине-черной обуви (чулках?), с голубой, не чистого оттенка лопатой; одежда державшего сажень, осыпалась, была, по видимому, белесовато-коричневой. Сажень светлого, розовато-коричневого тона.

Табл. XVI, справа— Григорий Богослов и Григорий Нисский (л. 228). Композиция, как и предыдущая, дана на фоне листа бумаги, выделяющем стройные фигуры и стройные здания, замыкающие сцену с обеих сторон и классически твердо и спокойно отмечающие ее центр. Святой в белой одежде, складки которой разработаны голубым (по основному коричневому рисунку, видимо, в тех местах, где слой краски осыпался). Плащ его в складках исполнен уже не голубым, а мягким зеленовато-желтым; черный рисунок узора на нем плоскостей и со складками не считается. Пояс прорисован светло-шоколадным контуром, конец золотой. Привыкший благословение в блекло-розовом плаще; лепка его дана тем же, но более темным тоном и холодным голубоватым в светах. Плащ светло-голубой, белый с желтоватыми складками пояса. Юноша— в белом, слегка тронутым светлым голубоватым, в складках— желтоватым. Лики, как в уже описанной выше сцене, коричневые, с оттенком желтого, мягко высветленные, еле замет-

но тронутые розоватым; энергичный, хотя и тонкий рисунок черт лица. Седые волосы старца пройдены голубовато-сероватым по той же коричневой основе, которой продолжен лик.

Земля интенсивного, знойного, хотя и не яркого, голубого цвета с зеленоватым оттенком. Архитектурные части сильно осыпались, красочный слой сохранился отдельными пятнышками. Оба здания были розово-охряными с сиреневато-розовыми пробелами и темными пролетами. Кровля у левого— голубая, цвета земли; у правого— красная. Низкая стенка, идущая параллельно линии основания композиции, глубокого желтого цвета с коричневым рисунком. Киворий на розовых колонках, крыша его голубая. Престол желтый с красным верхом; лежащее на нем евангелие— золотое.

Табл. XXVI, справа сверху— Крещение (стр. 144), размер 25X18 см, дана в значительном уменьшении. Мастер, отказавшийся от какой либо записи фона, изображает и сцену крещения с традиционной рекой между горок прямо на фоне листа бумаги. Границами композиции служат, таким образом, только ее края, вверху же намеком на ее ограничение является полусфера с десницей. Центральное лицо изображенной сцены— Христос— дан в общем серовато-охряном с коричневым оттенком тоне; рисунок исполнен широким коричневым контуром, линия снова поражает своей простотой, лаконичностью, спокойствием. Тело и лик мягко и сдержанно моделированы тусклыми серовато-белесыми высветлениями; и в этом никакой размельченности, в частности— никакой разработки анатомии. Волосы тусклого коричневого цвета, золотой нимб (как и везде в «Творениях», без красочной подкладки, прямо по бумаге) в грязновато-киноварном контуре и с таким же крестом. Река исполнена плотным голубым, с рисунком подл, исполненным тем же, но более сильным тоном; красочный слой очень осыпался, от рыб остались лишь фрагменты (черный рисунок с красными точками в чешуе). Цвет тела Иордана имеет более охряной оттенок, чем цвет тела Христа; серо-голубые струи воды даны поверх этого основного телесного тона; киноварная одежда с сизо-красным рисунком складок; коричневый, как и везде далее, рисунок. Очень тщательно и реалистически разработан купавший в реке Иордана. Река резко очерчена березком со слонисто-разработанной темной зеленовато-серой толщинкой, прорисованной коричнево-черным. Группы по сторонам Христа даны на фоне горок четкого, ломаного, но не разбитого и не размельченного контура. Предтеча— на фоне горки коричневого, слегка впадающего в красноватый, цвета; ее рисунок, а также рисунок растущих на ней трав исполнены коричневым, легким, разжиженным тоном; мягкие сероватые высветления. Травы, склоняющиеся на поле страницы, зеленые, синеватого оттенка. Предтеча в черно-коричневой

одежде, тусклой и темной, пройденной тем черновато-коричневым контуром, которым вообще работает мастер. Лик почти не моделирован, если не считать легкого, как бы втертого в основной тон, высветления светлым сероватым и мягко подчеркнутых тем же цветом морщин на лбу. Ангелы— на фоне светлой белесовато-зеленой горы. Стоящий впереди— в голубом, немного более светлом, чем цвет реки, хитоне и белесовато-розовом гиматии, пройденном серо-голубоватыми светлыми и под-

черкнутым коричневым рисунком. Плат у ангела черновато-коричневый, как одежда предтечи, но с легким лиловатым оттенком; плат стоящего позади ангела— голубой. Темные, почти черные, крылья ангелов разработаны серовато-желтым, тусклым и не ярким. Полусфера сверху голубая, с синим рисунком, десница в золотом обшлаге. Пятистрочная надпись внизу исполнена чернилом с киноварной заглавной буквой.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Ф. Жордани, Описание рукописей Тифлисского Церковного Музея, т. I, Т. 1903, стр. 123—124.  
G. Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, p. 115, 116 n. 1 et fig. 58.  
ფ. ჯორჯანი, ქართული საეკლესიო ხელნაწერები ხელმოწერის მხარით, ივერის, 1894 წ., № 11—12.  
Фото Ермакова №№ 16755, 16756, 12805, 12806.

#### XII.

### ЦКАРОСТАВСКОЕ ЕВАНГЕЛИЕ

1195 года

(хранилось в Гелатском монастыре)

#### Таблица XVII.

Цкароставское евангелие исполнено по заказу Иоанна, тбетского епископа, для Цкароставского монастыря (в древней провинции Джавахетии). Евангелие переписано полностью руками двух переписчиков—Иоанна Пукаралидзе, церковного старосты, и Георгия Сетаидзе в 1195 г. В одной из записей Пукаралидзе отмечает, что он стар и слаб зрением. В 1161 году им было переписано так называемое II-ое Тбетское евангелие по заказу того же епископа Иоанна. Рукопись вывезена за границу.

Табл. XVII—евангелист Лука. Изображен в арочном обрамлении, написанном с некоторой профессиональной небрежностью; изображение целиком принадлежит уже кругу миниатюр XIII века.

Евангелие в серебряном, золоченом, чеканном окладе с изображением распятия—на одной стороне, и денсуса—на другой. Грузинские надписи оклада, исполненные с высоким мастерством, называют имена заказчика—епископа тбетского Иоанна, и мастера—Беку из Онназы.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Г. Цоретели, Полное собрание надписей Гелатского монастыря, Древности восточные, Москва 1889, т. I, вып. 1, стр. 264—7.  
Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности и некоторых храмах и монастырях Грузии, стр. 43—44 (№ 39).  
Е. Такайшлили, Материалы по археологии Кавказа, т. XII, М. 1900, стр. 159—161.  
Ш. Амиранияшвили, Бека Оннази, Т. 1939, стр. 6—7.  
Фото Ермакова №№ 17882, 17883, 17881, 17886.

#### XIII.

### ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ XIII-го ВЕКА, ПРОИСХОДЯЩЕЕ ИЗ ГЕЛАТСКОГО МОНАСТЫРЯ

Ленинград, Публ. Библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Рукопись № 17 новой серии

#### Таблицы XVIII и XIX.

Под № 17 Груз. новой серии Ленинградской Публичной Библиотеки числятся два листа миниатюр из евангелия, не дошедшего до нас, принесенных в дар библиотеке А. Д. Звенигородским.

Табл. XVIII—евангелист Матфей. Исполнен на поврежденном по краям листе плотного, желтоватого, слегка покоробившегося пергамента. Письмо миниатюры мастерское, при этом тщательное, с любовной отделкой каждой детали. Лик писан мягко,

с высветлениями, сходящими на нет, румянцем, влавленным в основной тон лика. Контурный рисунок головы, шеи, рук дан коричневым, местами совсем темным. Рисунок ног и рук и их моделировка исключительно мягкие, линия плавная. Репродукция, довольно правильно передающая общее впечатление, лишает, однако, отдельные тона той чистоты и нежной яркости, которая присуща им в оригинале: голубой хитон, напр., проработан чи-

стым тоном кобальта, лиловатый, теплого желтоватого оттенка гиматий исполнен легко, почти прозрачной краской, сверху разработанной более плотными слоями. Столик и табурет в оригинале имеют более звонкий, золотистый оттенок, чем в репродукции. Киноварь (подушка; пюпитр) репродукцией совсем не передана, между тем, как в самой композиции, так и в орнаменте ее обрамления (пятнышки киновари меж лепестками цветов) ей отведена определенная роль. Золото в миниатюре хорошего желтого оттенка, проложено прямо по пергаменту; нимб прорезан циркулем резко и глубоко,—прим нарочитый.

Табл. XIX—Преображение. Золотой фон миниатюры сильно осыпался, пергамент скорее припорошен, нежели покрыт золотом. В группе из трех стоящих фигур очень эффектно выделяется темное (темно-коричневое, с проработкой черным) пятно одежды пророка Илии, на фоне мандорлы, загорающейся здесь особенно глубоким и ярким красным. Это же темное пятно фигуры создает некоторый перевес композиции влево. Христос в карминном, плоско покрытом краской хитоне, складки которого исполнены лиловато-красными линиями, подчеркнутыми черным, и золотом в светах и в контуре. Гиматий светлого и нежного голубого цвета. Белый свиток с киноварной перевязкой. Мандорла дана четырьмя оттенками—от матового белого к густому, теплomu розовому, киновари и киновари с оттенком кармина. Всюду—в фигуре Христа, как и в остальных, сквозит предварительный рисунок, исполненный блекло-розовым; окончательная разработка кое-где чуть-чуть с ним расходится.

Моисей в густо-голубого цвета хитоне, с голубым же, не на много более темным рисунком складок и мягкими белыми светами. Гиматий серо-сиреневый, в тенях сизо-лиловый. Книга цвета охры с черными греческими буквами. Илья под темным, почти черным, гиматием имеет золотисто-охряной хитон с более темным рисунком складок. Седые волосы даны по основному голубовато-серому тону.

Нижняя часть композиции в левой части раз-

мыта и Петр рисуется общим охряным пятном гимнагия и кобальтовым хитоном; лик его—пятно того же золотистого тона, что и одежда. Иоанн в зеленом хитоне и голубовато-зеленом гиматии, цвет которого очень близок цвету горок, на фоне которых изображены ученики. Хитон Иакова голубой, серовато-лиловый гиматий его такой же, как у Моисея, но выдержан в одном ровном, довольно темном тоне; мягкие, холодноватые света. Лик, руки, ступни рисуются теплыми золотистыми пятнами. Лики вообще теплого, золотисто-охряного цвета с легкой, едва уловимой зеленоватостью в тенях; румянец мягко вплавлен в этот основной тон. Моделировка ликов мягкая, световые удары немногочисленны и не резки. Рисунок черт и волосы исполнены коричневым с разработкой рисунка пряжей черным и красноватым.

В рамке дан ступенчатый орнамент, светло-голубой по голубому полю. Ныне трудно разбираемый орнамент наружного обрамления исполнен киноварью; окантовка мягкого карминного цвета. Надписи имен все грузинские, по верхние, при изображении пророков и Христа, неразборчивы; обозначения имен учеников читаются свободно; исполнены все они киноварью (в нижней части композиции—не чистого тона). Обе миниатюры совершенно отчетливо говорят о времени рукописи, как красочной своей стороной (характерная склонность к сочетаниям голубого, розового, сиреневого и присущая парадной рукописи XIII века разбеленность цвета), так и рядом других признаков, вовлекающих эти два вырванных из рукописи листа в круг одновременных им произведений. Такими признаками являются: принципиальное нарушение обрамления внутренним содержанием сцены, свободно располагающейся поверх орнаментальной рамы, выносящей отдельные свои элементы на ее поверхность; трактовка фигур, сочетающая с канонической застылостью центральной группы (преображение) движение, ранее неизвестное; наконец, рисунок орнамента, тесно сближающий рассматриваемую рукопись с А 26, здесь не воспроизведенной.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

Отчет Импер. Публичной Библиотеки за 1886 г., стр. 36.

#### XIV.

#### ФРАГМЕНТ ЕВАНГЕЛИЯ

Гос. Музей Грузии, S 1401

#### Таблица XX.

В собрании О-ва Распространения Грамотности за № 1401 значилась рукопись евангелия на пергаменте, фрагмент на 18-ти страницах, заключающий также три миниатюры. Размер рукописи

23,3 × 17,8 см. Рукопись вывезена за границу и никаких других сведений о ней нет.

На табл. XX слева воспроизведен евангелист Марк, а справа—Матфей.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

დ. კარიკაშვილი, კატალოგი ქ. შ. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წიგნთ-საცავისა, ტფ. 1906. გვ. 22, № 633.  
Фото Ермакова №№ 15301 и 15302.



## XV.

## ТАК НАЗЫВАЕМОЕ ПИЦУНДСКОЕ ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

(первой половины XIII века)

Гос. Музей Грузии, Н 2120

## Т а б л и ц а XXI.

Евангелие было доставлено из Пицунды, в Абхазии в семидесятых или восьмидесятых годах XIX-го века в Публичную Библиотеку в Ленинграде, где числилось под № 1 новой серии.

Рукопись на пергаменте хорошей выделки, плотном, белом, но очень пострадавшем от сырости и разведенным ею. Размер 30×23 см. Писана почерком нусхури золотисто-коричневым чернилом в 2 столбца (по 21 строки в столбце). Заглавные буквы, помимо писанных чернилом, исполнены золотом. Листов 226 (дополнительные, писанные мелким нусхури, пагинированы 228—230 лл.). Переплет позаний, по доскам в 3 мм толщины обтянутой кожей. Верхняя доска тиснена по коже в виде креста, заполненного внутри тонким растительным узором; весь крест прокрыт по коже позолоченной бумагой, повторяющей ее тисненый узор; на уголках переплета, тисненых подобно кресту, бумага сошла. Нижняя доска переплета обработана подобно верхней. Здесь композиция из 5-ти медальонов: среднего—большого, и остальных—поменьше, расположенных в виде креста и также заполненных растительным узором. Техника исполнения та же, что и на верхней крышке. Фон в обоих покрыт слоем толченого перламутра густо и неровно. Обе доски переплета разведены и местами повреждены червоточной.

Рукопись сохранила две миниатюры, изображающих евангелистов Марка (л. 52 v.) и Луку (л. 179 v. 1).

Евангелия от Марка и Луки возглавляются заставками (л. 53 г. и 104 г.), в евангелии от Иоанна текст начат нарядным инициалом (л. 180 г.).

Табл. XXI—миниатюра, изображающая евангелиста Луку. Лист дурной сохранности,

<sup>1</sup> Лист пагинирован неправильно, он должен был бы быть 108, а не 179.

поврежденный сверху и по краям. По нижнему полю поздняя запись коричневым, слегка выцветшим чернилом: *თავი მხარეგან სადე წვიდეს გუმბარჯვი ხანე ქარცხობს*. Общий тон репродукции значительно ярче и сильнее, чем в оригинале; общий матовый белесоватый оттенок, характерный для последнего, совершенно не передан. Тон арки, болсе или менее близкий к оригиналу в левой части, в правой слишком повышен в красный; в оригинале орнамент ее обработан поверх киновари не желтым, а холодным голубоватым, что дает общему тону оттенок легкой сизоватости. Капитель в оригинале розовая (разбеленная киноварью), одежда евангелиста, переданная репродукцией приблизительно правильно, также не доведена до нужного предела той разбеленности киновари, которая так типична для оригинала. Передержанность в цвете наблюдается и в остальном также, как дает себя чувствовать отсутствие присущей оригиналу разбеленности отдельных цветов, в целом создающих своеобразную матовую гамму. Отсюда, например, повышенная контрастность синих тонов по отношению к фону,— в оригинале этого нет. Неверно передан и теплый тон хорошего листового золота, проложенного прямо по пергаменту и в местах, где оно осыпалось, обнажающего его. Небольшие отклонения от рисунка оригинала в отдельных местах сопровождаются погрешностями в передаче красочных подробностей: разметка на стуле евангелиста не светло-голубая, но темная, осыпавшаяся,— в левой части арки голубая кайма обрамления заменена розовой. В надписи на листе пергамента в руках евангелиста пропущены буквы; в оригинале обрывок текста.

Подпись *ԹՅ ՕՆԿՏ ԹՊԳՂԵՂ* (без титла) исполнена киноварью, ныне очень осыпавшейся; поэтому надпись видна плохо.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- А. А. Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, вып. I, стр. 24—27 и вып. II, стр. XVII—XX.  
M. F. Brosset, Rapports sur un Voyage archéologique en Géorgie et en Arménie, SPbg. 1851, VIII, p. 131—134.

## XVI.

## ФРАГМЕНТЫ ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЯ XIII ВЕКА

Гос. Музей Грузии, Н 2122

## Т а б л и ц а XXII.

Рукопись настоящего четвероевангелия (разм. 26,5×18 см) фрагментирована; основная часть ее числится в собрании Музея Грузии под шифром Н—2125, тогда как два канона и несколько листов

текста и две миниатюры евангелистов поступили отдельно от остальной рукописи и заинвентаризованы под двумя разными шифрами: S 2662 (каноны) и Н 2122 (остальное). При этом несомненно,

что число канонів неполное. Рукопись расшита и пагинирована по случайной последовательности листов. Текст переписан хорошим почерком пухури чернилом светлого тона сепии на плотном пергаменте, в два столбца (по 26—27 строк), и содержит полный, хотя и не целиком сохранившийся набор присущих евангелию украшений. Фрагмент Н 2122 поступил из Ленинградской Публичной Библиотеки, где числился под № 7 в Грузинской новой серии с отметкой о приобретении его от М. Сабинина в 1873 г. Н 2125, т. е. основная часть, поступила из Ленинградской Публичной Библиотеки, Груз. новая серия № 15.

Заставки, украшающие текст, располагаются у начала перечня глав каждого из евангелий и у начала соответственного евангелия; их характер, также как и характер сопровождающих их инициалов и канонов, а также и мелкие детали, в роде украшения отдельных заглавных букв в тексте, применения пунктира, как средства украшения отдельных элементов рисунка, ставят рукопись в круг близких ей, плоскостно раскрашенных и несколько наивных рукописей XIII-го века. Миниатюры лубочные, крупных форм, прорисованные свободно и уверенно тем же чернилом, которым писан и текст, и раскрашенные то густой, кроющей краской, то полупрозрачной, жидкой, дающей сочные акварельные потеки и ощущение сквозящего из под их слоя пергамента.

Табл. XXII — евангелист Лука. Миниатюра исполнена без применения золота (как и прочие украшения рукописи); в обрамлении простой, прокрытой киноварью рамки, евангелист в светлом красном хитоне и синем гиматии дан на желтом фоне, пройденном жидкой, почти прозрачной краской. Так же прозрачно прокрыт киноварью, обильно разведенной водою, хитон евангелиста и его синий гиматий; рисунок складок свободно нанесен густой киноварью и синим. Лик тупого белесовато-розо-

вого цвета, без какой либо моделировки, с рисунком, исполненным чернилом цвета светлой сепии и подчеркнутым повторно широкой энергичной линией зеленовато-серого цвета; так же подчеркнут рисунок рук и ступней ног. Нарочито подчеркнутый огромный разрез глаз не действует неприятно в этом широко и смело прорисованном лике; с первого же взгляда производя впечатление несколько неуклюжего лубка, миниатюра импонирует известным уверенным мастерством; с этой точки зрения следует отметить слегка гротескный, но вполне свободный рисунок рук и ступней (характерная поза последних повторена во всех четырех миниатюрах). Нимб исполнен жидким, нечистого оттенка зеленовато-синим в ободке, очерченном сепией и заполненным коричневыми точками. Лист, который держит евангелист, рисован и графлен киноварью, текст вписан сепией. Стул белый с коричневым, залитым акварельно широко и сочно; верх киноварный с коричневой (сепия) каемкой, орнаментированной белым. Стол перед евангелистом дан в сочетании коричневого и киновари и орнаментирован жидко разведенными белыми и киноварью; такими же белыми исполнены поверх основного тона и оба кушина. Верхняя поверхность столка оставлена в пергаменте, в обрамлении прозрачным зеленовато-синим; пюпитр в синем ободке на красном винте. Почва — более плотного тяжеловатого синего тона, усеяна белыми пятнышками. Надпись с обозначением имени евангелиста исполнена коричневым. В правой верхней части миниатюры отпечаталась с прилегавшей к миниатюре страницы заставка начала евангелия, эта заставка исполнена сепией и расцвечена киноварью.

Оригинальная свобода приема, сказавшаяся в рукописи и в том, что две пары миниатюр применяют особую расцветку — цвета рамок, фонов, нимбов и пр. не повторены.

## XVII.

## МОКВСКОЕ ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

(1300 года)

Рисунок 7, 8, 9 и таблица XXIII.

Моквское четвероевангелие, так называемое по принадлежности его Моквской архиерейской кафедре 1300 г., хранилось в Мартвиальском монастыре; вывезено меньшевиками.

Евангелие размером 30 X 23 см, переписано в 2 столбца на пергаменте на 328 листах, и богато украшено. Состав украшений, в основном, традиционный (каноны, числом 10, деисус, евангелисты у начала каждого из 4-х евангелий, и, несомненно, заставки) дополняется редкой по сюжету композицией — родословным деревом Христа и, в конце рукописи, еще более редким изображением богома-

тери с младенцем на руках и преклонившим перед нею колена игуменом Даниилом, архиепископом Моквским. Гузунская надпись гласит:

Ѡ҃҃҃Ѡ Ѡ҃҃҃Ѡ Ѡ҃҃҃Ѡ Ѡ҃҃҃Ѡ Ѡ҃҃҃Ѡ Ѡ҃҃҃Ѡ

т. е. Даниил, архиепископ Моквский (рис. 7).

Текст богато иллюстрирован, — общее число миниатюр равно 152 (в евангелии от Матфея — 97, Марка — 5, Луки — 27, Иоанна — 23) — и снабжен большим числом (531) нарядных, старательно украшенных инициалов очень крупного размера. Таким образом Моквское евангелие стоит в одном ряду с теми лицевыми четвероевангелиями — Джручским II-ым и

Гелатским,—значение которых равно велико, как для истории грузинского, так и византийского искусства. Названный в записях переписчик моквский инок Ефрем, был в то же время и автором миниатюр и орнаментального декора рукописи.

Н. П. Кондаков отмечает черты упадка в ее мастерстве: отсутствие подлинной художественности при внешней тонкости и мелочности работы; уклон в натура-



Рис. 7.



Рис. 8.

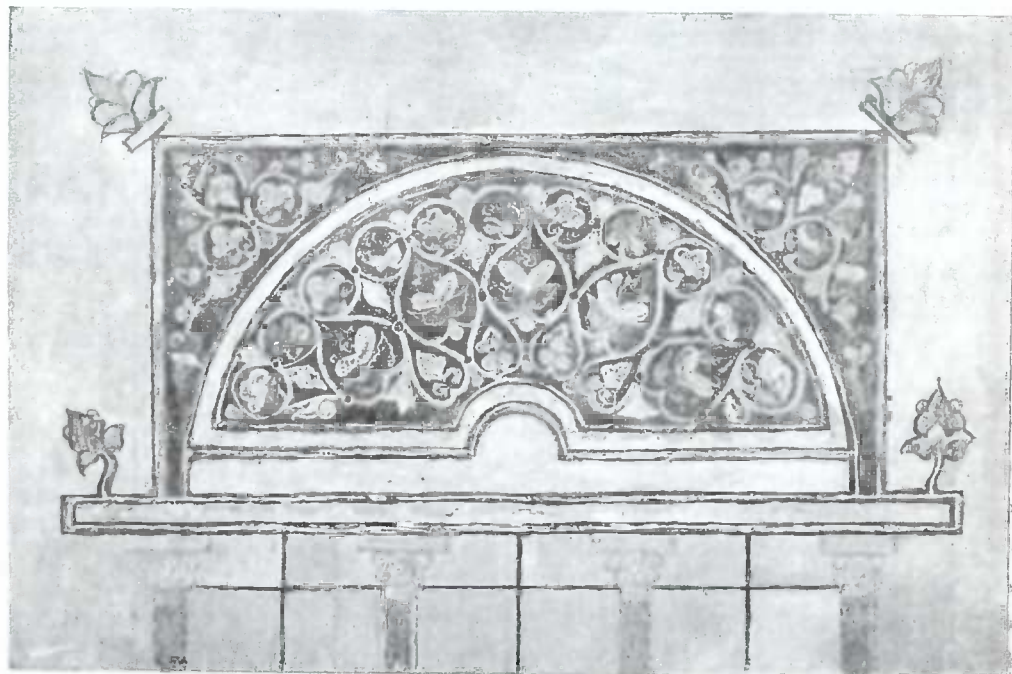


Рис. 9.

лизм, бесесоватость и мутность светлой красочной гаммы (последняя особенность выступает в рукописях XIII-го века и в конце века является тем более естественной). Характерно для этого времени (2-ая половина XIII-го века) и предпочтение, отдаваемое светлomu голубому, сиренево-розовому, разбеленному красному. В построении и деталях воспроизводимых канонов евангелия (рис. 8 и 9) черты времени сказались в свободном, условно симметричном заполнении антаблемента, в котором основным декоративным элементом являются птицы, поданные достаточно реально (цапля). Не частое вообще включение птиц и животных в орнаментике антаблемента канонов отмечается уже с конца XII-го века (Джрүчское II-ое евангелие, N 2075, а для начала XIII века—N 1665) и проходит весь XIII-ый век насквозь (N 1344—так назыв. Шиомгвимское евангелие 1270 года, N 2070); здесь, в Моквском евангелии этот элемент особо подчеркнут (размеры птиц по отношению к общей площади антаблемента, свобода их размещения). Характерны для времени и такие детали, как разрыв в структуре антаблемента (рис. 9), забранные в орнаментальную полосу капители колонок (рис. 8), узелки (почки?) по верхнему краю обрамления кано-

нов и в рамочке выходного листа. Моквское четвероевангелие художественностью своих миниатюр не уступает ни Гелатскому, ни Джрүчскому. Роскошью же, разнообразием форм из царства растительного и животного, и размерами своих инициалов оно превосходит и то, и другое. Наибольшее внимание в рукописи заслуживают ее заглавные буквы, очень многочисленные (до 530) и чрезвычайно разнообразные, имеющие много сходства со средневековыми инициалами XIV века; растительные формы переплетены в них с фантастическими гротесками звериных и преимущественно змеиных форм (Толстой и Кондаков, с. 110—111). Действительно, рисунок инициала, оформление его стержней в виде крупно плетеной цепочки, сложные узлы характерного рисунка, отдельные буквы, использующие снова изображения птиц, в некоторых случаях исполненных совсем реально (павлины, табл. XXIII, рис. 4), все это целиком совпадает с указанной в рукописи датой. То, что рукопись в 1921 году была вывезена за границу, лишает нас возможности более полно характеризовать ее декор и вырывает звено большого значения из цепи оставшихся рукописей.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опяе памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, стр. 76—79.  
И. И. Толстой и Н. П. Кондаков, Русские древности и памятники искусства, вып. IV, СПб. 1891, стр. 110—111.  
Ф. Жордания, Хроники и другие материалы, т. II, Т. 1897, стр. 172—173 (по-груз.).  
Ш. Амيرانшвили, Убени. Материалы по истории грузинской стеной живописи. Т. 1929, рис. 5 на стр. 83 (=с. 38 грузинского текста), изображающий Иоанна.

#### XVIII.

### ЛАРГВИССКАЯ ЦВЕТНАЯ ТРИОДЬ (XIV—XV в.)

Гос. Музей Грузии, А 25

#### Таблица XXIV.

Рукопись XIV—XV века, переписанная для Ларгвисского монастыря (Ксанское ущелье) по заказу эристава Шалвы неким Варнапой. Переплет рукописи, обтянутый по доскам тисненой кожей, оторван от нее и разбит. Рукопись размером 26×20,5 см в 350 стр., переписана на плотном хорошо обработанном, желтоватом пергаменте. Текст писан во всю страницу, в 27 строк. Чернила темно-коричневые, почти черные, с отдельными киноварными строками и буквами в тексте. Попытка украсить отдельные инициалы сводится к немногим, невысокого мастерства, хотя и характерным для эпохи, приемам и принадлежит, несомненно, перепищику; более старательно украшенных букв всего две (л. 259 и 37). Рукопись украшена одной заставкой, плетеным орнаментом которой с XIV в. получает широкое распространение, и семью миниатюрами: 1. Уверение Фомы (л. 36), 2. Жены-мироносицы и Иосиф Аримафейский (л. 74), 3. Исцеление рас-

слабленного (л. 118), 4. Исцеление слепого (л. 240 в.), 5. Христос и самаритянка (л. 172), 6. Вознесение (л. 268), 7. Никейский вселенский собор (л. 292 в.).

Миниатюры отличаются тяжеловатостью пропорций фигур, тяжелой, плотной красочной гаммой, из которой золото исключено, и тем оттенком, который напоминает лубок, еще не будучи им по существу. Вторая из нублукеевых миниатюр (вселенский собор) особенно близка этому понятию.

Табл. XXIV, слева—Исцеление слепого, (л. 240 в., разм. 21×16,7 см). Миниатюра, изображающая чудо в двух его моментах—исцеление и промывание прозревшим глаз в купели Силоамской—заклочена в узенькую киноварную рамочку. Тяжелый, матовый, индиговый фон. Христос в голубом, более светлом, чем фон, гиматии, разработанном белым и пройденном черным рисунком. Красновато-коричневый хитон слегка разбеленного тона проработан тем же, но более темным тоном в тенях и

голубовато-серым в свстах. Киноварные оторочки рукавов. Лик Христа, как и исцеленного, пройден голубым и прописан белесо-розовым с розовым румянцем; рисунок исполнен тонкой черной линией, сверху пройденной красным, в глазах и бровях — коричневым. Красновато-коричневые волосы с черной разработкой прядей. Киноварный рот. Интенсивно желтый нимб с черным рисунком, красными и тускло-зелеными камнями. Слепой, повторенный дважды, — в одежде разбеленной киновари с киноварным рисунком складок и светами, разработанными оттенками белая; оторочки одежды светло-желтые с черным рисунком; общий рисунок исполнен шоколадно-коричневым, по которому пройден черным. Желтый колодец проработан шоколадно-коричневым тоном и киноварью.

Табл. XXIV, справа — Вселенский собор епископов (л. 292 v., размер. 22 × 17,7 см). Миниатюра, сочетающая живописный примес только что описанной сцены «Исцеления», с иною, графической, техникой, в которой применен рисунок чернилом и использована поверхность незакрашенного пергамента.

Миниатюра — в киноварной рамочке; контуры фигур исполнены шоколадно-розоватым тоном. Лики

интенсивно розовые с белесо-голубой разработкой формы. В очертании бровей, зрачков, рук мастер проходит поверх коричневого черным. Седые волосы по сизо-голубому разрабатываются им розовато-коричневым, красно-кештановые — черным. Нимбы не вполне чистого желтого цвета в черном ободке, по наружному контуру дополнительно обведены белым. Одежды исполнены как прямо по пергаменту, так и по общему белилами прокрытому фону киноварью и селней. Белые части разработаны серо голубым. Омофоры с киноварными крестами разработаны в подкладке розовым. Скамьи, на которых сидят епископы, — охряные, украшенные зеленым и красным, усыпаны белыми жемчужинами. Голубые части композиции разработаны различно в отношении тона: в фойе миниатюры — тяжелый разбеленный кобальтовый, в полоске внизу, где изображены б раскрытых книг, тот же тон, имеющий зеленоватый оттенок, то же и в омофорах. Текст в книгах, как и прочие надписи, писан желтым с киноварными заглавными буквами. Надпись на миниатюре сверху исполнена киноварью. Запись по низу, на поле страницы, поздняя, сделана выцветшим чернилом грязноватого тона.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Ф. Жордания, Описание рукописей Церковного Музея, т. I, стр. 19.  
 Д. Гордеев, Миниатюры древне-грузинских лицевых рукописей в Сионском древлекрипнице, 1918 г., вып. II—III, стр. 93 и табл. 4 (увеличение Фомы).  
 Georgische Kunst. Ihre Entwicklung vom 4.—18. Jahrhundert. Каталог выставки грузинской архитектуры, чертаний, фресковой живописи, шитья и книжного декора, устроенной в Берлине, Кельне, Лейпциге и Мюнхене в июле—октябре 1930 г., стр. 30 в рис. 46 (исцеление расслабленного).  
 Ф. Жордания, Хроника и др., т. II, Т. 1897, стр. 20 (по-низу).  
 К. Кекелидзе, Литургические грузинские памятники, Т. 1908, стр. 408—405.  
 Фото Ермакова №№ 16750, 16751 и 16751.

#### XIX.

#### ЧЕТВЕРОВЕАНГЕЛИЕ 1514 г.

Гос. Музей Грузии, А 401

Таблицы XXV и XXVI.

Рукопись размером 21 × 16 см, в позднем, кожаном, тисненном золотом переплете, сохранившая одну из двух металлических, укрепленных на кожаном хлястике, застежек. Переписана на тонкой, плотной, слегка лощеной бумаге, в 2 столбца по 19 строк в каждом, изящным тонким почерком нусхури, черным чернилом. Немногие искусно украшенные инициалы в тексте исполнены так же, как и все остальные, тем же чернилом и киноварью. Буквенные обозначения отдельных частей слов при столбцах текста обрамлены красными точками; в простенькие графические обрамления включены обозначения тетрадей на нижнем поле страниц.

Рукопись пагинирована в большей своей части постранично, с 402 стр.—по листам; в пагинации пропущен один лист после 450-го. Семь канонных, которыми начинается рукопись, резко отличаются

от традиционных канонных рукописей X—XIV вв.; если последние всегда имеют в основе архитектурный тип, то эти каноны, наоборот, трактованы чисто графически, как специфически книжное украшение. Форма их, орнаментация, расцветка (синий и золото) свидетельствуют об отзвуках искусства соседнего с Грузией Ирана, с культурой которого Грузия в XVI—XVII вв. стояла в тесном взаимоотношении.

Предшествующие каждому из евангелий оглавления (стр. 9, 159, 272 и 427) снабжены двухстрочными заголовками, которые исполнены рисованными золотом буквами асомтаврули. Вторая строка при этом иногда заканчивается спирально изогнутым растительным побегом того же рисунка, что и в орнаментации заставок евангелий (стр. 9, 272).

Каждое из евангелий открывается миниатюрой,

изображающей евангелиста (стр. 15, 163, 281, 451, —лист с миниатюрой евангелиста Иоанна ошибочно пагинирован 451 вместо 427; эта миниатюра иной, более грубой, лубочной работы и попала в эту рукопись из другой, меньшего формата 19,5X15 см). Начало каждой главы украшено заставкой, со рождающейся сложным по композиции инициалом; остальные инициалы при тексте исполнены здесь золотом, иногда же наряду с прокритыми золотом инициалами встречаются нарочито оставленные простыми, т. е. исполненными чернилами (л. 164 г.).

Первая страница евангелия от Матфея (16 стр.) дает в тексте разделение слов красными двоеточиями, — явление, в этой рукописи более не повторяющееся, но характерное для эпохи.

Табл. XXV, справа во 2-м ряду—канон. Все произведена с ощутительным уменьшением верхняя часть одного из канонов—все 7 канонов одинаковы. Репродукция передает его достаточно уверенный рисунок слишком обще и вяло; кроме того неверно передан тон золота (не имеющего в оригинале красноватого оттенка) и синего (в оригинале—чистый ультрамарин), который в нежных стебельках поверху канона также утратил в репродукции свою прозрачность.

Табл. XXV, сверху справа—заставка. Дана со значительным уменьшением. Все четыре заставки (стр. 16, 164, 282, 428) слегка варьируют одну и ту же тему. Исполнены ультрамарином и золотом, проложенным прямо по бумаге. Рисунок исполнен тонкой линией жидкой черной краской, закрашен не слишком тщательно. Тонкие травы поверху заставки исполнены очень мягко, прозрачно жидкой светло-голубой краской. Название евангелия в заставке писано золотом по предварительной киноварной прокладке, что дает ему заметную плотность тону золота. Воспроизведение заставки (стр. 164) не вполне точно передает ультрамарин ее фона и тон золота, в оригинале лишенного красноты.

Табл. XXV слева—три инициала, и справа один под заставкой. Интерес, представляемый четырьмя украшенными инициалами рукописи, заклю-

чается в том, что их, так сказать, иконография восходит к инициалу рукописей значительно более древних—конца XII в. Репродуцированные первые два инициала интерпретируют встречающиеся во II-м Джрочском евангелии инициалы; изображенный внизу не редок в византийских рукописях XI—XII-го вв., а инициал при заставке, верхний справа, знаком нам по грузинской рукописи XII века—N 1707. Однако, заимствуя рисунок почти без изменений, его расцветчивают иначе; рисунок теряет свое мастерство, линия также. В репродукции инициал огрублен в рисунке и тоже не совсем верен в оттенках синего и грязновато-розового. Лица и руки оставлены нераскрашенными. Рисунок не совершенен, лишен гибкости и изысканности линии.

Табл. XXVI, сверху слева—евангелист Лука (л. 281, размер 15,3X10,5 см. Уменьшено немного). Миниатюра без рамки на золотом фоне. Евангелист в кобальтовом гиматии и розовом, тона разбеленного кармина хитоне; евангелист—серос с вписанным в него черным текстом и с красным обрезом. Одежда в розовой части пройдена в светах белыми, в голубой—нечистым, зеленоватого оттенка, белым. Лик зеленовато-охряного основного тона, сверху прописанного розовым; в шее, руках и ступнях этот основной тон почти целиком закрыт розовым; основной тон оставлен всюду в тенях также, как и в прокладке бороды и волос. Голубые белки; румянец. Черты лица прорисованы коричневым. Нимб тонко очерчен серым. Стул рыжий с коричневым рисунком. Постамент киноварный. Архитектура дана в два желтых тона, пройдена не яркими белыми, прорисована коричневато-желтым. Отдельные части ее писаны кобальтом и густо розовым. Яркая киноварная драпировка перекинута с одной кобальтовой кровли на другую. Густо зеленая, кверху утмененная почва. Черный цвет применен кое-где—в пролетах архитектурных сооружений, в рисунке сандалий, тексте евангелия. Вся вещь в целом очень эффектна, красочна, исполнена мастерски, хотя и не без суховатости ремесленного оттенка.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлиского Церковного Музея, т. II, стр. 1—2.

#### XX.

#### ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ 1504 г.

(хранилось в Гелатском монастыре)

#### Таблица XXVI, внизу.

Маленькое евангелие из Месхетии, переписанное неким Акакием в 1504 г. и одновременно украшенное или снабженное киотом по распоряжению Тамары, вдовы атабага самцхийского Кайхосро; в записи названы и другие члены того же владетельного дома атабагов самцхийских. Киот тонкой рабо-

ты, украшенный филигранью и зернью (табл. XXVI, внизу слева), имеет свою ближайшую параллель в окладе Убисского евангелия XIII-го в. Рукопись вывезена, что лишает возможности говорить о ней подробнее. Воспроизводимая в табл. XXVI миниатюра, изображающая евангелиста Иоанна, диктую-

щего ученику своему Прохору, в отношении композиции А 685-6, но, повидимому, исполнена менее мастерски и более небрежно.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, стр. 51 (№ 47).  
 M. Grosset, Rapports sur un Voyage archéologique, XI, p. 42—43.  
 Г. Церетели, Полное собрание надписей и приписок к рукописям Гелатского монастыря, Древности восточные, т. I, вып. II, М. 1891, № 52 (стр. 88—89 отл. отт.).  
 Ф. Жордания, Хроники и др., II, стр. 319—320 (по-груз.).

#### XXI.

### ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ С МИНИАТЮРАМИ КОНЦА XV—НАЧАЛА XVI ВВ.

Гос. Музей Грузии, А 480

#### Таблица XXVII.

Рукопись XVII—XVIII вв. в досчатом, обтянутом гладкой кожей переплете, обитом по внутренней поверхности выцветшей полубумажной тканью, вышитой от руки цветами. Размер рукописи 27×18,5 см, 217 лист.; последние 12 лист. почти целиком вырваны и обгрызаны. Сохранность рукописи средняя; она повреждена грызунами, отдельные листы, в том числе листы миниатюр, оборваны и прорваны. Переписана на бумаге рыхловатой, пожелтевшей. Текст распределен в 2 столбца, по 25 строк в столбце, с 213 л.—во всю страницу. Чернила грязноватого тона сенин, светлое, почерк очень плохой (нусхури). Заголовки евангелий писаны асомтаврули киноварью, небрежно, крупно, на 1 столбце. Заставок нет. Рукопись украшена 3-мя миниатюрами евангелистов: л. 55—Марк, л. 93—Лука и л. 157—Иоанн. Миниатюры исполнены мастером, оперирующим крупными формами, глубокой насыщенной живописностью. Надписи на миниатюрах греческие. Миниатюры исполнены в конце XV—начале XVI века.

Табл. XXVII, слева—Лука (л. 93). Евангелист в зеленовато-синем, насыщенного тона, хитоне, с глубокими энергичными складками и яркими пробелами; гиматий общего лилового цвета со сквозящим из под него рыже-красным, и зеленовато-

серыми световыми частями. Рисунок складок исполнен тем же глубоким лилово-красным, но более темного оттенка. Клав на рукаве светло-коричневый, пройден охрой. Евангелие серо-зеленоватое, с черным текстом, обрез красный. Лик высветлен по темному коричневому; совсем светлые движки. Румянцем тронут не только лик, но и шея и руки. Нимб желтый. Кресло—темно-желтого, звонкого и насыщенного рыже-желтого цвета, с ярко-желтыми световыми ударами и темно-коричневой прорисовки; пюпитр, столик и постамент такие же. Подушка киноварная. Свиток серо-зеленоватый, текст черной. Архитектура выдержана в общем зеленовато-сером тоне с белыми движками и темно-серыми теневыми частями. Крыши киноварные; киноарная занавеска с желтым рисунком подчеркнута темным пятном пролета. Почва глубокого зеленого цвета. Рамочка миниатюры заключает темную сине-зеленую полосу в обрамлении двух прочерченных киноварью линий; ее рисунок с угловыми и центральными завершениями характерен для своего времени. Легкая глянецность поверхности, получающаяся благодаря этому своеобразная глубина красочного тона и легкая желтизна в белых движках объясняются, повидимому, методом приготовления красок.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Ф. Жордания, Описание рукописей Церковного Музея, т. II, стр. 44.  
 Фото Ермакова № 16750

#### XXII.

### АНЧИХАТСКАЯ МЕСЯЧНАЯ МИНЕЯ И ПОСТНАЯ ТРИОДЬ

(1681 года)

Гос. Музей Грузии, А 30, 31 и 32.

#### Таблицы XXVII справа, XXVIII—XXX.

Рукопись, разделенная на 3 части, позднее переплетенных и занесенных в каталог под своими особыми номерами. Переписана для Анчисхатской церкви в Тбилиси по заказу католикоса Николая Амилахвари писцами Саввой и Микелем в 1681 г. Тем же заказчику и писцу принадлежит Н 88, чьи

миниатюры воспроизведены в табл. XXII. Размер рукописи 38×27 см. Текст писан темно-коричневым, почти черным чернилом с киноварными заглавными буквами и киноварными строками заголовка внутри текста, распределенного в 2 столбца. Почерк нусхури, ровный, выдержанный, но с изме-



нениями в отдельных частях рукописи. Рукопись украшена миниатюрами (А 30—14 миниатюр, А 31—3, А 32—7) на сюжеты евангельских праздников и великих событий. Характерной особенностью ее, не присущей грузинской рукописи, но иногда применяемой ею в XVII и XVIII вв. является использование полей для отдельных изображений, то тематически связанных с текстом (изображения отдельных святых), то просто украшающих страницу (ветка с цветами, см. стр. 8 г., 9 в. и т. д.). В обрешенных переплетчиком листах рукописи рисунки полей неоднократно оказались частично срззанными. Миниатюры, исполненные как уже было сказано, двумя художниками—священником Саввой и Микелем; в части, занесенной по описи под № 30, они сотрудничают совместно; авторство миниатюр каждого из них устанавливается точно. Один из них отличается более строгим, суховатым мастерством, относительно мелкой, тщательной выработкой отдельных частей, колоритом более ярким и легким, в котором особенно излюблены сочетания малиново-розового и зеленого; при этом в его произведениях мало что черноватость и суховатость тона, которой нет в грубых, почти лубочных композициях второй группы миниатюр. Эта группа отличается какой-то почти ремесленной блгастью и небрежной хлесткостью исполнения, тяжелым, плотным колоритом, упрощенностью приемов письма, укороченными большеголовыми фигурами. Орнаментальные рамки более склонны к прямоугольной форме, тогда как первая группа миниатюр, также их применяющая, охотно оперирует многолопастной аркой разных очертаний; самый орнамент там мельче, суше, более правлен в рисунке, строже облуман в расцветке, здесь—алаяповат, крупен, порой почти не орнаментален в строгом смысле слова.

Воспроизведенные в таблицах миниатюры дают образцы как первой, так и второй групп.

Табл. XXVII, справа—Воскрешение Лазаря (А 31). Миниатюра, автором которой является второй, лубочный, грубый по манере, мастер, ему принадлежит большая часть миниатюр в рукописи 30—32. Оформление миниатюры исполнено тяжелым тускло-зеленым, по которому голубовато-серым нанесены листья с темно-синими жилками и белым контуром; цветки розовые, обведенные белым же, чередуются с серебряными, обведенными черным. Композиция в тяжелых плотных тонах; преобладает красновато-коричневый цвет горка, моделированных разбиванием основного тона с белыми отметками и грубой черной прописью основной формы. Горка за ними дан в сочетании грязно-голубого, розового, синего, в кровлях зеленого и киноварного. Христос в темно-синем гиматии, энергично рисованном очень широким черным контуром и моделированном высветлениями и белыми отметками. Хитон—тускло-розовый. Лик Христа также, как и все лики вообще, по

стетскому зеленому прописан розовым, который моделирован более темным розовым. Рисунок черт лица набросан небрежно коричневым. Коричневые волосы исполнены общей массой в черном контуре, пряди помечены грязно-белым. Золотой нимб в красной оторочке. В группе за Христом сочетаются коричнево-охряной, киноварный, густой грязно-розовый, тяжелый кирпично-красный и темно-синий. Лазарь на черном фоне; плены, в которые он завернут, зеленовато-голубые, разработанные в светах белилами, в рисунке складок темно-синим. Женщины—одна в киноварной, другая—в зеленой одежде; рисунок—размашистой коричневой линией.

Табл. XXVIII, сверху—Ризоположение богоматери во Влахернах и богоматерь «живоносный источник» (А 32, л. 221). Двухчастная композиция, разделенная широкой серебряной вертикальной полосой с орнаментом, прописанным черным и расцвеченным грязно-белым. Полосы боковых обрамлений исполнены по густо положенному голубовато-зеленому потемневшим серебром (цветы) и блестящим золотом (листья); пропись черная. В левой части композиции сцена дана на фоне розового купольного здания, моделированного светлым коричневым с грязновато-белым; пролеты черные. Над ярко-зеленым, ныне осыпавшемся с золотым в черном орнаменте, бортом, группа фигур. Стоящий в центре изображен в одежде мутно-зеленого цвета и в белом с черным омором; рядом с ним—пятно розовой одежды, а в глубине—красной одежды с желтым воротником.

В соседней сцене богоматерь в красно-коричневом мафории и тускло-зеленом платье, с младенцем, облаченным в золотой гиматий и зеленое платье; изображены сидящими в золотой с черным рисунком чаше; вытекающая из нее вода темная, грязно-синяя, высветленная в два тона. Фигуры первого плана даны двумя яркими пятнами—ярко-зеленым с красным, и красным. Те же два цвета и в драпировках полуобнаженных фигурок в глубине. Лики прописаны обще и небрежно розовато-белым по коричневой прокладке; рисунок черт исполнен коричневым; красновато-коричневые густого тона волосы оконтурены черным и в прядях помечены грязно-белым.

Табл. XXVIII, внизу—Благовещение (А 32, л. 37). Миниатюра принадлежит автору «Воскрешение Лазаря», тяжелая в колорите и пропорциях фигур, небрежно-грубая в рисунке. Ангел в голубом хитоне и киноварном, высветленном в розовый, гиматий. Богоматерь в гиматии, по коричневому приданному киноварью, в голубом с черной орнаментации хитоне; оторочки яркие, желтые. Лики приданы розовым по светло-коричневой основе; рисунок шоколадно-коричневый, волосы прорисованы черным. Фон, а также крылья ангела золотые. Архитектура прописана охрой, моделирована высветлениями; пролеты и отверстия—шоколадного цвета,

прорисованные черным и охрой; кровли—киноварные. Земля ярко, холодного, зеленого цвета. Святой в киноварном хитоне и розового гиматии с голубоватым высветленным формам. Седые волосы прописаны серовато-голубым по коричневой прокладке (той же, что дана в лике) и тронута белилами. Свитки белыс. Обрамление дает на серебряном фоне, проложенном по золотисто-охряной прокладке, розовые цветы с серебряной сердцевиной в золотисто-коричневом широком абрисе; черной стебель; листики холодного зеленого цвета обрисованы черным.

Табл. XXIX—Богоматерь на престоле (А 30, л. 2, разм. 11 X 18,5 см). Миниатюра, характерная для первого из выше отмеченных мастеров. Общий тон миниатюры яркий, сочетания отдельных цветов—характерного для него холодного и ярко-зеленого и малиново-розового—принадлежит в тоже время и той эпохе, когда создавалась рукопись. Б. М. в малиновом мафории и серо-зеленом с голубым оттенком гиматии; киноварные башмаки. Дитя в золотом гиматии и зеленом хитоне с точечным узором. Трон золотой, с черным орнаментальным рисунком и драгоценными камнями зеленого и красного (малинового) цвета. Плоскость сидения пройдена зеленым поверх малиновой основы. Оба ангела в зеленых платьях, с золотым, усеяном малиновыми камнями, воротом; крылья их розовые, сколько можно судить по следам осыпавшегося красочного слоя. Драпировка в их руках густо розового цвета с карминным рисунком складок, подчеркнутым в святах белыми линиями. В сочетании с фоном, блестящим золотом, общий эффект получается ярким и цветистым. Столпник в зеленой одежде с серо-голубым воротом; столп розовый, но не обычного карминного, а киноварного

цвета (киноварь с белилами), разработанного карминном, зелеными полосками и белым тончайшим штрихом. Святой в правом углу композиции в одежде того же цвета, что и столп; рисунок черных веточек на ткани исполнен черным. Хитон серо-голубой. Обрамляющая сцену арка, очерченная широкой карминной полосой с узором охряными шариками, покоится на колонках, совершенно осыпавшихся; то, что осталось дает рисунок стержня, пересвечено лентой карминного контура. Клинья арки заполнены медальонами на серо-голубом фоне, и свое время разработанном, но не сохранившим этого рисунка. Старец в левом медальоне в киноварном плаще с кремовыми нашивками; снизу виден кусочек зеленого хитона. Другой святой, с коричневыми волосами и бородой, в зеленом плаще с охряными нашивками и коричневом хитоне. Лики прописаны розовым по зеленой основе; рисунок черт исполнен коричневым и подчеркнут черным. Рисунок не отличается тонкостью и все исполнение в целом, не будучи лучочным, носит отпечаток тяжеловатости и некоторой ремесленности.

Табл. XXX—Отроки в печи огненной (А 31, л. 214). Общий тон воспроизведенной композиции страдает неточностью, слегка темны и приглушены отдельные краски и тем самым создается неверное соотношение. Золотой фон миниатюры, напр., не имеет того коричневатого оттенка, который он получил в репродукции; киноварь платьев, зеленый плащей, тон карминно-розовой одежды ангела и пр. отклоняются от тона оригинала. Некоторые детали теряют свою четкость и огрублены; таковы цветки клевера в орнаменте рамки миниатюры, в оригинале тонко и остро прорисованные четким кармином по белиальной основе.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Ф. Жордания, Описание рукописей Церковного Музея, т. 1, стр. 23—25.  
G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, p. 81 note 2 (разбирает благовещение по фото Ермакова).  
Фото Ермакова № 12794—12798, 16762—16764.

#### XXIII.

#### ТАК НАЗЫВАЕМОЕ КВЕШСКОЕ ЧЕТВЕРОВЕАНГЕЛИЕ

(1673 года)

Гос. Музей Грузии, А 517

Таблицы XXV (справа внизу) и XXXI.

Рукопись на бумаге, 13 X 10 см, в кожаном переплете, обитом исполненными в XIX в. чеканными на серебре, листами с изображением на лицевой стороне—спасителя, и на обороте—распятия. Писана в 1673 г. священником Иесе Бедисмцеришвили по заказу Аслана Орбелиани и его жены для Питаретской церкви изящным почерком нухури в 2 столбца (по 15 строк в столбце). Каждый столбец заключен в каллиграфически исполненную рамочку. Богато украшена канонами, изображения

ми евангелистов и сценами евангельских событий. Рукопись вывезена в 1921 г. за границу. Ее декор, принадлежащий тому времени, когда в украшениях некоторых рукописей замечается струя не только иранских, но и армянских декоративных элементов и орнаментальных мотивов, чрезвычайно яркая именно в отношении пронизанности его чертами, вообще присущими декору поздней армянской рукописи. Это сказывается, как в характере канонов Квешского евангелия (монументальность горизонтальной

тяги основания антаблемента и основания канона, слишком акцентированных и в отношении орнамента,—прием заполнения всего антаблемента одним крупным орнаментальным узором, а также членение его на три крупных треугольных отрезка,—продолжение вертикали обеих сторон антаблемента и их продветания по внутрь более или менее сложным растительным образованием), так и в рисунке отдельных орнаментальных и декоративных элементов (птичек и растений, напр.), а также в применении таких специфических для армянской рукописи мотивов, как заставка на полях при канонах. В ми-

ниатюрах с тяжеловатыми пропорциями изображенных персонажей и их типах также ощущается такое резкое несоответствие с характером грузинской миниатюры, которое, в результате, заставляет думать, что мастер, украсивший эту грузинскую рукопись, был армянином. Судить о красочной стороне декора рукописи, чрезвычайно существенной в вопросе характеристики памятника, к сожалению, нельзя, так как Квешское евангелие было, в числе ряда других рукописей, вывезено в 1921 г. за границу.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Ф. Жордания, Описание рукописей Церковного Музея, т. II, стр. 67.  
Д. Гордеев, Миниатюры древне-грузинских лицевых рукописей Сионского Архидиакона в Тифлисе, ARS 1918 г., вып. 2—3, стр. 97.  
Фото Ермакова №№ 12797—12801, 17609—17610 и 12800—12806.

#### XXIV.

### ТАК НАЗЫВАЕМЫЙ ЭРИСТОВСКИЙ АКАФИСТ БОГОРОДИЦЫ (1681 года)

Гос. Музей Грузии, Н 88

Таблица XXXII.

Рукопись в 86 л., размером 20 X 14 см, переплетена на лощеной бумаге почерком нусхури. Заголовки писаны вязью асонтаврули, киноварью. Каждая страница текста заключена в обычную для грузинской рукописи XVII в. рамочку—прием французской рукописи. Богатством рукописи являются ее многочисленные (73) миниатюры, отличающиеся прекрасной сохранностью. Рукопись в 1921 г. была вывезена за границу, поэтому дать описание воспроизводимых в таблице миниатюр, а также дать характеристику декора рукописи нет возможности.

Акафист был переписан в 1681 г. по заказу католикоса Николая из фамилии Амилахвари (он же является заказчиком А 30—32, частично воспроиз-

веденной в табл. XXVII—XXX) и составлял, видимо, его собственность. Переписчик Микел известен в свое время, не только как каллиграф, но и как художник. Его же авторство отмечено в записях Миней А 30—32, которую он украсил рядом миниатюр. Помимо подробной записи в конце текста, имена заказчика и переписчика многократно повторены в коротких записях на полях страниц под миниатюрами. В конце рукописи в нее вшиты 2 листа иной бумаги и письма. Текст этих листов, писанный в 2 столбца строчным асонтаврули, содержит краткую хронику от смерти Баграта IV (1072 г.) до 1605 г.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Е. Токайшвили, Хроника Эриванского акафиста, Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, вып. XXIX, Т. 1901, особ. стр. 95—97.  
Е. Токайшвили, Археологические экскурсии и заметки (по-груз.), т. I, 1907, стр. 273—274.  
Фото Ермакова №№ 12807—12820.



შ ი ნ ა ა რ ს ი

წინასიტყვაობა . . . . .	გვერდი
შესავალი . . . . .	5—7
შენიშვნები ტაბულებისათვის . . . . .	17—26
I. აღიშის ოთხთავი 897 წლისა . . . . .	37—69
სურ. 1. მახარობლები ლუკა და იოანე.	39
სურ. 2. თავფურცელი.	
II. ე. წ. ჯრუჟის პირველი ოთხთავი, 936 და 940 წლისა (H 1660) . . . . .	41
სურ. 3. მახარობელი მათე.	
სურ. 4. განკურნება განრღუეულისა.	
სურ. 5. მახარობელი იოანე.	
III. მარტვილის ოთხთავი 1050 წ. (S 391) . . . . .	43
სურ. 6. მახარობელი ლუკა.	
IV. ე. წ. ურბნისის ოთხთავი X საუკ. (A 28) . . . . .	45
ტაბ. I. კამარა.	
V. ე. წ. ალავერდის ოთხთავი 1054 წ. (A 484) . . . . .	46
ტაბ. II. მარცხნივ—თავფურცელი სვეტიცხოვლის გამოხატულებით.	
მარჯვნივ—კამარა.	
ტაბ. III. მარცხნივ—ავგაროზ მეფის ეპისტოლის ერთი გვერდი ახატი უფლისაა სურათით.	
მარჯვნივ—ავგაროზ, მდებარე ცხელარსა ზედაა.	
ტაბ. IV. მათე მახარობელი.	
ტაბ. V. მარცხნივ—მარკოზ მახარობელი.	
მარჯვნივ—ლუკა მახარობელი.	
VI. ზაქარია ვალაშერტელის ეფთვიმისეული სეინაქსარის ფრაგმენტები. XI ს-ის პირველი მე- ოთხედი (A 648) . . . . .	47
ტაბ. VI. ზემოთ მარცხნივ—წინასწარმეტყველი იერემია.	
ზემოთ მარჯვნივ—წმ. პროკოფი.	
ქვემოთ მარცხნივ—მოციქული ლუკა.	
ქვემოთ მარჯვნივ—მოციქული იაკობ.	
ტაბ. VII. ზემოთ—ლაზარეს აღდგინება.	
ქვემოთ—მიროფორები მაცხოვრის საფლავთან.	
VII. ე. წ. ტბეთის პირველი ოთხთავი 995 წლისა. კამარა და მახარობელთა გამოხატულებანი XI ს-შია შესრულებული (ლენინგრადის საჯარო ბიბლ. № 212. ივანე გრუზინსკის კო- ლექცია) . . . . .	48
ტაბ. VIII. კამარა.	
ტაბ. IX. კამარა.	
VIII. ე. წ. ჯრუჟის მეორე ოთხთავი. XII ს-ის მეორე ნახევარი (H 1667) . . . . .	49
ტაბ. X. მარცხნივ—მარკოზ მახარობელი.	
მარჯვნივ—კამარა.	
ტაბ. XI. ზემოთ—იერუსალემად შესვლა.	
ქვემოთ—ღლე განკითხვისა.	
ტაბ. XII. მარცხნივ ზემოთ—ელისაბედის ხარება.	
მარჯვნივ ზემოთ—ზაქარიას ხარება.	
მარცხნივ ქვემოთ—ნიკოდიმესთან საუბარი.	
მარჯვნივ ქვემოთ—ქრისტეს შეპყრობა გეთსიმანიის ბაღში.	
IX. ზატიკი XII საუკ. (A 734) . . . . .	53
ტაბ. XII. აგუერდის განხილვაა.	
X. გელათის მონასტრის დასურათებული სახარება XII ს. . . . .	54
ტაბ. XIV. კამარა. ორი მინიატურა: ხარება და სერობა.	
ტაბ. XV. ლუკა მახარობელი.	

	გვერდი
XI. გრიგოლ ლეთისმეტყველის თხზულებათა კრებული XII ს-ის დასასრ., მე XIII-ის დასაწყისი (A 109) . . . . .	55
ტაბ. XVI. მარცხნივ—«გაზაფხული».	
მარჯვნივ—გრიგოლ ლეთისმეტყველი და გრიგოლ ნოსელი.	
ტაბ. XXVI. ზემოთ მარჯვნივ—ნათლისღება.	
XII. წყაროსთვის სახარება 1195 წ. . . . .	37
ტაბ. XVII. ლუკა მახარობელი.	
XIII. გელათის XIII საუკ-ის ოთხთავი (ლენინგრადის საჯარო ბიბლ., № 17 ახ. სერ.) . . . . .	57
ტაბ. XVIII. მათე მახარობელი.	
ტაბ. XIX. ფერისცვალება.	
XIV. სახარების ფრაგმენტი (S 1401) . . . . .	58
ტაბ. XX. მარცხნივ—მარკოზ მახარობელი.	
მარჯვნივ—მათე მახარობელი.	
XV. ე. წ. ბიჭვინთის სახარება XIII ს-ის პირე. ნახევარი (H 2120) . . . . .	59
ტაბ. XXI. ლუკა მახარობელი.	
XVI. ოთხთავის ფრაგმენტი XIII ს. (H 2122) . . . . .	59
ტაბ. XXII. ლუკა მახარობელი.	
XVII. მოქვის ოთხთავი 1300 წ. . . . .	60
სურ. 7. თავფურცელი, რომელზედაც გამოხატულია ლეთისმშობელი ყრმა იესოთი ხელ-ში და მუხლმოდრეკილი დამკვეთთავე—დანებლ მოქველ მთავარეპისკოპოზი.	
სურ. 8 და 9. კამარები (ფრაგმენტის სახით).	
ტაბ. XXIII. ინიციალები.	
XVIII. ლარჯისის მონასტრის ზატიკი XIV—XV ს. (A 25) . . . . .	63
ტაბ. XXIV. მარცხნივ—ბრძის განკურნება.	
მარჯვნივ—ეპისკოპოსთა მსოფლიო კრება.	
XIX. ოთხთავი 1514 წ. (A 401) . . . . .	64
ტაბ. XXV. ზემოთ—ინიციალები და თავსართავი.	
შუაში—ინიციალი და კამარის ზედა ნაწილი.	
ქვემოთ მარცხნივ—ინიციალი.	
(NB. ქვემოთ მარჯვნივ: იხ. ქვემოთ № XXIII, ხელნაწ. A 517).	
ტაბ. XXVI. ზემოთ მარცხნივ—ლუკა მახარობელი.	
(NB. ზემოთ მარჯვნივ: იხ. ზემოთ № XI, ხელნაწ. A 109).	
XX. გელათის 1504 წლის ოთხთავი . . . . .	65
ტაბ. XXVI. ქვემოთ მარცხნივ—სახარების მოქედლობა.	
ქვემოთ მარჯვნივ—მახარობელი იოანე თავის მოწაფეს პროხოორეს უკარ-ნახებს.	
XXI. ოთხთავი XV ს-ის დასასრ. ან XVI-ის დასაწყისის მინიატურებით (A 480) . . . . .	66
ტაბ. XXVII. მარცხნივ—ლუკა მახარობელი.	
XXII. ანზისბატის ეკლესიის ეამნგულანი 1681 წლისა (A 30—32) . . . . .	66
ტაბ. XXVII. მარჯვნივ—ლაზარეს აღდგინება.	
ტაბ. XXVIII. ზემოთ — სამოსლის დადებამ ვლადკერნას და ლეთისმშობელი «წყარო ცხოვრებისა».	
ქვემოთ—ხარება.	
ტაბ. XXIX. ლეთისმშობელი საყდარსა ზედა.	
ტაბ. XXX. სამნი ყრმანი ლუმელსა შინა.	
XXIII. ე. წ. ქვეშის სახარება 1673 წ. (A 517) . . . . .	68
ტაბ. XXV. ქვემოთ მარჯვნივ—თავსართავი.	
ტაბ. XXXI. ზემოთ მარცხნივ—მახარობელი.	
ზემოთ მარჯვნივ—ნათლისღება.	
ქვემოთ მარცხნივ—დღე განკითხვისა.	
ქვემოთ მარჯვნივ—კამარა.	
XXIV. ლეთისმშობლის დაუჯდომელი, ე. წ. «ერისთვისეული» ხელნაწერი 1681 წლისა (H 88) . . . . .	69
ტაბ. XXXII. ტექსტის ოთხი ილუსტრაცია.	

## С О Д Е Р Ж А Н И Е

	Стр.
Предисловие . . . . .	9—11
Введение . . . . .	27—36
Замечания к таблицам . . . . .	37—69
I. Адишское четвероевангелие 897 г. . . . .	39
Рис. 1. Евангелисты Лука и Иоанн.	
Рис. 2. Выходной лист.	
II. Так называемое первое Джручское четвероевангелие 936 и 940 г. (Н 1660) . . . . .	41
Рис. 3. Евангелист Матфей.	
Рис. 4. Исцеление расслабленного.	
Рис. 5. Евангелист Иоанн.	
III. Мартовильское четвероевангелие 1050 г. (S 391) . . . . .	43
Рис. 6. Евангелист Лука.	
IV. Так называемое Урбниское четвероевангелие X-го века (A 28) . . . . .	45
Табл. I. Каноны.	
V. Так называемое Алавердское четвероевангелие 1054 г. (A 484) . . . . .	46
Табл. II. Слева—выходной лист с изображением животворящего креста.	
Справа—канон.	
Табл. III. Слева—страница из «послания Авгаря» с изображением «иерукотворного убруса».	
Справа—заглавный лист «послания» с изображением больного Авгаря.	
Табл. IV. Евангелист Матфей.	
Табл. V. Слева—евангелист Марк.	
Справа—евангелист Лука.	
VI. Фрагменты Евфимиевского синаксаря Захария Валашкертского. Первая четверть XI-го в. (A 648) . . . . .	47
Табл. VI. Вверху слева—пророк Иеремия.	
Вверху справа—св. Прокопий.	
Внизу слева—ап. Лука.	
Внизу справа—ап. Иаков.	
Табл. VII. Вверху—воскрешение Лазаря.	
Внизу—жены у гроба господня.	
VII. Так называемое первое Тбетское четвероевангелие 995 г. (Лгр. П. Б., № 212. Собрания Иоанна Грузинского). Канон и изображения евангелистов, исполнены в XI веке . . . . .	48
Табл. VIII. Канон.	
Табл. IX. Каноны.	
VIII. Так называемое второе Джручское четвероевангелие. Вторая половина XII века (Н 1667) . . . . .	49
Табл. X. Слева—евангелист Марк.	
Справа—канон.	
Табл. XI. Вверху—вход в Иерусалим.	
Внизу—страшный суд.	
Табл. XII. Слева вверху—благовещение Елизавете.	
Справа вверху—благовещение Захарии.	
Слева внизу—беседа с Никодимом.	
Справа внизу—взятие Христа в Гефсиманском саду.	
IX. Цветная триодь XII века (A 734) . . . . .	53
Табл. XIII. Неверие Фомы.	
X. Лицевое четвероевангелие Гелатского монастыря XII в. . . . .	54
Табл. XIV. Канон. Две миниатюры: благовещение и тайная вечеря.	
Табл. XV. Евангелист Лука.	

	Стр.
XI. Творения Григория Богослова. Конец XII—начало XIII века (А 109) . . . . .	55
Табл. XVI. Слева—«весна».	
Справа—Григорий Богослов и Григорий Нисский.	
Табл. XXVI. Вверху справа—крещение Христа.	
XII. Цароставское евангелие 1195 года . . . . .	57
Табл. XVII. Евангелист Лука.	
XIII. Четвероевангелие XIII в. из Гелати (Лгр. П. Б., № 17 новой серии) . . . . .	57
Табл. XVIII. Евангелист Матфей.	
Табл. XIX. Преображение.	
XIV. Фрагмент евангелия (S 1401) . . . . .	58
Табл. XX. Слева—евангелист Марк.	
Справа—евангелист Матфей.	
XV. Так называемое Пицундское евангелие. Первая половина XIII в. (Н 2120) . . . . .	59
Табл. XXI. Евангелист Лука.	
XVI. Фрагменты четвероевангелия XIII в. (Н 2122) . . . . .	59
Табл. XXII. Евангелист Лука.	
XVII. Моквское четвероевангелие 1300 года . . . . .	60
Рис. 7. Выходной лист с изображением богоматери с младенцем и коленапреклоненного заказчика-игумна Даниила.	
Рис. 8 и 9. Каноны (верхние части).	
Табл. XXIII. Инициалы.	
XVIII. Ларгвисская цветная триодь XIV—XV в. (А 25) . . . . .	63
Табл. XXIV. Слева—исцеление слепого.	
Справа—вселенский собор епископов.	
XIX. Четвероевангелие 1514 г. (А 401) . . . . .	64
Табл. XXV. Вверху—инициал и заставка с инициалом.	
В центре—инициал и верхняя часть канона.	
Внизу слева—инициал.	
(NB. Внизу справа—см. ниже под № XXIII—рукоп. А 517).	
Табл. XXVI. Вверху слева—евангелист Лука.	
(NB. Вверху справа—см. выше под № XI—рукоп. А 109).	
XX. Четвероевангелие 1504 г. из Гелати . . . . .	65
Табл. XXVI. Внизу слева—оклад евангелия.	
Внизу справа—евангелист Иоанн, диктующий своему ученику Прохору.	
XXI. Четвероевангелие с миниатюрами конца XV—начала XVI вв. (А 480) . . . . .	66
Табл. XXVII. Слева—евангелист Лука.	
XXII. Аничисатская месячная минья и постная триодь 1681 г. (А 30, 31 и 32) . . . . .	66
Табл. XXVII. Справа—воскрешение Лазаря.	
Табл. XXVIII. Вверху—ризоположение богоматери во Влахернах и богоматерь «живоносный источник».	
Внизу—благовещение.	
Табл. XXIX. Богоматерь на престоле.	
Табл. XXX. Отроки в печи огненной.	
XXIII. Так называемое Квешское евангелие 1673 г. (А 517) . . . . .	68
Табл. XXV. Внизу справа—заставка.	
Табл. XXXI. Вверху слева—евангелист.	
Вверху справа—крещение Христа.	
Внизу слева—страшный суд.	
Внизу справа—канон.	
XXIV. Так называемый Эривостовский Акафист богородицы 1681 года (Н 88) . . . . .	69
Табл. XXXII. Четыре миниатюры.	

## TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Préface . . . . .	13—15
Introduction . . . . .	17—26, 27—36
Notice des planches . . . . .	37—69
I. Tétraévangile d'Adichi de 897 . . . . .	39
Fig. 1. Les évangélistes Luc et Jean . . . . .	<i>page</i> 40
Fig. 2. Frontispice . . . . .	<i>page</i> 40
II. Tétraévangile dit de Djroutchi I de 936 et 940 (H 1660) . . . . .	41.
Fig. 3. L'évangéliste Matthieu . . . . .	<i>page</i> 42
Fig. 4. Guérison du paralytique . . . . .	<i>page</i> 43
Fig. 5. L'évangéliste Jean . . . . .	<i>page</i> 43
III. Tétraévangile de Marthvill de 1050 (S 391) . . . . .	43
Fig. 6. L'évangéliste Luc . . . . .	<i>page</i> 45
IV. Tétraévangile dit d'Ournissi. X-e siècle (A 28) . . . . .	45
Pl. I. Tables de concordance.	
V. Tétraévangile dit d'Alaverdi de 1054 (A 484) . . . . .	46
Pl. II. 'A gauche—Croix vivifiante.	
'A droite—Table de concordance.	
Pl. III. 'A gauche—Une page de l'Épître d'Abgar.	
'A droite—Une page de l'Épître représentant le roi Abgar malade.	
Pl. IV. L'évangéliste Matthieu.	
Pl. V. 'A gauche—L'évangéliste Marc.	
'A droite—L'évangéliste Luc.	
VI. Fragments du synaxaire euphymien de Zacharie Valachkertel. Premier quart du XI-e siècle (A 648) . . . . .	47
Pl. VI. En haut, à gauche—Le prophète Jérémie.	
En haut, à droite—S. Procope.	
En bas, à gauche—S. Luc.	
En bas, à droite—S. Jacob.	
Pl. VII. En haut—Résurrection de Lazare.	
En bas—Les saintes femmes au tombeau.	
VII. Tétraévangile dit de Tbèti de 995. Les tables de concordance et les miniatures sont faites au XI-e siècle (Léningrad. Bibliothèque nationale № 212. Collection de Jean Grousinsky) . . . . .	48
Pl. VIII. Tables de concordance.	
Pl. IX. Tables de concordance.	
VIII. Tétraévangile dit de Djroutchi II. Dernière moitié du XII-e siècle (H 1667) . . . . .	49
Pl. X. 'A gauche—L'évangéliste Marc.	
'A droite—Tables de concordance.	
Pl. XI. En haut—Entrée de Jésus à Jérusalem.	
En bas—Jugement dernier.	
Pl. XII. En haut, à gauche—L'ange Gabriel et Elisabeth.	
En haut, à droite—L'ange Gabriel et Zacharie.	
En bas, à gauche—Entretien avec Nicodème.	
En bas, à droite—Jésus pris au jardin des Oliviers.	
IX. Livre des chants de Pâques. XII-e siècle (A 734) . . . . .	53
Pl. XIII. L'incrédulité de Thomas.	
X. Tétraévangile du monastère de Guélathi. XII-e siècle . . . . .	54
Pl. XIV. Tables de concordance. Deux miniatures: Annonciation et Cène.	
Pl. XV. L'évangéliste Luc.	



	Pages
XI. Oeuvres de Grégoire le Théologien. Fin du XII-e—commencement du XIII-e siècle (A 109)	55
Pl. XVI. 'A gauche—«Printemps».	
'A droite—Grégoire le Théologien et Grégoire de Nysse.	
Pl. XXVI. En haut, à droite—Baptême de Jésus.	
XII. L'évangile dit de Tsqarosthavi de 1195 . . . . .	57
Pl. XVII. L'évangéliste Luc.	
XIII. Tétraévangile du XIII-e siècle, provenant de Guélathi (Leningrad. Bibl. nat. № 17 N. S.)	57
Pl. XVIII. L'évangéliste Matthieu.	
Pl. XIX. Transfiguration.	
XIV. Fragment d'évangile (S 1401) . . . . .	58
Pl. XX. 'A gauche—L'évangéliste Marc.	
'A droite—L'évangéliste Matthieu.	
XV. L'évangile dit de Bidchvlntha ou de Pltsounde. Première moitié du XIII-e siècle (H 2120)	59
Pl. XXI. L'évangéliste Luc.	
XVI. Fragment de tétraévangile du XIII-e siècle (H 2122) . . . . .	59
Pl. XXII. L'évangéliste Luc.	
XVII. Tétraévangile dit de Mokvi de 1300 . . . . .	60
Fig. 7. L'image de la Sainte Vierge portant l'enfant Jésus dans ses bras et du prieur Daniel, qui l'a commandée, agenouillé . . . . .	page 61
Fig. 8 et 9. Tables de concordance (fragments) . . . . .	page 62
Pl. XXIII. Initiales.	
XVIII. Livre des chants de Pâques de Largvissi de XIV—XV siècles (A 25) . . . . .	63
Pl. XXIV. 'A gauche—Guérison de l'aveugle.	
'A droite—Concile oecuménique des évêques.	
XIX. Tétraévangile de 1514 (A 401) . . . . .	64
Pl. XXV. En haut—Initiale et fleuron.	
Au centre—Initiale et la partie supérieure d'une table de concordance.	
En bas, à gauche—Initiale.	
(NB. En bas, à droite: voir notice de № XXIII—manuscrit A 517).	
Pl. XXVI. En haut, à gauche—L'évangéliste Luc.	
(NB. En haut, à droite: voir notice du № XI—manuscrit A 109).	
XX. Tétraévangile de Guélathi de 1504 . . . . .	65
Pl. XXVI. En bas, à gauche—Châsse d'évangile.	
En bas, à droite—L'évangéliste Jean dictant à son disciple.	
XXI. Tétraévangile. Fin du XV-e—commencement du XVI-e siècle (A 480) . . . . .	66
Pl. XXVII. 'A gauche—L'évangéliste Luc.	
XXII. Petites pandectes de l'église d'Antchis-Khati à Tbilissi (Tiflis) de 1681 (A 30, 31 et 32) .	66
Pl. XXVII. 'A droite—Résurrection de Lazare.	
Pl. XXVIII. En haut—On revêt d'une chasuble la sainte Vierge à Blachernes. La sainte Vierge «Source vivifiante».	
En bas—Annonciation.	
Pl. XXIX. La sainte Vierge sur son trône.	
Pl. XXX. Les trois enfants dans la fournaise.	
XXIII. L'évangile dit de Kvéchi de 1673 (A 517) . . . . .	68
Pl. XXV. En bas, à droite—Fleuron.	
Pl. XXXI. En haut, à gauche—L'évangéliste.	
En haut, à droite—Baptême de Jésus.	
En bas, à gauche—Jugement Dernier.	
En bas, à droite—Tables de concordance.	
XIXV. Les litanies de la Vierge de 1681 (H 88) . . . . .	69
Pl. XXXII. Quatre miniatures.	

## ტექსტის სურათები

ზოდიკის გამოსახულება XIII ს. დამღვეის ხელნაწერისა A 65 (ასტრონომიული ტრაქტატი)	1
თავსართავი XIII ს. ხელნაწერისა A 26 (ოთხთავი)	5
ინიციალი XIII ს. მეორე ნახევრის ხელნაწერისა H 2070	5
თავსართავი 1030 წლის ხელნაწერისა A 1 (გრეგოლ ლეთის-მეტყველის თქმულებანი)	7
ორნამენტალური ჩარჩო XIII ს. ხელნაწერისა H 1665 (დავითნი)	9
თავსართავი XI ს. დამღვეის ხელნაწერისა A 97 (სვინაქსარი)	11
თავსართავი XII ს. ბოლოს ხელნაწერისა H 1667 (ჯრუჭის მეორე ოთხთავი)	12
თავსართავი XI ს. დამღვეის ხელნაწერისა A 97 (სვინაქსარი)	14
თავსართავი 1270 წლის ხელნაწერისა H 1344 (შიომღვიმის სახარება)	15
ინიციალი 1030 წლის ხელნაწერისა A 1	15
თავსართავი XI ს. დამღვეის ხელნაწერისა A 97 (სვინაქსარი)	26
თავსართავი XIII ს. ბოლოს ხელნაწერისა A 138 (სახარება)	27
თავსართავი 1155 წლის ხელნაწერისა H 1661 (სვინაქსარი)	36
თავსართავი XV ს. ბოლოს ხელნაწერისა H 685-ბ (სახარება)	39
ორნამენტალური ზოლი XIII ს. დამღვეის ხელნაწერისა A 65 (ასტრონომიული ტრაქტატი)	69

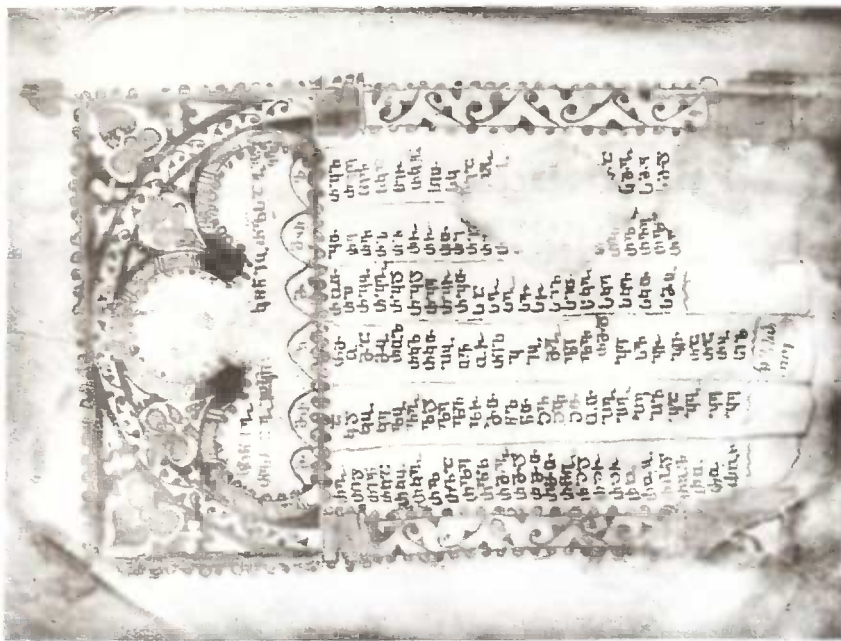
## ПРОРИСИ В ТЕКСТЕ

Изображение зодиакального знака из рк. начала XIII века A 65 (астрономический трактат)	1
Заставка из рк. XIII в. A 26 (евангелие)	5
Инициал из рк. второй половины XIII в. H 2070	5
Заставка из рк. 1030 г. A 1 (творения Григория богослова)	7
Орнаментальное обрамление из рк. XIII в. H 1665 (псалтырь)	9
Заставка из рк. конца XI в. A 97 (синаксарь)	11
Заставка из рк. конца XII в. H 1667 (Джрүчское второе евангелие)	12
Заставка из рк. конца XI в. A 97 (синаксарь)	14
Заставка из рк. 1270 г. H 1344 (Шномгвимское евангелие)	15
Инициал из рк. 1030 года A 1	15
Заставка из рк. конца XI в. A 97 (синаксарь)	26
Заставка из рк. конца XIII в. A 138 (евангелие)	27
Заставка из рк. 1155 г. H 1661 (синаксарь)	36
Заставка из рк. конца XV в. H 685-б (евангелие)	39
Орнаментальный борд из рк. начала XIII в. A 65 (астрономический трактат)	69

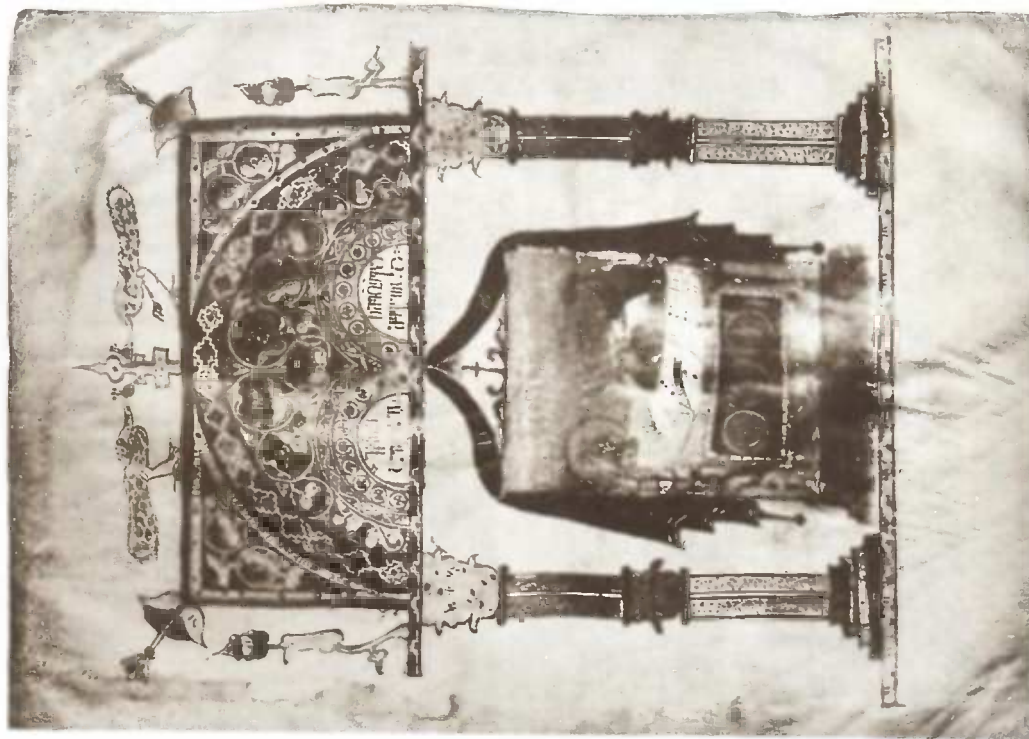
## VIGNETTES D'APRÈS L'ORIGIALE

Signe zodiacal du mois de juillet. Ms. de la première moitié du XIII-e s. A 65 (traité astronomique)	1
Décoration du commencement du chapitre. Ms. du XIII-e s. A 26 (évangile)	5
Lettre initiale. Ms. de la seconde moitié du XIII-e s. H 2070	5
Décoration du commencement du chapitre. Ms. de 1030 A 1 (œuvres de Grégoire theologien)	7
Motif ornemental. Ms. de la première moitié du XIII-e s. H 1665 (psautier)	9
Décoration du commencement du chapitre. Ms. de la fin du XI-e s. A 97 (synaxaire)	11
Vignette. Ms. de la fin du XII-e s. H 1667 (évangile provenant du monastère Djroutchi)	12
Décoration du commencement du chapitre. Ms. de la fin du XI-e s. A 97 (synaxaire)	14
Décoration du commencement du chapitre. Ms. de 1270 H 1344 (évangile provenant du monastère Chio Mgwimé)	15
Lettre initiale. Ms. de 1030 A 1	15
Décoration du commencement du chapitre. Ms. de la fin du XI-e s. A 97 (synaxaire)	26
Décoration du commencement du chapitre. Ms. de la fin du XIII-e s. A 138 (évangile)	27
Décoration du commencement du chapitre. Ms. de 1155 H 1661 (synaxaire)	36
Décoration du commencement du chapitre. Ms. de la fin du XV-e s. H 685-b (évangile)	39
Motif ornemental. Ms. de la première moitié du XIII-e s. A 65 (traité astronomique)	69

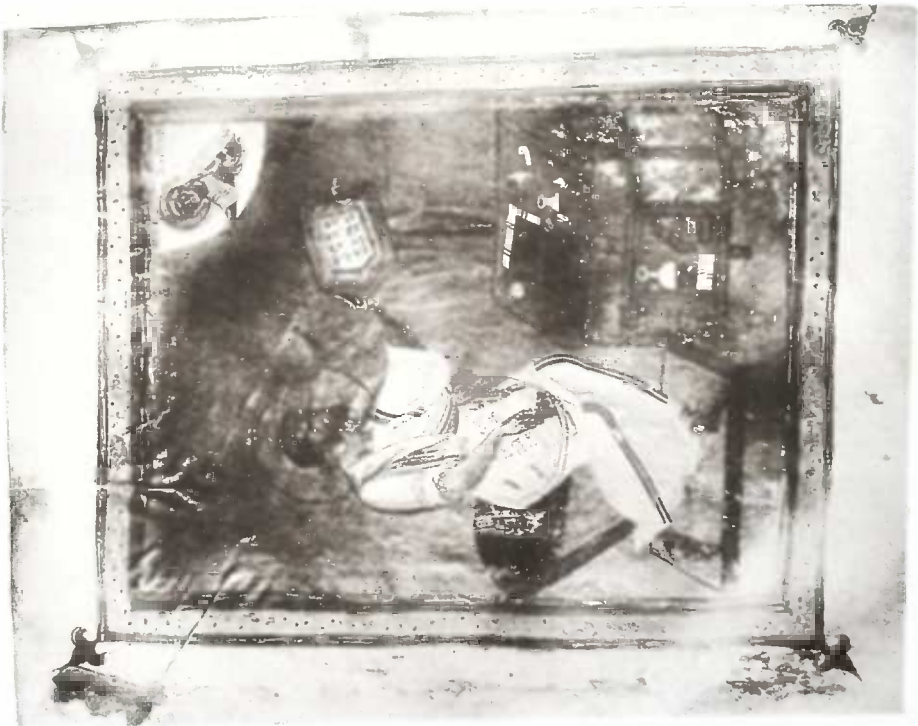
ტ ა ბ უ ლ ე ბ ი  
Т А Б Л И Ц Ы















Ⲡⲟⲩⲛⲉ  
ⲉⲣⲉⲙⲁⲥ



Ⲡⲣⲟ  
ⲕⲁⲓ  
ⲡⲟⲥⲓ



Ⲡⲟⲩⲛⲉ

Ⲡⲟⲩⲛⲉ  
ⲉⲣⲉⲙⲁⲥ

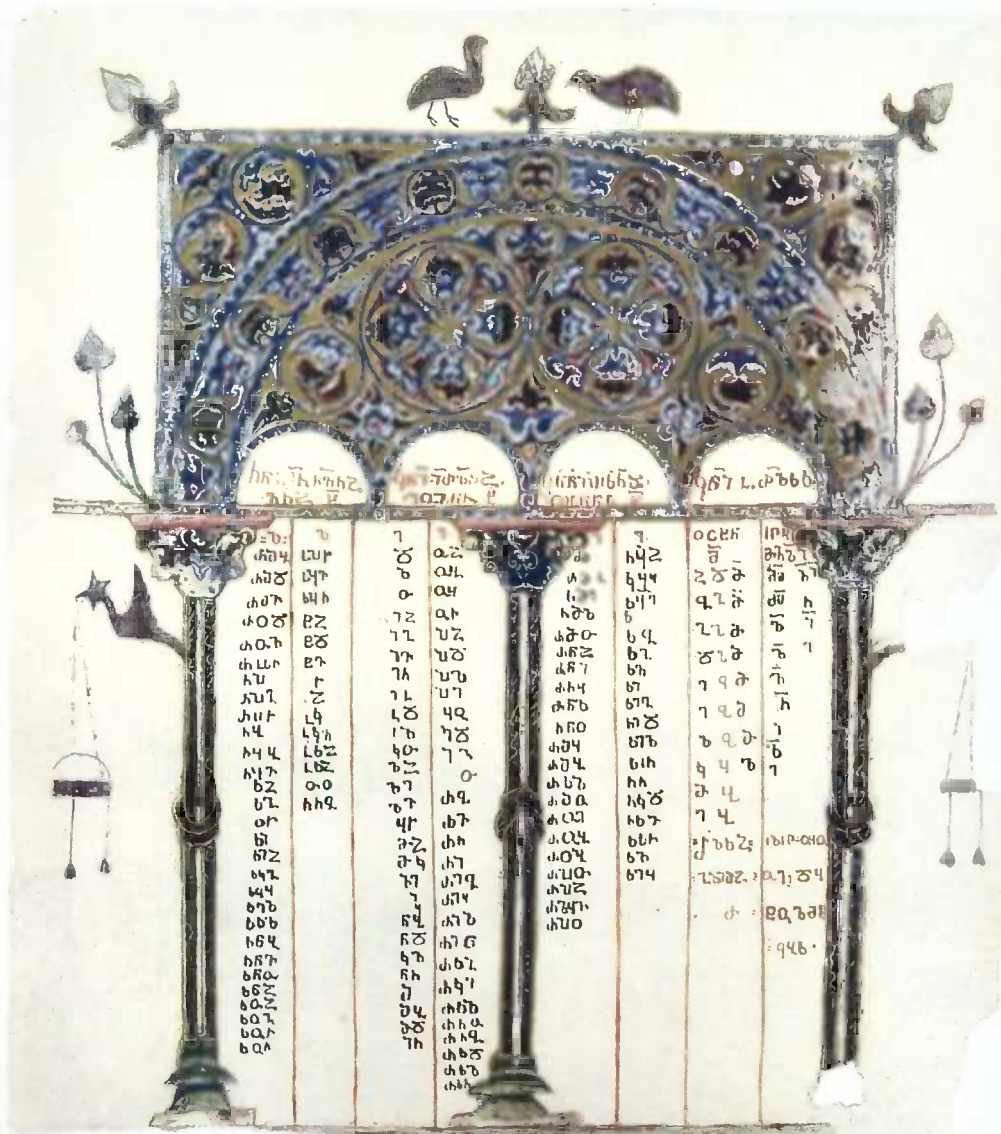


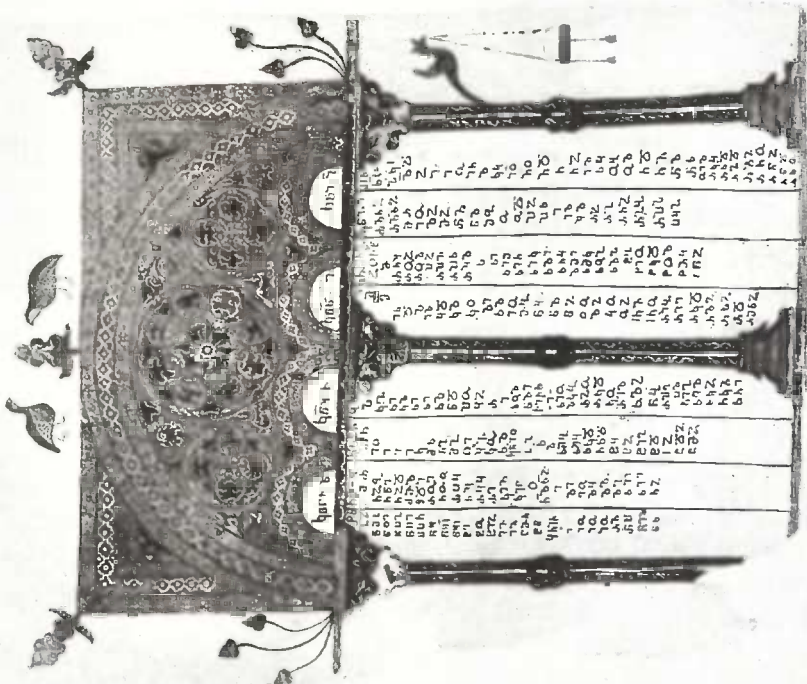
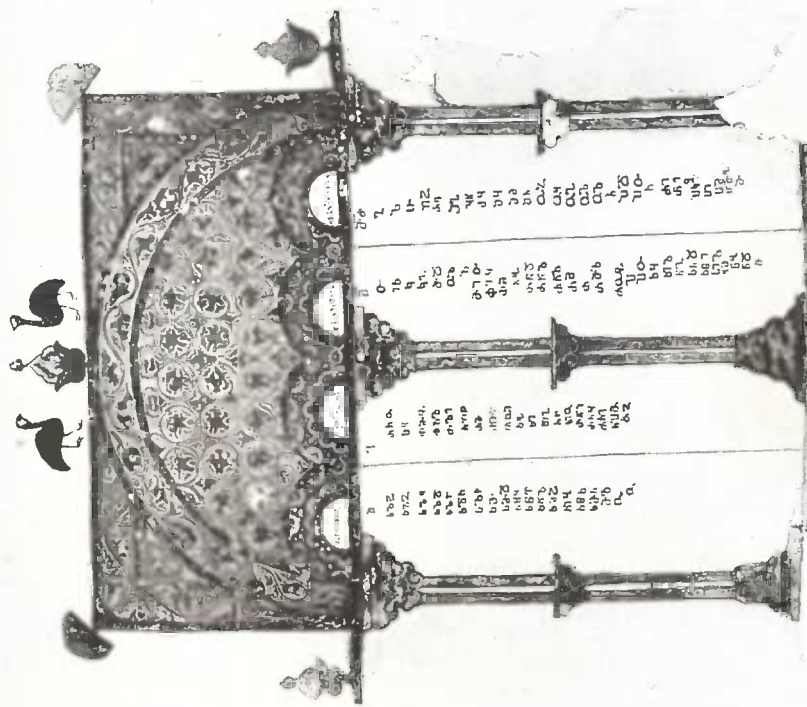
Ⲡⲟⲩⲛⲉ

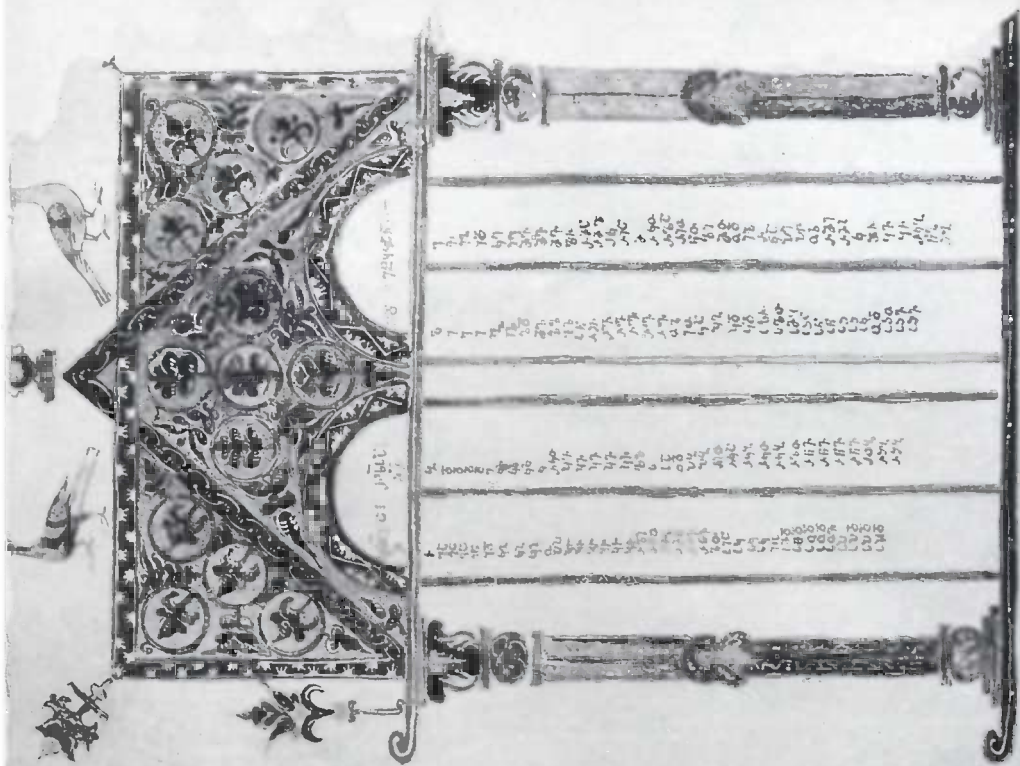
ⲉⲣⲉⲙⲁⲥ



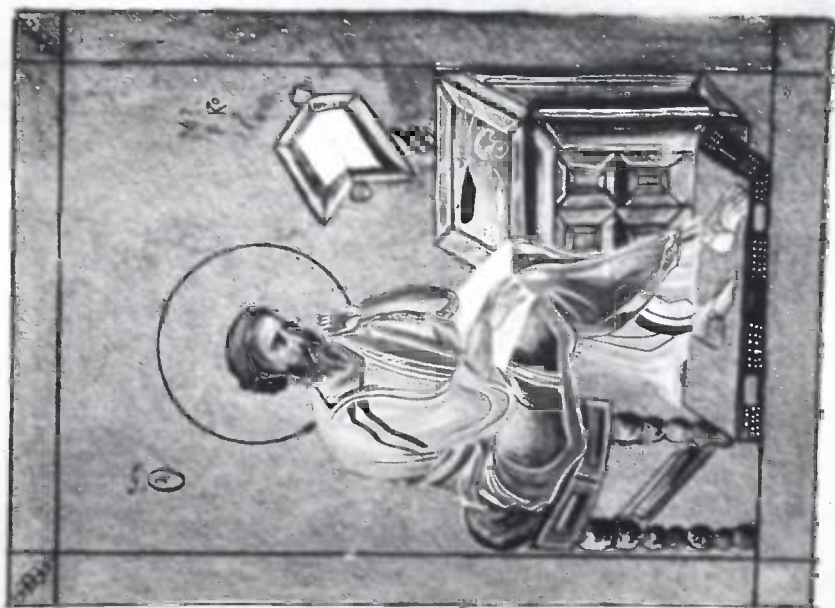
ἡ ὄψις τοῦ εὐαγγελίου ταῖς χηναῖς τῆς κατὰ σὺν



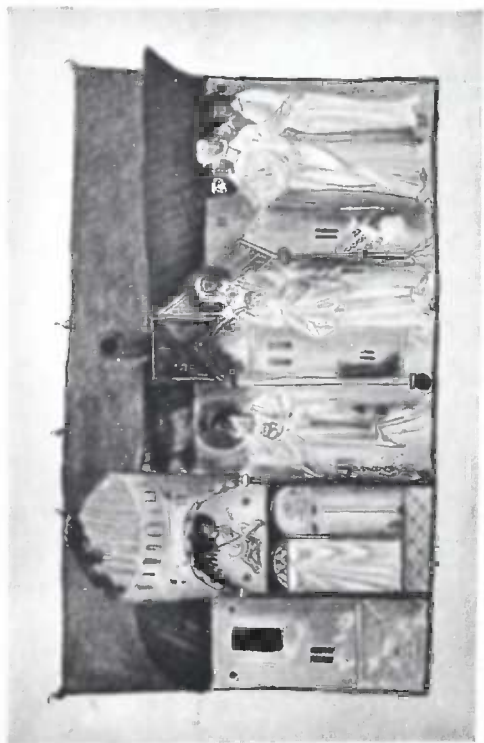




საქალაქის ბრძანების  
თავის





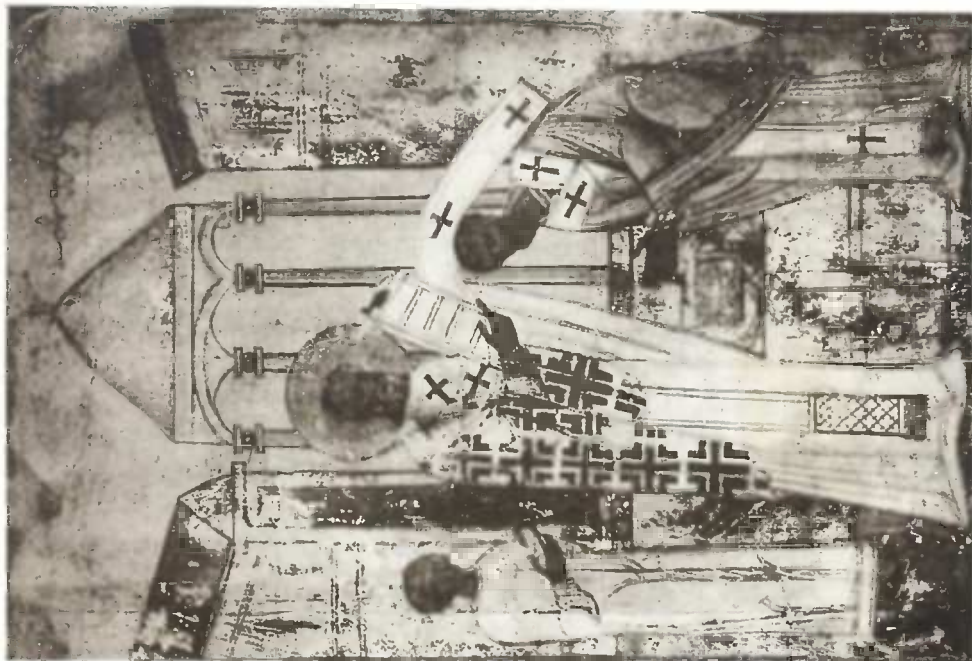






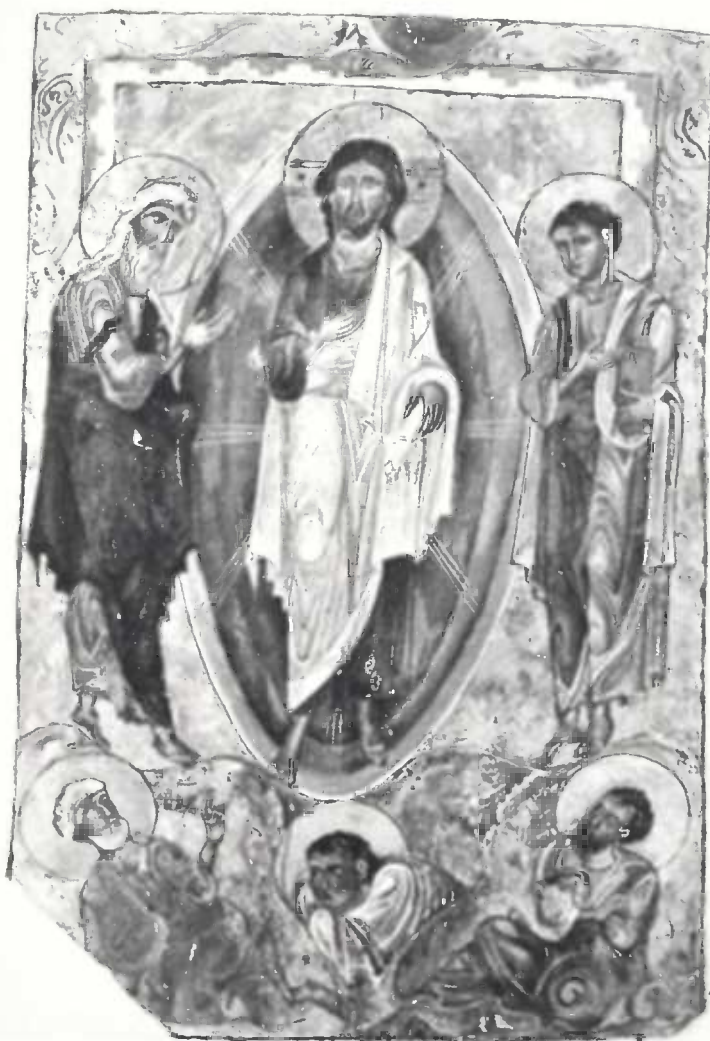












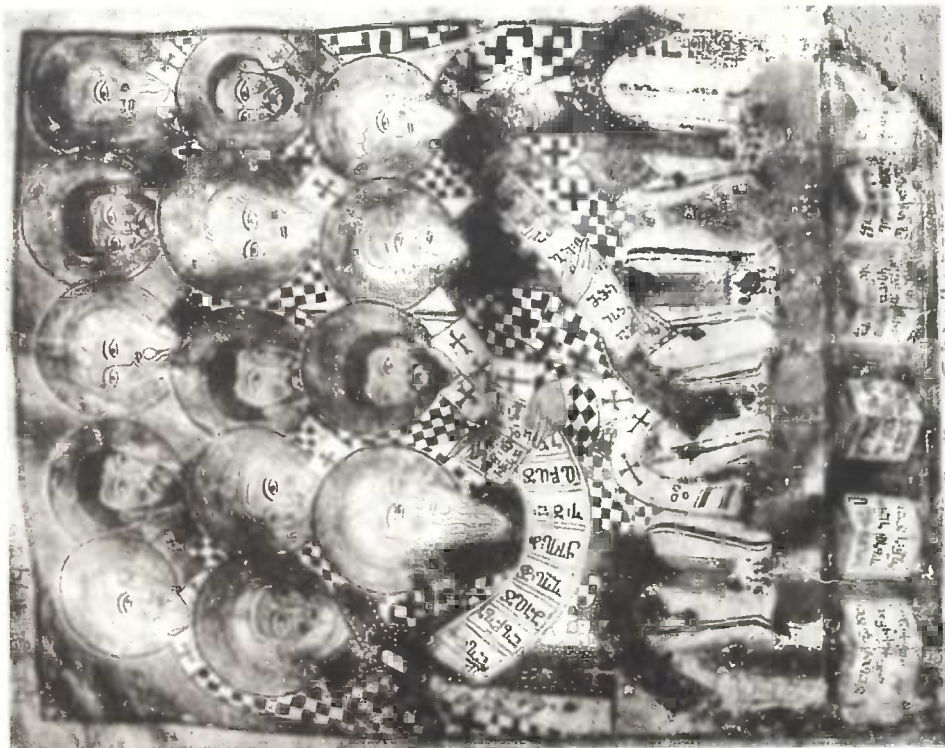


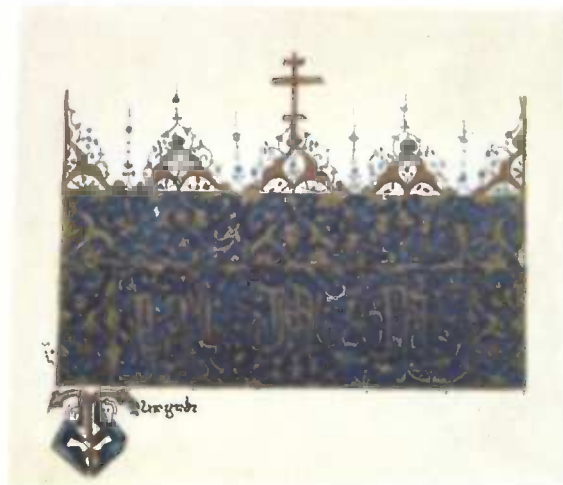








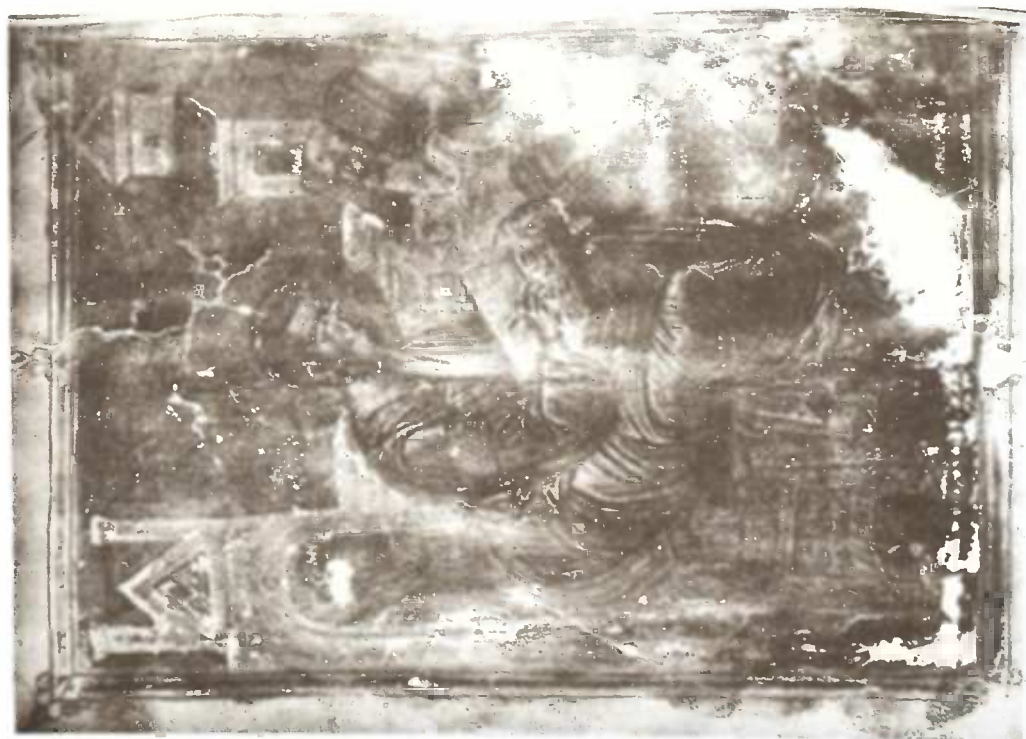








შეიქმნა... მათგან... მათგან...  
შეიქმნა... მათგან... მათგან...  
შეიქმნა... მათგან... მათგან...  
შეიქმნა... მათგან... მათგან...  
შეიქმნა... მათგან... მათგან...  
შეიქმნა... მათგან... მათგან...  
შეიქმნა... მათგან... მათგან...  
შეიქმნა... მათგან... მათგან...  
შეიქმნა... მათგან... მათგან...  
შეიქმნა... მათგან... მათგან...















ქმნი ნათლის შერისმყოფელი წყლისმართვითი ცხოვრების



ქმნი ნათლის

